

HA OSZK
4.810
1998/2



HA 4810

A mozi, 1915

*Pudovkin,
magyar filmdramaturg*

*Történetek
a magyar filmről*



FILMSPIRÁL

12

IV. évfolyam (1998) 2. szám
Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával

Szerkesztőbizottság:

Györfy Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

Olvasószerkesztő:

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral

KÖRMENDY ÉKES LAJOS DR

A • MOZI

MOZIIPAR, FILMGYÁRTÁS ๓
A SZENNYFILM ๓ ๓ ๓ ๓ ๓ ๓ ๓ ๓
HATÓSÁGI BEAVATKOZÁS
A MOZI KÖZÖNSÉGE ๓ ๓ ๓ ๓
A SZINHÁZ ÉS A MOZI ๓ ๓ ๓
A MOZI MŰVÉSZI FELADATAI
A MOZI ÉS A NÉPNEVELÉS
KATONAI FILMOKTATÁS ๓ ๓
KÖZIGAZGATÁSI FÖLADATOK

SINGER ÉS WOLFNER BIZOMÁNYA
BUDAPEST, 1915.

KÜLÖNLNYOMAT A VÁROSI SZEMLÉBŐL

ELŐSZÓ.

1907. őszén néhány barátommal együtt megalakítottuk a Kassai Városzépítő Egyesületet. Agilis választmányunk 1908. évi február hóban elfogadta azt a javaslatomat, hogy Kassán – ahol akkor még mozi nem volt, – létesítsen az egyesület egy ilyen vállalatot. A helyi hatóságok, a kultuszminisztérium és a budapesti Uránia tudományos színház előzékeny támogatásával és néhány megértő lelkes ember segítségével – akinek e helyen is köszönetet mondok – a terv valóra vált és egy sebtében összehevenyészett épületben még ugyanezen év május hó 27-én megnyílt a Kassai Uránia Színház, amelyet másfél éven át személyesen vezettem. Azóta már egy második mozit is életre hívtunk s én, mint az egyesület igazgatója immár 8-ik éve „hivatalból” foglalkozom a mozival kapcsolatos kérdésekkel.

Az első perctől kezdve, hogy a mozival ilyen közeli kapcsolatba jutottam, állandóan figyelemmel kísértem annak fejlődését, szomorúságot okoztak eltévelyedései és mindig felvillanyoztak sikerei. Olvasgattam a német könyvpiacra idevonatkozóan megjelent érdekes kiadványokat és mindig bántott az a gondolat, hogy nálunk a mozinak a jelentőségét csak olyan kevesen ismerik, az egész intézménnyel senki komolyan nem törődik.

A napi sajtó volt az egyetlen, amely mind gyakrabban s mind komolyabban foglalkozott a mozival és hatalmasan támogatta, sőt diadalhoz segítette a színházzal vívott heves harcában. De mind az a sok értékes közlemény, ami a napi sajtóban a moziról napvilágot látott, természetesen csak alkalmi cikk jellegével bíró töredék, amely még annak sem nyújthatna helyes képet a mozi mai és jövőbeli jelentőségéről, aki a cikkeket mind gondosan elolvashá. Ehhez egy könyv kell, amely mint szerves egész a kérdés összes vonatkozásait felöleli. Ennek a szükségnek a felismerés indított arra az elhatározásra, hogy egy tanulmány keretében összefoglaljam azt, ami a mozival kapcsolatosan a nagyközönséget és a hatóságokat érdekelheti. Ha a szükséges képességet nem is, de némi hivatottságot éreztem e feladathoz, azért, mert talán egyedüli közigazgatási tisztviselő vagyok az országban, aki ezzel a kérdéssel gyakorlatilag is foglalkoztam. Bátorított az a gondolat is, hogy előbb-utóbb végre is valakinek meg kell tennie az első lépést. Így rászántam magamat, hogy ezzel a nagyfontosságú és érdekes kérdéssel a nyilvánosság elé lépjek. Legjobban szerettem volna egy kész munkát lefordítani, ámde nem találtam olyat, amelynek a magyar nyelvre való átültetésével céloimat elérhettem volna. Német nyelven ugyan szociológusok, tanárok színpadi írók, esztétikusok stb. egész

könyvtárt írtak már erről a kérdésről, ezek azonban mind csak egy-egy részletkérdést – azt azután német alapossággal – tárgyalnak, de egy összefoglaló munka tudomásom szerint, még a német könyvpiacra sem jelent meg.

Mivel ezzel a tanulmánnyal az volt a célom, hogy lehetőleg felöleljem a mozival kapcsolatos összes kérdéseket és megvilágítsam annak úgy gazdasági és társadalmi, mint kulturális és művészi szempontból való jelentőségét, nem annyira arra helyeztem súlyt, hogy mindezekről csak a magam véleményét mondjam el – hiszen akkor már az anyag sokoldalúsága miatt is csak nagyon fogyatékosan nyújthattam volna – hanem arra törekedtem, hogy lehető rövid összefoglalásban mindent elmondjak, ami szükséges ahhoz, hogy a közönség és a hatóságok figyelmét erre a kérdésre irányítsam. Ez a felfogás – amely azt hiszem, helyes volt – hozta magával, hogy aránylag sokat merítettem idegen szerzők könyveiből, anélkül azonban, hogy akárkit is kritika nélkül lemásoltam volna.

Könyvem anyagát – mely jórészt még a háború előtt készült – tényleges katonai szolgálatra történt bevonulásom után nem tudtam olyan gondal átsimítani, mint tenni szerettem volna, mégis sajtó alá bocsátom azt, hogy könyvemnek még a háború alatt való megjelenésével én is hozzájárulhassak a nemzeti öntudatunkat méltán büszkeséggel eltöltő tény dokumentálásához, hogy az ország belső rendjét, a lelkek bizakodó nyugalmat egy légió ellenség minden erőfeszítése sem tudta itt felborítani s Magyarországon a békés munka még a mai világfelfordulás közepette is szinte normális keretek között folyik.

Kolozsvár, 1915. évi július hó.

Körmendy Ékes Lajos dr.,

Kassa sz. kir. város kultúrtaácsosa,
tart. százados-hadbíró.

Moziipar. Filmgyártás

Aki a kinematografia technikai fejlődésének történetét kimerítően ismerettni akarná, annak egészen az egyiptomi tudósig, Ptolemeusig kellene visszamenni, mert ennek az u. n. csodakoronggal Kr. u. 130-ban végzett kísérletei nyújtják az alap gondolatot a majdnem 2000 évvel később feltalált mozikészülék megszerkesztéséhez. Bennünket azonban itt csak a már kész mozikészülék érdekel, amely 1895-ben a Lumière testvérek lyoni műhelyéből került ki. A Lumière testvéreket sem tekinthetjük azonban egyedüli feltalálónak, mert Amerikában, majd később Németországban szintén folytak önálló kísérletek, de csak akkor, amidőn Edison a perforált filmet felfedezte, vált lehetségessé a mozikészüléknek gyakorlati alkalmazása. Elvitázhatatlanul a Lumière testvéreket illeti az az érdem, hogy a különböző találmányokat elmésen összefoglalták s éppen azért általában őket szokták a mozi feltalálónak tekinteni. A találmány fejlesztésére vonatkozó törekvés főképp három irányban nyilvánult. Az első cél volt a képeknek nyugodt, rezgés nélküli elővezetése. A második cél volt a lehetőleg élethű ábrázolás, amit egyrészt a képek színezésével, másrészt pedig a cselekményeknek hangtani felvételével akartak tökéletesíteni. Az Edison-féle beszélő-mozi révén a hangtani felvétel – úgy, ahogy – lehetségessé vált, de a harmadik irányban folytatott kísérletezés nem vezetett gyakorlati értékű eredményhez. Itt annak az elérése lett volna a cél, hogy az alakok ne síkban, hanem térben mozogjanak, valamint azt igyekeztek lehetővé tenni, hogy a képek ne elsötétített, de világos helyiségekben legyenek produkálhatók.

A mozi hazájának Franciaországot nevezhetjük, mert az első filmfelvételeket a Lumière testvérek ott terjesztették a 90-es évek közepén vándorelőadások útján. A képek tárgyai legnagyobb részben rövid, komikus jelenetek, utcai képek és napi események voltak. A publikum azonban változatosságokat kívánt. A Pathé Frères párisi cég, mely a Lumière-féle szabadalmat megvette, csakhamar abban a helyzetben volt, hogy hosszabb összefüggő cselekményeket is a vászonra varázsolhatott. Meséket és fantasztikus képeket vett fel, de ezek mellett a komikus jeleneteket és bohózatokat is kultiválta. A Pathé-cég monopolisztikus állása nem tartott soká. Más cégek is megjelentek a piacon. Ez a körülmény arra kényszerítette a Pathé-céget, hogy valami újat hozzon a piacra. Így született meg 1900-ban az első dráma.

E költészeti műfaj a mozi feltalálásával olyan megjelenési formát nyert, mely megtalálta az útát a nagy tömegekhez. Szinte természetes, hogy a drámának ezt az eddig nem ismert új alakját is – éppen úgy mint a színpadi drámát – csak fokozatos fejlődés emelhetette egy bizonyos nivóra. Hogy eleinte mennyire helytelen nyomokon indult, arról alább részlete-

sen fogunk beszélni, de hogy eltévelyedése szinte elmaradhatatlan volt, azt semmi sem igazolhatja szembeszökőbben, mint a tény, hogy midőn az „Internationale Kinematographen und Lichteffektgesellschaft” pályázatot írt ki egy mintafilmre, a pályázat nyertese dr. M. Moeller, gráci színházi kritikusnak „Népítélet a középkorban” c. darabja lett, amely hemzsegett a legszörnyűbb kínzási jelenetektől s a darab hősnőjének máglyán való kivégzésével nyert befejezést. A nézőnek az inquisitio minden borzalmát végig kell itt élveznie. Ha egy színpadi kritikus is ilyen effektusokban kereste az új találmány sikereit, nem magyaráz-e ez meg sok mindent, ami később bekövetkezett?

Körülbelül 1909-ig csak két cég dominálta az európai egész filmpiacot, a *Pathé Frères* és a *Léon Gaumont*. Mivel ezek a francia cégek a legkülönbözőbb nemzetek részére gyártották a filmet, természetes, hogy különös gonddal kellett ügyelniök a motívumok megválasztására, nehogy itt vagy amott a nemzeti érzékenységet megbántsák. Így azután kizárólag általános tárgyú, indifferens anyag került a piacra, ami a képeknek bizonyos egyhangú jelleget adott.

Mivel pedig ez időtájt úgy Franciaországban, mint másutt is új és új filmgyárak keletkeztek és ezeknek versenyét a fentemlített francia világcégek érezni kezdték, elérkezettnek látták az időt arra, hogy termelésüknek valami új irányt szabjanak. A „Société des films d'art” egyesülve a *Pathé Frères* céggel, irodalmi témákat kezdett feldolgoztatni és elsőrendű színpadi művészeket nyert meg a színművek filmesítéséhez. Így született meg a *Phädra*, a *Cagliostro* stb. A *Pathé*-cég ily irányú kezdeményezése hatással volt néhány más cégre is. A *Gaumont*-cég piacra hozta a „*Les Heures*” c. gyönyörű filmet, mely az antik görög felfogást kifejezésre juttató tárgyával a klasszikus költészet termékeinek filmesítésére inspirált és tényleg több ilyen képnek, többek között a *Pathé*-cég gyárában készült „*Odyseus hazatérése*” c. pompás filmnek a felvételére vezetett.

A francia cégek kezdeményezése ekként egy új filmfajnak, az u. n. „műfilm”-nek a keletkezésére vezetett, melynek minden egyes példánya magán viselte a francia ízlés és felfogás jellegzetességét. Ez a tipikusan francia filmfaj keltette fel a gondolatot más nemzetek fiaiban is arra, hogy ugyancsak a nemzeti sajátosságot és ízlést visszatükröztető, tehát jellegzetesen nemzeti típusu filmeket hozzanak piacra.

A közönség örült a változatosságnak és szívesen fogadta e filmeket. Érdeklődését és rokonszenvét elsősorban az *amerikai filmek* nyerték meg, amelyek egyrészt jellegzetesen amerikai ízű, egészen sajátos tárgyuk és érdekfeszítő meseszövevük által, másrészt főleg azzal tündek ki és tettek szert népszerűsége, hogy gyönyörűen ábrázolták a természetet. Amerikának pompás tájai, exotikus néptípusai a daraboknak pompás színpadi keretül szolgáltak és mindenütt frenetikus tetszést váltottak ki a közön-

ségből. Különösen a már 1893. óta fennálló és phonograflemezei révén a kontinensen is jól ismert Edison-cég terjesztette európai fiókjai révén ezeket a filmeket és pedig eleinte csak a tájképeket, majd a drámákat is.

Az amerikai cégeké az érdem, hogy a darabok cselekményeinek a szabad természetbe való áthelyezésével új vonzóerőt tudtak adni a képeknek és megtanítottak arra, hogy a mozidaraboknak éppen ebben rejlik egyik legnagyobb erőssége és utánozhatatlan sajátossága.

Az amerikai mozidrámának – mint drámának – vannak jellegzetes fogyasztékosságai is. Ilyen az, hogy alakjai rendszerint a szélsőségeket képviselik. A határtalan nagylelkűség és önfeláldozás, a minden emberi érzésből kivetkőzött gonoszsággal és önzéssel áll szemben. Azonkívül szinte elmaradhatatlan mindegyikből legalább egy-egy „Rajta-rajta” tempóban való lovaglás, indiánus vagy cowboy üldözés, végül a meseszövéiben bizonyos hasonlóság. A dráma hőse és középpontja majdnem mindig egy asszony vagy leány, aki ezer életveszély között védekezik támadói – rendszeren az indiánok – ellen, míg végre a legválságosabb pillanatban a szélvész gyorsaságával megérkezik az életmentő lovag, akinek mindig meg van adva a mód, hogy túlterővel szemben is győzedelmeskedjék. E szinten sablonos tárgy azonban mindig érdekesen szőtt mesében van feldolgozva és gyors egymásutánban következő jelenetek tarkítják a cselekményt. A darabok értékét fokozza és sikerüket biztosítja azoknak a mesterileg kiválasztott tájaknak a szépsége, ahol a cselekmény lefolyik.

Külön említést igényel *az olasz filmgyártás, amely különösen a történelmi drámákban nyújtott nagyszerűt.* Az olasz reneszánsz bőséges anyagot, a sok itáliai építészeti emlék pedig kiváló szcenikai kereteket szolgáltatott ezekhez a darabokhoz. A közönség izlését ezek a történelmi drámák egy csapásra meghódították, mert azáltal, hogy nagy néptömegeket és parádés felvonulásokat hoztak színre, pompás látványosságokat nyújtottak. A különben is mindig érdekfeszítő tárgy, a színgazdag, korhű jelmezek, fegyverek, harci jelenetek, tumultusok stb. nem tévesztették el hatásukat.

Az olaszok sokat tanultak az amerikaiaktól és éppen ezért a cselekményeket gyakran helyezik a szabadba, de a szcenirozásban mégis inkább színházi effektusokat szeretnek utánozni. Ezért a szereplőket lehetőleg fantasztikus kosztümökbe öltöztetik. A patetikus taglejtés, amely az olasz mozzinészek játékát jellemzi, a déli népeknek a pantomimikus ábrázolás iránti előszeretetéséből magyarázható.

Nemcsak sajátos nemzeti jellege, de egészen új iránya folytán külön helyet foglal el a *dán mozidráma.* Ez az életerős éjszakai kis germán nép nemcsak megelőzte a filmművészetben a nagy Germániát, de az egész világnak új irányt szabott. A dánok találták ki, hogy a mozidráma milyen téren vár a legnagyobb siker és elsőnek indultak el sajátválasztotta új vágányon: *belevitték a filmdráma a szociális irányt.* És kétségtelen, hogy

ők választottak a legjobban, mert a mozidramának ez a fajtája lett a muziközönség körében a legkedveltebb. A „Fehér rabszolgánő” volt az első ily irányú darab, a főszerepekben a dán kir. színház tagjaival. E szociális és erkölcsdrámák eleinte majdnem kizárólag a nagyvárosok legalsóbb néprétegeinek és az artista világnak életéből vették tárgyaikat, míg az utóbbi időben előszeretettel helyezik át cselekményük színhelyét az előkelő társaság világába. Ma körülbelül a „Nordisk”-gyár drámái a muziközönség legkedveltebb csemegéi.

Sajátságos és egyúttal kétségkívül sajnálatos jelenség, hogy a hatalmas német tőke még akkor sem mutatott elég megértést a filmgyártás nagy jelentőségével szemben, amikor a muzik Németségben már elszaporodtak. Pedig az egész világon ismert nagy német fényképészeti és optikai gyárakra ezen a téren nagyszerű hivatás várt és ezeknek a termelésben való részvételük nemcsak gazdasági vonatkozásban lett volna az ottani nagy filmfogyasztás mellett óriási jelentőségű, de megelőzte volna a „Schundfilms” gyűjtőnév alá foglalható azon képeknek beözönlését, amelyek leküzdése ellen később hatóságok és társadalom olyan hatalmas erővel összefogtak. Csak természetes, hogy egy versenyképes német filmipar a mi piacunkon is döntő tényezővé vált volna s az egészséges német talajból sohasem nőhetett volna ki az a sok dudva, amelyet az erkölcsi felháborodás erejének kellett onnan kitépnie.

Oskar Messter – aki önállóan folytatott kinematografikus kísérleteivel e találmánynak felfedezése körül is elévülhetetlen érdemeket szerzett s aki 1896. év végén az „Apollotheater”-ben mutatta be „Auf der Westeisenbahn” c. első felvételét, majd pedig 1905-ben az Unter den Linden 21-ik szám alatt Berlin első állandó mozgófénykép színházát létesítette – *volt a német filmipar megalapításában is az úttörő*. Neki sikerült atyjától örökölt jó hírnevű optikai műhelyét (Ed. Messtersche Geschäfte für Optik) oda fejleszteni, hogy nemcsak a vetítógépek és eszközök, de a filmgyártás terén is magához ragadta a vezető szerepet a német piacon. Ma már több tekintélyes német gyár foglalkoztatja ebben az új iparágban, de tekintélyes kivétel csak a vetítő készülékkel és egyéb műszaki felszerelési cikkekkel sikerült elérni, míg *filmszüükségletének 3/4 részét Németország a külföldről fedezi*. Különös említést érdemel a „Neue Photographische Gesellschaft in Seglitz” cég, amely különösen a tudományos mozifelvételek forgalomba hozatalát tekintti feladatának és e téren való eredményes tevékenységgel tart számot általános elismerésre.

„Das höhere und niedere Tierleben der Nordsee” c. a alatt közreadott első felvételei, továbbá az emberi vérnek a különböző betegségek hatása alatt való elváltozásairól s általában az emberi organizmusról készült tudományos értékű felvételei irányították feléje az érdeklődést.

Angliában, Ausztriában és Oroszországban is elég fejlett filmipart találunk,

valamint a magyar iparnak e téren való dícséretes próbálkozásai is egészséges továbbfejlődést ígérnek.

A francia ipar ekként elvesztette ugyan a világpiacon elfoglalt monopolisztikus állását, de a vezető szerepet úgy a vetítő készülék, mint pedig a film termelése révén megtartotta. Különösen ami a természeti felvételeket illeti, itt még sokáig vezetni fog, mert csak tőkeerős nagy francia gyárak engedhetik meg maguknak azt a fényűzést, hogy az ilyen felvételekkel egybekötött, sokszor igen nagy költségeket kockáztassák. Ezek a tőkeerős francia cégek küldötték szét gazdag fölszerelésű operátorjeiket a világ minden részébe, hogy a természeti szépségekben gazdag vidékeket felvegyék. Ebben a munkában az üzleti vállalkozás gyakran társult a tudományos kutatással is. Ezek együttes tevékenységének eredményei pl. a sarki expedíciókról felvett pompás képek. A természeti felvételek készítését azonban nemcsak a nagy felvételi költségek teszik drágává, hanem az a körülmény is, hogy az ilyen képek aránylag kevés számban sokszorosíthatók. Németországban igen erős agitáció indult meg a természeti felvételek terjesztése érdekében, (sokan ebben látták a mozinak egyetlen hitvatását) anélkül azonban, hogy a kívánt eredmény elérhető lett volna, mivel – mint később látni fogjuk – a közönség nagy tömegeinek érdeklődését más irányú képek kötötték le.

Ha a moziipar gazdasági szervezetét vizsgáljuk, meg kell állapítanunk, hogy az mindazokat a fázisokat végig élte, amelyeket a többi iparágak, csak hogy sokkal nagyobb ütemben. Kevesebb, mint 20 év alatt jut el a fejlődés a kisipartól a részvénytársasági formáig és a trösztökig. Az első filmek forgalomba hozatala vándormozik útján történt, valamint a különböző varieték útján, amelyek eleinte csak egy-két moziszámot produkáltak, majd mind több és több ily számot vettek fel a programjukba, úgy hogy sok varietében a tulajdonképpeni varietészámok – az akrobaták, kómikusok és sanzonettek – már csak a képek közötti szüneteket töltötték ki. Ezek a varieték és főleg a vándormozik a filmeket eleinte nem kölcsönvették, hanem megvették. Ez volt a film forgalomba hozatalának a legprimitívebb módja. Az állandó mozi-színházaknak a létesülésével azonban a filmipar és a színházak közé az élet egy új tagozatot illesztett be, t. i. a filmkölcsönző intézeteket. Ezek eleinte gazdaságilag gyenge lábon álló vállalatok voltak és a filmeket csak úgy adták kölcsön, hogy a mozitulajdonosoknak megfelelő kauciót kellett letenni és ezen kauciók révén jutottak a filmkölcsönzők a darabok megvételéhez szükséges tőkéhez.

Ezzel szemben maguk a filmgyárak már kezdetől fogva pénzügyileg jól megalapozott vállalatok voltak és közülük a legtöbb, különösen a nagy világcégek, mint a Pathé, Gaumont, Messter, Edison stb. a finomabb gépek előállításával foglalkozó vállalatokból alakultak át filmgyárakká és ugyancsak ők készítették a mozi különböző műszaki felszereléseit is. Ezek-

nél a vállalatoknál az által, hogy áttértek a filmgyártásra, óriási fellendülés következett be. *Legszembetűnőbb ez a fejlődés a Pathé-cégnél*, amelynek 1898-ban egymillió frank volt az alaptőkéje. 10 évvel később ezt az alaptőkét 6 millióra emeli, 1911-ben már 15 millióra való újabb emelés következik és a következő 1912. évben ezt megduplázza 30 millióra. Mivel a többi nagy francia cégeknél is erős fellendülés állt be, nem lehet csodálkozni, ha a világpiacon ma is a francia ipar áll az első helyen és legelső valamennyi között a Pathé Fréres-cég, amelynek filmproduktuma napi 80.000 méter, vagyis 80 kilométer, tehát éppen mégegyszer annyi, mint Németországnak egy napi filmszükséglete. A filmgyártás terén tehát hamar bekövetkezett a nagyipari koncentráció, aminek következménye volt, hogy a nagy vállalatok a kicsinyeket felszívták. Ennél az iparágnál azonban a nagyban való produkciónak határt szab az a körülmény, hogy a film sokkal finomabb gyártmány, semhogy úgy lehessen azt előállítani, mint valamely tömegcikket. A fejlődés tehát rávezetett a filmprodukciónak mai szervezetére, amely számol a filmnek különlegességével és azzal a szükségességgel, hogy itt individualizálni kell. Így keletkeztek a nagy cégeknek különböző országokban és vidéken felállított fiókjai. A Pathé-cég pl. csak magának Németországnak területén 9 fiókot alapított, egyenkint 100 ezer márka alaptőkével. Ezek a fiókok azután a külföldön egy-egy csoport színházat vontak érdekeltségük körébe és ellátták azokat filmekkel. Különösen azok a cégek kényszerültek ilyen fiókok alapítására, amelyeknek Amerikában nagy volt a piacuk, mert az amerikai publikum annyira sovén, hogy amint észreveszi, hogy a film nem amerikai eredetű, animozitást tanusít vele szemben. Az ekként alapított fiókvállalatok révén a filmgyárak közvetlen összeköttetésbe jutottak a színházakkal. Nem csoda, ha ilyen széles alapú szervezet mellett a filmprodukciónak hihetetlen mértékben növekedett. A háborút megelőzőleg a világ összes filmgyárában *hetenkint átlag 500 új film* készült, amelyek a filmkölszönző intézetek révén a legnagyobb pontossággal jutottak el a piacokra.

A régi filmek egyáltalán nem találtak fogyasztásra, mert a publikum mindig újabb és újabb slágert kíván. Ilyen körülmények között természetes, hogy a gyárak között elkeseredett verseny fejlődött ki. Az egészségtelen versenyből eredő hátrányok kiküszöbölésére felmerült a *vállalatok szövetkezésének a gondolata*. Amerika, a trösztök hazája járt e téren elől. 1907-ig az amerikai filmszükségletet úgyszólván kizárólag a külföld fedezte. Akkor keletkeztek Amerikában az első filmgyárak azzal a céllal, hogy a külföldi gyártmányt kiszorítsák. Azok a külföldi cégek, amelyeket e törekvés elsősorban érintett, 1907 novemberben az amerikai filmkölszönző cégekkel trösztbe léptek American Moving Picture Trust elnevezés alatt. A tröszt tagjai a Pathé, Edison, Gaumont, Eclipse, Urban és Radios. Erre feltétlenül 1908-ban a többi összes cégek Manufactures Association cég

alatt ellentrösztbe léptek. Ez a két tröszt tartotta kezében az amerikai filmpiacot és pedig olyan arányban, hogy az első helyen említett tröszt látta el a filmmel az Amerikában létező 14.000 mozi kétharmad részét.

Mivel ezek a trösztök elsősorban a gyárak érdekeit szolgálták, 1912-ben az amerikai mozitulajdonosok egy szövetkezetet létesítettek filmeknek a megvételére. Az ekként megvett filmeket azután egymás között kicserélik.

Németországban is támadt olyan irányzat, amely a filmkereskedelemnek a *monopolizálását* tűzte ki célul. A főérdekeltek itt is a nagy világcégek voltak, amelyek a Projection c. szaklap szerkesztőinek és Paasche német bankárnak közvetítésével a legjelentékenyebb német mozivállalatokkal szövetkeztek erre a célra. A vállalat *Fiag* név alatt működött. A német filmgyárak azonban, amelyek e törekvéssel existenciájukat és terjeszkedésük lehetőségét látták veszélyeztetve s amelyek ugyanekkor már elég hatalmasok voltak ahhoz, hogy egymással szövetségbe lépve, a kellő súlyt képviselhesék, egész eréllyel szembeszálltak a monopolizálási törekvéssel. És dacára, hogy a német filmgyáraknak azt az ellenakcióját a mozik nagyobb része is rokonszenvvel kísérte, csak 1912-ben találták meg a módot veszélyeztetett érdekeiknek megoltalmazására. A külföldi filmgyárak – Pathé és néhány kisebb cég kivételével – a német gyárakkal együtt konvenció keretében megalkották a filmgyárak egyesületét és ebben a konvencióban bojkott alá helyezték azokat a színháztulajdonosokat, akik nem kizárólag a konvenció filmjeit vásárolták. A Pathé-cég hatalmát mutatja azonban a tény, hogy állásfoglalása a konvencióval szemben elegendő volt annak gyors szétugrasztására. Azóta a Pathé-cég a kölcsönző cégekkel egyáltalában nem áll összeköttetésben, hanem minden hétre összeállítja a maga programját és ezt közvetítés nélkül a saját közegei útján juttatja el a színházaknak.

Ami a filmek árát illeti, e részben érdekes, hogy míg azelőtt az árat méterszámba állapították meg és pedig méterenkint 1 K 20 f átlaggal, ma inkább a film minősége szolgál az ár megállapításának mértékével. Szembeszökő egyébként az emelkedő irányzat. Ma a film méterje átlagban 1 K 70 fillér.

A film forgalomba hozatalának rendes módja az, hogy a *kölcsönző cégek* a gyártól a kellő számú pozitív filmet rendelik meg, amelyeket a gyár a megrendelt számban elkészít. Ezekből állítja azután össze a kölcsönző cég a programokat és bocsátja a színházak rendelkezésére. Hogy azonban a kölcsönző cégek nagyobb befolyást gyakorolhassanak a filmpiac alakulására, gyakran megvásárolják egyes filmeknek a negatívját is, hogy ekként az illető darabra vonatkozóan a monopoliumot maguknak biztosítsák. Ma már a filmkölcsönző intézeteknek egész sora van, amelyek saját színészeikkel maguk inszenizálják a drámákat és csupán a film

technikai kidolgozását bízzák a gyárakra. Ezeket a darabokat rendszerint olcsóbb áron tudják a színházaknak kikölcsönözni. A filmpiacnak ilyen berendezése mellett csak természetes, hogy maguk a színháztulajdonosok színházuknak a programjáért alig tehetősek felelőssé, mert a színházak rendszerint egy előre lekötött szerződés alapján hétről-hétre készen kapják az összeállított programot. A bérösszeg aszerint ingadozik, amint a film újabb vagy régibb eredetű. Egy-egy program napi kölcsöndíja 50 és 350 korona között váltakozik.

Amíg a filmgyárak és a filmkölcsönző intézetek kizárólag nagy tőkével alakultak, addig *maguk a muzik eleinte csak kis tőkének voltak a vállalkozásai*. Különösen Németországban gyakran találkozunk a betéti társaság formájával. Ezeknek a kis vállalatoknak helyzete azonban hovatovább nehezebb, mert a nagyban való vállalkozás ezen a téren is dús sikerekkel kecsegtet. A publikumnak az igényei sajtóságos módon nem annyira az előadásoknak a minőségével szemben emelkedtek, mint inkább a muzik berendezésével szemben. A nagy luxussal, fénnel és kényelemmel kiállított színházakat a közönség előszeretettel keresi fel, úgy hogy ma már az ilyen vállalatok építésénél a legnevesebb művészeknek a közreműködését veszik igénybe. Az ilyen *elegáns nagy muziknak* a keletkezése a közönségnek új rétegét hódította meg a mozi számára. A „társaság” tagjai, akik néhány évvel ezelőtt legfeljebb csak lopva látogatták a mozit, ma a bontonhoz tartozónak tekintik, hogy ismerjék a jelesebb moziújdonságokat. Az európai fővárosokban, de első sorban Berlinben a palotaszertű fénnel berendezett nagy muzik páholyaiban, különösen premierek alkalmával ott látjuk a „társaság” tagjait elegáns estélyi toillettekben. Három évvel ezelőtt ilyesmi elképzelhetetlen lett volna. És ezeket az előkelőségeket, – akiket a polgári társadalom mindenütt a világon utánozni szokott – kizárólag csak a fényes milieu hódította meg a mozi számára. A fényes muzikban a helyárat óriási módon emelkedtek. Egy páholyülés ára Berlinben helyenkint 5 márka, ami bizonyosága annak, hogy *a mozi már megszűnt csupán csak a kis ember szórakozása lenni*. Látjuk azt is, hogy az új vállalatoknál az alapítók rendszerint arra törekszenek, hogy minél nagyobb befogadó képességet biztosítsanak a színházaknak. Párisban a Montmartre-on épült Gaumont-Palais 6000 személy befogadására készült. És rendesen tele van. Míg azelőtt a mozi előadását csak gramofon, vagy legfeljebb egy zongorista kísérte, aki a tragikus képeknél átült a harmóniumhoz, ma a nagyobb muzikban mindenütt *rendes zenekarokkal találkozunk*. A zenének a moziban roppant nagy a szerepe, mert zene nélkül a képeken az alakok csak néma árnyak lennének. Természetesen szükséges, hogy a zene igazodjék a kép cselekményéhez, mert különben egyenesen zavaróan hathat. Vannak egyes filmek, amelyek zenekísérettel ke-

rültek forgalomba, mint például Beethoven élete, sőt egy bécsi cég megkísérelte az egyik drámához zenét is komponáltatni.

Zongora helyett zenekart tartani, az eddigi szerény helyiségek helyett pedig kényelemmel és fényvel berendezett színházat fenntartani, annyit jelent, hogy a kis tőkével bíró vállalkozó már nem képes a versenyben megállni. Ezekre nézve a helyzet még súlyosbodott azzal, hogy sok városban óriási – egész 25%-ig emelkedő – adóval sújtották a vállalatokat.

Mindez természetszerűleg magával hozta, hogy *a kis vállalatokat a tőkeerős nagy vállalatok mindinkább felszívják*. A strassburgi Projektions Aktien-Gesellschaft már 45 mozit, a berlini Union-Gesellschaft 30 mozit tart üzemben.

Mivel ezek a nagy vállalatok egyúttal mint filmkölcsonzó intézetek is működnek – a saját színházaiknál lejátszott műsort kis színházaknak kölcsönadják – előbbi minőségükben pedig a filmkölcsonzó intézeteket felfogató versenybe kergették bele.,

Többször történtek kísérletek arra, hogy a három tagozatot – filmgyárakat, filmkölcsonzókat és mozikat – közös szövetségbe tömörítsék, de ezek a kísérletek az érdekellentétek miatt nem jártak eredménnyel és legfeljebb csak egy-egy csoportot sikerült közös szervezetbe tömöríteni.

A mozidarabokat 3 főcsoportba oszthatjuk. 1. *szindarabok* (drámák, humoreszkek, bohózatok stb.), 2. *természeti felvételek* (vidékek, napi események), 3. *tudományos felvételek* (Kísérletek stb.). Az első csoportbeli képek adják a legnagyobb kontingenst, mivel a mozik normális műsorának 6/7 részét ezek alkotják. Érdekes megfigyelni a nagyvárosok mozaiban, hogy minél külvárosibb fekvésű egy mozi, annál hosszabb a program és annál ritkább a természeti felvétel. Feltűnő, hogy a moziszaklapokban is a természeti felvételekről találunk legkevesebb hirdetést, ellenben a szenzációs drámáknak nemcsak ezúton harangoznak be, hanem maguk a filmgyárak, illetve a filmkölcsonzó cégek még külön füzeteket is nyomtatnak hozzájuk, amelyekben a publikum között való szétozás céljából a filmkölcsonzásával egyidejűleg bocsátanak a moziknak rendelkezésére.

A német piacon 1912. évi március, április, május, október, november és december hónapokban megjelent filmek között *a drámák száma úgy aránylott a bohózatokéhoz és ezeké a természeti felvételekéhez, mint 12:11:5*. Még feltűnőbb a természeti felvételeknek az alárendelt szerepe, ha a megjelent filmek méterszámát vesszük figyelembe, mert akkor *az arány 7:3:1*. Ebből a hat számból megállapítható, hogy a mozi elsősorban a drámának és a bohózatnak a birodalma. Mindenekelőtt tehát ezeknek a termeléséről kell megemlékeznünk.

Ha arról, hogy *miként készült a mozidarab* fogalmat akarunk nyerni, akkor mindenekelőtt el kell felednünk mindazt, amit a közönséges szindarabok keletkezési módjáról tudunk.

Szükséges elfelednünk azt, hogy a szinpad drámánál úgy a rendezőnek, mint a színésznek munkája alárendelt jellegű a szerzőjével szemben. Szerepük nem más, mint a szerzőt megértetni, annak intencióit minél teljesebben kifejezésre juttatni. A szinpad drámánál a rendező és a színész feltétlenül alkalmazkodik a szerzőhöz. Másképpen áll a dolog a mozdramánál. Itt az író megszűnik művész lenni, aki szabadon cselekedheti azt, amit költői fantáziája diktál. *A mozdrama író* – nevezzük filmírónak – csak egyik tényezője egy technikai szervezetnek, amely szervezetbe a maga feladatkörével, mint rész az egészbe bekapcsolódik. És ez a beilleszkedés nem csupán abban áll, hogy a szerzői munka a készülő darabnak csak egy hányada, hanem abban is, hogy az olyan szerző, akit egy filmgyár a szolgálatába fogad, (itt csak az állandóan alkalmazott szerzőről, mint a termelés egyik tényezőjéről beszélünk) mennyiségileg is kell, hogy kivegye részét a termelésből, tehát annyi ideát kell „gyártania”, hogy a gyár többi alkalmazottja, – a rendezők, a színészek és munkások – valamint a gépek is kellően kihasználhatók, folytonosan foglalkoztathatók legyenek. Így aztán megtörténik, hogy egy és ugyanazon szerző rövid egy hónap leforgása alatt több darabot is „ír”, sőt mivel a mozdaraboknál a szerző tulajdonképpen csak az ideát adja és a legfőbb munka a rendező szinte rendszerré vált az, hogy a szerző egyúttal rendező is, vagyis más szóval a vállalatok rendezői írják, csinálják a darabokat, melyeknek előállításánál természetesen hatalmas rész jut a munkából a színészekre is. *A színész és a rendező együtt dolgozik*, ők együttesen készítik elő a jeleneteket. Egy és ugyanazt a jelenetet többször átdolgozzák s mikor meg vannak elégedve a kidolgozással, akkor veszik fel a jelenetet. A színészek – hogy a mimikát természetesebbé tegyék – beszélnek, nevetnek, sírnak, vagy kiáltanak stb., ahogy a jelenet éppen kívánja. Így folyik a munka a nagy gyárak atelierjában, ahol gyakran 4–5 darab is készül egyszerre a szinpadokon.

Megtörténik az is, hogy a szerző nemcsak rendező, de ő adja egyúttal a főszerepet is. Így pl. Urban Gad (Union Frankfurt) és Max Linder (Pathé Frères) gyakran egyesítik a saját személyükben a szerző, a rendező és a színész munkáját.

A mozdramák és humoreszkek legnagyobb része így készül, szerzőjük és mesterük a rendező, akit rendszeren hosszabb szerződés köt a vállalathoz. A színészek részint állandó alkalmazottak, részint ad hoc nyernekek alkalmazást.

Franciaországban, ahol a mozi leghamarabb elterjedt, olyan élénk érdeklődés nyilvánult meg a közönség részéről az új találmánnyal szemben, hogy sokan akadtak a publikum körében olyanok, akik a mozdarabokhoz *ideákat küldtek be*, amelyeket a gyárak szívesen fogadtak és honoráltak is. Németországban sokkal nehezebben ment a dolog, sőt

az írók egy része határozottan elutasító álláspontot foglalt el az új „műfaj”-jal szemben, aminek többek között talán az is oka volt, hogy a filmgyárak eleinte igen szerény – 20–100 Márka – *tiszteletdíjat fizettek egy-egy darabért.*

A fejlődés azonban – amint később látni fogjuk – oda vezetett, hogy az újabb időben már a *legjelentékenyebb írók is a mozi szolgálatába léptek*, sőt az olyan illusztris szervezet, mint a „Verein deutscher Schriftsteller” 1912. évi október hóban megtartott közgyűléséből – addigi elutasító álláspontját feladva – egyenesen felhívta tagjait, hogy dolgozzanak a mozik részére s ezzel hassanak közre abban, hogy a mozidarabok nívója emelkedjék. Így lassankint a mozi szolgálatába léptek oly neves színpadí írók, mint Schnitzler, Gerhard Hauptmann, Sudermann stb. Ennek az örvendetes fordulatnak hamar megteremtett a gyümölcse. Első eredménye volt Paul Lindau darabja „Der Andere”, melyben a főszerepet nem kisebb színész személyesíti meg, mint Bassermann Alfréd.

A filmgyáraknak, miként alább látni fogjuk, *sikerült a leghírvevesebb színpadí nagyságokat megnyerni a mozi részére.* Ezeket a művészeket egyrészt az ambíció vitte a mozihoz, hogy az egész világot bejáró film révén még ismertebbé és népszerűvé tegyék magukat, másrészt hatalmas tiszteletdíj – 10–15.000 Márka – vonzotta őket, amelyet egy-egy darabban való fellépésükért a nagy filmgyárak fizettek.

E nagynevű híres színészek mellett ott találjuk a filmgyárak atelíerjeiben a *közönséges kvalitású színészszemélyzet egész gárdáját*, akik rendszerint állandó alkalmazottjai a gyáraknak és sorsuk semmivel sem jobb, mint színpadí kollegáiké. A jelmezeket ezek részére a gyárak adják. Azok a kisebb cégek, amelyek nem bírnak egy állandó társulatot foglalkoztatni, *ad hoc egy-egy darabhoz alkalmazzák a színészeket.* Könnyű elképzelni, hogy már csak az esetleges érvényesülés reményében is bőven akad erre színész, mert az csak természetes, hogy a színészek nagyobb részét ambíciója a mozi felé is tereli, ahol a művészi képességek, mint fentebb láttuk, gazdagabb jutalmazásra tarthatnak igényt. Az ilyen alkalmi szerződötetést közvetítők végzik, a gázsi 10%-ért. Németországban egy-egy szerepért az átlag színésznek 20–50 Márkát fizetnek. Állandó alkalmazás esetén napi 5–6 Márkát, ami még mindig jobb díjazás, mint amennyit a színházak adnak, mert a német színészek 30%-a kevesebb mint 1000 Márkát keres és csak 10 % keres több mint 3000 Márkát.

Hogy filmgyárak csak nagy városokban létesíthetők (pl. Németországban majdnem valamennyi Berlinben székel) az már csak azért is természetes, mert a darabokhoz szükséges színészkvivalóságok éppen úgy, mint a tucat szerepek betöltéséhez bármikor rendelkezésre álló színészproletárok csak ilyen gócpontokon találhatóak.

Azt, hogy Németországban Berlin a filmgyárak centruma egyéb okon

kívül az is indokolja, hogy a németországi 3000 mozi egy tizedrésze itt van s azonkívül a berlini filmcenzura az egész birodalom területén elismert tekintélyű, ami a filmkölcson lebonyolítását teszi akadálytalanabbá, mert viszont a filmkölcsonzó vállalatok legnagyobb részét a többi nagyvárosokban székelnek.

Az elmondottak után nem csodálkozhatunk azon, hogy mire *egy-egy filmdráma negatívja elkészül, 10–30.000 márkába kerül* – sőt van olyan film is, mely 200.000 frank költséggel készült – különösen, ha figyelembe vesszük azt is, hogy a szereplők díjazásával a költségek még nincsenek letudva, mert a legkevesebb mozi dráma készülhet el interieur keretek között. Sokszor utazásokat, a szabadban való felvételeket kell eszközölni. Hogy ezeket a költségeket lehetőleg megkíméljük, igyekeznek egy aránylag kis helyen egyesíteni azt, amire a felvételeknél legtöbbször szükség van. Az ilyen „mozipark”-ban ősi vár, félig kész új épület, gazdasági udvar házi állatokkal, egy darab őserdő, autogarage, benne a gyakran szereplő autóval, modern városrész palotákkal, szűk zezugos utca ferdetetējű tisztas öreg házakkal stb. békésen elférnek egymás mellett és nem zavarják egymás hangulatát. *Egy-egy negatívról sokszor 150 pozitív film is készül*, amelyek aztán a filmkölcsonzók révén bejárják a félvilágot. Persze megtörténik az is, hogy a filmcenzor ollója elvágja a gyárnak a felvétellez fűződő reményégeit s akkor az egész költség-fáradtság: kútba esett.

Még sokkal költségesebbek azonban a *természeti felvételek*, egyrészt, mert ha e téren egy gyár valóban olyat akar előállítani, ami sikerre tarthat számot, akkor költséges utazásokat kell végeztetnie, amit csak a tőkeerős nagy cégek engedhetnek meg maguknak, másrészt – s ez talán még fontosabb – *a legjobban sikerült természeti felvétel negatívjáról sem lehet több, mint 50–60 pozitív filmet készíteni*, holott a drámai negatívokról – mint fentebb említettük – 150 példány is készülhet. Ez pedig az értékesítésnél óriási különbség. Ez az oka annak, hogy *a készülő összes filmnek méterszám szerinti mennyiségének körülbelül csak $\frac{1}{10}$ része természeti felvétel*, holott a képeknek éppen ez a fajtája az, amelytől a mozi népszerűvé válását leginkább várják és tényleg ez az a tér, amelyben a mozi kulturhivatása leginkább szembezők.

Azonban mindaddig, amíg a moziközönség nagy tömegei nem hajlandók a természeti felvételeket a nagy slágerekhez hasonló érdeklődéssel fogadni és honorálni, *a természeti felvételek a filmgyáraknak mostoha gyermekei* fognak maradni, mert ezek mint par excellence üzleti vállalatok, e kevésbé jövedelmező felvételekre legfeljebb csak cégük jóhírve érdekében „becsületből” szánják rá magukat. Ezt a luxusszámba menő áldozatkészséget pedig csak a legnagyobb cégek engedhetik meg maguknak. Innen van, hogy Németországban – ahol pedig a legnagyobb megértés mutatkozott a természeti felvételekkel szemben és a legerősebb propa-

ganda folyt terjesztésük érdekében – a készülő természeti felvételek száma igen csekély.

Bizonyos az, hogy a természeti felvételeknek oktatási célokra való széleskörű alkalmazása úgy az iskoláknál, mint a hadsereg körében csak idő kérdése, valamint hivatást töltenek be e felvételek a hírszolgálat terén is, az általános érdeklődésre számot tartó napiesemények megrögzítésével. Ma már, kezdve a szoborleplezésektől a harctéri eseményekig, nem történhetik semmi, ami a filmgyárak „*heti jelentései*” révén el ne jutna a világ minden részébe.

Természetes az is, hogy a gazdag emberek körében mindinkább divattossá válik életük egy-egy nevezetesebb momentumát mozifelvétel útján „megörökíteni” a családi archívum részére (ma még ezt csak a milliomosok engedhetik meg maguknak), aminthogy a különböző államok országos archívumai sem mulasztják el az utókort érdeklő egy-egy eseménynek ily felvételét. A mi *hadiarchívumunk részére a mostani háborúról készült felvételek* valamikor nagyon becses adatok lesznek az utódok kezében. Csak az a kár, hogy a filmcelluloid anyagának hosszú időre való tartóssága ma még biztosítva nincs és éppen ez az akadálya külön filmarchívumok létesítésének. Természetes, hogy a napieseményekről készült felvételeknek éppen úgy, mint az újsághíreknek, csak addig van értékük, míg az újdonság ingerével hatnak. Éppen azért *egy-egy nagy eseménynek a mielőbbi felvétele és a felvételek gyors kidolgozása* a filmgyáraknak üzleti érdeke, mert a szenzáció hasznát az fogja learatni, aki legelőbb léphet vele közönség elé.

Itt azután bőséges tér kínálkozik az üzleti leleményesség érvényesítésére s nagy filmgyárak sem pénzt, sem fáradságot nem kímélnek, csak-hogy a versenytársat lefőzdhessék.

A Gaumont-cég pl. V. György angol király koronázása alkalmára szerződést kötött az angol vasúttársasággal, hogy egy, a koronázási ünnepély után azonnal induló expresszvonathoz csatolt vasúti kocsiban laboratóriumot rendezhessen be olyan célból, hogy az ünnepélyről készült és autón a vasúthoz szállított negatívfilmről útközben pozitíveket készíthessen és még a koronázás napján bemutathassa a közönségnek. És tényleg *6 órával a felvétel elkészülte után*, a mozik karosszékein elhelyezkedve élvezhette a közönség a napnak világraszóló eseményét.

A világvárosok egyes mozgósínházai bevezették azt a gyakorlatot is, hogy a „heti jelentések” keretébe foglalt mozgóképek mellett leadják a legfrissebb táviratokat és tőzsdei jelentéseket is.

A természeti felvételek között az ismeretek terjesztése szempontjából legnagyobb jelentőségűek, tehát a legnagyobb kulturértéket képviselik a *tájéképek és tudományos felvételek*.

Bizonyos, hogyha az e fajta képek nagyobb számban kerülnének vászonra, ezzel a mozi részére új hiveket lehetne szerezni és meg lehetne

hódítani részére a legintelligensebb közönségnek azokat az elemeit is, akiket a mozi műsora éppen azért nem elégít ki, mert az ilyen tárgyú képek az átlagműsornak csak mintegy hatodrészt alkotják.

Hogy a mozira, mint a szemléltető oktatásnak legtökéletesebb eszközére ezen a téren nagyszerű hivatás vár, azt a már eddig elért eredmények is igazolják.

A francia filmgyárak egynemelyike már saját laboratóriumot rendezett be, ahol tudósok, szakemberek érdekes kísérleteket folytatnak és a kísérletekről filmfelvételt készítenek.

A mozinak, mint a tudományos kutatás eszközének lehetősége legszembetűnőbben jelentkezik ott, ahol tiszta és abszolút pontos képet akarunk nyerni, olyan életjelenségekről és fejlődési folyamatokról, amelyek vagy tulságosan gyorsan – mint pl. a madár repülése – vagy tulságosan lassan – mint pl. a növény fejlődése – mennek végbe ahhoz, hogy a mozgásnak, illetve fejlődési folyamatnak egyes fázisait megkülönböztetni lehessen. A mozifelvétel által lehetségessé válik e túlgyors vagy tulságosan lassú mozgási folyamatokról felvett film tetszésszerű ütemben való lepergetésével azokat a közelebbi megfigyelésre alkalmassá tenni. Ezzel a tudományok fejlesztésének és az ismeretek népszerűsítésének egészen új lehetőségei nyíltak meg.

A tudományos mozifelvételek tulajdonképeni megalapítója Marey, párisi tanár, aki különben magának a kinematográfiai technikának tökéletesítésével is nagy érdemeket szerzett.

Commandon párisi tanárnak a Pathé Frères-cég segítségével sikerült egy olyan készüléket előállítani, amely mikroszkopikus felvétellel alkalmas. Ő volt az, aki a vérnek a véredényekben való mozgásáról először készített felvételeket és ezzel ezt az új mozikészüléket a tudományos kutatás szolgálatába állította.

A Marey tanár nevét viselő intézet Párisban a tudományos kinematográfiai kutatás központjává lett, ahol a tudós szakférfiak számára kísérletezéseikhez a legtökéletesebb kinematografkészülékek állnak rendelkezésre. Ezek a készülékek újabb és újabb találmányok folytán ma már annyira tökéletesek, hogy még Röntgen-képek felvételét is lehetővé teszik, ami főleg azért ütközik nehézségbe, mert a könnyen gyúló filmek az „X” sugarak 2000 gyertyafényű intenzitását nem állották ki. Ezen nehézségek dacára sikerült azonban úgy a gyomornak, mint a szívnek működéséről tiszta mozifelvételeket készíteni.

A fentebb említett azon nehézségek dacára, amelyek útjában állanak annak, hogy a mozgószínházak műsorában a természeti felvételek nagyobb tért hódítsanak, az üzleti vállalkozások körében is találkozunk dicséretes törekvésekkel, melyeknek célja a mozit abban az irányban refor-

málni, hogy az ennél inkább az ismeretek terjesztésének álljon szolgálatába.

Ezt az eléggé nem dicsérhető irányzatot szolgálja s azzal nagyszerű kulturmunkát végez a már fentebb említett német cég „Die Neue Photographische Gesellschaft in Stieglitz” továbbá a „Lichtbilderei G.m.b.H. in M. Gladbach”, amely folytonosan új és új filmeket bocsát piacra a következő csoportosítással:

1. Természettudományi felvételek. 2. Földrajz: Utazások, tájképek. 3. Néprajzi képek. 4. Mezőgazdaság és mezőgazdasági ipar. 5. Ipar, műipar, technika. 6. Egészségügy és higiénia. 7. Sport. 8. Történelem. 9. Vallás. 10. Katonai és hazafias képek. 11. Esztétikai és erkölcsi szempontból egyaránt kifogástalan drámák és humoreszkek. 12. Általános érdekű napiesemények.

Ugyanez a cég, amely eddig több mint 1400 ilyen tárgyú filmet hozott forgalomba, hasonlóan dicséretes kulturmunkát végez a vetítőképes oktató előadások céljain a készült diapozitívek gyártásával, amelyekből 1903-ig 400 sorozatot bocsátott ki.

A természeti felvételeknek a mozik műsorában való térhódítása bizonyára kívánatos és az ezen irányban való haladás minden kultúremlék előtt örvendetes jelenség, de azoknak, akik azt hangoztatják, hogy a moziknak kizárólag csak ilyen programmal volna szabad dolgozniuk, nincsen igazuk. Nincs igazuk, mert a mozi – mint alább látni fogjuk – éppen a drámai művészet terén külön hivatás vár s azonkívül nem szabad elfeledni, hogy a csupán csak természeti felvételekből álló műsor mellett a közönség, amely elsősorban mégis csak szórakozni és nem tanulni megy a moziba, nélkülözné az érdeklődés lekötéséhez okvetlenül szükséges változatosságot. Azonkívül számolni kell azzal is, hogy a képek olyan gyorsan peregnek le vásznon, hogy a látottak megemésztése a nyert új benyomásoknak az emlékezetbe való bevéődése csak akkor várható, ha a nézőközönséget nem akarjuk egy-egy előadás keretében ismeretekkel teletömni. A mozi, mint a szemléltető oktatás legtökéletesebb eszköze, az ismeretek terjesztése és népszerűsítése terén kétségtelenül nagy feladatokat betöltésére hivatott, de szerény nézetem szerint csak addig, amíg az oktatási szándékot a szórakoztatás leple alatt rejte tartja. A mozinak észrevétlenül, tehát akként kell a tömegek művelődésének előmozdítása körül reá háruló kulturfeladatot betöltenie, hogy a közönség ne vegye észre ezt a tendenciát, mert ha észreveszi, elfordul tőle. Áll ez főleg az alsó néposztályokra. A munkás szívesen költi pénzét szórakozásra, de oktatásért nem lesz hajlandó fizetni. A szervezett munkások vezetősége egyes vidéki városokban a munkásoknak a kocsmától való visszatartása érdekében a munkások részére kedvezményes árú színházi és mozijegyeket eszközöl ki s azokat saját emberei útján helyezi el a munkások köré-

ben. A kassai szervezett munkások 22 fillérért kapják a mozijegyeket és hetenkint több száz korona árú jegyet adnak el. Ezzel a tevékenységgel valóban elismerésre méltó kultúrmunkát végeznek, mert a pénz azelőtt talán az utolsó fillérig alkoholra pocsékolódott el. Az alkohol élvezete helyett szívesen adja a munkás a pénzét erre a szórakozásra – hiszen egy pohár sör árán másfél óráig mulathat – de bizonyosan nem mondana le a pohár söréről semmiféle oktató előadás kedvéért, mert ez már nem szórakozás, hanem tanulás, tehát munka, amelyre a tanulni vágyó fiatalabb munkás elem szintén kapható ugyan, csakhogy nem pénzáldozat árán.

Azok, akik a mozilátogató közönség pszichológiáját ismerik, igazat fognak nekem adni abban, hogy közönségünk egy-egy közbeiktatott ismeretterjesztő képet szívesen és feszült figyelemmel néz végig, de ha több ilyen kép jön egymásután, vagy ha csak egy is túlságosan hosszú, szóval, amint az előadás nem elég érdekfeszítő, illetve változatos, a nézőtérén a csend megtörik, az addig teljes figyelemmel a képen csüngő közönség beszélgetni kezd.

A felolvasással kísért úgynevezett Uránia előadásoknak a népszerűsítése is – az én tapasztalatom szerint – azért nehéz, mert a darabok hosszúak. Az, amit egy előadás a közönségnek ismeretekben nyújtani akar, sok. Az előadás első felét érdeklődéssel figyelő közönség a második óra vége felé türelmetlenné válik. Nem megy haza, mert a darab végére kíváncsi, másrészt mert úgy gondolja, hogyha már megfizette a helyét, megkárosítaná magát, ha az előadást nem nézné végig. Inkább diskurál tehát és ezzel zavarja a felolvasót is meg a közönséget is.

A *mozielőadások műsorai*val tehát – ha a nagy tömegek változatlan érdeklődését akarjuk részére biztosítani – nagyon *csínján kell bánni*, mert csak a kisebbik részében oktató műsor mellett végeredményben nagyobb és eredményesebb kultúrmunkát lehet végezni, mint a kizárólag oktató irányú műsorral. Emitt a közönség egy-egy teljes érdeklődéssel végig kísért kép megnézésével észrevétlenül, úgyszólván akarata ellenére tanul, látókörét, ismereteit bővíti, amott pedig – ha ugyan egyáltalán kapható az előadásra – vagy unatkozik, tehát máshol jár az esze, vagy ha figyel is, a neki a bő adagolással beadott „tudományt” nem képes megemészteni. Ezeket a szempontokat nem szabad tehát figyelmen kívül hagynunk, ha a filmgyárak termelését a filmek tárgyának megválasztása szempontjából igazságosan akarjuk bírálni.

A szennyfilm

Egy Gaumont-cég által kiadott füzetben találjuk ezt a mondást: „A kinematografia kinőtt már a közönséges ipar kereteiből és az egész emberiség közkincsét alkotó tényezővé lett.”

Ha ez állítást elfogadjuk – amint igazsága elől nem lehet elzárkózunk – akkor nem szabad többé a kinematografiát úgy tekintenünk, mint az ipari termelés egyéb ágazatait, amelyeknél a lehetőleg jó termelvények előállításával mellett mindig első sorban az a gazdasági főelv érvényesül, hogy minél nagyobb legyen a haszon, minél dúsabb az osztalék.

Nem szabad pedig úgy tekintenünk azért, mert ennél a termelésnél az említett gazdasági vezérelv nem feltétlenül akkor érvényesül a legjobban, ha a gyár a legjobbat nyújtja, hanem miként a tapasztalat igazolja, gyakran *éppen azok a filmtermékek biztosítják a legnagyobb kasszasikert, amelyekben a népszerűség, az ethika és az ízlés szempontjából legtöbb a kifogásolni való.*

Az erotikus-sexuális és a bűnügyi drámák azok, amelyekkel a legtöbb ember érdeklődését lekötni és figyelmét lebilincselni lehet. Azoknál az embereknél ugyanis, akik szellemi életet élnek, akiknek magasabb vonatkozásokban nincsenek érintkezési pontjaik, ezek a darabok alkalmasak arra, hogy a megértéshez szükséges lelkirokontságot megtalálják.

Mielőtt az ezen fejezethez tartozó anyag tárgyalására áttérnénk, állapítsuk meg, hogy a moziképet, vagyis a filmeket *a következő csoportokba* oszthatjuk:

1. Tudományos felvételek (kísérletek). 2. Tájéképek, városok. 3. Néprajzi felvételek. 4. Ipari üzemek, gyárak. 5. Mesék. 6. Sportképek (ideértve a hajózást és aviatikát is). 7. Katonai képek. 8. Trükkfilmek és cirkuszi mutatványok. 9. Táncok és balett. 10. Napiesemények. 11. Komikus képek és végül 12. a drámák. Ez utóbbiak részint olyanok, melyeket irodalmi művekből dolgoztak át a mozi részére, vagyis filmesített színpadi drámák, regények stb., vagy pedig olyanok, melyek egyenesen a mozi részére készültek, tehát eredeti mozidrámák.

Könnyű kitalálni, hogy a mozidaraboknak ebben az utolsó csoportjában kell keresnünk azt, ami e fejezet keretén belül bennünket érdekel. De nem kell nagyon sokáig keresnünk, mert a hangzatos csalogató címek, amiket a mozik rikító színű plakátjai kiabálva hirdetnek, keresés nélkül is ráirányítják figyelmünket ezekre a termékekre, amelyeket a mohó nyeregsérgvágy a legalkalmasabb eszköznek talált a nagy tömegek alacsony ösztöneinek ingerlésére, a szenzációhajsza kielégítésére. Ezek az „életből vett fejezetek” az emberi sorsnak az élvezetekben tobzódó gazdaságtól le egészen az éhhalállal végződő nyomorúságig lehetséges minden fokozatait, a szédítő szerencsének a legborzalmasabb szerencsétlenségig előfor-

duló változatait minden tartózkodás nélkül, a legválogatottabb részletességgel tárják elénk, gondosan ügyelve arra, hogy a sötét részletek a legfeketébb színárnyalatokkal legyenek kiemelve. A szerelem és gyűlölet, a kapzsiság és bosszúvágy, a féltékenységek és delírium, a félelem és elvakultság kergetik e drámák hőseit az élet minden elképzelhető forgatagába, csak hogy a cselekmény minél változatosabb, eseményteljesebb és érdekesebb legyen.

Látni fogjuk alább, hogy az ilyen tendenciájú drámákat részint a nyomatokban támadt felháborodás és a hatóságok szigora, részint pedig a filmgyárosok jobb belátása jóformán egészen elseperte már a szinterről, de ha a régi filmdrámák jegyzékeit vizsgáljuk, már a hangzatos címek után könnyen ráakadunk ezekre az alacsony ösztönökre spekuláló, szenzációt hajhászó finom csemegékre. Walther Conrad „Kirche und Kinematograph” c. könyvéből veszem át az egyik filmgyártó cég katalógusából kiírt következő címeket: Izgalmas letartóztatás. A leánykereskedő kalandja. Alkoholizmus és tüdővész. A párisi apacsok. Nyomorúságból tolvaj lett. Öreg leánykereskedő. Autó a betörők szolgálatában. A kék szakáll. Meglopott tolvajok. Cartouche a rablókirály. A szökevény. A tolvaj. (...) És ezek a darabok mind egyetlen filmgyárnak a termékei!

Ugyanez a szerző írja, hogy ebből az időből (1908–1910) eredő 250 mozidramát tett közelebbi vizsgálat tárgyává és ebben a 250 drámában 97 gyilkosságot, 45 öngyilkosságot, 51 házasságtörést, 19 kerítést, 22 szökést, 25 kéjnést, 176 tolvajt és 35 iszákost talált. Tehát minden ötödik darabban egy öngyilkosságot és két gyilkosságot, amelyek kivételénél méreg, kötél, tőr, kés, pisztoly, puska, szóval minden, ami erre használható, alkalmazást talált.

Azt hiszem, hogy a kinematográfia sajátos eltévelyedésére és kinövéseire semmiféle színes leírással nem lehetne jobban rávilágítani, mint ezzel a kis statisztikával.

A filmeknek ezt a fajtáját a „szennyfilm” gyűjtőnév alatt foglalhatjuk össze, azonban nem abban az értelemben, amit a németben „Schundfilm” alatt értünk, mert ez tágabb fogalom. A „Schundfilm” fogalma alá – eltérőleg a „Schundliteratur” fogalmától – tartozik számos olyan kép is, amely magában véve nemcsak, hogy nem erkölcsstelen, de sőt, tanulságos, vagy tudományos értékű, de az idegekre ható izgalmas részletei miatt nem való a közönség elé. Ilyen pl. egy boncolásról, esetleg orvosi műtétről, vagy némelyik élettani folyamatról felvett kép. Ha ezeket a közönség elé visszük, éppen olyan merényletet követünk el velük az emberek idegei ellen és éppen úgy a lelki eldurvulást segítjük velük elő, mint akár a legborzalmasabb bűnügyi drámákkal.

A „szennyfilm” kifejezést mi csak abban az értelemben kívánjuk hasz-

nálni, mint a német „Schmutzfilm” szót, míg a Schundfilm fogalmának megfelelő magyar szó megcsinálását erre hivatottabb tényezőtől várjuk.

A szennyfilm fogalma alá tartozó képeknek két csoportját különböztetjük meg és pedig: a sexuális és a bűnügyi drámákat.

A *sexuális képek* csoportjába tartoztak azok a pikánsnak nevezett izléstelenségek is, melyeket a moztulajdonosok az u. n. „*Férfiestély*”-eken mutogattak, vastag betűkkel jelezvén a plakátokon, hogy az előadáson csak a 18-ik évet betöltött férfiak vehetnek részt. Ez a figyelmeztetés persze csak felhívás volt keringőre, mert arról nem tudunk, hogy a jegypénztáraknál a keresztlevél felmutatása szükséges lett volna. Szerencséje a mozinak, hogy hamarosan belátta, hogy az ilyen „mutatványokkal” csak pillanatnyi sikereket lehet elérni, de végeredményben az ilyesmi üzletileg is ártalmas, mert az egész intézményt diskreditálja. Ennek tulajdonítható, hogy ezek a képek hamarosan le is tűntek a színtérről, és ma már nincs olyan filmgyár, amely az ilyen bevallottan sexuális képekkel beszennezné a katalógusát. Sexuális drámák ugyan még ma is szerepelnek itt-ott a műsoron de ezek a férfiestélyek programjához képest már csak kávéskanállal adagolják az izléstelenséget.

Kevesebb tartózkodást mutatnak az u. n. *bűnügyi vagy kriminális drámák*, melyeknél a cselekménynek szinte egyetlen tárgya valami deliktum. Az egész darab annak van szentelve, hogy egy-egy bűncselekményt vagy sokszor a bűncselekmények egész halmazát elejétől végig a legnagyobb részletességgel feltárja. Könnyű elképzelni, hogy a tökéletes szemléltetési mód, amely a mozinak legértékesebb sajátja, milyen pompásan felhasználható arra is, hogy a nézőközönséget egy-egy bűncselekmény mikénti lefolyásáról a legpontosabban kioktassuk. Az ilyen tárgyú drámák kultiválásával a mozi a betörők, gyilkosok és tolvajok valóságos iskolájává válhatik, aminthogy ezzel a váddal komoly tényezők joggal illették is.

Hogy a közönség nagyobb része milyen szívesen fogadta ezeket a szennydrámákat, azt mi sem igazolja jobban, mint az a tény, hogy a filmgyárak – amelyeknek üzleti érdekük volt, hogy a közönség izlésével számoljanak – egymást igyekeztek lefőzni a legraffináltabban kieszelt betörő és tolvaj fogásokkal és ezeket a drámákat szinte csak azért újartották, hogy e téren – bámulatos leleményességgel – mindig újat és újat nyújthassanak. És a közönség honorálta a filmgyáraknak ebben a vonatkozásban megnyilatkozott, jobb ügyhöz méltó buzgalmát és mohó étággal válogatás nélkül felhabzsolta, amit eléje tálaltak.

Abban, hogy a mozi ezekkel a bűnügyi drámákkal ilyen „sikereket” ért el, rész van a kívül álló más tényezőknek is, mert nem hiszem, hogy ezen drámák valaha is képesek lettek volna a közönség ekkora tömegére olyan vonzerőt gyakorolni, mint ahogy az tényleg megtörtént, ha a kriminalitás iránt való érdeklődését már előzetesen fel nem keltették volna

a Sherlock Holmes, Nick Carter regények és ponyvairodalomnak egyéb hasonló termékei, amelyek éppen a mozidráma keletkezését megelőző években terjedtek el legjobban és rontották meg a közönségnek, ha nem is egészen indifferens, de a kriminalitás iránt minden esetre kevesebb fogékonysággal bíró izlését.

De része van a közönség izlésének ilyen megmértelyezésében annak a napi sajtónak is, amely tisztán szenzációhajhászatból valósággal hősökké avatja nagyobb feltűnést keltő bűncselekmények elkövetőit.

A berlini büntető törvényszék bírói testületének egyik tagja, dr. Hellwig Albert – aki a tudományos moziirodalom terén tekintélyes nevet szerzett – „Schundfilms” c. könyvében érdekesen világít rá a napisajtó most említett szerepére.

Egy Hennig nevű gyilkos szenzációt keltett bűncselekményével a napi sajtó heteken át a legkimerítőbb részletességgel foglalkozott és olyan színes leírásokban ismertette a bűntény minden fázisát, hogy a közönség szinte lélegzetét visszafojtva leste az erre vonatkozó újabb és újabb tudósításokat. Egész Berlin valósággal kultuszt üzött ezzel a gyilkossal és nemcsak a fényképét terjesztették, de egyes élelmes kereskedők „Hennig-zseb-kendőket” stb. hoztak forgalomba. Mi sem természetesebb, mint hogy a mozi is le akarta fölözni a „Hennig-tejfelt” és egész képsorozatokban mutogatta a „hős”-nek a háztetőkön való bujkálását és egyéb érdekes kalandjait, míg azután a berlini rendőrség betiltotta a Hennig-hisztériát.

Ugyancsak Hellwig tesz említést egy angol cég által egy „a bíróság által megállapított tényállás alapján” Hau Károly bűnügyéről forgalomba hozott filmről, amelynek alcímeit érdekesnek tartom jegyezni, mivel ez a bűnügyi drámáknak egy klasszikus példánya: Az esküvő előtt. A szerelem tavasza. A szöktetés. Az esküvő után. Az intrika felfedezése. A kék szakáll. Hau telefonál Molitor asszonynak. A Molitor-villa Baden-Badenben. Molitor asszony elhagyja a villát. Molitor asszony találkozása leányával. Mögöttük megjelenik Hau Károly és a kék szakáll. Pisztolylövés. A két férfi eltűnik. Menekülés. Hau a Lichtentaler-Alle és Fremserberg-utca sarkán kocsiba ugrik. Hau elfogatása. Haut halálra ítélik. Hau felesége halálra szánja magát és a fogságban búcsúzik férjétől. Természetes, hogy a plakátokon közzétett ilyen érdekes részleteket ígérő alcímek nem tévesztik el hatásukat és főleg azokra gyakorolnak különös vonzerőt, aki a cselekmény színhelyét is ismerik.

Mivel az élet nem termel elég szenzációs bűnügyet, az üzleti leleménység a fantáziához fordul és megjelennek a kigondolt bűncselekmények. Lássunk egy a plakátok szerint „a görög mondavilágból vett” képet: „A szerelem hatalma.” Alcímek: A csábítás. Az első csók. Egy szép álom. A rettenetes valóság. (A görögöt és szeretőjét meglepi a görög felesége.) Egyesülnek a halálban. (A csábító – egy rabszolgasorban lévő

táncosnő – a görög feleségének parancsára kénytelen mérget inni. A férj efeletti kétségbeesésében a leány börtönébe megy és együtt hal meg vele.)

De ez még nem az igazi. A tipikus bűnügyi drámáknak a detektívregények szolgáltak mintául és nem lehetne őket jobban jellemezni, mint ha azt mondjuk, hogy nem egyebek, mint Nick Carter regények képekben.

De van e drámák között olyan is, amely alkalmas arra, hogy *osztálygyűlöletet* ébresszen és egészen *hamis fogalmakat* oltson be a hiszékeny közönségbe. Lássunk egy ilyet is. A címe: „Das Geld regiert die Welt.” Tartalma: egy szegény asszony négy kis gyermekével – akiről lerí a nyomorúság – elhalad egy cipős bolt előtt és elemel egy pár cipőt. Rajtakapják és gyerekeivel együtt a rendőrségre viszik. Színváltás. Egy elegáns asszony csipkék között válogat egy boltban. Próbál elcsenni egy értékes csipkét, de megcsipik és őt is a rendőrségre viszik. Alig hogy előállítják, megjelenik a férje, egy elegáns úr, aki letesz a tisztviselő asztalára egy bakjegyét, mire az úri tolvajnt hazaeresztik. Alig hogy az kilép az ajtón, hozzák a szegény asszonyt négy gyerekével és ezeket rövid kihallgatás után gomba taszigálások mellett a fogházba kísérik. Az igazságszolgáltatás diszkreditálására rövidebb és hatásosabb módot bajosan lehetne kitalálni.

A *szennyfilmnek a közönségre gyakorolt hatását* Hellwig fentebb idézett könyve a következőképpen állapítja meg:

A szennyfilm igen sokaknál – elsősorban pedig a fiatalkorúaknál – ferde fogalomképződést idéz elő, *megzavarja az ítélőképességet* és fantasztikus gondolatokat ébreszt, ami azért nem közömbös, mert az ilyen dispozíció a bűnözésre való hajlam csiráját hordja magában.

A *Thucho* bécsi tanár a szennyfilmnek és a ponyvairodalomnak a gyermekekre gyakorolt ezt a hatását találóan „Erziehungsstörungen” kifejezéssel jellemzi, és azt mondja, hogy ezek egyrészt bűncselekményekre szuggerálnak, másrészt az ízlés eldurvulását eredményezik; kifejlesztik a kalandvágyat és elhomályosítják a megengedettnél s a tilosnak a fogalmát. A betörő ügyessége, élelmessége és bátorsága a fiatalokú nézőben csodálatot ébreszt, a szeretetreméltó házasságtörő szembeállítva a kiállhatatlan férjjel, a nézőben az előbbi iránt kelt rokonszenvet, ami azután természetszerűleg a dráma cselekményének téves megítélésére vezet.

A bűnügyi regények és a hasonló mozidrámák gyakori olvasása, illetve rendszeres élvezete a *fiatalságnál a fantáziának* a társadalom szempontjából egyenesen *veszélyes izgatását eredményezik*, mert hovatovább elvonják a gyermektől az élet eseményeinek elfogulatlan megítéléséhez szükséges képességet. Egész nevelési rendszerünk éppen azon nyugszik, hogy a gyermeket jó példával, figyelmeztetéssel, jó olvasmányokkal és ha kell fenyegetéssel, sőt büntetéssel távol tartsuk mindattól, ami őt az emberi társadalom szempontjából helytelen cselekvésekre ösztönözhetné. Ha már most a gyermeke éppen az ellenkező irányban gyakorolunk szuggesztív ha-

tást, természetes, hogy az ebben az irányban is reagál és a befolyás károsabb lesz, minél élénkebb a gyermek képzelő tehetsége. Tudjuk, hogy már a mesék is olyan intenzív befolyást gyakorolnak némely fogékony lelkű gyermekekre, hogy az valósággal a regék világában él. De ez a mesevilág – amint a gyermek egy bizonyos kort elér – elveszti magikus hatását és szétfoszlik. A gyermek maga rájön, hogy a mese *messze esik a valóságtól*. A szennyfilm hatása azért veszedelmes, mert *fotografikus hűséggel mutatja meg a cselekményeket; az, amit a gyermek a filmen lát, nem mese, nem álom, nem ködkép, de élő valóság*. Az ilyen élethű ábrázolásban bemutatott tolvajlás vagy házasságtörés feldöntheti a gyermekeknek a templomban és az iskolában hallott s általában a nevelés útján nyert helyes fogalmait.

Nem fognak elzárkózni e fejtegetés igazsága elől, azok, akik gyermekkorukban maguk is szerettek volna Robinsonok, Bórharisnyák, Vadölők, majd a Verne-regények hatása alatt világotutazók lenni s így el kell ismerniök, hogy a bűnügyi mozidrámák és detektívtörténetek is könnyen felébreszthetik a gyermekben azt a vágyat, hogy világhírű betörő legyen, akiről az újságok heteken át és hasábokat írnak és a fotográfiáját hozzák.

Hogy a szennyfilmnek az ítélőképesség megzavarása alkalmas hatása s általában *káros befolyása, mely életkorig érvényesülhet*, erre szabályt felállítani nem lehet, mivel ez egészen individuális. Bár – miként alább látni fogjuk – igen nagy tekintélyű emberek az ellenkezőjét állítják, én mégis azt hiszem, hogy adott esetekben az egészen felnőtt fiatalság körében, sőt a nagykorúak között is ébreszthet a szennyfilm bűnözési hajlamot. Éppen ezért tartom én a gyermekek mozilátogatásának korlátozását – egyéb okokból is – problematikus értékű félrendsabálynak és egyedül helyes megoldásnak a szennyfilm kiirtását. Azonban ez is csak akkor lesz gyökere-
res orvoslás, ha egyidejűleg kiirtjuk a hasonló megítélés alá eső nyomdartermékeket is, főleg pedig azoknak a tömeg részére könnyen hozzáférhető olcsó kiadásait.

Persze az ilyen rendszabályok életbeléptetése nem könnyű dolog s főleg a napisajtóval szemben annál inkább nehéz feladat, mert az egyes bűncselekmények részleteire vonatkozó közléseknek gyakran a nyomozás is hasznát látja. Kétségtelen azonban, hogy a mozi elleni szigorú rendszabályokat sürgető sajtónak az ellentábor joggal vágott vissza azzal, ahogy addig, amíg maga az újság is tele van a gyilkosságoknak, házasságtöréseknek és betöréseknek a legapróbb részletekig menő leírásával, amíg sok újság nem is áll egyébből, mint ilyen szenzációt hajszólo közleményekből – amelyeket gyakran még illusztrációk is élénkítenek – addig a sajtónak nincsen joga a mozi portája előtt seperni. *Friebe* írja (Kinematograph, Moral und Presse). „A sajtó azzal, hogy a különböző bűncselekményeket olyan kimerítő részletességgel tárgyalja, tízszer rosszabb hatást gyakorol az emberekre, mint a mozi ilyen tárgyú képei.”

A szennyfilmnek káros hatása a fentebb elmondottakkal még nincs kimerítve. Ferdinánd *Proböse*, hamburgi tanár a fantázia rendkívüli élnétségét s annak a gondolkodásmódra, érzésre és akaratra gyakorolt döntő befolyását a gyermekpsyche legjellegzetesebb jelenségeként mondja. Könnyen érthető tehát, hogy mindaz, ami a fiataloknál a képzelőtehetség túlfeszítésére ad alkalmat, különösen gyenge idegzetű gyermekeknél magára az idegrendszerre is káros visszahatással lehet és ábrándozást, hallucinációt sőt hisztérikus tüneteket válthat ki.

Az is kétségtelen, hogy izléstelen és durva jeleneteknek gyakori látása a gyermek érzésvilágát károsan befolyásolja, tehát lelkének eldurvulását eredményezheti. Dr. Hellwig Albert idézett könyve említ egy moziképet, amelyen egy kocsis lovastól együtt a mélységbe bukik. Hogy ez a jelenet a lónak borzalmas kínok között való elpusztulásával együtt pontosan felvehető legyen, a képet előállító francia filmgyár erre a célra megvette egy vak lovat s azt a kocsis elé fogva Boulogne mellett a mélységnek nekihajtottta. Ugyancsak ő említi egy koppenhágai filmgyárnak „Oroszlánvadászat” c. képét, amelynek különben is izgalmas jeleneteit fokozni akarták azzal is, hogy az oroszlanok egy élő lovat széttépjenek. A cég, amely ennek az oroszlanvadászatnak a város közelében való felvételére nem kapott engedélyt, csónakokra rakatta mindazt, ami a felvételhez szükséges volt és a közeli Amager-szigeten megcsinálta a szenzációs felvételt, persze ennek keretében az élő ló szétmarcangolását is. Erre a hatóság azzal felelt, hogy nemcsak a kép előállítását tiltotta be, de a cégnek Koppenhágában lévő mozijától is megvonta a játszási engedélyt. És dacára, hogy a cég 80.000 koronát (a mi pénzünk szerint több mint 110.000 korona) ajánlott fel a szegényalap céljaira, a tilalom nem lett felüggesztve.

Amíg a kriminális szennyfilmek főleg a fiúk körében éreztetik káros hatásukat, a *sexuális drámák elsősorban a lányokat rongják meg*, mert kiölik belőlük a szeméremérzetet és az erkölcsöt, minek folytán az ilyen lányok annál inkább könnyű prédái lesznek a lelkiismeretlen csábítóknak, mert a szennyfilmekben a házasságtörés stb. nemcsak hogy nem elítélt alakban van odaállítva, de sőt elkövetőjük a darab hőseként szerepel.

Térjünk ki még röviden arra a sokat vitatott s még ma sem eldöntött problémára, hogy a szennyfilm – különösen a fiataloknál – *alkalmas-e bűncselekmény elkövetésére ösztönző dispoziációt előidézni?* Én magam részéről inkább ösztönszerűleg, mint meggyőződésből azok véleményéhez csatlakozom, akik a kérdést igenlő értelemben kívánják eldönteni.

Mivel azonban véleményemet – melyet amúgy sem volnék képes tapasztalatokkal támogatni és kellően megokolni – távolról sem kívánom akárkire is ráerőszakolni, viszont e nagyfontosságú kérdésen átsiklani sem akarok, leghelyesebbnek látom, hogy ideiktatok néhány szembenálló véleményt s az olvasóra bízom, hogy melyiket fogadja el helyesnek.

A „Landesverband für Jugendfürsorge in Württemberg” 1910. évben a mozikérdés megvitatása végett megtartott gyűlésen *Wüterich* stuttgarti lelkipásztor annak a nézetének adott kifejezést, hogy a gyermekek gyakran lopnak azért, hogy a moziba mehessenek s azonkívül az, amit a szennyfilmekben látnak, sokszor utánzásra ösztönzi őket. Ugyanezen a gyűlésen mondott egy esetet Dr. *Beck*, amely szerint egy 15 éves fiú tisztán a mozielőadások hatása alatt 5000 márkát lopott, hogy azzal a világnak menjen.

Ezzel szemben Hans Heinz *Ewers* így ír: „Különös, hogy majdnem minden regényben olvashatunk, a színpadokon szinte naponta láthatunk gyilkosságokat, a napisajtó pedig hasábos cikkekben közli a bűnügyek legapróbb részleteit s mindez nem árt a morálnak s az egyesegyedül csak a mozi káros hatásával szemben olyan érzékeny. Én azonban teljesen kizártnak tartom, hogy egy moziban látott gyilkossági jelenet, akár a legostobább fráterben is gyilkossági gondolatot ébresszen. Ez már csak azért is kizárt dolog, mert a jelenet után néhány perccel utoléri már a gyilkost az igazságszolgáltatás sújtó keze. Épen ezért a mozinak ebben a vonatkozásban inkább az ijesztő, mint ösztönző hatását lehet csak megállapítani.”

Ugyanilyen értelemben nyilatkozik a kérdésről Dr. v. *Rupp*, a württembergi királyság koronaügyésze (Generalstaatsanwalt) azzal indokolván ezt, hogy a mozarabok mindegyikében eléri a bűncselekmény elkövetőjét a büntetés, tehát a tendencia mindegyikben morális.

A szennyfilmek különösen az ifjúságra gyakorolt káros hatását Németországban nem sokáig nézték télenül. Ugyanaz a testület, amely a ponyvairodalom elleni mozgalmat annak idején megindította, a *hamburgi tanárok* (Gesellschaft der Freude des vaterländischen Schul- und Erziehungswe-sens) üzenték meg a hadat a szennyfilmnek is. Míg egyrészt hatalmas agitációt indítottak az egész németbirodalom terén s ebben úgy a különböző kulturegyesületeket, mint pedig a napisajtót bevonták, addig másrészt egy egyenesen e célra kiküldött bizottság útján érintkezést kerestek a kinematografiai érdekeltség azon elemeivel, akiknél a kívánatos reformok iránt meg volt a jóakarát és a megértés. Az ő kezdeményezésüknek köszönhető, hogy az ifjúsági mozielőadások – természetesen megfelelő műsorral – eleinte csak Hamburgban, később a többi városokban is rendszeresítve lettek, valamint elsősorban az ő fáradhatatlan munkájuknak a folyománya volt, hogy a hatóságok erélyes kézzel – sőt helyenkint túlhajtott buzgalommal – fogtak hozzá a mozik megrendszabályozásához. Az ide vonatkozó hatósági intézkedéseket röviden ismertetem a következő fejezetben. E helyen még szükségesnek tartom megemlíteni azt, – amit a szennyfilm elleni küzdelem egyik legradikálisabb vezére Dr. *Hellwig* is megállapít – hogy a viszonyok már az ő könyvének megjelenése idején 1911-ben is igen lényegesen javultak, *a szennyfilm mindenféle kategóriájában hatalmas az apadás és a mozik a legjobb úton vannak ahhoz, hogy műsoruk-*

ból a piszkot egészen kihagyják s azt kifogástalanná tegyék. Ugyancsak ő az, aki megállapítja, hogy e derék *reformmunkában maga a moziérdekltség is tevékeny részt vett.* E részben egy érdekes adatra is hivatkozik, nevezetesen a szövetségi mozitulajdonosoknak egy közös akciójára, akik az egyik szaklapban (Der Kinematograph) nyílt levélben szólítottak fel filmgyárosokat, hogy csakis erkölcsileg kifogástalan filmeket küldjenek nekik, mert a szigorú rendőri intézkedések folytán csakis ilyeneknek vehetik hasznát.

Érdekesnek tartom még megemlíteni, hogy ugyancsak a németországi moziérdekltség körében *a szennyfilm elleni küzdelem külön egyesületek és szövetségek megalakulásához vezetett.*

A szennyfilm elleni mozgalom Németország határain túl is erős hullámokat vert. Olaszország, Anglia és a Skandináv államok sajtói tevékeny részt vettek ebben és pedig olyan eredménnyel, hogy mindez országokban mihamar bekövetkezett a szennyfilm elleni hatósági védekezés is, amelynek részletes ismertetése azonban az itteni kereteken kívül esik.

Hatósági beavatkozás

Az a körülmény, hogy a filmgyárak tisztán üzleti érdekből túlságosan nagy engedményeket tettek a tömeg izlésének, vagyis az izléstelenségnek, váltotta ki a mozival szemben a jobb izlésű közönség ellenszenvét és eredményezte azt, hogy a közhangulat és a sajtó nyomása alatt, majd a hatóságok beavatkozása folytán maguk az érdekelt filmgyárosok is megértették, hogy magának a filmiparnak érdekét is eredményesebben szolgálják azzal, ha az erkölcs és esztétika jogosult követelményeivel számolva, inkább annak a talán kisebb számú, de intelligens közönségnek az izléséhez alkalmazkodnak, amelynek több ítélőképessége van, mint a szenzációt minden válogatás nélkül mohó étvágygal habzsoló tömegnek.

A moziérdekltség – mint fentebb láttuk – maga is résztvett a szennyfilm kiküszöbölésére irányuló mozgalomban, tehát önként is törekedett a műsor fokozatos javítására s általában a színvonal emelésére s így nem csoda, hogy akkor, midőn a törvényhozás és közigazgatási hatóságok a mozikat rendszabályok alá vonták, a németországi mozitulajdonosok és filmgyárosok annak tudatában, hogy az átalakulás máról holnapra nem lehetséges, a kiadott intézkedéseket túlszigorúnak tartották és úgyszólván valamennyi szakegyesület főcélja ma sem egyéb, mint a felállított rendszabályok enyhítésének kiküzdése, a megszabott keretek tágítása.

És el kell ismernünk, hogy a német mozitulajdonosoknak sok esetben okuk volt a feljajdulásra, mert nincs még egy ipar, amely rendszabályokkal annyira meg lett volna nyomorítva, mint a mozi Németországban. De viszont igaz az is – hiszen fentebb idéztük a Gaumont cég fizetét – hogy

a mozi jelentőségében és hatásában messze kiemelkedik a többi iparág köréből, sőt nem is tekinthető csupán iparnak, s így nem is lehet azzal egy mérték alá vonni.

Ezért tartották szükségesnek Németországban a filmipar és a mozi részére külön szabályokat felállítani, amelyek főleg három irányban jelentkeznek. És pedig: 1. *A cenzura*. 2. *A gyermekek előadástogatójának korlátozása*. 3. *A belépti díjakra vetett adók*.

A filmcenzurát tanfériak sürgetésére (Bericht der Hamburger Lehrerncommission für Lebende Bilder 1907.) az 1911. évi december 31-iki miniszteri rendelet szabályozta és pedig olyképpen, hogy minden filmet színrehozása előtt 24 órával az illetékes kerületi hatóságnál jóváhagyás végett be kellett mutatni. A cenzurának ez a módja azonban tarthatatlan helyzetet teremtett, mert így nemcsak, hogy minden filmet *minden városban külön-külön kellett cenzura alá bocsátani*, de előállott az az anomália is, hogy ugyanazon film bemutatását az *egyik helyen megengedték, a másik helyen betiltották*. Könnyen elképzelhető, hogy ez az állapot, mennyi szekaturát és anyagi kárt okozott. E bajon segítőndő, kifejlődött az a gyakorlat, hogy a gyárosok és a behozatallal foglalkozó cégek az összes filmet a berlini cenzurának vetették alá és a filmeket ellátták igazolvánnyal, amely a készítő cég nevét, a film hosszát, címét és tartalmát tüntette fel. Ezzel elértek annyit, hogy a legtöbb rendőrhatalóság – bár arra kötelezve nem volt – elfogadta irányadónak a berlini cenzura döntését. Akadtak azonban olyan rendőrhatalóságok is, amelyek a filmeket a berlini cenzura igazolványa dacára újabb cenzurának vetették alá, míg végre megjelent az 1912. évi április 30-iki miniszteri rendelet, amely a *berlini cenzura által engedélyezett filmek előadását Poroszország egész területén megengedte, anélkül azonban, hogy ugyanakkor a vidéki cenzurázást eltiltotta volna*. Ekkor aztán megtörtént az, hogy a *berlini cenzura által eltiltott filmek előadására egyes vidéki rendőrhatalóságok megadták az engedélyt*, mert nem volt tudomásuk arról, hogy a berlini cenzura azokat elejtette. Az 1912. július hó 6-iki miniszteri rendelet azután – legalább Poroszországra nézve – úgy ahogy megteremtette az egységes filmcenzurát az által, hogy elrendelte, hogy a cenzura eredményéről az azzal megbízott rendőrhatalóságok egymást értesítsék.

A Németbirodalom többi országaiban a cenzura még ennyiben sem egységes, bár nagy általánosságban el lehet mondani, hogy a berlini cenzurát irányadónak szokták elfogadni.

A filmcenzura kezelése körül mutatkozó eltérések oka elsősorban abban keresendő, hogy annak mikénti gyakorlására *általános érvényű elveket és szabályokat felállítani nem lehet*, tehát az mindenkor a cenzurát gyakorló közegek különböző felfogása szerint ingadozik. A legszigorúbb cenzurát

a szászországi hatóságok gyakorolják, míg például a hamburgi cenzura liberális felfogásáról ismert.

A cenzura részére általános szabályul legfeljebb az szolgálhat, hogy az izléstelenséget, az erotikát és a bűnügyi szennydarabokat ne engedje a közönség elé. Csakhogy ez még mindig nagyon labilis szabály, amelynél a felfogásbeli különbségek érvényesülésének igen tág tere nyílik. Az a gyakorlat például, amelyet a berlini cenzura eleinte követett, hogy t. i. minden filmet betiltott, amelyben bűncselekmény fordul elő, lehetetlenségekre vezet, mert ilyen megítélés mellett a klasszikus szindarabok legnagyobb részét is le kellene venni a műsorról. Bánk Bán, III. Richárd, Faust stb., ebből a szempontból mind kifogás alá esik. Hiszen magában a Faustban a bűncselekmények egész sorát (gyermekgyilkolást, gyilkosságot, fejbujtást, kerítést) találjuk. A cenzura ilyen kezelése szinte lehetlenné teszi a szerzőnek, hogy darabjába érdekfeszítő momentumokat, indulatokat ébresztő elemeket vigyen bele. Az ilyen cenzura legfeljebb csak arra jó, hogy csak limonádé darabok termelését segítse elő.

Hasonlóan nehéz annak a megállapítása, hogy *mi tekinthető erotikának, vagy izléstelenségnek?* Hol kezdődik a határ, ahol már a művész vagy erkölcsi szempontokon sérelem esik? Ezért lenne szükség mindenütt, ahol cenzura van, a cenzurát gyakorló bizottságot úgy összeállítani, hogy abban a rendőrhatalóság és a filmgyárosok képviselőin kívül *helyet foglaljanak esztétikusok is*, akiket mély tudásuk, széles látókörük és életismeretük a cenzura helyes és lelkiismeretes gyakorlására képessé tesznek. Így a bíráltnál a különböző szempontok kölcsönös mérlegelés alá esnének és az egyoldalúság, amelyet a csak rendőri cenzura természetesen felmutat, kiküszöbölhető lenne.

Egyébként alapos cenzuráról addig egyáltalán nem lehet szó, amíg olyan tömegmunkát kell végezni, mint pl. a berlini cenzurának, ahol 4 rendőrtanácsos naponta 8000 m (8 km) hosszú filmanyagot bírál felül.

A rossz cenzura különben két irányban érvényesül. Külön bírálja el a filmeket abból a szempontból, hogy azok a gyermekek részére is, vagy csak a felnőttek részére legyenek-e előadhatók.

A *gyermekek erkölcsi védelme szempontjából* azonban még ezt sem találták mindenütt elegendőnek, hanem a tanfériak sürgetésére egyes városokban *külön tilalmakat állítottak fel*. Hamburgban pl. a 6 éven aluli gyermekeknek egyáltalában tilos a mozikat látogatni. Berlin, Drezda, München, Strassburg, Lipcse és Mannheim olyan rendelkezést léptettek életbe, mely szerint a 16 éven aluli személyek kíséret nélkül csak a gyermekelőadásokat látogathatják, a rendes előadásokat pedig csak hozzátartozóik kíséretében. A többi német városokban viszont – kivéve Westfáliát, Schleswig-Holsteint és Szászországot, ahol ugyancsak a most említett tilalom áll fenn – semmiféle korlátozás nincs a gyermekekre nézve.

Ott azonban, ahol ilyen korlátozások fennállnak – nehogy a gyermekek legkedvesebb szórakozásuktól legyenek megfosztva – gondoskodni kell az úgynevezett *ifjúsági előadások rendszeres életbeléptetéséről*.

Fricke hamburgi tanfelügyelő kezdeményezése meg is teremtette a gyermekelőadásokat. A kezdetben csak helyi jellegű akció még nem lett általánossá, de ott, ahol a fenti tilalom fennáll, jó részben rendszeresítve vannak az ifjúsági előadások. A Mönchen Gladbachban megjelenő „Bild und Film” című folyóirat állandóan közli az e célra alkalmas kiválogott filmanyagot.

Az ilyen tanulságos és népnevelésre kiválóan alkalmas filmek forgalombahozása körül nagy érdeme van a már említett „Lichtbilderei G.m.b.H” M. gladbachi cégnek. Hasonló célra alakult a „Gesellschaft für wissenschaftliche Film und Diapositive in Berlin” továbbá az „Erste deutsche Bund für wissenschaftliche und Unterrichtskinetographie” és a „Kinematographische Studiengesellschaft in Berlin”.

A cenzura, a gyermekek mozilátogatásának korlátozása és a most említett törekvések sokat javítottak a helyzeten, de hogy ezek dacára még Németországban sem találunk a mozgóképszínházak műsoraiban annyi tanulságos és oktató filmet, mint amennyit ott látni szeretnénk, ennek egyik oka az, hogy a nagyjából függő helyzetben lévő, illetve az egyes filmkölcsonzó intézetekkel állandó üzleti összeköttetésben álló magánmozik – egyrészt eme viszonyuknál fogva, másrészt saját bevételeikre való tekintettel – nincsenek abban a helyzetben, hogy ezt a kulturirányzatot a kívánatos mértékben szolgálják. Nekik a nagy regie, a verseny, az adók nyomása alatt azt kell adniuk elsősorban, ami vonz.

És aki igazságos igényeket akar gyakorolni a mozik felett, annak meg kell engedni, hogy ez csak természetes. Mi joga várunk altruizmust, áldozatot a mozitulajdonostól? Hát a vidéki szintársulatok – a legelőkelőbbeket sem véve ki – évenként hány klasszikus előadást nyújtanak? Nem azt adják-e, ami pénzt hoz. Pedig a színházat – nagyon helyesen – szabályrendelet védi a konkurenciától, ingyen helyiséget, sőt gyakran szubvenciót is kap. És mégis, ha igazságosak akarunk lenni, akkor addig, amíg a viszonyok nem változnak, a színház felett sem lehet e miatt pálcát törni, éppen úgy, mint a mozi felett sem, mert ezek a közönségből élnek, tehát a közönség ízléséhez kell szabniuk műsorukat. Az orvoslást nem lehet és nem szabad az egyesektől várni.

Ami a *mozibelepődődjakra rótt adókat* illeti, ezeknek kettős céljuk van. Az egyik cél a mozik túlságos elszaporodásának gátat vetni, a másik pedig a községi jövedelmeket a jegyadó ez új fajával fokozni.

Az adó mindkét szempontból eredményesnek mutatkozott, mert hatása alatt a kis vállalatok egész sora elpusztult, a jegy árának 5–10, sőt helyenként 25%-ig terjedő adóból pedig, főleg a nagy ipari központokat

alkotó városokban – ahol a mozik látogatása legáltalánosabb – jelentékeny összeg folyt be. Így pl. Kölnben az összes vígalmi adók (Lustbarkeitssteuer) 13%-át, Elberfeldben 10%-át a mozik szolgáltatták. A nagyobb mozivállalatokat ez az új adó azért érintette kevésbé, mert ezeknek a helyárák megfelelő felemelésével módjukban volt az új terhet a közönségre hárítani.

A kizárólag tanulságos és természeti felvételekből álló műsorral tartott előadások a legtöbb helyen adómentesek, amiből nyilvánvaló az adónak az a tendenciája, hogy a szenzációt hajszólo filmdrámák ellen irányul. És ez a tendencia helyes is, csak hogy az adó ebben a merev formában elérésére soha nem lesz alkalmas, mert a mozi nem mint népoktatási intézmény, hanem mint szórakozó hely lett kedvelté és amint kizárólag az előbbi célt akarja szolgálni, elveszti népszerűségét. A belépti díjakra kirott adót tehát ott, ahol erről lemondani nem akarnak, nemcsak a kizárólag oktatási célt szolgáló műsornál kellene elengedni, hanem az előadott tanulságos filmek számához képest aránylagosan mérsékelni. Az ilyen rendszer alkalmas lehetne arra, hogy a mozik műsorát a kívánt irányban megjavítsa, de a műsor teljes átalakítása gazdasági célra alakult magánvállalatnál semmiféle adózás útján elérhető nem lesz.

Az adónak a műsor minőségéhez mért, most említett mérséklése természetesen a gyakorlati kivetnél sok nehézségbe ütközik, de körülbelül olyan módon, mint ahogy a vasút kezeli a refakciákat – tehát utólagos visszatérítés alakjában – nem kivihetetlen. Távrolról sem szándékom e helyen ennek a részletkérdésnek a boncolásába belemenni, de itt sem hallgathatom el azt a meggyőződésemet, hogy alapjában elhibázottnak látom azt a rendszert, amely a mozik műsorának megjavítását maguknál a moziknál – tehát a kinematografiai szervezet legalsó tagozatánál – alkalmazott rendszabályokkal kívánja elérni, holott sokkal kevesebb fáradsággal, sokkal egyszerűbb eszközökkel és kevesebb ellenőrzési költséggel elérhető az úgy, ha ott alkalmazzuk a rendszabályt, ahonnan a film elindul, tehát a gyárral és illetve a külföldről behozott filmekre vonatkozólag a filmkölcsönző intézetekkel szemben. A szennyfilmnek egész áradatát, amely ellen gáttakkal dolgoznak, egy tenyérrel le lehet fogni a forrásnál. Csak ez a tenyér erős legyen. A városok itt semmit nem tehetnek, a feladat – erre majd később visszatérünk – kizárólag az államé.

És a rendszabályozásnak ez a módja sokkal igazságosabb is lenne, mert megkímélné az egyes mozivállalkozókat azoktól a támadásoktól is, amelyeknek egy-egy, – talán méltán kifogás alá eső – film bemutatásáért ki vannak téve, pedig ők maguk nem bűnösök ebben, mert hiszen a beavattak jól tudják, hogy a filmkölcsön mai berendezése mellett a mozitulajdonos – főleg a vidéki – a legtöbb filmet akkor látja először, amikor előadja, tehát – még ha meg is lenne benne képesség és az izlés

annak megbirálására – nincs módjában azt tenni, mert mindig zsákban macskát vesz s a filmanyagot, amely kivétel nélkül, mindig csak az előadás napján érkezik hozzá – legyen az jó vagy rossz – kénytelen előadni, mert anyaga melylyel azt megfelelően pótolhatná, nincs és – miként a szakemberek jól tudják – nem is lehet.

Az elmondottak alapján a mozi-jegyadót, mint a műsor megjavításának eszközét, el kell vetnünk s annak jogosultságát csak annyiban ismerhetjük el, amennyiben behozatala pénzügyi szempontból indokolt.

A mozi közönsége

A technika legújabb vívmányai közül egy sincsen, amely akkora feltűnést keltett volna és akkora érdeklődéssel találkozott volna, mint a mozgóképek és mégis moziknak gombamódra való elszaporodását nem ennek a találmánynak, mint újdonságnak az ingere eredményezte. A mozgókép, mint újdonság, mint új találmány, régen elvesztette tömegvonzó hatását, amikor ez a fellendülés bekövetkezett.

Az 1908-ik esztendő az, amelyben a legtöbb mozi keletkezett. Magában Berlinben 300 új vállalat. Ezt a hirtelen fordulatot a *szenzációs film-drámák* (ne gondoljunk itt csak a rémdrámákra) színrehozása eredményezte és a keletkező új színházak egymással vetekedtek abban, hogy berendezésük kényelmével, külső és belső kinézésük fényével minél nagyobb vonzóerőt gyakoroljanak a publikumra.

A moziknak ez az elegáns külseje elsősorban eredményezte azt, hogy a jobb közönség figyelme is feléje fordult.

Az új fényes mozikban már a legjobb társaságok, a legmagasabb körök tagjai is otthonosan érzik magukat és egy-egy új darab bemutatója, a főszerepben – mondjuk egy Bassermannal, – oly esemény, amelynél egy társaságbeli berlininek ott kell lenni. A nagyvárosi embernek a mozi szükségletévé lett.

Ezek az *elegáns mozik* – melyek szinte kizárólag a nagyvárosok centrumaiban keletkeztek – nemcsak külsejük fényével és berendezésük kényelmével, de az által is igyekeznek a többi mozitól különbözni, hogy *műsorukat közönségük fejlett ízlésének megfelelő gonddal igyekeznek összeállítani*.

Ezzel szemben a kis mozik leginkább a *munkásrészek által lakott vidéken jelentkeznek*. Berendezésük szerény, *műsoruk a szenzációt hajhássza*. Egy-egy más versenytől hajtva nyújtják azt, ami vonz. Egész falakat betakaró színes plakátjaik szinte kiabálva hirdetik az aznapi műsort. A darabok címeit és alcímeit – gyakran a tartalomtól eltérően – bizonyos „poetica licentia”-val úgy igyekeznek összeállítani, hogy a hatás minél bizonyosabb legyen. Ennek kedvéért – jól számítva a közönségnek a tilos után

való vágyakozására – megtörténik az is, hogy a plakátot átragasztják „Rendőrileg betiltva, mégis előadjuk” felírású, feltűnően kiabáló szalagplakáttal. Szerencse, hogy az ilyen fogásokat nem sokszor lehet megszerezni, mert aztán igazán jön a betiltás.

Ha már most azt vizsgáljuk, hogy *mely napok* azok, amelyeken a mozik a *legnagyobb és legkisebb látogatottságnak* örvendenek, a következő szabályszerűségekkel találkozunk:

A *leggyengébb nap* mindenütt a *péntek*, aminek oka nyilvánvalóan egyrészt az, hogy ez a nap közvetlenül megelőzi a szombatot és a vasárnapot, amelynek két estéje a hétköznap elfoglalt embernek leginkább alkalmas idő a szórakozásra, másrészt az, hogy a hetibérből élők nagyobb részének pénteken már nincsen ahhoz pénze, hogy jegyét megválthassa. Ezzel szemben a *legerősebb nap a szombat és főleg a vasárnap*, amikor a hétköznapi bevétel 3–4 szeresét is eléri a legtöbb mozi.

Az előadások látogatását befolyásolja továbbá az *időjárás*. Az esős, borús idő növeli a látogatók számát, a derús, napos idő apasztja. Ez az utóbbi szabály egymagában is megfejtí az a kérdést, hogy miért nagyobb a mozik látogatottsága télen, mint nyáron? Tudjuk, hogy a mozik egy jó része nyáron egyáltalán nem tart előadásokat, aminek az említett főök mellett egyéb okai is vannak.

Hogy minek köszönheti a mozi azt az óriási népszerűséget, amelynek mindenütt, de különösen a nagy ipari centrumokban örvend, ennek egyik okát mindenesetre abban találjuk meg, hogy olcsó. Ámde ez magában véve még nem fejtí meg a kérdést és pedig annál kevésbé, mert azoknak a kérdőíveknek adatai, amelyeket e probléma megfejtése érdekében kibocsátottak (E. Altenloh Mannheim) azt mutatják, hogy a *mozilátogatóknak majdnem egyharmada olyanokból áll, akik hetenkint legalább is egyszer, vagy ennél többször látogatják a mozi*, ami már annyi pénzbe kerül, hogy hasonló áldozattal körülbelül félfannyiszor a színházba is elmehet az illető. Ez tehát nem fejtí meg a kérdést, valamint az sem, hogy a moziba minden különösebb előkészület és az időre való tekintet nélkül bármikor el lehet menni, mert hiszen a folytatólagos előadásoknak – amióta a hosszú drámák divatba jöttek – vége s a mozik is meghatározott időben kezdik és végzik előadásaikat.

Sokkal inkább megmagyarázható a mozinak a népszerűsége azzal, hogy a mai kor emberének az állandó elfoglaltság, az *ideges nyugtalanság a természetrajzához tartozik*. A napközben hivatása után szaladó, ideges gyorsasággal dolgozó embernek még a pihenésre szánt időben is elfoglaltságra van szüksége. Bemegy a moziba, ahol különösebb figyelmet nem igénylő, könnyű szórakozást talál. Egy színmű, vagy egy zenedarab élvezéséhez bizonyos nyugalomra, lelki elmélyedésre, a figyelemnek koncentrációjára van szükség, míg a moziban egymást gyors egymásutánban köve-

tő képek a nézőnek változatosságot és szórakozást, tehát élvezetet nyújtanak anélkül, hogy szellemét fárasztanák, figyelmét igényelnék.

De nemcsak a forma, hanem – miként E. Altenloh „Zur Sociologie des Kino” c. könyvében kifejti – a *mozidarabok tárgya* az, ami mindennél jobban megfelelt a nagy tömegek szükségletének. A mozdíráma a mindennapi életet mutatja a maga reális valóságában; és mennél közelebb esik a cselekmény a nézők gondolatvilágához, saját életeseményeikhez vagy ábrándjaikhoz, ahhoz amit ők is átéltek vagy átélni szeretnének, mennél ismerősebb nekik az, ami előtűnik történik, annál teljesebb és nagyobb lesz a meglepetés, annál általánosabb és hangosabb a tetszés.

E fontos tényező mellett a mozi népszerűségét indokolja még az is, hogy *a mai színművekben hiányzik az események tarka változatossága*, ami viszont a mozdíráma főjellegzetessége, és így azok, akik az ilyen cselekményben gazdag darabokat szeretik, inkább megtalálják az izlésüknek valóbt a moziban, amelynek e részben utólérhetetlenül tökéletes a technikája.

Igaz ugyan, hogy a történeti és klasszikus drámák cselekményekben gazdagok, de ezzel szemben viszont az áll, hogy a mai generáció történelmi érzéke fogyatékos és érdeklődését sokkal inkább lekötik a jelenkor szociális problémái, tehát éppen az a téma, amely a legtöbb mozdírámának tárgyát képezi és pedig nem elvont formákban, hanem beszélő példákban feldolgozva.

A gyermekeknél pedig – erről még alább beszélünk – a legnagyobb tetszést az váltja ki, ami képzelőtehetségüket leginkább megragadja. A gyermek kritika nélkül elfogadja a legfantasztikusabb, a leghetetlenebb dolgokat, sőt minél messzebb, minél ismeretlenebb tájakra viszi őt a meseszövő fantáziája, annál nagyobb odaadással csüng az előtte lejátszódó változatos, színes képeken.

Hogy a városi lakosság életében a mozi milyen jelentős szerepet tölt be, azt semmi sem mutatja szembetűnőbben, mint a mozilátogatóknak a város lakosságához viszonyított számaránya.

E részben igen érdekes statisztikai adatokat nyújt Warstat és Bergmann „Kino und Gemeinde” c. könyve.

Látjuk, hogy a nagyipari centrumokban *egy lakosra átlag hat mozilátogató esik évenként*, amiben természetesen az idegenforgalom is közrehat. *A mozijegy árából befolyó jövedelemből* ugyanezen városokban *egy lakosra (20 és 60 Pf. közötti hullámzás mellett) átlag 40 Pf. esett.*

E. Altenloh most említett könyve a gyermekeknek a mozi iránti előszeretetét Mannheim városában az iskolai hatóságok támogatásával kérdőívek útján gyűjtött igen érdekes adatokkal világítja meg.

Ez adatok szerint *az összes gyermekeknek 79%-a a mozilátogató és a fiúk közül 22%, a lányok közül 5% legalább hetenként egyszer felkeresi a mozit.*

Az arányszámoknak ez a különbözősége magyarázatot nyer abban a körülményben, hogy az alsóbb néposztálynál a leánygyermeket a háztartás már kiskorától kezdve foglalkoztatja és leköti.

Az a népszerűség, melynek a mozi a gyermekvilág körében örvend, elsősorban a már fentebb érintett okra vezethető vissza, hogy a mozi sokkal inkább, mint bármi más, képes a gyermek fantáziáját lekötni. A nagyvárosi gyermek – főleg a szegénysorsú – szűk keretek közé van szorítva, kevés alkalom kínálkozik neki ahhoz, hogy újat lásson, hogy élményeket szerezzen, hogy a természet szépségeit, más városok életét, szóval mindazt a felsorolhatatlan sok mindent, amiről már hallott, de ami az ő szűk világán kívül esik – megismerje. A vele született természetes kíváncsiság, az új, a még nem látott megismerése utáni sóvárgás viszi, ellenállhatatlan erővel ragadja a moziba, ahol mindez a való élet hűségével játszódik előtte, amiről eddig még csak álmodott. Az ilyen szegény gyermeknek, aki szüleinek elfoglaltsága folytán a nap nagyobb részében magára van hagyatva, akinek az élet olyan kevés örömet tartogat, a mozi szinte egyetlen gyönyörűsége. Nem csoda tehát, ha az ilyen nagyvárosi proletárgyereknek, főleg addig az ideig, amíg valahol szolgálatba nem lép, a mozi áll érdeklődése központjában és minden szabad idejét lehetőleg arra használja, hogy megszerezze azt a néhány garast, amelyért megnyílik előtte az, ami részére az egész világot jelenti: a mozi. Hogy ennek a néhány garasnak a megszerzése nem történik mindig egyenes úton, arról a rendőri krónikák beszélnek.

Csak természetes az is, hogy minél inkább magára van hagyatva egy gyermek, minél kevesebbet foglalkoznak oktatásával és lelki életével, annál nagyobb mértékben érvényesül vele szemben a mozi nevelő hatása. Ezen a ponton válik tehát nagy fontosságú társadalmi kérdéssé az, hogy a mozi milyen irányt követ.

Mivel a mozilátogatóknak egy jelentékeny kontingense az ifjúság köréből kerül ki, természetes, hogy mindenütt, ahol a gyermekek mozilátogatását hatósági tilalmak korlátozták, ezt az intézkedést a mozitulajdonosok magukra nézve sérelmesnek találták és ellene főleg azzal az érveléssel küzdöttek, hogy az ilyen korlátozás a rendőri hatalom túlkapása és mint egyenes beavatkozás a gyermeknevelésbe, a szülői hatalom jogtalan korlátozása. Hát ehhez az érveléshez mindenesetre szó fér, mert hiszen ilyenformán azt is korlátozni lehetne, hogy miért nincs a szülő tetszésére bízva, hogy a gyereket részesíti-e a népiskolai oktatásban vagy nem? A kötelező népoktatás is beavatkozás a szülői hatalomba. E helyen azonban nem kívánok ezzel a kérdéssel foglalkozni, de egyszerűen csak kifejezést adok annak a nézetemnek, hogy ez a tilalmi rendszer magában véve nem megoldás, nem alkalmazása lehetetlenség mindazokkal szemben, akiket a mozi káros befolyásától féltünk kell. Hiszen a kénye-

rüket önállóan kereső 16–18 éves ifjak, akiket végre is nem lehet kitiltani, éppen úgy ki lehetnek téve a mozi erkölcsromboló hatásának, mint a 8–10 évesek, csakhogy a hatást a különböző korosztályoknál más és más-fajta képek idézik elő.

A fiatal munkáselem gondolatvilágára és gyakran talán életmódjára is kétségtelenül befolyást gyakorolnak Zigomornak a betörőkirálynak merész vállalkozásai, az apacspincék rejtelmek és piszkos morálja, a mindenféle betörő és detektívdrámák hőseinek rettenthetetlen bátorsága és furfangos fogásai, valamint az is természetes, hogy az ilyen fiatal emberek – akiknél teljesen hiányzik az erkölcsi megalapozottság, a csak gondos nevelés által elérhető lelki finomság és izlés – *mohó étvágygal habzsolják a „szenzációs” szerelemi történeteket* is, sőt annál jobban élvezik azokat, minél brutálisabb leplezetlenséggel érvényesül bennük az, ami az érzékiség felkeltésére alkalmas.

Azok az adatok, melyeket Altenloh a mannheimi és heidelbergi munkásfiataltság között kérdőívek útján gyűjtött, szembeszökően megerősítik az itt elmondottakat, főleg a nagyváros levegőjében élő azon munkásfiatalságra nézve, amely házi nevelés, hogy úgy mondjam a szükséges erkölcsi tudnivaló nélkül kerül ki a szülői házból. Ennek az elemnek a kérdőívekre írt feleletei igazolják, hogy őket csak az imént néhány szóval megjelölt irányú darabok érdeklik és minden más „fád” nekik, kivéve *legfeljebb még a sportképeket és cirkuszi mutatványokat*, amelyeknél megint csak a testi erő, ügyesség, bátorság, tehát ugyanazok az elemek érvényesülnek, amelyeket a betörő drámák hőseinél bámulni tanult. Ennek a fiatalágnak egész érdeklődését a mozi köti le és *a megkérdezettek 32%-a hetenkint legalább egyszer, 29%-a pedig havonként legalább egyszer látogatta a mozit*. Sőt egyes csoportoknál (borbélyok, tejes fiúk, kihordók) a hetenkint több mint egyszeri mozilátogatók százalékaránya 45-re emelkedik.

Természetes, hogy ez az elem alig látogatja a színházat, még kevésbé megy el koncertekre s eltekintve egy-egy varieté előadástól, kizárólag a mozi köti le az érdeklődését s a mozik közül is előszeretettel keresi fel a külvárosi zúgmozikat azért, mert – miként a kérdőívek feleletei mondják – „weil man da seine Leckerbissen zu sehen bekommt”.

Sokkal kevésbé áll ez a munkásfiatalság azon részére, amely a *kispolgári osztályból kerül ki*, ahol az iskolából már kinőtt fiú nem marad magára azokban az években, amikor a lélek a környezet behatásainak felvételére talán éppen a legfogékonyabb, a tisztos polgári ház egészséges levegőjében, szigorú erkölcsi felfogása közepette él. Ezeknél elsősorban szembe-tűnik az, hogy náluk az iskola hazafias nevelésű iránya maradáno nyomokat hagyott, mert a szülői ház ugyanennek a szellemnek volt gondos ápolója. Az ilyen körből kikerült fiatalág kérdőívein adott feleletek

tanusítják, hogy az előttük legkedveltebb a hazafias irányú, a hadi és történelmi tárgyú moziképek, továbbá a természeti felvételek.

A legérdekesebb jelenség azonban az az *ellérés*, amit a mannheimi, tehát a *nagyvárosi* és a heidelbergi, tehát a *kisvárosi munkásfiataltság* kérdőívei az ugyanazon foglalkozási csoportokban tevékenykedő munkásoknál felmutatnak.

Amíg a mannheimi munkásfiatalság többsége – mint fentebb említettük – a legalacsonyabb rendű mozarabok iránti előszeretetét vallja be, addig a heidelberginél, majdnem függetlenül a származástól – tehát az otthon nyert neveléstől – szinte kizárólag érvényesül az ízlés, amelyet a kispolgári körből kikerült mannheimi fiatalok jellemzésénél mondtunk. A természet szépségei iránti rajongás és a fiatalok egész lelkivilágát átfogó hazafias érzés az, amely ennél a kisvárosi munkáscsoportnál szembetűnően kifejezésre jut, ami igazolja azt, hogy még a legalacsonyabb sorban élő munkáselem gyermekeinek nevelésére is a kisváros az alkalmasabb környezet, mert a magára hagyott gyermek nincs az elromlás, a lelki eldurvulás veszélyeinek annyira kitéve itt, mint a nagyváros forgatagában.

És még egy feltűnőt találunk a heidelbergi fiatalok kérdőíveinél: A hivatás iránti érdeklődést. A moziképeket – ki-ki a maga szakmájába vágót – a szakember komoly érdeklődésével kísérik. Látható tudnivalóval keresik fel a természeti felvételeket bemutató előadásokat, valamint azokat a drámákat, amelyek történelmi események szemléltetésében gazdagok. Ugyanezek a kérdőívek bizonyítják annak is, hogy ez a kisvárosi munkásfiatalság nem vált a mozinak annyira rabjává, hogy emellett ne látogatná a színházat és egyéb szórakozó helyeket is.

Természetesen itt is érvényesül az az általános szabály, hogy *azok, akik a mozinak állandó látogatói, minden más felett előnyt adnak a drámának*, mert hiszen csak ez az, ami a mozi rendszeres látogatójának mindig újat, változatosat, érdekfeszítőt, tehát szórakoztatót tud nyújtani. Azonban még amott az alacsonyrendű betörő és erotikus drámák, emitt elsősorban a történelmi tárgyú, de általában a nivós egyéb mozdramák állnak az érdeklődés központjában.

A mannheimi és heidelbergi kérdőívek eltérő eredményei mutatják, hogy *milyen homlokegyenest ellenkező irányú lehet a mozi hatása még az egy és ugyanazon korú és élethivatású közönségre is és hogy éppen ezért mennyire óvatossá kell lennünk ítéletünkben, amikor a mozi társadalmi és kulturális jelentőségét bíráljuk*. Az egyoldalú bírálat talán sehol nem vezet olyan kiáltó igazságtalanságokra, mint ennél a kérdésnél, amint hogy alig is volt még egy olyan téma, amely felett annyi felületes és ferde ítélet hangzott volna el, mint éppen a legújabb kor technikájának e páratlan népszerűsége felett, csudálatos találmánya felett.

Az Altenloh-féle megfigyelés eredménye alapján az idősebb korban lévő mozilátogatókról is helyén valónak látom rövid néhány szóval megemlékezni.

Ami a férfikorban lévő városi munkáselemeket illeti, a tapasztalat az, hogy az érdeklődés a mozival szemben lényegesen alább száll, s azok is, akik látogatói maradnak a mozinak, nem olyan gyakran hódolnak ennek a szenvedélynek. Ennek okát nem annyira az izlés átalakulásában, mint inkább abban kell keresnünk, hogy a férfikorban lévő munkás, akinek már családot kell eltartani, sokkal ritkábban engedheti meg magának a luxust, hogy erre pénzt költjön. A fiatal munkás nem is találhatna alkalmasabb helyet arra, hogy az ideáljával együtt töltse a szabad idejét, mint egy kedélyes félhomályú mozi, ellenben a családos ember rendszeren csak a felesége unszolására jut el oda, akinek lelki szükségletét képezi, hogy egy kis szenzációt, vagy valami megható drámát végigélvezhessen, hogy jókat nevehessen a „Pali” bolond kalandjain. A férfinak nincs erre oly mértékben szüksége, mert az ő szabadidejét kitöltheti a munkásegyleti élet és sok esetben leköti figyelmét a politika. Ennek dacára a megkérdezett 40–50 év közötti munkások között is csak 20% akadt olyan, aki sohasem jár moziba és az a kis arányszám is főleg azok közül kerül ki, akik akár nehéz gazdasági helyzetük folytán, akár egyéb okokból általában minden iránt közönyt mutatnak, akiket a munkájukon és az evésen kívül semmi egyéb nem érdekel.

A férfikorban lévő munkások között azonban mozirajongók ritkán akadnak és a legtöbbször nincs annyira kifejlődött előszeretete a mozi iránt, hogy az lenne egyetlen szórakozása. Vagy nem jár se színházba, se moziba, vagy elmegy mindkettőbe.

A falun született és nevelkedett, de városban élő munkás és a benszülött városi-munkás között a mozi iránti előszeretet tekintetében különbség nincsen, ami annak a bizonyossága, hogy a mozira nemcsak a nagyváros légköre nevel, hanem elég ehhez maga az alkalom, sőt itt-ott legfeljebb abban mutatkozik a kettő közötti különbség, hogy a faluról bevándorolt munkások között több akad olyan, akit előszeretete csak a mozi felé vonz, aki tehát színházba egyáltalán nem megy el.

Ami a munkásnőket illeti, ezeknek az érdeklődését nem kötvén le sem egyleti élet, sem politika (természetesen vannak kivételek is), szabadidejüket és pénzüket legszívesebben a színházra vagy a mozira fordítják. Főleg a mozi áll érdeklődésük középpontjában, ez a legkedvesebb szórakozóhelyük. Eleinte nem is annyira az érdeklődés, mint inkább az unalom viszi őket oda, de lassankint annyira hozzászoknak a mozihoz, hogy az élet-szükségletükké válik. Hogy a mozilátogatók között ennek dacára nem a nő, de a férfielelem van túlsúlyban, ennek oka egyrészt az, hogy a fiatalkorban lévő férfimunkások és a fiúk maguk is eljárhatnak a moziba, ellenben a mun-

kásoknak a háztartás által különben is elfoglalt feleségei és a nem férjjes munkásnők nagyobbrészt nem elég önállóak ahhoz, hogy ezt egyedül is megtehessek.

Míg az ipari munkás szabadidejét az egyleti élet és gyakran a politika tölti ki, addig az *önálló inas minden gondolatát az üzlet fejlesztése foglalja le*. Így a mozi is főképpen csak annyiban érdeklí, amennyiben az a foglalkozásával összefügg. Az építómesterek és díszítők gyakran keresik fel a mozit, hogy az előttük lepergő képeken az épületeket, interieuröket stb. megfigyelhessék és ezekből új motívumokat nyerhessenek. A berlini iparkamara felvételeket készítettett a különböző műhelyekről, hogy ezek bemutatásával kedvet ébresszen a fiatalságban az ipari pályákra. Ezt a törekvő, intelligens elemet *a szakmájába vágó* vagy azzal összefüggésbe hozható *dolgokon kívül a moziból csak az érdeklí még, ami valami tanulságosat nyújt*, tehát a természeti felvételek, utazási és technikai tárgyú képek. Természetesen akadnak olyanok is, akik családjukkal együtt tisztán szórakozásból keresik fel a mozit, hogy egy-egy órára letegyék az üzlet gondjait, de olyanok is, akiknek a mozi kizárólagos szórakozó helye volna, ebben az osztályban alig akadnak.

Érdekes *a kereskedelmi alkalmazottakra*, segítékre vonatkozó megfigyelés, akiknél – bár jó részben ugyanabból az osztályból kerülnek ki, mint az iparossegédek és az ipari munkások – a mozihoz való viszonyukban is megnyilatkozik az az erős öntudatra való törekvés, hogy magukat az előbbiektől megkülönböztessék, ami itt megnyilvánul abban, hogy következetesen elkerülik a szerény külvárosi mozikat s kizárólag csak *az elegáns mozgóképszínházakat* látogatják, aminek egyik oka különben az is lehet, hogy a jó berendezésű üzletekben alkalmazott kereskedősegédek inkább hozzá vannak szokva egy bizonyos jobb millieuhöz, mint az ipari műhelyekben elfoglalt kollégáik. De különbség van közöttük abban is, hogy a kereskedősegédek rendszeresen látogatják a színházakat, varietéket, koncerteket és felolvasásokat is és még a 14 éven aluliaik között is csak elvétve akad olyan, akinek a mozi lenne egyetlen szórakozása. A 14 és 18 éves életkor között folytonosan emelkedik, a 18-ik életévnél megháromszorozódik (75%) a mozit hetenkint többször látogatók száma, ezen életkoron túl viszont az érdeklődés fokozatos megcsappanása észlelhető. Míg az ipari alkalmazotaknál az érdeklődés elsősorban a detektív és erkölcsdrámák felé irányul, itt *a természeti felvételek* és a rendszeres látogatóknál *a társadalmi drámák* állnak az érdeklődés központjában. A fiatalabb korban lévők, a 14–15 évesek, mint mindenütt, úgy itt is leginkább rajonganak a humoros felvételekért, az indiánus történetekért, az akrobatamutatványokért (díjbirkozások) és a történelmi drámákért. Később a szenzációs drámák iránti előszeretet lép előtérbe, míg a 17–18 éves korban a társadalmi drámák (különösen Asta Nielsen) és természeti felvételek lesznek a legkedveltebb látnivalók. Míg

a fiatalabb korban levőket egyenesen a képek tárgya vonzza a moziba, a 18-ik életévnél idősebbeknél feltűnő azoknak a nagy száma, akik a kérdőívek azon rovatába, hogy miért járnak moziba, válaszul azt adták, hogy „unalomból”, vagy hogy „az időt agyonüsem”. Hogy éppen a kereskedelmi alkalmazottak körében olyan gyakori ez a válasz, azt több körülmény indokolja. Az este 7 órán túli szabadidőt valamivel el kell tölteni. A színház, koncert, varieté hétköznapi mulatságnak drága, az olyan helyeken való szórakozás pedig, amelyre a rendelkezésre álló anyagi eszközök talán elegendők lennének, nem fér össze a már fentebb említett „öntudattal”, viszont a szakmában való önképzés talán a foglalkozásnak gyakran egyoldalúbb volta miatt kevésbé gyakori itt, mint az iparossegédekénél, így aztán a szabadidő felhasználásának egyetlen programja marad: azt minél változatosabbá tenni. Erre pedig legalkalmasabb hely a mozi, ahova az unatkozó fiatalember a „barátnőjével” együtt olcsó pénzen eljuthat, ha pedig kedve van szíve hölgye előtt a gavallért játszani, úgy egy páholyjegy megváltásával ezt a vállalkozást is olcsóbban megúszhatja itt, mint másutt. Hogy az ezen csoportba tartozó, idősebb korú kereskedelmi alkalmazottak között aránylag leveőbb látogatója akad a mozinak, annak egyik okát éppen abban találjuk meg, hogy ezeknél – nagyobb részt meg is nősiünek – a moziba járás imént említett egyike oka elesik.

A női kereskedelmi alkalmazottaknál ugyancsak azt látjuk, hogy a mozival szemben való érdeklődés különösen bizonyos korban mutatkozik. *De míg a férfialkalmazottaknál a 17–18 éves életkorban lévők a mozi legbuzgóbb látogatói, itt ugyanezzel a jelenséggel a 14–15 éves korban lévőeknél találkozunk.* A látogatók arányszáma azonban a férfialkalmazottakéval szemben (79%) visszamarad, amennyiben a megkérdezetteknek csak 63%-a kereste fel a mozit, a rendszeres látogatók között pedig az arányszám 11 : 21, vagyis a fiúk között majdnem négyszer akkora a látogatók arányszáma. Ez azonban nem jelenti még azt, hogy a leányok kisebb érdeklődést mutatnak a mozi iránt, hanem a kisebb arányszám talán kizárólag abban a körülményben találja magyarázatát, hogy a leányok sokkal kevesebb önállóságot élveznek és részben a háztartás körüli teendőikben való részvételük, részben pedig a családi élet kereteibe való szorosabb beékeltségük akadályozza őket a mozi gyakrabbi felkeresésében. Ami a műsor iránti igényüket illeti, a leányoknál már a 14–15 éves életkorban a szerelmi történetek s főleg az olyan drámák a legkedveltebbek, amelyeknek tárgya az ő életviszonyaikhoz közel esik, vagy éppen az ellenkezőt, a nagyvilági életet, a nagyvagyonú, előkelő emberek pompa, fény és kényelem közepette lefolyó életmódját varázsolja a vászonra. A természeti felvételek iránt mutatkozó érdeklődésük körül-belül akkora, mint a fiúknál, ellenben a *komikus képek* itt kisebb *teljesítésre* találunk. Igen jellegzetesen mutatkozik a leányoknál a zene iránti nagyobb előszeretet is, mert míg a fiúknál a 14 éves korban a katonazene

úgyszólván az egyetlen zene, melyet élvezni tudnak és az idősebb korosztályokban is legfeljebb a Wagner-muzsika az, mely lelkükhöz utat talál, addig a leányok kérdőívein található feleletekből kétségtelen, hogy már a 14 éves korúak az operákért, főleg pedig a romantikus operákért (Mignon, Martha, Tosca) lelkesednek. Így azután érthető, hogy a leányoknál a mozi zenekarok lágy zenéje is a mozik látogatására ösztönző egyik tényező. Ami a szakmabeli és tudományos felvételeket illeti, ezek iránt a női alkalmazottaknál határozottan kisebb érdeklődés mutatkozik, mint a férfiaknál.

A felsőbb osztályba tartozó nőkre vonatkozó megfigyelések eredménye körülbelül ugyanaz, amit itt a kereskedelmi női alkalmazottakra elmondottunk, főleg azzal az egy eltéréssel, hogy az előbbieket – amennyiben valamely élethivatás nem korlátozza őket – még gyakrabban járnak moziba. Legkedveltebb képeik az Asta Nielsen-drámák és a történelmi tárgyú darabok. S minél kevésbé komplikált, minél gondtalanabb az életük, annál szívesebben élnek át egyes darabok gyakran izgalmas regényét. Az is érthető, hogy főleg a kisvárosi asszony, szinte természetes kíváncsisággal élvezi a Pathé Journal képein a legutóbbi párisi divatújdonságokat, valamint hogy a különböző kényelmi berendezések folytán mindinkább egyszerűbbé váló háztartási teendők mellett a mozi által nyújtott szennázások kellemes változatosságot visznek bele üres óráik unalmába.

Ami a felsőbb osztályokhoz tartozó férfiakat illeti, ezeknél a mozi darabokkal szemben egy bizonyos irányú ízlés megállapítása nem sikerült. Még a rendszeres mozilátogatóknál – akik a mozival szemben elfoglalt álláspontjukat egyébként igen szabatosan kifejtették – sem sikerült a kérdőíveken tájékoztatásra alkalmas feleletet kapni arra kérdésre, hogy milyen tárgyú daraboknak adnak előnyt?

Tény az, hogy még olyanok is, akik a mozi művészi szempontból jelentőség nélkülűnek ítélik, sőt moziellenes állásfoglalásukban odáig mennek, hogy még a természeti felvételektől is elvitatják oktatásra alkalmas voltukat, mégis lejárnak a moziba. Egyszerűen időöltésből. A megkérdezettek közül 80% volt olyan, aki már legalább egyszer felkereste a mozi és 60% olyan, aki rendszeresen jár a moziba. – Ez utóbbiak nagyrészt a kereskedők és katonatisztek közül került ki.

Hogy a legmagasabb képzettségű elem, a diplomás emberek csoportjában aránylag még a legkevesebb a mozilátogatók számaránya, ennek egyetlen magyarázata az, hogy ezeknél a már hivatásuk gyakorlása közben megszokott, elvontabb gondolkozásmód szinte magával hozza, hogy szabadidejükben is a szórakozásnak olyan módját választják inkább, amelyek az elmének intenzívebb foglalkoztatását, bizonyos elmélyedést igényelnek. Míg a gyakorlati pályán működő embernek ahhoz, hogy pl. egy komoly színművet eleitől végig figyelemmel kíséren, annak gondolatmenetébe

beilleszkedjék, azt megérteni és élvezni tudja, agyának bizonyos megerőltető koncentrációjára van szüksége, addig a napközben is elvont kérdésekkel foglalkozó ember részére az agynak ilyenén foglalkoztatása már pihenést jelent és pedig sokkal inkább, mint a moznak gyakran minden összefüggés nélkül egymásután lepergő képei, mert ez a gyors változatosság az elmélyedéshez szokott embert gyakran idegesítőleg zavarja.

*A felsőbb osztályok nagy többsége azonban kedvelt szórakozóhelyet lát a mozi-
ban éppen azért, mert a hivatali és különböző társadalmi kötelezettségek letudása és idény színházi, művészeti stb. újdonságainak obligát megismerése után jól esik neki felkeresni egy olyan helyet is, ahol figyelmének minden megerőltetése nélkül könnyű szórakozást talál.*

A mozi ilyenformán úgy a túlságosan elfoglalt, mint a túl sok szabad idővel rendelkező emberek részére életszükségletté vált. Ha a mozi nem lenne, akkor más valami ilyen szórakozó helynek kellene lenni, de bizonyos, hogy sohasem vergődhetett volna olyan jelentőségre, mint amelyet elfoglal, ha nem a mai életviszonyok szükségszerű alakulása lenne.

Hogy fejlődése közben idegen térre is átszapott és – miként szemére vetik – s színházak és koncertek közönségének egy részét is magához vonzotta, ezért a szemrehányás azokat illetheti, akiknek a színház és koncert nem volt lelkieléglet, hanem egyszerűen csak időtöltés.

De erről majd más helyütt lesz szó. Itt elégedjünk meg annak megállapításával, hogy a mozi ma olyan széles körben lett kedvelté s olyan jelentőségre vergődött, hogy létjogosultságát vitatni nem lehet. A mozi a mai kor egyik legérdekesebb kulturjelensége, amelynek létrejötte és kifejlődése egyenesen az életviszonyok folyamánya.

A mai kor embere kevesebb munkaidő alatt sokkal többet dolgozik, tehát sokkal intenzívebb erőfeszítésre van utalva, mint elődei.

Ez a nagyobb erőfeszítés ellensúlyozást igényel és talál a jobb életmódban. S mivel a rövidebb munkaidő mellett több a szabadideje, munkaerejének intenzívebb kihasználása folytán pedig több a keresete, ideje és pénze is inkább marad a szórakozásra mint a multban.

A kereskedelmi és ipari alkalmazottaknak a munkaidő és munkabér tekintetében a multtal szemben előnyösebbé vált helyzetében találjuk meg a gazdasági okokat, melyek a mozgásházak rendkívüli fellendülését illetve, azoknak elszaporodását eredményezték.

A kapitalisztikus termelés következtében a városi lakosságnak egy új és pedig helyenkint hatalmas tömege keletkezett, egy új „közönség”, amelynek gazdasági helyzeténél fogva rendszeres szükségletté vált hogy napi munkája után szórakozást keressen és pedig elsősorban nem ezért, hogy tanuljon és okuljon, hanem azért, hogy életébe változatosságot vigyen bele, hogy mulasson.

Ahhoz, hogy valaki a művészi élvezetekben találjon a szellemre nem

fárasztó, de azt felüdítő szórakozást, a képzettségnek sokkal magasabb foka szükséges, mint amilyen a most említett közönségnél feltételezhető, természetes tehát, hogy *ez a közönség előnyt fog adni az olyan szórakozási módoknak, amely nem állít fel vele szemben követelményeket.*

És bármennyire tiszteltreméltó a racionalizmusnak az az álláspontja, amely a szórakozási alkalmakat, amennyiben azok művészi vagy diadaktikus célt nem szolgálnak, szinte illegitimnek tekinti, mégis addig, amíg elismerjük, hogy az intenzív munkával szinte agyonterhelt mai embernek a szórakozás is jogosult és rendszeres szükséglete: addig az átlagembernek azt a jogát is el kell ismernünk, hogy amennyiben kedve tartja, olyan szórakozási módban is lehessen része, amelynek minden szellemi megerőltetés nélkül átadhatja magát.

A szórakozás iránti hajlam és a szenzációéhség különben nem új dolog és minden kornak megvoltak a maga eszközei ennek a szükségletnek a kielégítésére. „Panem et circenses” kellett a népnek már kétezer esztendő előtt.

A rómaiak cirkuszjátékai, a különböző népünnepélyek, alkalmi előadások, a későbbi korban a vásárok, búcsuk, farsangi felvonulások, vándor komédiások, panorámák, színházak stb. stb. mind-mind a közönség szórakozási szükségletének különböző korban divatos kielégítési módjai.

Sőt a szenzációéhség kielégítésének és az izgalom felkeltésének egyéb eszközei is állandóan használatosak az emberek között. A kisértetek, hazajáró lelkek és szellemek történetei, az ördög machinációi és a legvadabb babona az egész középkoron át az állandó téma, amellyel az emberek egymást „mulattatni” szokták és ezenkívül még a hadviseléssel kapcsolatos vérengzések mindenféle borzalmainak elmesélése volt hivatva az élet unalmába változatosságot vinni. Mikor pedig a világosság elúzi a kisértetek árnyalakjait, akkor sorra kerülnek a rabló- és detektívtörténetek. És vajjon a panorámáknál, melyek földrengések, hajókatasztrófák és más hasonló események bemutatása végett járták be a városokat, nem az volt-e főtürekvés, hogy minél nagyobb számú embernek, minél borzalmasabb módon való elpusztulását szemléltessék? Az állatszelisták, a kígyóbűvölők, a kígyó-emberek, a törpék, az óriások, a kardnyelők és minden egyéb komédiások és köklerek nem az ember szenzáció éhségéből éltek-e?

Épen úgy, mint ezek a mulatóványosok, a mozi is először sátorban és vásártéren jelent meg. És megjelenése igazán nagy jelentőségű, érdeme pedig elvitázhatatlan, mert nemcsak hogy majdnem teljesen kiszorította a legalsóbbrendű szórakozóhelyeket, de ő maga sátorból kőépületbe, majd palotába tudott átköltözni, de ezzel a külső átalakulással együtt képes volt megfelelően emelni belső értékét, műsorának színvonalát is.

Érdeme, hogy a vásári közönséget a sátorból való átköltözése után is megtartotta, de ugyanakkor a jobb közönség körében is, fel egészen a legfelsőbb

régióikig el nem tántorítható *híveket nyert* és 20 év alatt oda fejlődött, hogy közönsége megfinomult ízlésének megfelelően művészi feladatok betöltésére is vállalkozott. Hogy ezt nem mindenütt teheti, hogy még sok külvárosi moziról lerí a vásártéri rokonság és meglátszik, hogy a komédiás bódék között született, ezen nem szabad csodálkozni, mert hiszen a 2000 esztendőös színházban is itt-ott még bukfcencet vet a színész, csak-hogy közönsége tetszését megnyerje.

Bizonyos az, hogy a kultura szempontjából jelentőséggel nem bíró hitvány látványosságokat legalább a városokból kiszorította és további érdeme – amelyért csak dicséret illeti – az, hogy legalább abban a körben ahova hatása elér – tehát megint csak a városokban – a *ponyvairodalmat megfolytolta*. Ez ugyan nem jelent még annyit, mintha a ponyvairodalomért lelkesülő közönség ízlését is sikerült volna átalakítania, de jelenti legalább azt, hogy az a szenzációéhes szegény varróleány, aki azelőtt amugy is rövid pihenőidejének feláldozásával 99 folytatást volt kénytelen végig olvasni, amíg a századiknál pl. „a vár titka” napfényre került, addig most erre kevesebb időt és pénzt kell pazarolnia, mert a mozi dráma egy óra alatt megoldja ezt a problémát, még pedig sokkal színesebben és tetszetősebb formában, mint a rémregény. Szerencse, hogy a *valóban értékes olvasmányoknak a mozi nem csinált konkurenciát*. Az, akinek egy jó könyv lelkesültséglet képez, ezentúl is megmarad a könyvei mellett. Ellenben azok, akik csak az izgalmat keresték az olvasmányban, hűtlenek lettek a ponyvairodalomhoz, mert szenzációéhségüket sokkal jobban csillapíthatják a moziban.

A színház és a mozi. – A mozi művészi feladatai.

A mozi tüneményes fejlődése és térhódítása könnyen érthető féltékenységet keltett a színházak körében, mert kétségtelen, hogy a mozi terjeszkedése ezeket – főleg helyenkint – pénzügyileg érzékenyen érintette. És pedig nemcsak az operette színházaknak és minden művészi rendeltetés nélkül *csupán* csak a közönség mulattatásával foglalkozó egyéb színpadoknak csinált versenyt, de annyiban a komoly művészetet szolgáló színházaknak is, hogy elvonta tőlük azt a közönséget, amely kizárólag csak azért ment oda, hogy egy-egy üres estéjét valahogyan kitöltse. Bizonyos azonban, hogy a mozi *térhódítása a színházi vállalatok anyagi érdekeit veszélyeztette, tehát természetes*, hogy a mozi terjeszkedésével hatványozott arányban *kiélesedett a harc is*, amelyet a létérdekeiben veszélyeztetett színházi érdekeltségek ellene indítottak.

Ha a színházak kellő időben felismerték volna vagy helyesebben felakarták volna ismerni a technika e nagyszerű találmányában rejlő

kulturértékeket, akkor a színház és mozi harca nem fajult volna el és az új találmány gazdasági előnyeiből – legalább nálunk Magyarországon mindenestre – sokat lehetett volna biztosítani a színházak részére. Sajnos a színházi érdekek védelmezői a mozinak csak a fogyatékoságait akarták meglátni és azt hitték, hogyha ők a művészet védelmének jelszava alatt indítanak harcot e „vásári mutatvány” ellen, akkor könnyű győzelmet aratnak felette. Ahelyett, hogy becsületes őszinteséggel bevallották volna azt, amiben nincsen szégyenleni való, hogy t. i. anyagi érdekeiket féltik, a művészet nevében dörögtek az átkot, a „kultura legnagyobb ellenségére”, a mozira. Ezzel aztán csináltak ugyan bizonyos körben, első sorban sajnos önmaguk között – tehát ott, ahol legkevésbé lett volna szabad – *moziellenes hangulatot, de közben a fejlődés útján szédületes tempóban haladó mozi nemcsak hogy elvitázhatatlanul bebizonyította kulturképességeit, hanem a legelső színpadi nagyságokat és a legnevesebb színműtrókat is megszerezte a maga részére.* Ezzel a nagyszerű üzleti leleményességre valló sakkhúzással *a mozi véglegesen megnyerte a csatát.* A hamis jelszó alkalmazása helyrehozhatatlan hiba volt, egyrészt mert a hamis érvek ellen könnyű volt a védekezés (csak rá kellett mutatni, hogy a színház sem mindig templom) másrészt és főképp azért, mert azok részére, akik kígyót-békát kiabáltak a mozi ellen, erkölcsi lehetetlenséggé vált, hogy máról-holnapra vállalkozzanak az e téren kínáló mozis művészi feladatok betöltésére és maguk is kivegyék részüket a mozi gazdasági előnyeiből. És ez az, ami úgy a színész, mint pedig a mozihoz fűződő kulturérdekek szempontjából sajnálatos, mert kétségtelen, hogyha a mozinak legalább egy része színházi szakemberek vezetése alá került volna, hamarabb átesett volna a gyermekbetegségeken és ami az általános nivót illeti, e téren talán már előbbre volnánk.

A színház és mozi harca az újabbkori kulturjelenségek történetének egyik legérdekesebb fejezete lesz. A kinematografia feltalálásával a technika a művészet birodalmában, a színházak között csinált forradalmat. Ez a zseniális találmány szinte máról-holnapra valósággal hatalom lett, mert hiszen az embereknek óriási tömegeit képes volt megmozdítani és magához vonzani. A „mozibacillus” az első drámák megjelenése után 1908-ban kezdett „pusztítani”. Sajnos, hogy még akkor sem láttak benne egyebet, mint egy új szórakozási alkalmat és a színházak pénztárait veszélyeztető félelmetes vetélytársat. Kulturképességeit nem ismerték fel s engedték, hogy minden művészi készültséget tökéletesen nélkülöző *dilettansok kezébe kerüljön.*

A mozik elszaporodtak, mint a gomba. Még 1900-ban a legnagyobb 33 németországi városban összesen csak két állandó mozi volt, tíz évvel később ugyanezen városokban már 480. Másutt, főleg Amerikában ugyanilyen a fellendülés. Magában New Yorkban 680-ra emelkedett a mozik száma. Minden megbukott vendéglős, kávéstb. mozit nyitott. Az ilyen

vezetés alá jutott mozgóképszínházaktól nem is lehetett várni egyebet, minthogy minden nemesebb cél, minden művészi törekvés nélkül egyszerűen csak azt nyújtás (és a filmkölcsonzókktól is csak azt sürgecsék) amit a nagy tömegekben hozzájuk özönlő, legnagyobbbrészt műveletlen és kritikára képtelen közönségük mulattatónak és vonzónak talált. Mindig újat, mindig változatosat. Ennek a közönségnek ez volt az igénye és ez igény kielégítésének legkönnyebb módja a rémdráma. A filmgyáarak, melyek ekkor még nagyobb részt csak szerződés nélküli színészekkel dolgoztak és különben sem voltak elkészülve e nagy fellendülésre, csak úgy voltak képesek kielégíteni e nagy keresletet, hogy valósággal napszám-ban gyártották a leghetetlenebb drámákat. Lehet-e csodálkozni azon, hogy ilyen körülmények között művészt nem nyújthattak. Tisztán ennek a szédületesen gyors népszerűségnek tulajdonítható, hogy a különben is vásári mutatványból felcseperedő mozi rossz vágányra került. És bár a megkezdett útról nehéz a visszafordulás, az élelmes, mozgékony s az idők szavát megértő mozinak ez is sikerült. A filmanyag napról-napra jobb, erkölcsösebb, művészibb és tökéletesebb lett. És bár még sok a kívánni való, annak aki az eddigi fejlődést figyelemmel kísérte és a már elért eredményeket tárgyilagosan ítéli meg, nemcsak hogy el kell ismernie a moziban rejlő kulturértékeket, de miként az alábbi fejtegetésekkel be fogjuk igazolni – meg kell állapítania azt is, hogy a mozira nagy és szép művészi feladatok betöltése vár. Sajnálatos, hogy éppen azoknál, akik elsősorban lennének hivatva a technika e nagyszerű talalmányát művészi célok szolgálatába állítani, hiányzik – vagy helyesebben hiányzott – a mozi jelentőségének és a benne rejlő képességének felismeréséhez szükséges megértés.

Herbert *Tannenbaum* „Kino und Theater” c. érdekes tanulmánya alapján okfejtéssel mutat rá, hogy mennyire szükséges a mozit már eddig beigazolt képességei alapján a helyes útra véglegesen rávezetni és azt az emberiség művészi törekvéseinek eszközévé tenni és érdekes fejtegetéssel bizonyítja be, hogy a moziban olyan lehetőségek vannak elrejtve, amelyek azt – éppen a színművészet terén – eddig nem ismert művészi hatások elérésére teszik alkalmassá.

Az a mozi, amely – lehet, hogy a sok támadás hatása alatt, lehet, hogy egyszerűen üzleti érdekből, vagy létfenntartási ösztönből, de kétségtelesen saját erejéből, – rövid néhány év alatt oda küzdötte fel magát, ahol ma áll, beigazolta jóra való hajlandóságait és nemesebb képességeit, tehát érdemessé tette magát arra, hogy vele mindazok foglalkozzanak, fejlődésében mindazok támogassák, akik művészi irányban való tökéletesbülésén eredménnyel közreműködni képesek. Az e téren megoldásra váró feladatokat alább vázoljuk. Állapítsuk meg először a színház és a mozi működési terének határait. Tisztázzuk mindenekelőtt azt a kér-

dést, vajjon lehetséges-e egy drámának a művészi kvalitásait a film útján kifejezésre juttatni? Lehetséges-e egy irodalmi művet a mozi egyetlen eszközével, az arcjáttékkal és taglejtéssel a közönség részére érthetővé, élvezhetővé és tanulságossá tenni?

Bizonyos az, hogy egyes jelenetek, egyes érzések és indulatok kifejezésére ezek az eszközök elegendők, sőt tökéletesek, mert megfelelőbbek minden beszédnél. Áll ez ott, ahol pillanatnyi külső befolyások olyan hatást idéznek elő az emberben, hogy a beszélőképesség a valóságban is felmondja a szolgálatot, mint pl. nagy ijedelem és óriási fájdalom esetén. Az ilyen hatásokat pl. egy festményen is pompásan lehet megörökíteni, de semmiféle eszközzel nem olyan tökéletesen, mint mozifelvétel útján. A valósághoz viszonyítva azonban a moziszínésznek túloznia, az egyes mozdulatokat szinte torzítani kell, hogy a közönséggel megértesse magát. Ezért van az, hogy a legjobb színésznek is némi gyakorlatra van szüksége, hogy mozdulatai a vásznon ne legyenek laposak, kifejezéstelenekek.

A színpadi írók egyetértének abban, hogy a taglejtés és arcjáték a fentemlített hatások kifejezésére s általában a mozi a cselekmények visszaadására kiválóan alkalmas, viszont alkalmatlannak ítélik a mozit annak az ábrázolására, ami a színpadon monolog, vagy párbeszéd útján jut kifejezésre, mert érzéseket és akaratelhatározásokat pusztán mimikával és taglejtéssel megérthetővé tenni nem lehet.

Ennélfogva természetes, hogy egy olyan drámát, melynek cselekménye pszichológiai fejlemények alapján gördül tova, kevésbé sőt gyakran egyáltalán nem lehet vásznonra vinni, míg az úgynevezett sorstragédiákat, melyeknél a cselekményt külső okok, események irányítják, a feladat megoldása sokkal könnyebb, de itt is mindig hiányzani fog a külső események által a dráma hősének lelkében előidézett akaratelhatározások és indulatok megrajzolása, illetve kifejezésre juttatása, vagyis az ok és az okozat közötti kapcsolat, a motiválás, ami nélkül jó dráma – színpadi értelemben – nincsen.

Ennek elismerése azonban még nem jelenti azt, hogy a drámát a moziból a fentemlített kiküszöbölhetetlen fogyatékoságai miatt egészen száműzni kell, mert így is megmarad a mozi számára az epikai, az elbeszélő dráma, amely egyszerűen mesél, képekben mutatja be a fejleményeket és egyetlen célja a szórakoztatás. És a mozidráma tulajdonképpen mindig csak ennyi, sohasem több, még akkor sem, ha több akar lenni, ha igazi drámát akar imitálni. Amint a mozi arra a nem neki való térre téved, amint olyan drámát dolgoz fel, melynek jellegzetessége és lényege nem elbeszélés, akkor a drámából mindig torzkép lesz. És ez az eltévelyedés annál inkább elítélendő, mert éppen az a körülmény, hogy a mozinak módjában van az eseményeket a kíséző összes mellékkörülményekkel együtt, egyenkinti egymásutánban visszaadni és a cselekmények kereteit, tekin-

tet nélkül hely és időre, természetűen ábrázolni, a szemléltetésnek olyan utolérhetetlenül tökéletes módját tudja nyújtani, amelyet az elbeszélés vagy leírás – legyen az bármily élénk és színes – még csak meg sem közelíthet.

Ez az utóbbi körülmény a legtágabb lehetőségeket nyitja meg egy *olyan műfaj* kialakulásához, amely a *színpadi dráma és regény között helyezkedik el*. Ezen új műfaj művészi kifejlődésének akadályai nincsenek, a tökéletesedés útjai nyitva vannak előtte.

Ennek igazolása céljából hivatkozni szoktak arra a tényre is, hogy a mozidráma folytonos támadások – és pedig művészi szempontból jogosult támadások – tárgya volt, addig a mozihumoreszk, mely kezdettől fogva ezen a nyomon indult és tagadhatatlanul sok utolérhetetlen, e téren tökéleteset nyújtott, születésétől kezdve sokkal inkább meg volt külvélve az irodalmi kritikusok támadásaitól.

A színházat a mozival szembe állítva, a kettő közötti főkülönbség, hogy a színház feladata és lényege: az emberi sorsot, az ember lelkében végbemenő evolúciókat a szó ereje útján ismertetni. A színház főerőssége és kifejező ereje: a szó. A mozi feladata, hogy cselekményeket és eseményeket ábrázoljon. lehetőleg szóra-koztató keretben. Erőssége a teljesen hű ábrázolás, a szabad mozgás, kifejező ereje a szó helyett csak a taglejtés és az arcjáték. Ami tehát a színháznak a lényege t. i. a beszéd, a párbeszéd, általában a szó: azt a mozi nem nyújthatja. Viszont ami a mozinak a lényege: a korlátokat nem ismerő mozgási lehetőség, a valóság erejével ható ábrázolás, azt a színház legfeljebb csak sejtetni tudja.

Ezért mondja dr. Kurt Pinthus (Das Kinostück), hogy minél jobb egy színpadi jelenet, annál kevésbé mozijellegű és minél jobb egy mozijelenet, annál félszegebb lesz a színpadon. Például a leghatásosabb színpadi jelenetek, mint: kiélezett párbeszéd vagy mondjuk valami rémtett leleplezése, amely a színházban színészt és nézőt megrázkódtat, a moziiban – éppen mert hiányzik a szó ereje – a vetített magyarázó szöveg dacára hatástalan marad. Ellenben a jellegzetesen szép moziképek, mint pl. a „Quo vadis”-ban Róma égése, Néro udvara, az arénajelenetek stb. olyan nagyszerű hatásúak, hogy a színpadi utánzásuk még csak meg sem kísérelhető. Ezért jut ő arra a konkluzióra, hogy minden színdarab, amely filmre lett átvéve, rossz és hogy a mozidráma a mozi lényegébe ütközik, azzal ellenkezik. Látni fogjuk alább, hogy az utóbbi vélemény legalább ebben a formában nem áll meg, de bizonyos, hogy a mozi sokkal inkább fog tökéleteset nyújtani ott, ahol csak eseményeket kell ismertetnie, mint ott, ahol érzéseket, lelki folyamatokat kell kifejeznie. A történelmi drámák pl. éppen ezért sokkal alkalmasabbak a filmesítésre, mint a többi drámák. A mozidarab Kurt Pinthus szerint inkább hasonlít a regényhez, mint a színműhöz, mert míg itt a személyek a színpadhoz vannak kötve, a

mozidramában – éppen úgy, mint a regényben – nincsen helyhez kötöttség. Nyitva az út az éjszaki sarktól a déli sarkig. Azonban egy filmesített regény minden szöveg nélkül csak az illusztrációt tudná adni az elbeszéléshez, azért szükségesek a vetített magyarázó szövegek, levelek stb. Szerinte a mozi azáltal került ferde vágányra és vált önállóvá, mert a színpadi technika keretei közé szánt színműveket tett át filmre, ahelyett, hogy egyenesen a mozi részére írt olyan önálló darabokat hozott volna, melyek a mozinak amattól egészen eltérő technikai lehetőségeivel számolnak. Hát ez igaz lehet, de vajjon hol vette volna éppen az írók és művészek részéről kezdetben lenézett, sőt bojkottált mozi a neki kellő számban szükséges ilyen önálló darabokhoz a szerzőket?

Az az állítás, hogy a mozidramának vonzóereje nincsen – mert a dráma csak színházba vonzza az embereket – nem áll meg, mert fentebb már ismertett kétségtelen megállapítások igazolják és minden gyakorlati mozis tudja, hogy éppen a drámák azok, amelyek a rendszeres mozilátogatók nagyobb részét a mozihoz kötik. Áll azonban az, hogy a főhajtóerő, amely az emberek nagy tömegeit a moziba vonzza, az, hogy ott egyszerűen, gyorsan és olcsón mindig új és új élményeket lehet szerezni, hogy úgy mondjam átélni.

A mindennapi élet taposó malmában fáradó embernek szüksége van élményekre, szüksége van kalandokra, valami változatosságra.

A mellette százával elszárguló autó már nem érdekli, de ha azt láthatja, hogy miként készül egy autó ellen merénylet, hogyan feszítik keresztül az úton a kötelet, amelybe az majd beleütközik, hogyan menekülnek meg a benne ülők s hogyan lesz az életmentőből a megmentett gazdag leány vőlegénye, ezt a neki érdekes kalandot sehol nem láthatja, csak a moziban. Vagy átélheti-e másutt azt a gyönyörködtető változatosságot, amit különben csak egy exotikus vidéken átrepülő, vagy pompás hegyek között kanyargó folyó felett átrobogó expressz ablakából élvezhetünk? Vagy azt az izgalmat, hogy hogyan menekül meg az utolsó pillanatban egy, a sinek között zavartalanul lepkét kergető kisfiú az elgázolás elől? Soha nem látta a valóságban és mégis jóízűt nevet azon, hogy az emberek megfordított helyzetben, a fejükön állnak, a vízből felugranak a hídra, azon ahogy a tárgyakat láthatatlan kezek mozgatják, azon ahogy az anyós a háztetőket járja. Mindez csak a moziban látható és vonzza az embereket egyszerűen azért, mert változatos, mulatságos és nevetető.

A művészet barátainak – ha még oly fájdalmas is talán a gondolat – meg kell alkudniuk azzal a ténnyel, hogy a mozinak egyik vonzóereje abban rejlik, hogy szokatlant, túlhajtottat, groteszket, lehetetlent is tud nyújtani, tehát olyat, aműt „Kitsch”-nek szoktak nevezni. És hozzá kell szokni a gondolathoz, hogy a „Kitsch”-et nem lehet kiirtani az emberek közül, mert ha kiűzik a színházból, feltámad a moziban és ha nem lenne mozi, akkor feltámadna

másutt, de élnie kell, mert az embereknek erre is szükségük van. És a drámai művészetnek talán még hasznára is válik, ha a „Kitsch” a színházból a moziba hurcolkodik át, mert így ezen szükségletük kielégítését az emberek ezentúl ott és nem a színházban fogják keresni.

Gondolják meg a mozi ellenségei, hogy mit jelent annak a kis embernek, aki esztendőről-esztendőre, reggeltől estig egyhangú munkában fárad, annak, aki az életet öröm és változatosság nélkül éli végig vagy az élvezetektől blazirtsáig megcsömörlő gazdagnak, bohémnek, ha egy-egy film látása kiragadja őt a hétköznap unott egyhangúságából és egy-egy megrázó jelenet a különben elfásult kedélyében intenzív érzéseket, talán könnyeket fakasztó részvétet gerjeszt, majd egy másik kép napsugaras tengerparti tájat tár eléje, amely nyugalmat, derűt, békét sugárzik és csak az ímént indulatba jött kedélyt csillapítóan megnyugtatja.

És ha ekként megállapítottuk azt, hogy a mozi még akkor is, ha semmiféle művészi képességet nem tételezünk fel benne, már a maga nyers és primitív eszközeit is úgy tudja kihasználni és alkalmazni, hogy létjogosultságát és szükségességét, az elért erkölcsi eredmények, tehát ideális értékek igazolják, annál nagyobbra kell azt értékelnünk és jelentőségét annál magasabbra kell helyeznünk akkor, ha művészi feladatoknak művészi eszközökkel való megoldására is képes, vagyis ha olyan lehetőségek jelennek benne, amelyeknek kihasználásával a technikának ezt a genialis találmányát az emberiség művészeti tevékenységének és nevezetesen a theatrális művészetnek eszközévé is avathatjuk.

Tudjuk, hogy a mozi a természet csodáit, a tudományos kutatás kísérleteit, az idegen világok szépségeit a maga páratlanul tökéletes eszközei révén, a valóság hűségével képes a kíváncsi néző szeme elé varázsolni. A már elért szép eredmények alapján kétségtelen, hogy e téren még nagyszerű tökéletesedést várhatunk tőle. Aki azonban azt hiszi, hogy ezen feladat megoldásául a mozi már betöltötte a reá váró hivatást, aki azt hiszi, hogy az ilyen természeti és tudományos felvételekkel valaha is pótolni lehet a mozdramát, amelyre mint láttuk szükség van, – az alaposan csalódik.

Herbert *Tannenbaum* (Kino und Theater) azt mondja, hogy az az új és egészen sajátos kifejezési mód, melyet a mozi kezünkbe adott, minden újdonsága mellett is a színpad őskorába nyúlik vissza és ugyanabból a talajból nőtt ki, mint a színjátszás legősibb alakja: a némajáték. A mozinak jelen alakjában éppen ez a kifejezési mód a sajátossága és láthatóan mozgó, cselekvő szereplőinél éppen a beszéd hiánya az, ami a mozdramának egy egészen speciális helyet biztosít, ez az ami a mozdramát élesen elválasztja egyrészt a színpadi drámától, másrészt a némajátéktól.

A színpadi dráma a szónak, a beszédnek kifejező erejével rajzolja meg és állítja elénk szereplőit. Módjában van a legegyszerűbb jellemeket éppen

úgy, mint a legraffináltabbakat egymással szembeállítani. Így lett a szinpad dráma legjellegzetesebb alapvonásává és hivatásává a különböző embertípusoknak a jellemzése, emberi jellemek bemutatása, szóval a jellemrajzolás. A különböző jellemek összetalálkozása, összeütközése vagy együttműködése, egymásra gyakorolt ethikai és intellektuális befolyása indít meg és irányít bizonyos cselekményeket, amelyek azután a szereplők meglévő életviszonyain egy és más változást idéznek elő. A *cselekmény* tehát a szinpad drámánál csak *másodrendű helyet foglal el*.

A mozdramánál viszont csak azt látjuk és tudjuk, csak azt érthetjük meg, amit a szereplők cselekszenek, mert a jellemek megrajzolása a szereplők beszéltetése útján nem lévén lehetséges, a jellemeket csak a cselekményekből ismerhetjük meg. Így a mozdramában első helyen áll, annak főalkateleme a cselekmény, míg a jellemrajzolás csak másodrendű valami. Kérdés már most, hogy az ilyen dráma, amelynél a cselekményekről ismerjük csak meg a jellemeket, miért ne emelkedhetnék művészi jelentőségre? Az olyan cselekmény, mely nem véletleneken épül fel, hanem belső nagyságot áru el és az emberi sors eseményeit tipikus igazsággal, élethű valóságban állítja elének, miért ne lehetne művészi értékű munka, artisztikus műfaj?

Azzal, hogy megállapítottuk, hogy a mozdramában a lényeg és a jellegzetes főalkatelem a cselekmény, távolról sem ismertük el, hogy itt a cselekvő személyek jellemének megrajzolása lehetetlen vagy felesleges lenne. De, hogy mennyire közel fekszik az itt első helyre jutott cselekmény mellett a jellembrázolás elhanyagolásának veszélye, azt semmi sem világíthatja meg jobban, mint a tény, hogy az embereknek a többé már keretek közé nem szorított, tehát teljesen szabad és változatos cselekmény látása felett naiv öröme, vagyis a minden emberben, de főleg a műveletlen ember lelkében élő szenzációéhség csak a mozi feltalálása révén rendelkezésre álló új szemléltetési mód nagyszerű lehetőségeit ismerte fel, de ugyanakkor az izlésről teljesen megfeledkezett és az élő mozgóképnek gyermekes örömmel való szemlélése közben észre sem vette az előtte lefolyó cselekménynél a drámai és esztétikai alaptörvények érvényesülésének teljes hiányát. De ez a fejlődési folyamat annyira természetes, hogy csodálkoznunk kellene, ha az másként alakul.

Ezért igazságtalan és érthetetlen azoknak az álláspontja, akik a fejlődés első stádiumában lévő mozi – addig kifejtett tevékenysége alapján – esztétikai szempontokból véglegesen elítélni akarták és tőle minden művészi hivatást már eleve megtagadtak. E helyett sokkal nagyobb szükség van arra, hogy az elkövetett hibákat megállapítsuk és *felállítsuk a követelményeket*, melyekhez a mozinak alkalmazkodnia kell, hogy a benne szunnyadó képességeket a drámai művészet terén annak javára alkalmazhassa.

A mozdramában csak azt tudjuk, amit látunk. Ennek folytán bizonyos előzményeket, amelyeken a szinpad dráma cselekménye felépül, itt el

kell kerülni, mert *itt mindazt látnia kell a nézőnek, ami a cselekmény megértéséhez szükséges.*

Már a színpadi drámától is meg kell követelnünk, hogy cselekménye gyors lefolyású legyen, soha el ne laposodjék, mert a néző figyelmét és érdeklődését csak így képes lekötve tartani. Itt azonban a cselekményhez mindig hozzákapcsolható problémáknak, világnézeteknek, lelki küzdelmeknek, vagy kedélybeli hangulatoknak párbeszéd és monológok alakjában való közbeiktatásával mégis lehetséges a cselekménynek bizonyos nyugodtabb lefolyást biztosítani. *A mozdramánál hiányozván a szó, a cselekménynek ilyen megállítási mód nincs.* Itt a szín folytonosan változik az egyik cselekmény a képzelhető leggyorsabb egymásutánban követi a másikat. A néző feszült figyelemmel kíséri a cselekményt és dacára a gyors egymásutának, fáradtság nélkül képes azt követni, mert az optikai benyomások aránytalanul élénkebben hatnak és behatóbbak, mint az akusztikaiak. *Az egyik legmarkánsabb különbség tehát a színpadi dráma és a mozdrama között, hogy ez utóbbinak a cselekményei sokkal koncentráltabban, gyorsabb egymásutánban kell, hogy beállítva legyenek.*

További különbség, hogy az epizódoknak és az epizódalakoknak, a mozdramánál nagyobb szerep jut, mint a színpadon, mert ahhoz, hogy a cselekmény kellően motiválható és megvilágítható legyen, sokkal inkább van szükség mellékszemélyekre és mellékeseményekre és pedig annál inkább, mert a főcselekménynek ilyen változatos tarkítása a nézőnek a figyelmét még inkább ébren tartja s egyúttal időt enged a már látottak összegezésére. De éppen az a körülmény, hogy a mozi technikája rendkívül alkalmas bármely epizód beillesztésére, hozza magával, hogy a szerző (rendező) az ilyen epizódok kedvéért magát a cselekményt mellékvágányra viszi és annak egységességét veszélyezteti. Pl. Ha a főcselekményhez tartozik egy látogatás s a rendező a látogató autóját egy gyönyörű vidéken vezeti át, a néző annyira elmerül a szép táj nézésébe, hogy magából a cselekményből teljesen kizökkenik. Szükséges tehát, hogy a rendező elég drámai iskolázottsággal bírjon ahhoz, hogy a cselekményt a szétfolyástól megóvja s a darab egységét akként biztosítsa, hogy a főcselekmény szála soha el ne szakadjon.

Szükséges továbbá, hogy a mozdrama cselekménye elejétől végig érthető és világos legyen, ami gyakran azért lesz nehéz, mert a megértés főeszköze, a szó, itt egészen hiányzik. Az akarat és a cselekvés félre nem érthető világossággal kell, hogy jelentkezzék, mert ha a néző az összefüggést egyszer elvesztette, a jelenetek gyors egymásutánjában később nem képes az okozati láncolatot megtalálni.

Sok mozdramának hibája a logikátlan, sőt értelemnélküli mesészővés. Már pedig a szükségesség és valószínűség a szigorúan drámai cselekmények életeleme, főkelléke. Az okozati összefüggés szigorú megóvása nélkül a dráma elveszti organikus egységét és összefüggés nélküli zúrza-

varrá válik. Különösen elítélendő az a gyakran elkövetett hiba, hogy a drámai konfliktus valami hajánál fogva ügyetlenül előranciaigált véletlenségen épül fel vagy nyer megoldást. Igaz, hogy a mozi nagyszerű technikája lehetőséget nyújt akárminféle varázslatos eszközök igénybevételére és az ily módon készülő, úgynevezett trükkfilmek mindenkor mulattató és pompás slágerei maradnak a mozinak, ámde a komoly számbavételre igényt tartó mozi drámának az ilyen effektusokról le kell mondania, mert ezek a darabot művészi letlenné teszik és belső igazságától megfosztják.

Kerülni kell a mozi drámának azt, hogy alakjai – mint most gyakran – a szélsőségeket képviseljék. Ne legyenek azok tiszta angyalok, vagy fekete ördögök, hanem legyenek emberek. A mozi éppen úgy, mint a színház, nem igen javíthat az embereken. Max Burchard írja „Das Theater” c. könyvében, hogy „A színházban csupa nemeslelkű emberek ülnek; ott a legalávalóbb embernyúzó is elérzékenyedik a szegény nyomorán és felháborodik a gazdag szívtelenségén; a feslett életű lelkesedik az ártatlanságért és az erényért, a legmegrögzöttebb reakciós a szabadságért; ott a legtalantabb bamba fráter is át van hatva a szellemi képzettség nagy értékének tudatától és átérzi a tudás hatalmát. Persze ugyanezek a fráterek (dieselben Lumpen), akiből a színházban csak úgy csöpögött a nagylelkűség, ahogy a színház kapuján kilépnek, ismét ugyanolyan hitvány fráterek lesznek, amilyenek voltak.”

Le kell mondania a mozi drámának arról az anyagról, amely csak a szenzációéhség alacsony örömeire spekulál, főleg pedig kerülnendő az ilyen dolognak minuciózus részletezése.

Azokat a határokat, amelyek között a mozi dráma a rendelkezésére álló kifejezési módok felhasználásával mozoghat, ki lehet szélesíteni a közönség között szétosztott *nyomtatványok* (tartalomismertető programok, szövegkönyvek) segítségével, továbbá *leveleknek és magyarázatoknak a vászonra való vetítésével.* Természetesen a szigorú kritika az ilyen kiegészítő módok alkalmazását stílus ellenesnek s így elvetendőnek fogja ítélni. Csakhogy a mozi dráma részére ezen eszközök olyan nagy segítséget jelentenek, olyan sok új lehetőséget nyitnak meg, hogy azokról egészen le nem mondhat s legfeljebb azt a kívánságot lehet csak honorálni, hogy ezeknek alkalmazása lehetőleg szűk térre legyen szorítva. E kiegészítő módok közül leginkább megengedhetőek még a levelek, de ezek is természetesen csak ott, ahol alkalmazásuk logikus.

A mozi dráma a jelenetekre és felvonásokra való felosztást, úgy miként a szinpadai dráma, nem igényli, mivel itt a színváltozások előkészítése és a színészek pihenése, öltözködése miatt szünetekre nincsen szükség. Dráma-technikai okokból azonban mégis csak kívánatos, hogy *itt is legyenek felvonásközök*, egyrészt mert e nélkül bizonyos cselekmények gyors egymásutánja gyakran visszatetszést kelthetne, másrészt mert az így nyert

szünetekre a nézőnek van szüksége, hogy fantáziáját és felfogó képességét új benyomások felvételére képessé tegye.

Az ideális mozidráma részére ekként felállított szabályok természetesen alkalmazandók a dráma minden fajára, tehát a komikus drámára, a vígjátékra is. És éppen ez az a tér, ahol a mozitól egészen újat és igazán nagyszerűt várhatunk, mert bár a finom, szellemes vígjáték, amelynek ereje és értéke csak a szó eszközével juthat kifejezésre, ebből a szempontból elesik, de a bohózat és szatíra részére mérhetetlen, úgyszólván korlátlan lehetőségek nyílnak itt meg, amelyeknek kihasználása ezeknek a műfajoknak ma még nem is sejtett fejlődését és fellendülését eredményezhetik. A mozinak a rendelkezésre álló technikai eszközök e téren olyan hatalmi állás elnyerését biztosítják, amelyet a színház, még ha akarna sem veszélyeztethetne.

De a szerzőkre is igen szép és hálás feladat vár a mozidráma körül, mert csak idő kérdése, hogy a művészi mozidrámának meg lesz a maga önálló kísérőzenéje. (E téren már eddig is történt kísérlet.) Itt, ahol a szó és a beszéd a zeneszerzőt nem köti, szabadra ereszheti fantáziáját és módjában van a drámai cselekmény által felidézett hangulatot a zene kifejező erejével fokozni, művészetével úgy az egyes szereplőknek, mint magának a darabnak jellemzéséhez, színezéséhez hozzájárulni. Módjában van a felvonásközöket olyan zenével kitölteni, amely a cselekmény szálait továbbfűzi és ha mestere művészetének, akkor képes lesz olyan önálló zenei művet alkotni, amellyel valódi műélvezetet nyújthat a hallgatóságának.

A mozi tehát a maga nagyszerű technikai felkészültségével csak mestereire vár. Az anyag, mely dramatiszáásra alkalmas, kimeríthetetlenül sokféle és reméljük, hogy nincs már messze az idő, amikor az írók és művészek között általános lesz a meggyőződés, hogy a mozi olyan új érvényesülési teret nyitott meg részükre, amelyeknek kihasználása nagy és mély művészi hatások elérésére ad módot és alkalmat.

Míg a színházban a hely, ahol a darabot megjátszák és előadják egy és ugyanaz a tér, vagyis a színpad, addig a mozinál e két momentum t. i. a darab megjátszása és előadása sem időbelileg sem helyileg nem vág össze.

A színpadon lévő személyeket és dolgokat közvetlenül mint plasztikus valóságot látjuk. Testiségük felismerésében segítségünkre vannak még a színek is, úgy hogy ami előttünk lejátsszódik, a valóság teljes illuzióját nyújtja. Személyek és tárgyak föl- és lefelé irányban, egymás mögött és egymás mellett színes valóságukban jelennek meg és mozognak.

Ezzel szemben az, amit a moziban látunk csak a képe az élő valóságnak. A testek plasztikája, a térnek három dimenziója hiányzik és csak egy síkra vetített perspektívikus kép az, amit látunk. Az egymás mögöttség elvész, a személyek és tárgyak csak egymás mellett helyezkedhetnek el. A testek testi mivolta elvész, a sík és vonal lesznek urrá, a színek hiányzanak.

Természetes, hogy azoknak az esztétikai törvényeknek és követelményeknek

nek, amelyeket a művészi moziképpel szemben felállítunk, a *mozikép* imént megrajzolt lényegéhez kell alkalmazkodniok.

Legfontosabbak e szabályok közül azok, melyek a színész tevékenységére, alakítására vonatkoznak, mert itt a *színjátszásnak egy egészen új stílusával állunk szemben*, amely a színpadi játszástól lényegesen különbözik. A színpad alakító művésze beszél, mozog és cselekszik. A szónak és a taglejtésnek együttesen alkalmazott kifejező erejével rajzolja meg alakjait és főleg a finomabb árnyalatok kifejezésre juttatásánál a beszédnek ereje, a szónak hatalmas skálája képezi legerősebb fegyverét. A beszéd a hang erejével eljut a színház minden zugába és még a hatalmas teremben is érthető, világos, színes és kifejező lesz. Ezzel szemben az arcjátéknak és gesztusoknak finom árnyalatai csak egy bizonyos rövidebb távolságig jutnak érvényre és lesznek hatásosak; a színházi közönség nagyobb részére nézve elmosódnak, eltűnnek és elvesztik hatásukat. Így a színész – hogy játéka az egész házban érvényesüljön – rendszerint kénytelen taglejtéssel ehhez alkalmazkodni.

Mindez egészen másként van a mozisínésznél. Neki *egyetlen instrumentuma*, egyetlen kifejezési eszköze a *test* és pedig *ez is csak mint tisztán optikai tárgy*, minden akusztikai tevékenység nélkül. Mivel a mozisínésznek ekként csak egyetlen kifejezési mód áll rendelkezésére, természetes, hogy ezt egy sokkal differenciáltabb, sokkal változatosabb módon kell bírnia, hogy ezzel az egyetlen eszközzel a lélek minden indulatát, minden érzését kifejezésre juttatni, interpretálni tudja. Színté szuggesztív erejű testművészettel kell neki a lélekben fakadó legfinomabb érzéseket, a hangulatoknak minden árnyalatát megrajzolni és a nézőre átvinni. És ha igaz az, hogy a színjátszás művészetében csak reprodukálás az, ami beszéd útján jut kifejezésre és önalkotta művészetnek csupán a színészi munka többi része tekinthető: akkor igaz az is, hogy a mozi színésze produktívabb művész, mint a színpadé. Bár el kell ismerni, hogy maga a mozi technikája szintén segítséget nyújt a színésznek ahhoz, hogy lelkifolyamatokat arcjátékkal és taglejtéssel világosan érvényre juttathasson, mert ez a technika lehetővé teszi, hogy egyes részleteket – akár egy-egy személyt is – tetszésszerűn nagyságban kiragadhasson a kép egészéből és azzal az egész szcenikai keret akként tölthesse ki, hogy a néző figyelme ide összpontosuljon. A színpad nagy keretében a színész alakításának finom árnyalatai gyakran elvesznek, a néző figyelmét kikerülik, míg a jól megvilágított és koncentrált moziképen a léleknek a színész mozdulataiban és arcjátékában hűen kifejezésre jutó legszubtilisebb rezgései is érvényesülnek.

Es éppen mert a beszéd nagy kifejező ereje a testművészetnek ezt a finom módját a színpadon többé-kevésbé nélkülözhetővé tette: általában

hiányzik még ma is a mozi színészeknél ennek a felismerése, valamint az ilyen alakításhoz szükséges tudás és iskolázottság is.

Az a régi vita, hogy vajon a színésznek valóban át kell-e éreznie azt, amit játszik vagy pedig a érzések és indulatok, melyeket kifejez, lelkét, belső énjét érintetlenül hagyják, a moziszinészre nézve kétségtelenül az utóbbi értelemben dől el már csak azért is, mert a moziszinész a maga szerepét technikai okokból nem egyfolytában, hanem rövid részletekben játssza el, ahogy azt a felvétel sikere s a szcenírozás szükségessége magával hozza, tehát ahhoz, hogy szerepébe igazán beleélje magát, *ahhoz, hogy az ábrázolt lelkihangulatot belsőleg átérezze, nincs is megadva lehetőség.*

Nem maradhat figyelmen kívül az a körülmény sem, hogy a moziszinész nem egy feszült érdeklődéssel figyelő közönség előtt játszik, amelyeknek hangulata átszáll a színészre s azt magával ragadja vagy legalábbis lelkesítőleg hat reá, hanem *egy berregő élettelen gép előtt kell szerepét eljátszania.* Maga ez az utóbbi körülmény szükségessé teszi, hogy a moziszinész tökéletesen fejlett technikával és egész idegrendszerét fegyelmezni tudó önuralommal bírjon, mert a színészi alakításra ennyire kedvezőtlen keretek között csak ilyen tulajdonságok birtokában lesz képes kifejezésteljes művészi alakítást nyújtani.

A moziszinésznek ez a szónélküli alakítása, mondjuk testbeszéde (Körpersprache) stilisztikai jellegét tekintve megfelel a színpadi színész játéknak, csak hogy miként fennebb láttuk, amannál éppen a szó hiánya miatt sokkal intenzívebb erejű kell, hogy legyen. És éppen ebben különbözik a moziszinész játéka, a pantomímia (némajáték) színészének játékától, amely különbség – miután mindkét játékmódnál hiányzik a beszéd – a felületes bíráló figyelmét könnyen elkerüli. A némajáték ritmikus kötött tánc, lényege az ornamentális, stilizált mozgás. Ezzel szemben a mozi lényege: a cselekvés. A némajáték testbeszéde, vagyis a beszédet helyettesítő, a gondolatokat kifejező arcjáték és mozdulatok egészen eltérnek azoktól a mozdulatoktól, melyek a mindennapi életben megszokott rendes beszédet és a moziszinész beszédét is kísérik. A némajáték a lélek rezgésének táncszerű alakítása: kikristályozódott tánc. E lényegbeli különbség magában véve megdönti azt a véleményt, hogy a mozi megjelenése a némajáték letűnését jelenti. A moziszinész játéka, – a moziművészet – mint egészen különleges jellegű, a színház és a némajáték között önálló helyet foglal el.

Mindebből természetszerűleg folyik, hogy a moziszinésznek egészen speciális, egészen más képességekkel kell bírnia, mint a színpadi művésznek s hogy igen sok olyan, egyébként rutinos, elsőrendű színész van, aki a mozi részére nem képes megfelelő alakítást nyújtani. Ehhez különös mértékben, intenzív módon ki kell fejlődve lennie annak a képességnek, amelyet Julius Bab „Kritik der Bühne” című tanulmányában „Körpergefühl”-nek nevez.

Ennek a különben is nehéz művészi feladatnak a betöltését még megrehezíti a moziszinész részére az is, hogy *azt a kevés eszközt is* – amely rendelkezésére áll ahhoz, hogy megértesse magát – *csak korlátozott mértékben használhatja*. A moziképen ugyanis elvész a test plasticitása s csak egy síkban jelentkezik. A moziszinésznek tehát akként kell alakítania, hogy mozdulatai és arcjátéka a képsíkban, minden eltolódás, tehát minden *eltorzulás nélkül hűen érvényesüljenek*. A moziszinész, mint élő ember, mint valóságos organizmus jelenik meg a vásznon, de azért, éppen mert csak egy síkban mozoghat, *mindig megmarad* egyúttal képnek, *képszerű jelenségnek*. *Ebből a képszerűségből folyik, hogy művészetének törvényeit részben a képzőművészet kell, hogy szolgálta.*

A síktól hátrafelé, tehát *mélyégi irányban való minden eltávolodás* a csak egy síkban elhelyezkedő moziképen *az alakok eltörpülését eredményezi*. A színen egyidejűleg mozgó színészeknek tehát arra is kell ügyelniük, hogy amikor egymással beszélnek egy egyenesben álljanak, nehogy közöttük feltűnő nagyságbeli különbség keletkezzék. A perspektívának ekként érvényesülő szabályi teszik viszont lehetővé azt, hogy a főszereplők a képen pompásan kiemelhetők azáltal, hogy a színpadon lévő többi szereplő egy kissé a háttérben hagyható. Ha a színek és a plaztika hiánya mellett még ez a lehetőség sem volna meg, akkor a moziképen a személyek és dolgok egy egymás mellett felhalmozott, áttekinthetetlen tömeggé válnának.

A mozi színművészetnek elmondott sajátosságaiból és a nehézségekből, melyeket az alakító művésznek itt leküzdenie kell, önként következik, hogy a moziszinész csak akkor állhat feladata magaslatán, *ha megfelelő művészi képességekkel és képzettséggel bír*. Ezt a feladatot a színpadon tehetségtelenségük miatt érvényesülni nem tudó színészmesteremberek nem tölthetik be, mert ide olyan művészek kellene, akik ehhez való képességgel bírnak s egyúttal a moziszinművészet sajátosságait ismerik, a színpadi alakításnak ezt a különleges módját megtanulták. Bizonyára nincs már messze az idő, amikor ezzel külön szakiskolák fognak foglalkozni.

Ami már most a mozidarabok kiállítását, a díszletezést, szcenirozást stb. illeti, ezen a téren a mozira gyönyörű feladat vár. Itt a minél tökéletesebb, minél festőibb ábrázolásban, a művészi képkirajzolásban kell feladatát keresnie. Az ily irányú törekvésnek első nyomait különösen az amerikai filmeknél már meg is találjuk. Az indián történeteknél az amerikai filmgyárak a cselekmények színhelyeül a természeti szépségekben gazdag vidékeket választották és ezzel sikerült nekik művészi hatásokban gazdag és gyönyörködtetően változatos képet nyújtani. Ez eleinte – megfelelő támpontok hiányában – nagyon nehéz feladat volt. Ma már vannak európai művészek is, akik a kinematografikus ábrázolásnak ezzel a módjával hivatásosan foglalkoznak s hogy e téren milyen nagyszerű ered-

mények érhetőek el, igazolj a turini Ambrosio cég által piacra hozott – ebben a vonatkozásban nagyszerű film – a Parsival.

Ha a színház és a mozi között a díszletezés és szcenírozás terén párhuzamot vonnak, annyira szembeszökő különbséget találunk, hogy egyiknek a törvényeit lehetetlen alkalmaznia másikra.

Összehasonlításról leginkább ott lehet szó, ahol a mozi nem a természetet, hanem – éppen úgy, mint a színház, – a színpadot használja szcenírozásra és éppen úgy kulisszákkal és szuffitákkal dolgozik, mint amaz. Természetes, hogy a mozinál ezekhez a mesterséges eszközökhöz ritkábban kell nyúlni, mert hiszen a mozi nagy ereje és fölénye abban van, hogy a felvevőgépet mindenhova el lehet vinni, tehát módjában van színteréül magát a természetet használni. S mivel e részben úgyszólván semmi akadály nem áll előtte, azt hihetnénk, hogy egyáltalán nincs szüksége mesterséges úton előállított szintért alkalmazni. Vannak azonban mégis bizonyos technikai és művészi szempontok, melyek a mozit is mesterséges szintér használatára utalják. Ott például, ahol fantasztikus jelenetekről van szó, amelyekhez a természetben nem lehet teret találni, valamint ott, ahol szobában, vagy általában zárt helyiségekben játszódó jelenetekről van szó, amelyeket azonban közönséges világítás mellett felvenni nem lehet. *A festett hátterek* alkalmazásával a moziképnél sokkal művészebb hatásokat lehet elérni, mint a színpadon, ahol a személyek és tárgyak plasztikus megjelenése és a festett kulisszáknak csak egy dimenzióban érvényesülő lapossága között majdnem mindig meg van az ellentét, ami aztán az egységes hatást természetesen zavarja. *A moziképen*, ahol a személyek és tárgyak szintén nem plasztikusak, nincs meg ez az ellentét, ez mindent, ami a szintéren van, egy síkban olvaszt össze, miért is *a hatás itt egységes lesz*. De van még más különbség is. A színpadot – amelyet egyszerűen jobbról-balról, fentről-lentről néznek – lehetetlen úgy megcsinálni, hogy *minden néző perspektívaül helyes képet kapjon*. A kulisszákon és szuffitákon festett perspektívát általában csak az a néző látja helyesen, aki a színpad középtengelyében vagy annak közelében ül. *A moziképet azonban a felvételtkor csak egy szem nézi s ez a szem a felvevőgép lencséje*. Az ekként nyert helyes, tökéletes perspektívájú kép lesz aztán a vászonra vetítve. Ha tehát a mozikép részére készülő díszleteket úgy festik meg, hogy azok egy pontból, mondjuk egy szem részére tökéletes perspektívájú képet adnak, akkor már ezzel az egyszerű eszközzel egységes és művészi hatásokat lehet elérni.

A moziképek az az előnye, hogy a plasztikus és lapos felületek közötti ellentétet kiküszöböli, mert az egész képet egy síkban egységes egészzé olvasztja, természetesen érvényesül akkor is, ha maga a természet adja a szcenikai keretet. És itt még meg van az a további előnye is, hogy a természetből – nehogy annak nagy méretei a színészt agyonnyomják – mód-

jában van csak annyit bevonni a háttérbe, amennyire éppen szüksége van, mert hiszen mi sem könnyebb, mint a háttérrel kicsinyíteni, az előtérben mozgó személyeket pedig a szükséges nagyságban akként kiemelni, hogy a szintéren azok domináljanak s a természet csak a cselekmény kerete maradjon, kvázi csak kulisszaszerű háttér legyen. Ezzel meg van adva a lehetőség a szintért egyszerű keretekbe foglalni s igazán művészi hatásokat elérni. A mozinak egyik elsőrendű kötelessége, hogy az e téren reáváró művészi feladatot betölteni igyekezzék. Természetes, hogy ebben a törekvésében csak akkor juthat előbbre, ha szakképzett művészek támogatását veszi igénybe, mert az ilyen feladatokat tisztán csak technikailag iskolázott operatőrökkel még csak megközelíteni sem lehet. Ide nagy kvalitású, kifejtett izlésű művészekre van szükség.

A moziképek művészi hatását jelentékenyen lehet fokozni a *megfelelő fényelosztással*. A moziképen (a színezett filmeket itt figyelmen kívül hagyjuk) hiányozván a színek, a fekete fehérnek, vagyis a sötét és világosnak ügyes elosztása az egyetlen mód a kép színezésére. Kétségtelen, hogy művészi tudással és izléssel a fényelosztásnak itt kínákozó lehetőségeit is egészen sajátos esztétikai hatások elérésére lehet használni és a jelenetek hangulatához simuló színezéssel a képek harmonikus egységét nagyban emelni.

Ugyan a cél megközelítését fogja eredményezni az, ha *a mozijelenetek színterének a megválasztása is mindig céltudatosan, művészi érzékkel történik*. Az, hogy az utca, melyen a jelenet lejátszódik, széles-e, vagy keskeny, öreg-e, vagy modern, nem mindig mindegy. A jelenet hatásának, a kép esztétikai értékének fokozásához, a stílus megővéséhez, ennek gondos megválasztása is gyakran kívánatos lesz.

Csak ennek a sokféle és nehéz feladatnak betöltése útján juthat el a mozi a művészi film ideáljához. Az írók, színészek és festők együttes művészi tevékenysége segítheti csak előre. Ezeknek a feladata, hogy a mozit a művészeti törekvések komoly tényezőjévé tegyék és a benne rejlő nagyszerű képességek kihasználásával korunk művészetét gazdagabbá tegyék.

Az első és legfontosabb feladat tehát, hogy a mozijelvételek művész felügyelet alatt, művészi vezetés és rendezés mellett készüljenek. Kellő irodalmi és művészi tudással, kiforrott izléssel és stílusérzékkel bíró olyan rendezőkre van szükség, akiknek meg van a képességük a mozarabok anyagának kiválasztásához, a színészek megválasztásához és a szcenikai keret művészi kiképzéséhez. Itt képről van szó, melynek a rendező a festőművésze, a mestere. Az ilyen feladatot csak iskolázott szemű, kultivált izlésű ember töltheti be, sőt ez is munkatársakra, azok szakszerű támogatására szorul. A rendező feladata, hogy az írónak, a színésznek és a festőnek a munkáját egy közös eredőre hozza, az egységes művészi egészre egyéniségének bélyegét ráüssé.

Ha a rendező ahhoz, amit az igazi költő fantáziája kigondolt, megtalálja a lényegének megfelelő igazán szép formát, akkor a mozi eléri azt, hogy mint a drámai művészet tényezője is megérdemelt elismerésre talál és képes lesz mély és maradandó művészeti hatásokat elérni.

Az elmondottakból nyilvánvaló, hogy a mozi létjogosultságához szó *nem férhet*, mert a mai kor emberének szinte nélkülözhetetlen életszükségletévé lett, de *igazoljuk* azt is, hogy *a benne fejlődő képességek megfelelő kihasználásával azt a művészi törekvések eszközévé is avathatjuk*. Ha már most a mozit ilyen megvilágítással állítjuk szembe a színházzal, akkor nyilvánvaló, hogy azokat, akik a mozit a kultúra legnagyobb egységének kiáltották ki, nem a tárgyilagosság, hanem érdeklődésből eredő elvakultság vezette. Nem lehet azonban elvitatni, hogy a feljajdulás érthető volt, mert *tény, hogy a mozi sok színházi vállalat existenciáját veszélyeztette*. De távolról sem szabad azt hinni, hogy a mozi közönsége kizárólag a színházi közönség köréből került ki. Ez kevés lett volna ahhoz, hogy a mozikat megtöltse. A mozi elsősorban a társadalomnak azokat a rétegeit vonzotta magához, amely soha nem járt a színházba. *A mozidráma egy csapásra meghódította a közönséget, amelyet semmilyen színpadi dráma nem tudott megmozdítani*. Az érdeklődés immár fel van keltve, ami azért öröndetes jelenség, mert most már csak a mozi mikénti vezetésétől függ, hogy ez az érdeklődés a kultúra javára mennyiben lesz hasznosítható. Ne higgye senki, hogy az alsó néposztályok érdeklődése csak a szennyfilmhez tapad s a művészi filmtől majd elfordul. Ennek a közönségnek izlése nem rossz vagy művészietlen, hanem egyszerűen nincs izlése. Az izlés mindig a nevelésnek és képzésnek eredménye. A nép izlése tehát semleges, sem jó, sem rossz, de formálható, mint a viasz. Éppen azért megérdemli ez a közönség, hogy fáradhatatlan komoly munkával igyekezzünk a már felkeltett érdeklődést benne ébrentartani és kihasználni arra, hogy izlését fejlesszük. És ennek a színház, a komoly művészi célt szolgáló színház is hasznát fogja látni, mert ha a mozinak a tömegekre gyakorolt vonzó hatását a tömeg izlésének fejlesztésére használjuk, akkor ezt a tömeget – amely soha színpadi drámát nem látott – előkészítjük, képessé tesszük annak megértésére is.

Ha a mozi megjelenésekor felismerték volna a benne fejlődő nagyszerű kulturéreltekét és meglátták volna benne a népnevelésnek szinte varázslatos erejű eszközt, ha a később annyi energiával ellene küzdő tantestületek idejekorán felismerték és érdeme szerint felkarolták volna, akkor a mozi nem kerülhetett volna ferde vágányra, akkor a mozi már ma is elismerten egyik legjelentékenyebb kultúrtevéző, a népnevelésnek hatalmas erejű intézményes eszköze lenne. A kellő pillanat kihasználatlanul hagyása okozta, hogy avatatlant kezekbe került. Nagyszerű technikai eszközei tisztán üzleti érdekek szolgálatába lettek állítva s így csak természetes, hogy a nyereszkedési vágy mohóságáa

tilosba is elragadta. Mellékes, hogy kit terhel ezért felelősség, de bizonyos, hogy *elsősorban a színházak lettek volna arra hivatva, hogy a moziban rejlő képességeket felismerjék, s azt művészi célok eszközévé téve, gazdasági előnyeit is – legalább részben – maguknak biztosítsák.* De nemcsak, hogy ezt tenni elmulasztották, hanem *elkeseredett hajszát indítottak ellene.* A hangos szavú ócsárlók addig kiabáltak, szidták a mozi, amíg maguk is elhitték, meg a közönség nagyobb részével is elhitették, hogy a mozi egyébre nem jó, mint a nép megrontására, hogy a mozi a kulturának legveszedelmesebb ellensége. A sok szidás és ócsárlás azonban csak a mozinak használt, mert ahelyett, hogy kiátkozott falurosszaként elzüllött volna, képes volt megállni a lejtőn s saját erejéből kijutni a sorból, ahova az izléstelenség és az üzleti éhség beletaszította. Ma ugyan már nem tart ott, ahol igazi barátai szeretnék, de már fel is emelkedett olyan magasságba, hogy „*lenézni*” nem lehet rá. Egészséges életösztöne idejekorán rávezette arra, hogy azoknak, akik szidják, sok igazuk van, belátta, hogy saját jól felfogott érdeke követeli, hogy a szennyet lerázza magáról, élelmessége és ügyes üzleti érzéke pedig megtalálta a módokat, amelyekkel elkeseredett ellenfelei kezéből jóformán minden fegyvert ki tudott csavarni. Tény, hogy a mozi pálfordulásában nagy része van a jobb izlésű közönség ellen megnyilatkozott, tüntetően ellenszenves hangulatának, a tantestületek és a sajtó szigorú kritikáinak, valamint a hatósági intézkedéseknek (cenzura stb.), de tény az is, hogy nem elégedett meg azzal, hogy a rossz úton megállt, hanem szapora lépésekkel igyekszik a jó úton előre jutni. Ennek és ügyes hadviseletének köszönheti, hogy *a színház és mozi harca – amelyet röviden vázolni fogunk – az ő győzelmével és a színházi érdekeltség vereségével végződött.*

Éppen két évtized múlt el azóta, hogy az első moziképek a varieték műsorán és a vásártéri „Bioskop”-ok vásznán megjelentek. És bár a mozi elsősorban, mint zseniális technikai találmány tarthatott volna számot arra, hogy a legszélesebb körben érdeklődést keltsen, mégis nem mint új találmány, nem mint utólráhatatlanul tökéletes szemléltető eszköz vált általánossá, hanem *népszerűsége csak akkor kezdődött, amikor az első mozidrámák vászonra kerültek.* A film ipari és pedig nagyipari termék. Készítőinek, a filmgyáraknak, éppen úgy, mint a többi ipari vállalatoknak természetesen csak az volt az egyetlen céljuk, hogy a zseniális találmányból annyi pénzt préseljenek ki, amennyit csak lehet. S mivel – miként fentebb mondtuk már – maguk a mozik is olyan elemek kezébe kerültek, akiket az irodalmi és művészeti érdekek szolgálatához semmiféle szálak nem fűztek, ezek vállaltukban szintén nem láttak egyebet, mint *pénzszerezési eszközt. Szinte természetes tehát, hogy termelő és fogyasztó (gyár és mozitulajdonos) egyaránt minden skrupulus nélkül hajlandó volt kihasználni azt, ami a legjövedelmezőbbnek ígérkezett: a publikum szennázóéhségét.* Erre

pedig a legcélravezetőbb eszköz: a tömegek alacsony ösztöneire spekuláló rémdáma volt. A gombamódra felszaporodó mozik ezzel az eszközzel a színházak közönségének egy részét is magukhoz vonzották és a gyengébb lábbon álló színházi vállalatok egzisztenciális érdekeiben támadták meg. Csak természetes, hogy a színházak – melyek már eddig is féltékenyen néztek a közjük betolakodott mozira – most, amikor az drámákat kezdett színre hozni, tehát egyenesen az ő „mesterségükbe” kontárkodott bele, erősen feljajdultak és *elérkezettnek látták az időt, hogy a közvéleményt a mozi ellen harcba szólítsák.* Németországban a „*Deutscher Bühnenverein*” elnökségének megbízásából Wolff Arthur egyesületi ügyész *emlékirataiban foglalta össze a mozi elleni panaszokat.* Az emlékirat, miután utal a színházak kulturális jelentőségére és arra, hogy azt lassú fejlődés emelte a virágzás és nagyság magaslatára, a következő szavakkal fordul a mozi ellen: „Néhány év óta ellenség áll velünk szemben, amelynek legyőzésére – ha ugyan már is nem késő – teljes energiával sorakoznunk kell. A drámai művészet otthona, a színház veszélyben forog. A technikának egy zseniális csodaműve: a kinematograph fenyegeti...” „Mindenféle cselekményeknek és eseményeknek előadásával egyenesen a drámai művészet egy részét keríti hatalmába. Míg a művészi drámában a szereplő személyek a lélek akarátát a szó vagy ének erejével fejezik ki, a mozi tisztán csak a cselekményeknek külsőséges ábrázolására szorítkozik, csupán csak a néző szenzációéhségét kelti fel, anélkül, hogy a cselekvő személyek lelkében fákadó hangulatokat kifejezésre juttatni képes volna. Amit a mozi nyújt, az csak üres hatásvadászat. Der Zuschauer sieht nur den Effekt, nicht den Affekt. A néző erkölcsi érzése így nem nemesbedik, hanem ellaposodik és eldurvul. A lelki folyamatok motiválásának teljes hiánya, még erkölcsileg kifogástalan mozaraboknál is felületességre nevel, a nézőben előli a gondolatfejlesztést, hamis szentimentalizmusra, hamis tragikumra nevel, általában az ember egész érzésvilágának feldöntésére (Zu einer Überstürzung der Gefühle) vezet. Nem valamiféle művészi jelenséggel, a művészet eszközeivel (gegen irgendeine Kunst) kell itt megküzdünk. Éppen ellenkezőleg! A mozik mindenféle művészeti törekvésekkel szemben makacs ellenállást fejtenek ki, elnyomják a nemes szót és gesztust, helyükbe nyomorult szurrogátumot adnak. A mechanikai sokszorosítás kizár minden művészetet. A mozi mechanikai ábrázolásmódja minden magasabb művészi érdektől távol áll. A mozi és a drámai művészet született ellenségek.”

Willy Rath „Kino und Bühne” című könyvében felteszi a kérdést, hogy *ez az emlékirat vajjon melyik színpadról készült tulajdonképpen?* Mert vajjon a cselekményeknek csak a külsőséges ábrázolásával, a szenzációéhségnek felkeltésével, az üres hatásvadással, a néző erkölcsi érzésének eldurvításával, a felületességre és a hamis szentimentalizmusra való neveléssel,

szóval mindazzal, amit az emlékirat a mozinak szemére vet, nem éppen úgy találkozunk-e a színházak előadásain? Nem éppen a színházak nagyobb része-e az, amelyeknek a művészettel semmi közösségük nincsen? Vajjon nem spekulál-e a színházak nagyobb része az emberek érzékiségére? Vajjon nem a párisi házasságtörés bohózatok a legkedvesebb kasszadarabok-e, amelyeik itt-ott 300-ik előadást is megérik? Vajjon nem szerepelnek-e hónapszám a színházak repertoárjain a legostobább, értéknélküli operettek, a vádlikiállításos revük, a trikós felvonulások, a trágár vígjátékok? Vajjon egy-két tiszteletreméltó kivétellel a szinigazgatók nem épen olyan iparszerűleg űzik -e mesterségüket, mint a muzik? Vajjon náluk nem az üzleti érdek-e az első? És ha mindezért kérdőre vontatnak, nem azt hozzák-e fel mentségül, hogy a közönség, hogy a hibás? Nem a közönség rossz izlésére hártják-e át a felelősséget? És ha ez a kifogás elfogadható mentségül szolgálhat nekik, akkor miért ne lehetne ugyanez mentsége azoknak a mozitulajdonosoknak, akik ugyancsak üzleti érdekből tért engednek a szennyfilmnek? És ha a szinigazgatók, akik kapitalisztikus érdekeiknek minden művészi érdeket alárendelnek, gyűléseikben mégis az ideáli szinpad eszméjét propagálják és ennek érdekeiben hívják harcba a közvéleményt a muzik ellen, akkor vajjon miféle alapon lehet elvitatni a mozitulajdonosoknak azt a jogát, hogy ők viszont az ideális mozi megvalósítása érdekében lépjenek sorompóba?

Ilyen alapon nincs megértés és nincs kibontakozás. Bizonyos az, hogy a muzik óriási fellendülése, különösen helyenkint egészen új helyzetet teremtett a színházak részére. Helyzetet, amellyel számolni kell.

A mozidramák megjelenésével (1908) főleg a sok munkás által lakott ipari központokon a muzik óriási embertömegeket vonzottak magukhoz. Távolról sem szabad azonban azt hinni, hogy ez a tömeg addig, amíg a mozi nem volt, a színházba járt. Egy pillantás a fenti elberfeldi adatokra tájékoztat arról, hogy tízezer elmaradt színházlátogatóval több százezer mozilátogató áll szemben. Bátran elmondhatjuk tehát, hogy *a mozi elsősorban a színháznélküliek színháza lett.* Hogy ezek a nagy tömegek miért nem jártak azelőtt soha színházba s miért hódoltak be mégis máról holnapra a mozinak, ezt talán leginkább a mozibelépőjegyek olcsóságával lehet magyarázni. Minden esetre tény az, hogy itt a színháznélkülieknek egy elementáris erővel megnyilatkozó életszükségletével állunk szemben és igen fontos kulturérdekek fűződnek ahhoz, hogy az a szükséglet ne lelkiismeretlen üzletszerűséggel nyerjen kielégítést, hanem a lehetőség legmesszebbmenő határáig tapintatosan – szinte észrevétlenül – felhasználtassék a tömeg művelésére és helyeslelemi irányítására.

A primitív ember lelkében gyökerező természetes vágyakozást, hogy bizonyos élményeket ő is átélhessen, *nem lehet a művelt emberek finomult*

izléséhez szabott, nehezen megérthető szindarabokkal kielégíteni, ez körülbelül annyi volna mint az éhes embernek kenyér helyett drágaköveket adni. Viszont a kritikára képtelen tömegnek ezt a vágyakozását tisztán üzleti érdekből azzal elégíteni ki, ami csak a benne szunnyadó alacsony ösztönöket ingerli, – lelkiismeretlen népmérgezésnél egyébnek nem minősíthető.

Maga ez a szempont igazolja, hogy az ideális mozi megvalósítása éppen olyan vagy talán (mert nagyobb tömegeket érint) még fontosabb és sürgősebb feladat, mint az ideális színpadé. (...)

(Folytatjuk)

Pudovkin, magyar filmdramaturg

Feljegyzés*

Pudovkin elvtárrsal lefolytatott program-tisztázó megbeszélésről. A megbeszélés helye: Erdei¹ miniszterhelyettes elvtárs szobája. Résztvettek: Erdei elvtárs, Pudovkin elvtárs, Szántó Miklós², Révai Dezső³, Kemény Pálné⁴ elvtársak és a tolmács

I.

Pudovkin elvtárs elmondotta, hogy a Szovjetunióban rátértek arra, hogy a filmművészet az irodalom előtt haladjon. Azelőtt sor került regények megfilmesítésére, de például a „Távol Moszkvától” esete megmutatta, hogy ennél tovább kell menni. A Távol Moszkvától jó regény, az egész Szovjetunió olvasta már és a filmből^{4a} a nézők nem kaptak ujat, pedig a filmművészet ujat kell, hogy mondjon a népek, segítve a fejlődését. Az egyik legjobb kolhoz-regény Nikolajeva könyve és most Nikolajeva a regény személyeiből új forgatókönyvet ír, de a forgatókönyv a hősoket és a kolhoz életét már az 1951-es viszonyok között, új kérdések megoldása közben mutatja meg.

Magyarországon a falu és a parasztság kérdése olyan fontos, hogy mindenkit aki ezzel az anyaggal foglalkozni akar, messzemenően támogatni kell. Bán⁵ tehetséges művész, akinek volt merészsége új feladatokba fogni. A „Felszabadult föld”-ben⁶ nem sikerült még a maradéktalan megoldás. Sok hiányosság mutatkozik, például a film felvetette a közösség kérdését, de hiányoznak az emberek, az élet valódi lelki mélységei. A „Talpalatnyi föld”-ben⁷ mélyen megmutatkozott a valóság, lehetett látni az embereket, most Góz és a többiek csak beszélnek, de hogy mi történik az emberekben, mit gondolnak, mit éreznek, az hiányzik. A harcról csak beszélnek, pedig a harc az embereken belül is folyik. A rendező kell hogy megismerje az embert, nemcsak az író és ezért segíteni kell Bánnak. A filmhős a rendező barátja kell hogy legyen, a rendező ismerje és szeresse a maga hőseit. Az a fontos, hogy Bán szerezzon barátokat a parasztok között. Tréfásan azt lehetne mondani, akkor fog jó filmet csinálni, ha új

* A közlés során megőriztük a kézirat-szövegek eredeti helyesírását, csak a géphibákat javítottuk. (Sz. G.)

filmje hősével együtt megivott 10 liter vodkát. A művész ne csak nézelődjön, hanem közösséget találjon hőseivel, ismerje meg az embereket és ehhez meg kell adni Bánnak a lehetőséget. Ismertesse meg Szabó Pál⁸ Bánt azzal amit csinál. Utazzon le Bán is vele másfél, vagy két hónapra. Ismerkedjen meg élenjáró parasztokkal. Bán kritikát kapott. Most meg kell értetni vele, hogy nagy munkát végzett, becsületesen igyekezett, meg kell dicsérni, meg kell mondani neki, hogy nem követett el bűnt. Nem sikerült teljesen a műve, de ez komoly lépés előre, hogy sikerülni fog művészi alkotni. Az az érzése, hogy a filmgyár vezetősége elárulta Bánt. A „Déryné”⁹ jó film, de könnyű feladat, ilyent tudunk csinálni. Most vágjunk neki a nehézségeknek. A forgatókönyv és a regény még kevés a jó filmhez. Kell rendező, aki azt megcsinálja. Bán most megrettent a nehéz feladattól, mint a szerencsétlenül járt pilóta. Most helyre kell hozni azt, hogy merjen újra felszállni. Keleti Mártont lehet hagyni forgatni, csináljon akár öt filmet egy évben. Bánt nem kell sürgetni. Tanulmányozza, készítse jól elő az ő nagy művét és az sem baj, ha csak egy filmet csinál egy évben. Fontos téma a Vörös Csepel¹⁰. Már ismeri a vázlatos mesét, véleménye az, hogy ezzel még foglalkozni kell. Legyen benne a filmben a legfontosabb vezetőeszmé, Csepel története, az élenjáró magyar munkásosztály története. Vázolni kell benne a Kommunista Párt fejlődésének történetét is. Meg kell mutatni a filmben, hogy a Kommunista Pártnak minden időben igaza volt. Jó, hogy a forgatókönyvben van személyes sors, de hiányzik a gyermek és a felnőttek sorsán keresztül a kommunizmus eszméjének szerepe, az, ahogyan a Párt a munkásosztályt a harcokban egyesítette. Ennek kell végighúzódnia a szöveg alatt, mint alapnak. A forgatókönyv legyen tökéletes, még ha késik is és hozunk előre inkább kevésbé fontos filmeket.

A magyar filmgyártás előtt 3 alapvető irány legyen, amelyet egy-egy filmben fejezzünk ki:

1. a béke megvédésének gondolata,
2. a népek közötti barátság, a népi demokráciának és a Szovjetunó közötti szoros baráti viszony gondolata,
3. a mezőgazdaság kollektivizálásának kérdése és a parasztkérdés.

Ezeket kell tökéletesen kidolgozni, Meg van a három filmtéma, amellyel ez lehetséges: *Az új föld*¹¹ (Szabó Pál) a *Vörös Csepel* (Máriássyék) és a *Bem és Petőfi* (Illyés–Nádasdy)¹².

Ami a *Bem és Petőfi*t illeti, az 1848-as forradalom letörésében elsősorban Miklós cár orosz hadserege nagy szerepet játszott. Ezt az ellenség kihasználhatja a Szovjetunó ellenes hangulat keltésére és nyilván ki is használja. Van lehetőség, amely megmutatná az egységet a haladó forradalmi erők között, a magyar-lengyel és orosz haladó erők kapcsolatát. Van egy epizód, egy orosz tisztről, aki átjött a magyar táborba¹³. Ehhez a

kérdéshez komolyan hozzá kell nyulni. Röviden, tömören meg kell mondanunk: ez nem egy ember személyes ügye, aki átjött a másik táborba, hanem az a tiszt a valóságban a haladó orosz nép képviselője. Ezt a tisztet kell jól megmutatnunk, kapcsolatát a haladó gondolattal, Puskinnal, Bjelinszkijjal és a többiekkel. Meg kell mutatnunk, hogy I. Miklós cár egyik kezével az orosz haladást, másik kezével a magyar szabadságot fojtotta el. A tisztnek a figuráján keresztül meg lehet mutatni az orosz haladás együttérzését a magyar szabadságharcral. A lengyel tábornok, Bem figurája pedig a népek együttműködésének, barátságának az eszméjét mutathatja meg a szabadságért való harcban. Lehet egy kis eltérés a történelmi ténytől. Ez egyáltalában nem helytelen, hiszen az alapvető eszmei tartalom helyes és teljesen lehetséges ilyenfajta történés. Pl. lehet két testvér, akik közül az egyik átjön, a másikat Miklós cár megöli és ez annyiban is helyes, mert megmutat egy kihasználható drámai helyzetet.

Felvetette Pudovkin elvtárs, hogy egyszerű téma lenne Zalka Mátéről, a nemzetközi szabadságharcosról filmet csinálni.¹⁴ A *Dérynével* kapcsolatban felvetette Pudovkin elvtárs, hogy általában a film jó, de nagyon primitíven ábrázolt benne a parasztság. A nép csak sir, vagy nevet, de nem gondolkodik, nem él és nincsenek különböző alakok. Általában azonban jól játszanak, érdekes a film és szépen énekelnek. Ilyent már jól tudunk csinálni, de olyan filmet, ami nemcsak elmesél, hanem segíti is a népet előre, ilyen filmet még nem tudunk csinálni, ez még előttünk álló feladat és ebben kell támogatni a művészeket.

II.

Megállapodás történt Pudovkin elvtárs itt tartózkodásának legfőbb feladataira nézve. Ennek irányvonala a következő:

1. A gyártás alatt lévő és előkészítés alatt álló filmek feletti művészi felügyelet és a rendezők instruálása, ezen belül a három sulypontfilm előkészítésének segítése. (*Talpalatnyi föld* harmadik része¹⁵, *Vörös Csepel* és *Bem és Petőfi*)
2. A filmterület feldolgozás alatt lévő elvi kérdéseinek megoldásra segítése (sematizmus vitája, szocialista alkotómódszerek, stb.)
3. A káderutánpótlás és az oktatási kérdésekben való instruálás. A Párttitkárság kritikájának és az azóta felmerült elvi kérdések mintájának rövid ismertetése után kérte, hogy szeretne megismerkedni a *Becsület és dicsőség*¹⁶ vita-komplexumával részletesen, a Párt kritikájával és Révai¹⁷ elvtársnak a Pártkongresszuson és az Irókongresszuson elmondott beszámolóival. Erről Révai Dezső elvtárs gondoskodik. Pudovkin elvtárs felvetette a művészeti tanács haladéktalan újjászervezésének szükségességét, mint olyan szervezetét, amely nélkül megenni nem

lehet. Ennek a szervezetnek feladata egy-egy konkrét kérdésben a közösségi vélemény megadása, a legfontosabb elvi kérdések megvitatása. Újjá kell választani ezt a szervezetet és résztvevőit érdekeltté kell tenni. Pudovkin elvtárs vállalt elvi kérdésekről való felszólalásokat egy-egy filmről, vagy egyéb konkrét kérdéstről oly módon, hogy ezen felszólalásait a Művészeti Tanács nyílt ülésein tegye meg. A Művészeti Tanács segítse a vezetőket és ne általában foglalkozzon művészeti kérdésekkel, hanem a soronlévő problémák megoldásával foglalkozzon. A legfontosabb a Művészeti Tanács reális munkájáról való gondoskodás és csak ilyen reális, soronlévő kérdéseknél szabad összehívni.

Végül a kritika kérdéséről a következőket mondotta: Nem várhatjuk a kritikától az összes felmerülő problémában a megoldás megadását. A kritika segít, az utirányt nekünk kell megadni. A saját meglévő véleményünket a kritikán kell lemérni. A vezetőség segítsen az íróknak, ha az elveszti magát a kivezető út megtalálásában. A kritikához való viszonyra az alábbi esetet mondotta el: egy motorvezető akadémikus ismerőse mesélte el, hogy ő egy-egy új modelljénél elküldi terveit ellenfeleinek, ezek véleménye a legérdekesebb, mert ezek belekötnek minden apró részletbe, és az a legjobb kritika. Ha általában szidják a modellt, az nem érinti őt, hiszen ismeri saját műve értékét, de ha részlethibára mutatnak rá, az az esetek túlnyomó részében helyes és megszívlelendő.

Pudovkin elvtárs felvetette a színház és a film viszonyával kapcsolatban, hogy ennél a kérdésnél elvi bázist kell teremteni és pedig a Sztaniszlavszki-módszer¹⁸ megvitatásával. A probléma Szovjetunióban is probléma. A Sztaniszlavszki-módszer jelentősége az, hogy ugyanolyan alapot ad a filmhez és a színházhoz, mert aki ilyen módszerrel dolgozik, az jól dolgozik mindkét területen. A különbség csak a különböző technikai eszközökben van. Ez a vita nagyobb jelentőséget kapna, ha a sajtóban vissza tükröződne.

Pudovkin elvtártnak azt a kérését, hogy szeretne Révai József elvtársal megbeszélést folytatni, Erdei elvtárs megérdeklődött Révai elvtársnál.

A megbeszélés végén megállapodás történt abban az irányban, hogy Pudovkin elvtárs minden héten egyszer a minisztériumban a Filmfőosztályon tartandó megbeszélésen közli az elmúlt hét tapasztalatait és észrevételeit. Ami a konkrét programját illeti, Révai Dezső elvtárral elkészítik a következő másfél hét részletes tervét. Pudovkin elvtárs felkészül a *Beesület és dicsőség* vitáján való részvételre ennek keretében. A gyár gondoskodni fog arról, hogy Pudovkin elvtárs megnézhesse az 5 éves terv kiemelkedő alkotásait és ehhez a Filmfőosztály segítséget ad. Itt tartózkodásának végleges tartamát nem állapítottuk meg.

Szervezeti kérdések megbeszélése

Jelen voltak: Pudovkin, Révai¹⁹, Both²⁰, Fábry²¹, Keményné²², Simon Zs.²³ elvtársak

Révai elvtárs ismerteti a filmgyártás felszabadulás utáni helyzetét, az államosításig, majd beszél az államosítás utáni jelenlegi helyzetről.

Both:

A Minisztérium készít egy tematikai tervet, melyet az év elején ismeret a gyárral. Ezt az igazgató kapja meg, melyet átad a dramaturgiának. A dramaturgia feladata, hogy az ehhez szükséges anyagot az íróktól osszeszedje. Amikor ezt az anyagot már valamennyire feldolgozta a dramaturgia, beadja a Dramaturgiai Tanácsnak, ahol nagyon sok novella közül kiválasztják azokat, amelyekkel érdemes foglalkozni. Ekkor bekapcsolják a munkába a rendezőt is.

Pudovkin:

A rendező választja ki a novellát, vagy kijelölik számára?

Both:

Kijelölik.

Pudovkin:

Ez nagyon helytelen.

Both:

Igen kevés a rendező, ezért nem tudjuk őket már a novella válogatásába is bevonni.

Pudovkin:

Amikor a rendező még dolgozik előző filmjén, már arra kell gondolni, hogy mi lesz a következő. Nálunk gyakran előfordul, hogy a rendező már a forgatás ideje alatt dolgozik együtt az íróval a következő filmen. Megéri, hogy itt kevés a rendező, de törekedni kell arra, hogy a jövőben ez az állapot megváltozzék. Náluk a tematikai tervnek igen nagy politikai jelentősége van. Szintén meghatározzák azokat az alapvető irányokat, melyekről filmeket kell készíteni. De ugyanakkor nem szabad nem feltárni a lehetőségeket az egyes emberek kezdeményezésére. Nekünk át kell nevelnünk a régi rendezőket is. Ha elnyomják a művész fantáziáját, mindig rosszul fog dolgozni. A témát felülről adják, de ugyanakkor olyan körülményeket kell teremteni, amelyek a művésznek jó, kezdeményező ötleteket adnak. Ha a rendező a filmgyáron kívül talál valami jó témát, lehetőséget kell adni arra, hogy azt felhasználhassa. Helytelen, ha a dramaturgia a rendezőtől teljesen függetlenül készít el egy forgatókönyvet és csak odaadják neki, hogy csinálja meg. A dramaturgiának pontosan ismernie kell a rendezőket, tudnia kell melyikre milyen feladatokat bízhat, milyenek a képességei, milyen ember. A dramaturgia feladata, hogy az író a rendezővel összehozza. A dramaturgok, szerkesztők munkája

rendkívül fontos. Nekik az a feladatuk, hogy témákat keressenek és bizonyos esetekben önállóan is tudjanak egy-egy jó témát megtalálni. Nem szabad mereven ragaszkodni a minisztériumtól kapott tematikai tervhez. Ha valami jó témát találnak, engedélyt kell kérni a minisztériumtól arra, hogy megcsinálhassák. Ez mindennek az alapja.

Fábry:

Lehet összetételében változtatni a minisztériumtól kapott tematikai terven?

Pudovkin:

A minisztérium és a gyártó vállalat között élő kapcsolatnak kell lenni. A terveken lehet változtatni indokolt esetben. Például, ha a terv 3 mezőgazdasági filmet ír elő és csak két jó könyv van, megcsinálják a harmadik filmet is, mert a terv előírja, és lehet, hogy ez a film rossz lesz. Egy ilyen kötöttség nagyon rossz eseményekhez vezet. Előfordult nálunk is, hogy törekedtek az előírt filmek számának betartására. Az eredmény az volt, hogy a végén nem voltak tekintettel a forgatókönyvek minőségére sem. Teljesítették a tulmérétezett tervet, olyan filmeket is elfogadtak, amelyek nem voltak túl jók és később jöttek rá, hogy rossz filmeket csináltak. Volt olyan, amelyiket 1/2 év alatt kellett átdolgozni, de volt olyan is, amit egyáltalán nem tudtak használni. Ennek eredményeképpen olyan határozatot hoztak, mely előírta, hogy csak ellenőrzött forgatókönyvet szabad legyártani, amelyet magas színvonalu szakemberek csinálnak és lecsökkenítették az általánosan előírt mennyiségeket.

Az alapkövetelmény az, hogy minden film, amit a gyár kibocsát, politikai, eszmei és művészi szempontból tökéletes legyen. És csak most, hogy olyan szervezetet hoztak létre, ahol minden filmet széleskörű kritikának vetnek alá, amikor már megtanultak jó filmeket csinálni, csak most kezd emelni a számszerűséget is. A következő évi tervük már magasabb, mint az előző. Nem szabad számszerűségre törekedni addig, amíg a minőség nincs biztosítva. Ezért, ha a tematikai tervet megkapják, az igazgatóság és a dramaturgia feladata, hogy a művészeti dolgozók bevonásával megteremtsek az alapot a magas színvonalu filmek gyártásához.

Ezért szükséges az, hogy a rendező már a forgatókönyv írásának munkájába is bekapcsolódjék, de lehetőleg úgy kell kiválasztani a rendezőt, hogy az szívesen végezze a feladatát. Nagyon fontos az, hogy a rendező szívvvel lélekkel végezze munkáját, mert akkor sok esély van arra, hogy a film jó legyen. Ha csak utasítást adunk a rendezőnek, hogy mit fog forgatni, kényszeredetten fogja végezni munkáját és sok nehézség fog felmerülni.

A dramaturgia feladata, hogy az író és a rendező munkája jó, kollektív munka legyen, neki kell gondoskodnia arról, hogy megértsék a közös feladatot.

A dramaturgia feladata, hogy az írók minél szélesebb rétegét vonja be a munkába. E nélkül a dramaturgia nem végezhet jó munkát. Ehhez a munkához az egész társadalom segítsége szükséges.

A filmgyártás eszmei felemelkedésének ügyében szükséges ezeknek az elvi kérdéseknek megoldása. A sajtó útján is foglalkozni kell ezekkel a kérdésekkel. Rendkívül fontos, hogy ebbe a munkába az Írószövetséget is bekapcsolják. Meg kell magyarázni nekik ennek az ügynek országos jelentőségét. A filmek bírálatába az írókat is be kell vonni.

Pudovkin elvtárs megkérdezi, hogy meg vannak-e elégedve az írók a forgatókönyvért járó honoráriummal?

Both:

Nincsenek megelégedve.

Pudovkin:

Nagyon fontos, hogy az írók anyagilag is érdekelve legyenek egy forgatókönyv írásánál. Ezt a minisztériumban is szóvá kell tenni. Ez is egyik igen fontos módja annak, hogy az írókat érdekeltté tegyük a filmgyártásban. Az írók széles rétegének bevonása a filmgyártásba országos jelentőségű kérdés és azért ennek nemcsak a filmgyáron és a dramaturgián belül kell eldőlnie. Be kell vonni ebbe a munkába az Írószövetséget is, együtt kell megteremteni a feltételeket a magasszínvonalú filmek gyártásához, amelyek a mai élettel foglalkoznak. Ebből ered a másik szervezési kérdés. A dramaturgia vezetőjének közeli kapcsolatban kell lennie azokkal az emberekkel, akik a gyár művészi munkájáért felelősek. Ebben az értelemben a dramaturgia vezetője az igazgató jobbkeze kell legyen, legfontosabb segítsége művészi problémák megoldásában.

Felteszi a kérdést Pudovkin elvtárs, hogy van-e a filmgyárnak tartalékban forgatókönyve?

Simon Zs.:

A dramaturgiát augusztus elsején vettem át és megkaptam a tervet, mely előírja, hogy az 1951-es évben lehetőség szerint 12 filmet csináljunk. Amikor a dramaturgiát átvettem, egy készülő forgatókönyv volt, ami azóta elkészült és elkezdtem témákat gyűjteni a 12 forgatókönyvhöz.

Pudovkin:

Hogy kezdett ehhez a munkához?

Simon Zs.:

Megbeszéléseket tartottam írókkal, részben ők hoztak témákat, részben én adtam a témát a tématervezés alapján. Minden készítendő filmhez több novellát csináltattam különböző írókkal.

Pudovkin:

Van kész novella?

Simon Zs.:

Van olyan, amelyet már forgatókönyv írására elfogadtunk. Sok olyan

van, amelyet elvetettünk és sok novella van még munkában. Készen van 9 novella és 1 forgatókönyv.

Pudovkin:

12 filmet akarnak az 1951-es évben csinálni és ehhez 1 forgatókönyv van készen, amit még a Minisztérium nem fogadott el. Nem tudom elképzelni, hogy hogyan fogják teljesíteni az évi tervet. Egy forgatókönyv van, amelyen esetleg még változtatásokat is kell végezni, tehát számítani lehet arra, hogy ennek a könyvnek a jóváhagyásához még legalább 1 hónap szükséges. De szükség van még további 11 forgatókönyvre, amelyeket még meg kell írni és el kell fogadni. Ezek a könyvek legjobb esetben 1951 tavaszára készülhetnek el, és az év folyamán 12 filmet kell elkészíteni. Mi a véleményük erről a tervről? Nekem az a véleményem, hogy ezt a tervet valószínűleg nem lehet megcsinálni. 8 rendező van. Ha 8 rendező fog a 12 filmmel foglalkozni és egy-egy filmre 6 hónapot számítunk, az ellenőrzési és előkészítési munkákkal, ez a terv véleményem szerint olyan teher a filmgyáron, amit valószínűleg nem fog tudni megoldani. A 8 rendező közül Bán és Keleti a jövő év elején még jelenlegi filmjükkel lesznek elfoglalva.

Both:

Simon elvtársnő rendkívüli munkát végez. Augusztusban úgy vette át a dramaturgiát, hogy nemcsak forgatókönyv nem volt, hanem novella sem. Két hónap alatt összegyűjtött egy csomó novellát, azóta befejeztek egy forgatókönyvet és ezalatt az idő alatt ki kellett javítani a forgatás alatt lévő könyveket. A másik, amit meg szeretnék említeni, hogy éppen tegnap volt egy értekezlet a Minisztériumban, amelyen bejelentettem, hogy valószínűtlennek tartom, hogy a tervet teljesíteni tudja.

Pudovkin:

Hány film elkészítését tartja lehetségesnek?

Both:

Számításunk szerint 6–8 filmet tudunk elkészíteni. Ezt nemcsak a forgatókönyvek hiánya miatt mondtam, hanem azért is, mert szerintem technikai kapacitásunk sem olyan nagy és a színészekkel sem állunk olyan jól, hogy 12 filmet el tudjunk készíteni. Azonban tudni kell azt, hogy a közönségnek nagyon nagy szüksége van legalább 12 filmre és éppen ezért nagy erőfeszítéseket teszünk, hogy ezt biztosíthassuk.

Pudovkin:

Kende elvtárs²⁴ tisztában van a filmgyár technikai lehetőségeivel?

Révai:

Kende elvtárs teljesen tisztában van a helyzettel, mert ő is résztvett a dramaturgia átszervezésében. De az a vélemény alakult ki, hogy jelenlegi technikai felszerelésünkkel is lehet forgatni az évi 12 filmet, ha megfelelő számú forgatókönyv állna rendelkezésünkre és a színészegetetés kérdé-

se megoldódna. A jövő évi tervünknel számításba vettük, hogy az év elején a filmek előkészítésére kevesebb idő fog rendelkezésünkre állni, azonban az év második felében nyugodtabban fogunk dolgozni.

Pudovkin:

A „Csillagosok”²⁵ példáján is bebizonyosodott, hogy milyen helytelen ellenőrzött forgatókönyv nélkül elkezdni a munkát. Sok pénz és idő fekszik benne és még most sem tudják, hogy lesz-e belőle film, vagy nem. A Szovjetunióban az a szabály, hogy nem kezdik el a film forgatását művészi és gazdasági szempontból teljesen megfelelő és ellenőrzött forgatókönyv nélkül. Valószínűleg tisztában vannak azzal, hogy maguk a forgatási napok a legdrágábbak. Ha a produkció munkája jól van előkészítve, akkor a forgatócsoportnak nem kell közben állnia, ami szintén nagyon megrágitja a filmet. Felteszi a kérdést, hogy mennyibe kerül a forgatási nap?

Révai:

30–35.000 Ft. A miniszternek a tervvel kapcsolatban a következő az álláspontja: elfogadta irányadónak ezt a tematikai tervet, és azt mondta, hogy csak körülbelül 12 film legyen, de ez a szám nem lehet kötelező. A lényeg az, hogy a filmek minősége jó legyen.

Keményné:

Ez a tématerv tegnap került a miniszter elé és első kérdése a tervvel kapcsolatban az volt, hogy megvan-e a 12 film legyártásának lehetősége. Mikor a helyzetet ismertették vele, azt mondta, hogy bár szükség van 12 filmre, de ha csak 9 jó filmet fogunk csinálni, akkor sem lesz baj. Inkább csináljunk 9 jó filmet, mint 12 elsietett filmet.

Fábry:

Szeretném ezt a kérdést a forgatócsoportok szempontjából is felvetni. A jövő évben az utánpótlást legfeljebb annyira tudjuk biztosítani, hogy 4 állandó csoportot tudunk összeállítani. Elképzelhető-e az, hogy egy forgatócsoport le tudjon gyártani 3 filmet egy év alatt? Az évi 3 filmet úgy válogatjuk össze, hogy abból egy nehezebb és két könnyebb film legyen. A nehéz film forgatására 4 hónapot, a két könnyű film forgatására 3–3 hónapot számítunk. Elképzelhető-e, hogy a megmaradó 2 hónap elég legyen az összes előkészítő és utómunkákra?

Both:

Pudovkin elvtárs feltett kérdésére válaszolva közli, hogy a *Dalolva szép az élet*²⁶ 5 1/2 hónap alatt, a *Ludas Matyi*²⁷ 7–7 1/2 hónap alatt, a *Szabóné*²⁸ 5 hónap alatt készült el.

Pudovkin:

Eddigi tapasztalataikat véve alapul, arra lehet számítani, hogy egy rendező 5 hónapig foglalkozik egy filmmel. De itt van pl. a *Felszabadult föld*, melynek 63 forgatási napja van és a felvétel mégis egy évig tart. Bár az ő

gyakorlatukban még nem fordult elő, de talán meg lehetne próbálni, hogy egy rendező párhuzamosan két filmben dolgozzon. Ez természetesen csak úgy képzelhető el, ha a forgatókönyvek nagyon jól vannak előkészítve és a két film előkészítési munkáit egyszerre lehet végezni. A probléma ugy oldható meg, ha a rendező első filmjének vágási munkálatai ideje alatt már a második filmet kezdi forgatni. Lehet tervezni egy ilyen produkciót, de a tervezés és szervezés munkájánál az emberekre is gondolni kell. Elő-állhat olyan helyzet is, hogy amíg az egyik filmet előkészítik, ugyanakkor át kell írni a másik könyvet. Ez a közvetlen átmenet egyik filmről a másikra igen nehéz dolog és ők még nem dolgoztak így. Ugy látja, hogy szervezési szempontból rendezőink igen jók. Említették neki, hogy a multban 10 nap alatt forgattak le egy filmet. Tehát annak a tudása, hogy ilyen rövid idő alatt el tudtak készíteni egy filmet, rendkívül értékes tudás és ezt fel is kell használni. Természetes azonban, hogy 10 nap alatt csak rossz filmet lehet csinálni és nem olyan filmet, amely megfelelné az új Magyarorszáig követelményeinek. Ha a forgatás előtt alapos előkészítő munkákat végeznek, ha a forgatókönyv le van ellenőrizve és a vezetőség biztos abban, hogy a rendező megértette feladatát és idetartozik a színészek kérdése is, ha ilyen alaposan készítenek elő egy filmet, elképzelhető, hogy 20, 30 nap alatt meg lehet csinálni. De ha ezután is előkészítetlenül bocsátják utjára a filmet, csak rossz munkát lehet végezni.

Fábry:

Ezt a kérdést azért vetettük fel, mert szükségesnek tartjuk, hogy a jövőre reális terveket készítsünk, mely tekintetbe veszi az összes szempontokat. Eddigi munkánkban nem nagyon vettük figyelembe a technikai, színészi és káder szempontokat. Ezt most ki akarjuk küszöbölni. Ha reálisan kalkulálunk és meglesz a szükséges számú forgatókönyv, valószínűnek látszik, hogy jövőre 9 filmet meg tudunk csinálni.

Pudovkin:

Ha merülnek is fel nehézségek a technikai feladatok megoldásában, ez általában átmeneti dolog, amit menet közben ki lehet küszöbölni. A színész kérdést is meg lehet oldani. Hiba lenne ezeket a szempontokat tervekészítésnél tekintetbe venni. Az 51-es terv elkészítésénél az alapvető szempont a forgatókönyv. Mikor a tervet készítették, tisztában voltak-e azzal, hogy hány kész és elfogadott forgatókönyv van, hány olyan forgatókönyv van, amit már gyártásra lehet bocsátani, hány novella van munkában és hány van készen. A minőségi és mennyiségi helyzetről világos képet kell adnunk, mert ez a reális tervekészítés alapja. Ha azt vesszük számításba, hogy januárban–februárban és márciusban elkészül 1–1 forgatókönyv, akkor már el kell kezdeni a gyártási munkák megszervezését, megnézni, hogy milyen erők állnak rendelkezésünkre. Ha úgy számítunk, hogy egy rendezőnek 3 filmet kell a következő évben elkészíteni, legké-

sőbb március elején el kellene kezdeni az első filmjét, de nincs forgatókönyv. Igen kevésbé ajánlatos módszer az is, hogy rendező nélkül készítünk forgatókönyvet és csak megmondjuk neki, hogy mit kell csinálnia. A helyes az, ha világosan meg van az elképzelésünk az egész évre, hogy mit akarunk csinálni, hogy melyik rendezővel milyen filmet akarunk csinálni és hogy az egyes rendezők melyik hónapban kezdik el munkáikat. Nagyon rövid az idő a következő évig s véleményem szerint fel kell menni a Minisztériumba és újra felülbírálni a jövő évi tervet, mert ha a tervet így fogadják el, jogosan fognak felmerülni következmények a Minisztérium részéről.

Fábr:

Mi is felismertük a Minisztériummal való szoros együttműködés szükségességét és át is beszéltek a jövő évi terv kérdését. Abban állapodtunk meg, hogy a jövő évi forgatókönyvek közül négynek legalább november közepén késznek kell lenni. Megállapodtunk abban is, hogy ugyanebben az időben másik négy film képsora készen lesz, amelyekből az év végéig tehát december 31-ig újabb 4 forgatókönyv készül.

Pudovkin:

Ezek elképzelések, de szeretné látni a reális helyzetet. Mi történt ennek végrehajtása érdekében és hogy gondolja Zsuzsa ilyen rövid idő alatt ezt a munkát elvégezni.

Simon Zsuzsa:

Igen izgalmas számomra ez a beszélgetés, annál is inkább, mivel filmnél még nem dolgoztam. Csak az igényeket ismerem. De felmerültek olyan nehézségek, amelyekről szeretnék beszélni. Elsősorban a rendezők kérdése. Az ideális munka az, ha a rendezőt a forgatókönyv írásába minél előbb be tudjuk kapcsolni. Mi ennek az akadálya? Elsősorban az, hogy kevés a rendező. A jobbak dolgoznak és bármennyire igyekszünk, alig tudjuk az írók és rendezők idejét egyeztetni. A másik nehézség az, hogy a mi íróink nagyon sok különböző munkát végeznek. Most fordultam azzal a kéréssel a Minisztériumhoz, hogy amikor már eldöntöttük azt, melyik író alkalmas a forgatókönyv megírására, a filmírás idejére legalább bizonyos mértékig függetlenítsék sok más elfoglaltság alól. A Minisztérium megígérte, hogy amennyiben erre mód van és az író nem a *Szabad Népnél* dolgozik, el fogják intézni, hogy a film írásának idejére felszabadítják. Számítani erre a munkánál, főleg a fiatalokra lehet, mert az idősebbekkel az a helyzet, hogy azt a 2–3 író, aki hozzánk közel áll, még nem tudtuk aktivizálni, kitérnek a film írása elől, többségük világnézetünkől teljesen távol állnak. Egyik arra hivatkozik, hogy regényt ír, és úgy érzi, hogy eleget tesz ezzel kötelességének, s különben is az a véleményük, hogy a könyvvel nincs annyi baj, mint a filmírással.

Pudovkin:

Véleménye szerint forgatókönyvet a kiváló írókkal kell iratnunk, de természetesen szükséges az, hogy ezt a munkát igen jól fizessék meg, azért, hogy anyagilag is érdekeltté tegyék az írókat. Előleget is kapjanak munkájukra és ha a könyv nagyon jó, akkor kapjanak igen jelentős összeget. Nem szabad, hogy a forgatókönyvet rosszabbul fizessék, mint a szindarabot, mert a film a szindarabnál sokkal fontosabb már azért is, mert a színházat csak pár száz ember látogatja, de a filmet milliók nézik meg, sőt külföldre is kikerülnek.

Simon Zsuzsa:

A színházi író százalékot is kap a darabja után.

Pudovkin:

Ilyen lehetőséget a filmnél is meg lehet teremteni. Ha nagyon jó a forgatókönyv minősége, többet lehet neki érte kifizetni. Nem szakértő ilyen kérdésekben, de feltétlenül szükségesnek tartja, hogy az író anyagiilag is érdekelve legyen a forgatókönyvirásban, már azért is, hogy az írásra szükséges időt rászánja. Ne kezelje mellékesen ezt a kérdést és ne tekintse olyan munkának, amit felületesen lehet elvégezni, mert ettől kell a legjobban félni. Idő kell az írónak arra, hogy jó munkát végezessen és ezt a lehetőséget meg kell teremteni. Ezt a kérdést komolyan fel kell tární a Minisztériumban és meg kell velük értetni a forgatókönyvirásnak fontosságát. A filmgyártás minősége az író munkájától függ. Meg kell érteni, hogy döntő kérdés a forgatókönyv kérdése és meg kell teremteni a feltételeket az író számára.

Nagyon nehéz helyzet előtt áll a filmgyár és igen rövid idő alatt kell forgatókönyveket csinálni, de most is mindenekelőtt a jövőre kell gondolni. Komoly írókat kell foglalkoztatni ebbe a munkába. A legfontosabb azonban az, hogy időt adjanak ehhez a munkához, mert enélkül nem halad előre a filmgyártás.

Simon Zsuzsa:

Én nagyon jól megértem ezt, hogy a mennyiség nem mehet a minőség rovására és bár kaptunk egy olyan engedményt, hogy 12 film helyett 8-at, vagy 9-et kell megcsinálnunk, de a jelenlegi helyzetben, tekintettel az idő rövidségére, ez is olyan hatalmas feladat, amely feltétlenül meg fog látszani a minőségen. Pudovkin elvtárs kérdezte, hogy van-e Irószövetség? Van, de mióta itt vagyok, állandóan igyekszem a Szövetséggel kapcsolatot teremteni és segítséget kérni tőlük. Eddig még annyit sem tudtam elérni, hogy közölje velem a Szövetség a írók listáját. Pudovkin elvtárs kérdésére, hogy nem lehetne-e egy írókonferenciát összehívni, azt válaszolom, hogy már erre is kértem a Szövetséget. Éppen ma írtam egy cikket a *Szabad Népnek*, melyben kéréssel fordulok az írókhoz, hogy kapcsolódjanak be a filmgyártásba.

Révai:

Ez a válság nemcsak a filmre vonatkozik. Jellemző az egész irodalmi életünkre. Éppen most zárult le egy igen nagy jelentőségű irodalmi vita.²⁹ Ezek a kérdések szorosan összefüggnek a mi problémáinkkal is. A vita után foglalkozott a Párt az Írószövetség kérdésével és ezen belül az ottani pártszervezet kérdésével is.

Pudovkin:

Javasolja, hogy Révai miniszter és Losonczy³⁰ elvtársak bevonásával a film dolgozóival együtt hívjanak össze egy konferenciát, de jó lenne, ha ez az írók kezdeményezéséből indulna ki. Felteszi a kérdést, hogy van-e erre lehetőség?

Simon Zsuzsa:

Meg kell csinálni!

Pudovkin elvtárs felajánlja, hogy ő hajlandó foglalkozni ezzel a kérdéssel, de természetesen a gyár vezetőségével együtt.

Simon Zsuzsa:

Meg kell említeni a Minisztérium mellett, hogy már magától a minisztertől indult el egy ilyen kezdeményezés. Behívta magához külön-külön az írókat és beszélgetett velük. Ezenkívül komoly pályázatot is kihirdettek filmnovellára. Az eredmény igen rossz volt. Sajnos az írók belkézről kezelik ezt a kérdést.

Pudovkin:

Meg kell mondani, hogy náluk is történtek ilyen kísérletek, de azok sem jártak eredménnyel. Tapasztalat azt mutatta, hogy ezeken a pályázatokon csak azok az írók vesznek részt, akiknek egyéb próbálkozásai nem jártak sikerrel. Itt nemcsak arról van szó, hogy beszélgetni kell az egyes írókkal, hanem hogy széles körben megtárgyalják ezeket a problémákat. Kevés csak egyes írókhoz fordulni. Ehhez az egész Írószövetség, sőt az egész társadalom segítsége szükséges. Ő azt látja itt nálunk – és ez nemcsak Zsuzsára vonatkozik – hogy a vezetőknek nincs támaszuk munkájukban. Pl. nincs művészeti tanács, nincs írószövetség, és nem tartanak konferenciákat. Nem igaz az, hogy nincsenek emberek, akik az ilyen munkára alkalmasak lennének, csak meg kell találni illetve megkeresni ezeket az embereket. De ezekkel a feladatokkal egy ember nem tud megküzdeni. A gyár minden szervezési kérdésének központjában a forgatókönyv kérdése, a dramaturgia kérdése áll. Sokkal több segítséget kellene adni a dramaturgiának. Felteszi a kérdést: hogy a dramaturgia figyelemmel kíséri-e az eseményeket, ujságokat, folyóiratokat? és ha igen, volt-e már rá példa, hogy ilyen módon témát találtak volna?

Simon Zsuzsa:

Már volt rá példa, sőt még íróit it találtunk így. Egyik most készülő forgatókönyvünk írónője is munkáslány volt, és egy cikke alapján hívtuk be.

Pudovkin:

Felteszi a kérdést: hogy folytatnak-e megbeszéléseket rendezőkkel a novellákról?

Simon Zsuzsa:

Minden témából több novellát iratunk, különböző írókkal, de ennél a munkánál a rendezőt még nem kapcsoljuk be. Ha a novella készen van és abban valamilyen lehetőséget látunk, a dramaturgiai tanács elé visszük. Mikor kiválasztjuk az egyes novellákat, Both és Fábri elvtárrsal közösen megbeszéljük, hogy valamelyik rendezőt kapcsoljuk be a munkába. Sajnos itt elsősorban azokat vesszük számításba, akik éppen szabadok. Ezután az író és a kijelölt rendező elkészítik a *treatment*-et.³¹

Pudovkin:

A rendező vissza is utasíthatja megbízást?

Simon Zsuzsa:

Igen.

Pudovkin:

Hány olyan novella van, amelyen már az író és a rendező együtt dolgoznak?

Simon Zsuzsa:

Három. Szeretném elmondani, hogy miért vagyok egy kicsit megijedve attól, hogy már a téma kiválasztásának munkájába is bekapcsoljuk a rendezőt. Elkészült egy antiimperialista novella. A novella jónak látszott, tetszett a dramaturgiai tanács minden tagjának. Kalmár rendezőnek adtam a novellát, hogy olvassa el. A novella neki is tetszett. Szívesen foglalkozott vele, azzal a megjegyzéssel, hogy nagyobb kedve lenne operetthez vagy zenés vígjátékhoz, de miután már nagyon régen nem dolgozott, örül, hogy egy munkában részt vehet. Ezekután vele, a szerzőkkel és a szerkesztővel megbeszélést folytattam, hogy mit kell megjavítani a novellában, milyenek legyenek a figurák. Megadtam az irányt a *treatment* elkészítéséhez, ismertettem a politikai követelményeket, mely megadja ennek a filmnek az irányát. Az írók és Kalmár elfogadták. A munka folyamán többször beszélgettem velük és megkérdeztem szükségük van-e valami segítségre. A *treatment* elkészült, kiderült, hogy a politikai tiszt, a film legpozitívabb hőse a film folyamán leleplez egy imperialista kémet, de miután nőről van szó, Kalmárnak ez nem volt elég, tanuljon meg főzni és fejlődjön oda, hogy ő is tudjon almásréteget sütni. A kicsengése a filmnek az volt, hogy a nők menjenek vissza a főzőkanálhoz. Ezt Kalmár találta ki, és amikor megkérdeztem tőle, hogy csuszhattak el ennyire, megmondta, hogy ehhez ő ragaszkodott, mert enélkül unalmasnak találta a filmet. Keletivel kapcsolatban is tudok egy példát mondani. Dérynéről akartunk filmet csinálni, aki az akkori magyar színészekkel együtt harcolt azért, hogy a színészek magyar nyelven játszanak. Miután énekesnő volt, gondoltuk,

hogy erről csinálunk operettet. A novella jó volt. Utána a képsor elkészítésébe bevontuk Keletit, aki arra való hivatkozással, hogy nincs operett jó operett-komikus nélkül, beépített egy hosszú részt Latabár számára. Arról volt szó, hogy a német színház intendánsa hajlandó a magyar színházat felépíttetni, ha Déryné a szeretője lesz. Déryné nem tudja mit tegyen, nagyon el van keseredve, Latabár vállalja, hogy női ruhába öltözve elmegy az intendánshoz, aki persze nem ismeri fel és hosszú, humoros jeleneteken keresztül jutnak el a hálószozáig.

Pudovkin:

Azt mondta, hogy fél bevenni a rendezőket a forgatókönyvirás munkájába. Ez helytelen azért, mert a rendezőnek a képsor megírásában nemcsak az a feladata, hogy segítsen a szerzőnek, hanem az – és ez a legfontosabb –, hogy miután a rendező valósítja meg a filmet, kell időt adni arra, hogy a forgatókönyv lényegébe behatoljon, hogy el tudja képzelni magának a figurákat. A rendező az író számára is nagy segítséget jelenthet, hogy az ő elképzelései képszerűen is testet öltsenek. A rendező jobban ismeri a film sajátosságait, az írók nem tudnak képszerűen gondolkodni. A rendezőnek a munka folyamán találkoznia kell a filmmel és ezért fontos az, hogy az író és rendezőt minél előbb összehozzuk, lehetőleg már akkor, amikor az alapeszme megszületik. Előfordulhat, hogy a rendező elrontja az író munkáját, de ez a ritkább. A gyakorlatban bevált ez a munkamódszer. Szükséges ez azért is, mert ennek a munkának folyamán kijönnek a rendezőből az esetleges hamis beállítottságok és ekkor még mindig van rá idő, hogy ezeket helyesen elmagyarázzuk neki. Sokkal súlyosabb, ha ezek a hibák akkor jönnek ki, amikor már forgatni kezdi a filmet. Helyesnek tartaná, ha ezekről az esetekről széles körben tudomást szereznének. Helyes lenne, ha Zsuzsa az üzemi értekezleten ezeket elmondaná és megnevezné a rendezőket. Elvileg a forgatókönyv író és rendező egyesítésére kell törekedni.

Révai:

Felmerült a minisztériumban a tanácsok kérdése is. Az eddigi tanács nem volt megfelelő és így azt határozták, hogy filmenként hívnak össze egy-egy bizottságot és kötelezik arra, hogy a film egész fejlődését végigkísérje. Esetenként jelölik ki a bíráló-bizottságot, minden esetben a film tartalmának figyelembevételével.

Pudovkin:

Nem érti, hogy mi a különbség elvileg ebből a szempontból a Szovjetunió és Magyarország között. A művészeti tanácsot nem kell túl nagy létszámmal összeállítani és az a célja, hogy a miniszter munkáját segítse abban, hogy kiismerje magát az egyes vitás kérdésekben. Ha egy évben 12 filmet csinálnak, ehhez 12 bizottság szükséges. Honnan veszik az embereket a 12 bizottság összeállításához?

Az itteni viszonyok között nem kötelező, hogy a bizottság hetenként üljön össze. Talán ez ijesztette meg a minisztert. Még ha 12 filmet csinálnak egy évben, akkor sem szükséges, hogy hetenként üljenek össze, mert a könyvek elég hosszú időközökben futnak be a minisztériumba. A lényeg az, hogy ez egy tekintélyes szerv legyen, amely segíti a minisztert ezeknek a kérdéseknek megoldásában. Ha külső szakembert vonnak be az egyes speciális kérdések megbeszélésébe, nem szükséges, hogy az az ember végigkísérje a filmet. Elolvassa a könyvet, megmondja hogy hol kell javítani rajta és megnézi az elkészült filmet. Ha ott is talál hibákat, akkor elmondja és segít kijavítani. De ehhez nem szükséges az, hogy az egész film folyamán foglalkozzon a dologgal.

JEGYZŐKÖNYV

a dramaturgia munkatársaival folytatott megbeszélésről,
1951. július 2-án.

Pudovkin: a mai megbeszélés egy kicsit váratlanul ért engem, én arra számítottam, hogy a rendezőkkel és az írókkal fogok beszélgetni és most nem régen tudtam meg, hogy a dramaturgiai osztály munkatársaival, a filmszerkesztőkkel találkozom.

Most először általános elvi jelentőségű kérdésekről fogok beszélni. Nem egészen egy évvel ezelőtt voltam itt először és így most már különbséget tudok tenni az akkor elkészített filmek és a mostani filmek között. Teljes meggyőződéssel mondhatom, hogy a magyar filmgyártás egészében komoly lépést tett előre. Ennek az előrehaladásnak értéke abban áll, hogy nemcsak egy-két kimagaslóan jó filmalkotás van, nemcsak egy-két rendező végzett jó munkát, hanem általában a magyar filmgyártás egésze is hatalmasat fejlődött. Felsorolok egy pár filmet, melyet mostanában láttam: „*Felszabadult föld*”, „*Különös házasság*”³², „*Becsület és dicsőség*”, láttam a „*2.000 tonna*”³³ anyagát, egy majdnem befejezett filmet, a *Gyarmat a föld alatt*³⁴ és a *Déryné* címűt. Ezeknek a filmeknek abban van jelentősége, hogy egy határozott fordulatot tett velük a filmgyártás az új élet új témái felé. Ezeknek az új témáknak a feldolgozásával nemcsak a rendező, az író és a művész mutatja meg tehetségét, hanem szervesen bele tudnak kapcsolódni az állam hatalmas munkájába. Segíteni tudnak az államnak és a Pártnak bizonyos fontos kérdések megoldásában és előbbreviszik a fejlődést. A témaválasztásnak ezt a fordulatát reális emberek hozták létre. Közrejátszott itt a rendezők és írók között lévő megváltozott viszony is. Már nagyon sokan rendelkeznek a szükséges bátorsággal és férfiasággal és így mernek merész, új témákhoz nyulni. Ezek közül a rendezők közül is kiválik Bán rendező a „*Felszabadult föld*” című filmben végzett jó

munkájával. Különösen azért van nagy érdeme Bánnak abban, hogy ezt a filmet elkészítette, mert egy olyan nagy tehetségű és nagy tapasztalattal rendelkező ember, mint ő, könnyen tudott volna elkészíteni olyan témájú filmet, amelyet sokkal jobban ismer és amelyben otthonosabban mozog. Az a tény, hogy Bán azt határozta el, hogy abba a területbe kezd bele, amely most elsőrendű fontosságú a mezőgazdaság szocialista átépítésében, ez nagyon fontos és komoly tény a magyar filmgyártás fejlődésében. Meg vagyok győződve, hogy a továbbiakban különösen a fiatal rendezők fogják követni Bán példáját. A fiatalok ne féljenek bele fogni új témába, mert őket minden erővel segíteni kell és segítik is. Nekünk a filmgyártást úgy kell megvizsgálni, mint a legerősebb fegyvert, amely tud segíteni és segítenie is kell az államnak és a pártnak a legfontosabb feladatok megoldásában. A jó filmgyártásra kell erőnket összpontosítani, de ez csak abban az esetben lehet, ha világos cél áll előttünk, ellenkező esetben az erők szétforgácsolódnak, mert mindig fogunk találkozni olyan művészekkel, akik csak egyéni célt állítanak maguk elé. Ez nagyon sokban függ természetesen az egyéni adottságoktól, a jellemtől, a neveléstől is. Pl. egy rendezőnek és egy írónak lehet olyan célja, hogy minél többet keressen minél kevesebb és könnyebb munkával. Kialakulhat egy olyan felfogás is, hogy a nagyon újról nem lehet még írni, csak akkor, ha az már egy kicsit leülepedett. Még nálunk a Szovjetunióban is voltak ilyen jelenségek. Sok egyéni izlést és egyéni beállítottságot kell legyőzni menetközben, sokat kell vesződni és az eredmény mégsem lesz jó, csak akkor, ha minden művészeti dolgozó előtt, legyen az író, rendező, vagy színész, világosan és érthetően meg van határozva a cél, a törekvéseknek a közös célja. Mindenkinek látnia kell, hogy a művészeti munkának bele kell kapcsolódnia a fontos állami ügyekbe és érdekekbe. Mindenkinek arra kell törekednie, hogy ezt átérzve a saját egyéni elképzeléseit felajánlja és alávesse a közös cél elérése érdekében.

Egyik hibája a magyar filmgyártásnak, hogy az írók és a rendezők nem közelednek eléggé a valóságos, reális élethez. Nem ismerik azt eléggé. Így történnek olyan hibák, mint pl. a *Kis Katalin házasságában*³⁵ is, ahol egy teljesen eltorzított, a valóságnak meg nem felelő gyárat látott a néző. A művészeknek meg kell érteniök, hogy jó filmet csak úgy tudnak készíteni, ha minden esetben előre alaposan tanulmányozzák azokat az embereket és azt a környezetet, amelyről filmjüket készíteni fogják. Pl. a *Becsület és dicsőség* c. filmben már inkább kidomborodik az az igyekezet, látszik, hogy jobban megfigyelték a gyár életét és élethűbben hozzák filmre az egészet.

Le lehet szögezni, hogy a magyar filmgyártás egészében megtette a hatalmas lépést előre az új témák felé. Még a történelmi filmeknél is tapasztalható ez, ott is meg tudják találni azokat a jelenségeket, azokat az eseményeket, amelyeket a mai élet problémáival lehet vonatkozásba hoz-

ni. Gondolok itt például a *Különös házasság* c. filmben a klerikális körök munkájának a bemutatására, amely nagyon aktuális ma is, különösen a Grósz-per lezajlásakor. Minden lépés, amelyet előre teszünk, összeköttetésben van az új témákkal is és ha a fejlődés folyamán nem merülnek fel új témák, akkor ez nem is volt valódi előrehaladás, csak egy helyben topogás, vagy valamilyen oldalra-lépés.

Nagyon fontos szerepet játszik a filmgyártás fejlődésében a kritika és önkritika kérdése. Ha önök nem is foglalkoznak közvetlenül kritikával, de mivel szerkesztők, nagyon fontos, hogy a kritika feladatát világosan lássuk magunk előtt. Minden kritikának az alapja az, hogy teljes világossággal lássuk magunk előtt a jövő feladatait, a jövő céljait és úgy nézzük meg az egyes művészi alkotásokat, hogy mennyire segítették elő ezeknek a céloknak elérésében, mi hiányzott és mi volt a káros. Általában kritika, de főleg önkritika alatt valami összetört-lelkű álbeismerést értenek. Az is szükséges kétségtelen, hogy az embert bántsa az elkövetett hiba, de ez magában nem elegendő. Építő kritikának kell lennie, amely ugyanakkor sarkaljon a hiba kijavítására, a további alkotómunkára. Az ilyen önkritikában azonban feltétlenül kell lennie optimizmusnak is, Kritikát kapni mindig örömteli érzés, mert csak úgy van alkalom a hibákat kijavítani. A kritika alkalmazásával vigyázni kell, a kritikusnak el kell érnie azt, hogy kritikájával ne rombolja szét az illető minden alkotókedvét, hanem serkentse őt a hibák kijavítására. Helytelen az a kritika, amely tulságosan sokat foglalkozik a negatív oldalakkal és alig beszél a pozitívumokról. Ez így nem elégséges és nem helyes, így a kritika mechanikussá válik. A másik hibás kritika az, ha a kritikus először a pozitívumokról beszél röviden és aztán a negatívumok egész listáját sorolja fel, úgyhogy az illető művész teljesen le fog törni és el fog keseredni. Ugy tűnik majd neki, hogy udvariasságból mondott valami jót is, de ez talán nem is igaz, a valóság azonban az a sok rossz amit a fejéhez vágtak. Ugyancsak helytelen az, ha valamiféle személyi kapcsolat miatt a kritikus nem akarja, hogy az illető esetleg megsértődjön és így sokat beszél a pozitívumokról és a negatívumokat éppen csak megemlíti. Ez félrevezeti a művészt és azt hiszi, hogy munkájában alig van valami hiányosság és az esetleges hibák is véletlenségből eredtek. Ez szintén mechanikussá teszi a kritikát. Hogyan lehet ezt elkerülni? Először is gyűlölnünk kell teljes szívünkkel a mechanizmust. A kritikának a feladata megmutatni a jót és a rosszat. Mindezekelőtt a nézőt kell megkérdezni és meghallgatni egy-egy darab vagy film elbírálásakor, mert a néző jobban tudja és jobban ismeri az életet. A kérdés megoldásához marxista tudásunk alapján, dialektikusan kell hozzákérdezni. É szerint, amikor önök valami jelenséget vizsgálnak, meg kell, hogy lássák az ellentétes erők harcában az újat, a progresszívet, amely a fejlődés irányában halad és ha most gyenge is, ebből a kis palántából fog

kinőni a jövő. Fel kell tudjuk tárni azokat a jelenségeket is, amelyek lát-
szólag esetleg erősek, de amelyek mégis pusztulásra vannak ítélve.

A kritikusnak a tudása és a képessége kell, hogy segítse ezeket az erő-
ket, hogy legyőzzék a pusztulásra ítélteket. Ezért nem elég csak az, ha
megkritizáljuk az egyes filmeket, vagy egy munkát, nem elég csak arra
rámutatni, hogy az benne a jó és ez a rossz, hanem továbbmenve utat is
kell számukra mutatni, hogy a jót milyen irányban fejlesszék tovább. Be
kell bizonyítani a művésznek, hogy benne megvan a jó, hogy ő megtette
az első lépéseket ennek a jónak a fejlesztésére.

Meg kell azonban ennek a művésznek magyarázni a negatív oldalait
is. Bebizonyítottuk, hogy ő egy lépést tett előre a haladás terén, de ugyan-
akkor még nagyon sok minden akadályozza őt abban, hogy igazán tud-
jon fejlődni. Ez a film egyes részeiben is meglátszik. Nem ismerte meg
eléggé a való életet, azokat az embereket, amelyek az eseményekben sze-
repelnek.

Hogyan kell a kritikát felépíteni? Ugy, hogy egyenesen segítsük vele a
magyar filmgyártás érdekeit és ezen kiindulva a konkrét segítséget tud-
junk adni annak az embernek, aki aktívan részt akar venni a filmgyártás-
ban. Meg kell figyelni, mi akadályozza az előrehaladásban. Ha önök olyan
embert látnak, aki nem akar fejlődni és csak egy helyben topog, azt sür-
gősen el kell távolítani a filmgyártás területéről, mert ez az egész film-
gyártás fejlődését akadályozza meg. Azonban az olyan embereket, akik
fejlődésképesek minden áron támogatni és segíteni kell. A kritikában
legfontosabb a következtetés, e nélkül és a következtetés igazi megértése
nélkül a kritika terméketlenné válik.

Másik döntő elvi kérdés, amelyről beszélni akarok önöknek, az ember
belső világának a jelentősége. A magyar filmeket általában és a szovjet
filmeket különösen az első időkben az jellemezte, hogy a rendezők és az
írók alapvetően egyes emberi cselekedetek eredményeit akarták bemutat-
ni. Minden színésznek nagyon jól kell tudnia, hogy nem szabad eredmé-
nyeket játszani. Nem lehet azt eljátszani, hogy jó ember vagyok, szép sze-
vakat mondok. A színész valódi munkája az kell egyen, hogy magáévá tegye
azt a folyamatot, amellyel az esetleges eredményt elérte. Az a fontos, hogy
a filmben megmutassuk hogyan nyomta el magában az ember a rosszat,
hogyan és milyen harcot kellett ehhez neki megvívnia. Sajnos ezekben a
művekben a külső történeti felépítést adják a dolgoknak. A történetben
vagy egy eredményképpen kapott jó és rossz ember van, a cselekményben
a végén legyőzi a rosszat, a rossz visszavonul és megsemmisül. Ahhoz, hogy
az események érdekesekek is legyenek a néző részére, egészen formális,
amerikai detektív regényekhez hasonló módszereket használnak. A lehe-
tő legjobban összekavarják a nézőt és a végén mégis minden egy csapásra
tisztázódik. Ezeknek a machinálásoknak a következménye azután az, hogy

számtalan „kigondolás” keletkezik a rendezőknél és az íróknál is, amelyet belenyomnak a műbe, hogy feldiszhessék vele. Pl. ugyanez történik a „*Gyarmat a föld alatt*” című filmben is. Az amerikai megbízott aki bünt követett el, el akar távozni Amerikába. Azt a kis repülőgépet használja fel, amely ott van náluk és közben látjuk, amint az autón száguldva követi őt az ÁVH egy tisztje. Azonban a kocsija odaér egy sorompóhoz, az államvédelmista kocsija lemarad, a látszat az, hogy az illető megmenekült, de ugyanakkor a néző már tudja is, hogy soha életben nem fog megmenekülni, mert a történet kedvéért nem engedi ezt a rendező. A megbízott eléri a repülőteret, de látszik, hogy előzőleg kivették a gépből a benzint. Ekkor megjelenik az ÁVH. Sötétség van, a propeller nem működik, az amerikai káromkodik és ezalatt a rövid idő alatt a hangár előtt egész osztag sorakozik fel, ott áll a parancsnok és kérdezi nyugodtan „mi az, talán nem elég a benzin?” Önök talán, amikor a filmet nézik, nem is fogják ezt észrevenni. De én azért mondtam ezt el, hogy felhívjam a figyelmet, hogy végső fokon ez a szinpadiaasság, ez a hatásvadász, ami megnyilvánul az ÁVH megjelenésében, ez mind azért van csak, mert ebben a filmben nagyon sok esetben kellett machinálni külső hatásokkal, amelyekkel meg akarták fogni a néző érdeklődését. Ezekkel a machinációkkal azonban nem tárják fel a néző előtt a legfontosabb dolgot, az ember belső életét, azokat az érdekes és sajátos összetűzéseket, amelyek az életben megtörténnek. Be kell hatolni az élő emberi jellembé, ez a legfontosabb és legalapvetőbb feladat. A külső eszközökkel való machináció hatásos lehet és néha szükség is van rá, de nem szabad erre fordítani a fő gondot. A valódi ugyanis könnyen és természetesen összpontosítja magára az emberek figyelmét. Az emberek érdeklődését sokkal jobban le tudja majd az a film kötni, amely nemcsak az eredményeket tárja fel, hanem azokat a folyamatokat is, amelyek során az eredményeket el tudták érni. Ez feltétlenül meg kell ragadja a néző figyelmét és akkor a tiszta történeti felépítés Önök előtt csak egyszerű diszítésnek fog tűnni. A *Csapajev*³⁶ című szovjet filmnek azért volt olyan nagy sikere, mert az író, a rendező és a színészek is azt mutatták be a filmen, hogy miért volt az nála, hogy feltétlenül győzött. A néző, amikor a *Csapajevet* nézte, maga is érezte, hogy igen, ez nem is lehetett másként és ilyen emberek mint Csapajev, vezették a szovjet népet a győzelemre és vezetik még ma is.

Van ezután olyan hiba is, amikor fel akarják tárni az emberek belső életét, a jó és a rossz harcát az emberben, de ott hibázzák el, amikor például egy-egy hősré tul sokat raknak. Adva van például egy pozitív hős akire tulbuzgóságból annyi hibát raknak, hogy a végén a néző maga is csodálkozik, hogy lehet ez akkor pozitív alak. Világosan kell látni, hogy a pozitív hősré először nem a hibákat kell rárakni, és a hibáit bemutatni, hanem az annak, a jónak a csiráját, hogy az hogyan semmisíti meg a rosszat, ami pusztulásra van ítélve.

Nagyon sokszor olyan szituáció jön létre a filmben, hogy a kulákat megsemmisíti a progresszív paraszt. Ez azonban úgy tűnik a filmben, mintha a véletlen játéka lenne. Így csak azok rendezhetik a filmet, akik nem ismerik eléggé az életet, vagy csak újságból ismerik. Az önk feladata az, hogy ebben a véletlennek látszó eseményben is megtalálják a történetet. Amikor a kulákat mutatják be, meg kell értetni a nézővel, hogy a kuláknak nincsen jövője és hogy az ő vereségének és pusztulásának szükségszerűen be kellett következnie.

Most elmesélek Önöknek egy esetet. Sztaniszlavszkij levélben kért Gorkijtől néhány témát, amelyet színövendékeivel eljátszathat. Gorkij azt válaszolta rá, hogy ő témát kitalálni nem tud. Ellenben azt tanácsolja, hogy minden növendékére osszon ki egy emberi jellemet. Pl. ez legyen nagyon fősvény, egy másik legyen nagyon hitetlen, aki senkinek és semminek nem hisz az életben, állandóan gyanakszik, a harmadik lehet olyan, aki mindenkinek hisz, azután lehet egy olyan figura is, aki az életnek csak a jó oldalát akarja meglátni, mert annyira szereti és kiméli magát, hogy nem akar semmi izgalmat az életében. Történet nem is kell, ha ezeket az embereket összeereszti, ezek maguk fogják kialakítani a történetüket. Ez a példa nem arra mutat, hogy most már nem kell semmilyen cselekményt írni, hanem arra, hogy a művészetnek egyedüli feladata az élet ábrázolása.

Bán Frigyes rendezővel folytatott beszélgetések során Bán elmesélte, a „24-en kezdtek”¹⁸⁷ című film rövid történetét. Elmondta, hogy ott 24 fiatal akar megalakítani egy termelőszövetkezeti csoportot, de nincs földjük. Ehhez úgy jutnak, hogy a faluban élő kulákok kárt tesznek, felszántják ugyan a földet, de nem vetnek bele semmit. Ők ezt leleplezik és megkapják a kulákok földjét. Én akkor bebizonyítottam Bánnak, hogy ez a megoldás így nem helyes. Itt csak a véletlenül múlt, hogy a 24 fiatal meg tudta alakítani a szövetkezeti csoportot, mert ha a faluban nincs kulák, vagy nem tudják leleplezni a kártevésüket, akkor nem kapnak földet. Ezt nem szabad a véletlenre bízni. Ebben a filmben az állam, a kormány és a párt segítségét kell kidomborítani. Így az a paraszt, aki a filmet nézi, azt gondolhatja, hogy ha nincs szabad föld, akkor nem lehet szövetkezetet alakítani és ők otthon a faluban is csak akkor tudják majd megalakítani, ha lesz szabad földjük. Ez nem helyes. A nézőnek meg kell győződnie arról, hogy be kell lépni a szövetkezetbe, ha fejlődni akar, ha boldogulni akar. Megmondtam Bánnak, hogy jobban tanulmányozza a parasztok életét, lelkivilágát, tanulmányozza a parasztkérdéssel foglalkozó klasszikusokat és a II. Kongresszus anyagát. Az élet külső formáinak tanulmányozásából és ábrázolásából kiindulva el kell jutni az új ember belső életének tanulmányozásához.

A pozitív hős megalkotása egyike a legnehezebb feladatoknak, de egy-

ben a legszebbeknek is, amely a szociálista művész előtt kell álljon. A pozitív hős alakjának az alkotásához igen sokszor tisztán mechanikus uton látnak hozzá. Nagyon sokszor a pozitív hős kitüntetésekkel van tele, gyönyörű gondolatai és szavai vannak, gyönyörű tetteket visz véghez, ez a tisztán mechanikus megoldás soha nem vezet a pozitív hős élethű ábrázolásához. A rendező és az író olyan pozitív hőst is ábrázolhat, akinek behatolnak a belső világába, bemutatják, hogy ütközik benne a jó és a rossz és a végén is hogyan győz benne a jó. Ez sem helyes ábrázolás. Nem abban áll a pozitív hős élethű ábrázolása, hogy bemutatja a film, hogy győz benne a jó a rossz felett, hanem abban, hogy elsősorban is úgy mutatja be, mint élenjáró dolgozót, aki az első sorban halad. Természetesen e mellett a belső harc folyamata is végbemegy nála, de vigyázni kell ennek az ábrázolásánál, mert másképp megy ez végbe egy ilyen élenjáró dolgozónál és az olyan embernél, mint pl. a mostani perben vádlottak padjára kerülő papban. A pozitív hős alakja mindenki számára példaként kell álljon a fiatalság és minden ember előtt. Szeretném felhívni az önök figyelmét újból Csapajev alakjára, akinek az alakját úgy ábrázolták a filmen, mint aki a nép érdekeiért minden erejét és minden tudását harcbaveti.

Azok az új nehézségek és akadályok, amelyek most jelentkeznek mind egy új szocializmus felé haladó társadalom nehézségei. Ezzel számolni kell. Ezek az akadályok most már mások, mint a felszabadulás utáni időben, ezek az akadályok az új, haladni kívánó ember akadályai, aki a holnapért harcol. Most meg kell nézni, hogy milyen gyakorlati módszerek vannak arra, hogy a filmet közelebb hozzassuk a valósághoz, hogy a figurák tényleg élethű alakok legyenek. Én úgy gondolom, hogy csak egyetlen egy ut van ehhez, az, hogy sokkal mélyebben ismerjük meg művészeink az élő embert, az ő életét. Az író és a rendező igen gyakran felszínesen ismeri csak azokat az embereket és környezetet, amelyről a filmet készíti. Ez különösen ott tűnik ki, amikor pl. a főhős belső életét kellene ábrázolnia, itt sajnos a legtöbbször már csak kitalálásokra támaszkodik. Ahhoz, hogy valóban jól tudja játszani szerepét, feltétlenül szükséges, hogy őszinte szeretettel, vagy mély gyűlölettel viseltessen az ember iránt, akit megismer. Mindent meg kell tenni azért, hogy az írónak és rendezőnek az életről való ismerete ne legyen felszínes, ujságszerű ismeretség. Ha felszínesen ismerik csak az életet, akkor megtörténhet az, hogy kénytelenek kitalálni dolgokat, amikor a belső világot kell valamelyik hősnek ábrázolni. Ez nem lesz valószerű és ezért van az, hogy nagyon sokszor maga a néző sem tudja teljesen szívvvel elfogadni.

ifj. Barta Lajos: A vidéki mozivezetőink azt kifogásolták, hogy filmjeinkben nagyon sokat mutatunk az életnek egyszerű, formális megnyilvánulásaiából, pl. hogyan dolgoznak a gyárban, stb. és nem mutatjuk be az

emberek harcát. Pudovkin elvtárs is ezt egyik hibánknak róttá fel és a nézők maguk is megérik ezt a hiányosságot.

Pudovkin: Nagyon örülök, hogy bebizonyosodik, hogy amit én elmondtam, az élő szükséglet. De még egyszer aláhuzom, nagyon kell vigyázni, hogyha a nézők kérését megvalósítjuk, nehogy kitalált harcot és belső folyamatot vigyenek vászonra. Erre kell irányítani az írókat és a rendezőket is.

Simon Zsuzsa: Én azt hiszem, hogy az alapvető hiba a mi munkamódszerünkben van. A tematikai tervünk alapján különböző témakörökben feladunk rendeléseket az íróknak, rendszerint olyan íróknak, akiknek eddigi munkássága alapján feltételezzük, hogy az a téma fekszik neki, megrendelünk egy novellát. Ebben a novellában az író megadja a film rövid meséjét. Ha mi ebből a meséből látjuk, hogy témája érdekes, és hasznos lesz, ekkor megrendeljük a forgatókönyvet, amely már részletesen tartalmazza az alakokat, a jellemzésüket stb. Én úgy gondolom, hogy ezzel a módszerrel mi kényszerítjük az írókat, hogy kitalálja a mesét és csak azután gondolja ki hozzá az embereket. Ettől lesz sematikus a film. Én azt hiszem, nagyon jó lenne, hogy mielőtt az író a mesét írná, behatóan foglalkozna a környezettel, az emberekkel. Biztosítani kellene számukra ezt a tanulmányozási időt. Eddig nem ez volt a helyzet. Legfeljebb egy hetet vagy 3–4 napot töltött el az író abban a környezetben, amelyről megírta a filmet. Baj az is, hogy az írók általában nem függetlenített emberek, vagy újságszerkesztőségben, vagy másutt dolgoznak és megvan a rendes napi elfoglaltságuk. Az Írószövetség tervbe vette, hogy az írókat el fogja küldeni tanulmányútra és ad nekik alkotási szabadságot. Ez nagyon jó és hasznos lenne. Mi kb. 40–50 íróval tartjuk fenn állandóan a kapcsolatot. Mivel elég kevés jó írónk van, a színházi, a film és a kiadóvállalatok állandóan versengenek egymással, és ahol tudják, ott elorozzák egymás elől az írókat. Általában filmet csak inkább fiatal íróink irnak, a régiek, akik nagyobb gyakorlattal rendelkeznek, idegenkednek ettől. A legjobb példával közülük Szabó Pál és Illyés Gyula jártak elől. A fiatal íróink viszont félnek új témához nyulni, inkább régi, történelmi témákhoz fordulnak szivesebben.

Pudovkin: Amit most Simon elvtársnő mondott, az számára nem újdonság. Ezek a nehézségek még nagyon sokáig meg lesznek, lehet, hogy három év múlva is lesznek ilyen nehézségek. Az a fontos, hogy a mai nap és az elkövetkező három év között minél nagyobbat haladjon előre a filmgyártás. Helyesen állapította meg, hogy ez a mostani gyakorlat nem helyes, ezt azonban meg lehet változtatni a mai naptól kezdve, természetesen csak fokozatosan.

Nagyon helyes, ha az írók alkotási szabadságot kapnak és hosszabb ideig tanulmányozzák a környezetet és az embereket. Nem csodálkozom

azon, hogy a fiatal írók félnek új témák megírásától, ha semmi segítséget nem kapnak ehhez.

Ismerem az önök tématervét, és tudom, hogy 14 film szerepel abban. Ezek között van egypár igen fontos is: pl. a mezőgazdasági tárgyú filmek, a „24-en kezdték”, a „Talpalatnyi föld” harmadik szériája, a *Vörös Csepel*, a *Petőfi és Bem* c. filmek. Ezekre a filmekre különösen nagy gondot kell fordítani. Legyenek ezek a filmek példaképek a magyar filmgyártás előtt.

Főleg az antiimperialista témájú filmeknél áll fent az a veszély, hogy az alakok sematikusá válnak. Az író itt elsősorban a feladattól indul ki. Ebben a témakörben három ilyen séma alakult ki: az első a Magyarországon belül lévő szabotázások, az országon belül élő imperialisták és bérenceik összeesküvése, pl. *Gyarmat a föld alatt*, a második, amely a mi filmgyártásunkban alig fordult még elő, amikor egy kapitalista országban játszódik le a történet egy haladó pozitív hőssel, a harmadik pedig a határon folyó titóista provokációs történet. Itt nagyon nehéz, hogy az író megismerkedjen behatóbban ezeknek az embereknek a lelkivilágával, viszont itt van meg a legnagyobb lehetőség arra, hogy detektívregényszerűé válják a film.

Pudovkin: Nem helyes, hogy az elvtárs azt gondolja, hogy maga az a tény, hogy a témát megszabják az író számára, alapja a sematizmusnak. Ezek a feladatok állandóan aktuálisak, ezeket a feladatokat állandóan napirenden kell tartani. Nem a téma feladása a sematizmus forrása, hanem az a viszony, ahogy önök és a művészeti dolgozók általában viszonyulnak ehhez a feladott témához. Elsősorban felületes a téma történeti felépítése és a benne szereplő alakok nincsenek jól kianalizálva, pl. egy mezőgazdasági témájú filmnél a középparasztot úgy kell ábrázolni, hogy a néző megértse, miért harcol annyit önmagával, hogy belépjen-e a szövetkezetbe vagy sem. Be kell mutatni a magyar parasztot abban a jellegzetes alakjában, amilyen a valóságban is, hogy mindig előbb kétszer meggyőződik valamiről, mielőtt egy ujba belekezdené. Ha ezt helyesen be tudják mutatni és meg tudják értetni a nézővel, akkor semmilyen sematizmus nem lesz a filmben. Ugyanilyen a helyzet az imperialistákról szóló filmeknél is. Pl. a *Gyarmat a föld alatt* c. filmben Ladányi egy pozitív figurát, egy munkást játszik. Ladányi nagyszerű színész, aki igazi átéléssel játssza el szerepeit, de ebben a filmben egyszerűen nincs mit játszania, csupán a meztelen aktivitást adja neki a szerep. A filmben Ladányi rendkívül készséges ember, amire megkérlik mindent elintéz és megcsinál, ha akadályok vannak is előtte, azt mind legyőzi és nem ijed meg és nem retten vissza semmitől sem. Nincs helyesen bemutatva a belső világa, az, hogy hogyan érzi meg a munkások helyes ösztönével, hogy ki az ellenség és ki a barát.

Helyes lenne, ilyen szabotázsfilmeknél olyan emberekkel beszélni, akik

szemtanui voltak ennek a szabotázsnak és leleplezésének és pontos adatokat kell a film elkészítéséhez szerezni.

Simon Zs.: Sajnos a szabotázsról, erről a MAORT ügyről nem bocsáttattak rendelkezésünkre semmilyen adatot sem, pedig illetékesektől kérünk.

Pudovkin: Pedig az nagy segítséget jelentene a film megalkotásánál, pl. Azsajev mielőtt megírta volna a *Távol Moszkvától* c. könyvét, három évig élt azon a helyen és azokkal az emberekkel, amelyről a könyve szól. Az *Aratás* c. regény szerzője, Mikolajevna szintén nagyon sokat utazott különféle kolhozokba, amíg megtalálta azt a kolhozt, amelynek életéről úgy érezte, hogy tudna regényt írni. Általában a sikeres regények filmrevitele nem sikerül teljesen. Így volt ez részben Azsajev regényével is. Mi most az *Aratás* c. regényt akarjuk filmre vinni, hogy ezt a hibát elkerülhessük, elhatároztuk a szerzővel együtt, hogy a regényből kivesszük az élő jellemeket és mivel a regény 48–49-ben játszódik le, ezeket az embereket a mai 51-es időbe állítjuk be új feladatokkal. Ez a film a három részes regény negyedik része lesz.

Simon Zs.: Azt szeretném megkérdezni, hogy helyes-e, hogy mi ennyi íróval tartjuk fenn a kapcsolatot, hogy annyi mindent rendeljünk és abból válasszuk ki ezt a keveset, ami a gyárnak kell. Alapjában véve nem követelhetjük, hogy 45–50 író bocsássanak a filmgyár rendelkezésére. A szerkesztők is 8–6 munkával dolgoznak azért, hogy bebiztosítsák magukat, hogy levéve a selejtet kiválasszuk az 5–6 megfelelő anyagot. Nem lenne gazdaságosabb, ha pl. 14 jó íróval foglalkoznánk és több időt hagynánk a szerkesztőknek a munkára és ezáltal elérnénk azt, hogy ezeket az írókat a gyár részére hosszabb időre is meg tudjuk kapni?

Pudovkin: A feleletet erre a kérdésre nagyon meg kell gondolni. Tudni kell ehhez, mit jelent az, amit dolgoztak. Ha elveszik az írókat és egyik munkával sem dolgoznak komolyan, természetesen semmi jó nem lesz belőle. Ha tényleg így dolgozik most a dramaturgia, hogy minden írónak minden szcenáriumával komolyan foglalkozik. Meg kell mindent tenni azért, hogy minél produktívabban dolgozzanak az írók. Az a gondolat, hogy kevesebb íróval, de komolyabban dolgozzanak, helyes gondolat, hozzáteszi, hogy eközül a 14 író közül is pl. háromnak – akikről már beszélt – valóban ézt feladatul kell tűzni, hogy bebizonyítsák, hogy ezekkel a módszerekkel figyelmesen dolgozzanak: az életnek megismerése, az élő emberi jellemek kifejtésében, a művészi termékben, amelyeket meg kell találni és amelyeket ezekkel a módszerekkel el lehet érni, hogy valóban igazi, művészi értékű alkotásokat produkáljanak. Ezt feladatuknak kell állítani. Segíteni kell mind a 14 írónak, de legalább három írónak, hogy az említett eredményt elérje. Ezt a munkamódotust kell elterjesz-

ni minden filmre, mert ha szétszórjuk az erőket, akkor csak mindig elismerjük ezeket a hibákat, azonban ezek mindig csak hibák maradnak.

Lehet, hogy hiba volt, hogy ilyen sokáig beszéltem és lehet, hogy sok kérdés még megoldatlan maradt, de ebben a jelenlevők is hibásak, mert 20 perccel az előadás előtt kapta meg az anyagot, mégpedig magyarul. Ennyi pedig a kérdések és problémák áttanulmányozásához nem elég. Ő úgy tudta, hogy itt dramaturgokkal fog összejönni és kiderült, hogy szerkesztőkkel jött össze, ő viszont dramaturgoknak szóló problémával készült.

Fehér Imre: Munkájuknak az a jelentősége, hogy fiatal írókkal is foglalkozzanak és káderutánpótlásról gondoskodjanak. Helyes-e, hogy fiatal, kezdő írók filmírással próbálkoznak először? Nem lenne-e a helyes, ha előbb kisregényt, novellát írnának és itt szereznének olyan gyakorlatot, aminek alapján filmet írhatnak, mintha a filmmel kezdik, az pedig sokkal drágább, nagyobb munka, mert hiszen jóval kevesebb film készül, mint regény, de megtörténhet, hogy a munka felénél az író elakad?

Pudovkin: Irodalmilag tulajdonképpen ugyanaz az irodalom a filmírás is. Attól, hogy novellát, vagy regényt fog egy fiatal író írni és nem filmet, nem változik meg a dolog lényege. Kérdés az: nemcsak a kezdő írótól, de minden írótól követelni kell, hogy a szcenárium formális leírása legyen a filmnek. Nemcsak a jövődő filmek jeleneteit kell leírni. Meg kell ismerni az íróknak az íráshoz szükséges és felhasznált kommentárjait, amiből egy novellát illetve témát választott, tehát a való életet, személyes élményeit. Meg kell ismerni az író noteszét, amibe feljegyzéseit írta, amelynek alapján a művet tovább viszi. Minden nagy íróknak van egy ilyen blokkfüzete, mi igen érdekes anyag. Náluk néhány ilyen jegyzetet ki is adtak. Csehov jegyzeteit pl. ahol megtalálhatjuk megfigyeléseit, amelyek gondolatába jöttek és amelyek később egészen pontos novella-szerűvé váltak. Meg kell tanítani az írókat hogy különösen az első időben ne költsenek, hanem írjanak, formába csak később tegyék a noteszt, amikor az élő életnek megfigyeléseit, az ő elképzelésüket és találgatásaikat már kidolgozták, átgondolták, vagy átélték. Így kell, hogy növekedjen a mű. A végleges szcenáriumforma nem annyira műfaj, mint forma, de ugyanaz az irodalmi mű.

Kérdést intéz a jelenlevőkhöz, hogy itt ilyen noteszek, feljegyzések nincsenek-e? Pedig ezek igen fontosak a munkához és szoktassák rá az írókat, hogy így írjanak, így alakítsák a művet.

Ezután az értekezletet bezárták.

Kmf.

A „Művészeti Tanácsok” feladatainak megbeszélése

Jelen vannak: Pudovkin, Révai, Both, Fábri elvtársak.

Pudovkin:

Felhívja a figyelmet arra, ha a politikai fontosságú filmekkel kapcsolatban valamilyen probléma merül fel, feltétlenül be kell vonni ebbe a munkába a legmagasabb fórumokat is úgy szakmai, mint politikai vonalon és segítségüket kérni a munkában. Elmondja, hogy a Szovjetunióban Sztálin elvtárs megnézi az összes elkészült filmeket és előfordul, hogy személyesen kritizálja meg azokat. Példának hozza fel a „Nagy élet” és a „Nachimov tengernagy” c. filmeket. Hatalmas elfoglaltsága mellett azért szakít magának időt arra, hogy ezekkel a dolgokkal is foglalkozzon, mert ismeri a filmek hatalmas politikai jelentőségét, amire úgy Lenin, mint Sztálin elvtársak felhívták a figyelmet.

Megemlíti, hogy a „Csillagosok”³⁸ c. filmmel kapcsolatban is tanácsot kellett kérni a Politikai Bizottságtól, mert ennek a filmnek komoly politikai jelentősége van. Ez az első olyan magyar film, amely a mai magyar parasztság életével foglalkozik. Ennek a filmnek olyannak kellett volna lennie, mely példának szolgál a következő filmekhez.

A filmek előkészítését és megvitatását komoly politikai alapra kell helyezni és legfontosabb az, hogy a vezetőség érezze azt a nagy felelősséget, amely őket terheli. A legfontosabb, amire ennél a munkánál támaszkodni kell, a jó forгатókönyv. Ezért fontos az, hogy ebbe a munkába a legjobb, leghatékosabb írókat vonjuk be.

A második nagyon fontos kérdés az, hogy hogy dolgozunk ezekkel az írókkal. Célunk az, hogy ezektől az íróktól politikai és eszmei szempontból teljesen megfelelő könyveket kapjunk. Az a követelményünk az írókkal szemben, hogy igazi, az életből vett témákat dolgozzanak fel. De hogy ez így is legyen, ahhoz meg kell adni az íróknak a lehetőséget és a segítséget. Itt van előttünk a „Csillagosok” példája. Bár írója³⁹ jól ismeri a paraszток életét, a könyv tele van hibákkal. Ez legnagyobb részét annak köszönhető, hogy az író összesen 10 napot kapott a film megírására. Még a leghatékosabb író is csak felületes munkát tud végezni ennyi idő alatt. Nem volt ideje az írónak arra, hogy feladatát átgondolja, hogy mi legyen a könyv feladata, milyen dramaturgiai szempontokat kell figyelembe venni, hogy milyen vonalon akarunk a filmmel segítséget nyújtani a Pártnak és a népnek. A Szovjetunióban a gyakorlat az, hogy a könyv írója a rendezővel együtt egy vázlatot készít. Természetesen nem lehet követelni azt, hogy ebben a vázlatban az egyes jelenetek részletesen legyenek kidolgozva, mert lehet, hogy a további munkák folyamán a cselekmény változik. Nem a történet a legfontosabb, hanem az, hogy mit akarunk mondani a filmmel. A legfontosabb az, hogy a vázlatban le legyenek fek-

tetve azok az elvi szempontok, amelyek az egész film alapját fogják adni. Ha pl. a „Különös házasság”-ról beszélünk, ennek a filmnek a vázлата a könyv alapján készült. A *librettóban* benne kell legyen a film egész felépítése, hogy képet kapjunk a tartalomról. Feleletet kell kapjunk belőle azokra a problémákra, melyekről már sokat beszéltünk: ki legyen a film hőse, miért elsősorban Medve dr. legyen a film hőse? Meg kell látnunk belőle a film politikai irányvonalát, és feltétlenül le kell legyen fektetve benne a film eszmei tartalma. Legfontosabb, hogy a *librettóban* benne legyen az elvi álláspont megmagyarázása. Amikor a *librettót* megvitatják, lehetősége van a vezetőségnek arra, hogy segítséget nyújtson a forgatókönyv írójának a jelentős politikai kérdések tisztázásában és segítséget nyújtson a forgatókönyv írójának munkájában. Minden segítséget meg kell adni az írónak, ki kell küldeni a környezet tanulmányozására. Példának hozza fel a „Zsukovszkij” című filmet, amelyet igen nehéz volt megcsinálni. Amikor a film terve felmerült, már megadták a forgatókönyv írójának a lehetőséget arra, hogy megismerkedjék olyan emberekkel, akik ezekkel a tudományos kérdésekkel foglalkoznak, lehetőséget adtak arra, hogy Zsukovszkij még élő rokonaival beszéljen és olyan emberekkel, akik Zsukovszkij tanítványai voltak.

Both:

Nálunk is be van vezetve az, hogy az írók tanulmányokat folytatnak a könyv megírása előtt. A könyv írása közben is igen gyakran tartunk megbeszéléseket. Elsősorban a dramaturgia vezetője, de a vezetőség többi tagja is résztvettek ezeken a megbeszéléseken. A „Csillagosokra” vonatkozólag meg kell jegyezni, hogy irreális az az állítás, hogy a könyvet 10 nap alatt írták. A könyv két hét alatt íródott, ami igen rövid idő, de maga a novella írása hónapokig tartott, a dramaturgia teljes bevonásával. Ez történt a „Különös házasság” esetében is, csak ott az volt a helyzet, hogy a könyvet ugyanaz a személy írta, aki akkor a dramaturgia vezetője volt és ilyen módon ő kicsit tulzottan a maga feje után ment. Mi is érezzük, hogy még mi magunk sem tudjuk elég mélyen nézni a kérdéseket és bár újra és újra átvitatjuk a filmek eszmei mondanivalóját, de részben a mi hibánk és részben íróink gyöngesége miatt nem tudunk még elég jó forgatókönyvet írni.

Pudovkin:

Most beleütközünk egy olyan kérdésbe, ami véleménye szerint a legfontosabb. Ez a kérdés a vezetőik módszereinek kérdése. Egy vagy két ember tartja fenn magának a jogot, hogy egyéni meglátásaik és határozataik alapján mindent vezessenek. A Szovjetunióban ezt a vezetési módszert nem tartják helyesnek. Maga Sztálin elvtárs tanít bennünket a bolsevik vezetési módszerekre. Egy vezető sem fogja jól végezni a dolgát, ha munkájában nem támaszkodik munkatársaira. Vezetésünk alatt sok kü-

lönböző ember áll. Nemcsak lehet, de kell is találnunk a vezetésünk alatt állók között olyan embereket, akik segíteni tudnak a munkánkban, akikre támaszkodni tudunk. Ezen kívül, azok között az emberek között, akiket vezetünk, találunk olyanokat is, akik kezdeményező erővel bírnak. Fel kell használni ezeket az embereket. Ebben rejlik a szocialista társadalom ereje. Előfordul, hogy igen fontos kezdeményezés születik meg ezeknek az embereknek a fejében. A sztahanov mozgalom sem Sztálin elvtárs fejében született meg. De mit tett Sztálin? Meglátta és megértette Sztáhánov újításának jelentőségét. Magához hívatta Sztáhánovot és támogatta őt a munkájában. Minden születő új feltétlenül összeütközésbe kerül a régivel. Az összeütközés nemcsak az ellenséggel történik. Bekövetkezik ez jóindulatu, de elmaradt emberekkel is, akik nem értik meg az új jelentőségét. Így volt ez Sztáhánov esetében is. Még barátaival is összeütközésbe került. Ha Sztálin elvtárs nem vette volna észre ennek a jelentőségét és nem támogatta volna őt munkájában, talán nem tudta volna megcsinálni azt, amit megcsinált. Természetesen lehet, hogy született volna egy másirányú mozgalom, de a legszebb itt az, hogy a vezetőség meglátta ennek jelentőségét és támogatta munkájában. Azért hozta fel a bolsevik vezetési módszernek ezt a klasszikus példáját, mert véleménye szerint ezen a téren itt a gyárban hiányosságok vannak, itt még csak kezdeti formái vannak meg. Nem elég társadalmi itt a munka. Szerinte azzal kellene kezdeni, hogy a gyár vezetősége teremtsen meg a maga támaszát a dolgozók között, ismerje meg azokat az embereket, akikkel dolgozik, vonja be az embereket a vezetés munkájába. Vegyünk példának egy film alapeszméjének megvitatását, felülvizsgálatát. Ez itt szűk körben történik. A Szovjetunióban működik egy művészeti tanács, amely magában foglalja a legkiválóbb rendezőket, operatőröket, diszlettervezőket és egy pár olyan színészt, akik kapcsolatban vannak a filmgyártással. Ezek közé tartozik még egy pár olyan író is, akik kapcsolatban vannak a filmmel. Ilyen például Vírta. Ezen kívül, ha ez szükségesnek látszik, meghívunk a tanács üléseire kívülálló egyéneket, akik esetleg szakmai szempontból segíteni tudnak bizonyos kérdések eldöntésében.

A tanács ülésein megvitatják a film alapeszméjét, amelyet néha nem irnak bele a librettóba, de az író mindég el tudja mondani. Ha a könyv már elkészült, a művészeti tanács szintén felülbírálja azt. Megvitatják a film alapvető feladatait és felkéri a rendezőt, hogy mondja el, hogy képzelet el egyik vagy másik figura megvalósítását. Még a tanács ülése előtt a már kidolgozott maszkkal próbafelvételt készítenek és a próbafelvételeket a tanács tagjai megvitatják. Gyakran előfordul, hogy vitatkoznak a rendezővel arról, hogy az egyes figurákat hogy kell beállítani.

A művészeti tanács időnként megnézi a már felvett anyagot és megvitatja, megbírálja a rendezői munkát. Amikor egy produkció külsőről vissza-

tér, sok anyagot hoz magával. Ezt az anyagot is megnézi a művészeti tanács és megbírálja. Ez különösen a film elején történik, mert a gyakorlat azt mutatja, hogy az első anyagok általában a leggyengébbek, még a legkiválóbb rendezőknél is. Az első forgatási napok anyagának megvitatásakor rámutatnak az esetleges hibákra, hibás tendenciákra, amelyet még nem nehéz kijavítani. A művészeti tanács ugyancsak megnézi a nyersen összeállított filmet és megvitatják az esetleges rövidítések szükségességét. Néha komoly javítások szükségessége is felmerül. Ezt a művészeti tanács a rendezővel vitatja meg és segít a rendezőnek a javítás munkájában. A művészeti tanács nem ellenőrzi a rendező minden lépését, csak tanácsokat ad neki és elmondja elképzeléseit. Ha a filmet befejezik és a gyár művészeti tanácsa jóváhagyja azt, beküldik a filmet a minisztérium kibővített művészeti tanácsához felülbírálásra. Ez a tanács írókból, újságírókból, kritikusokból van összeállítva. A filmgyár művészeti tanácsának, mely a legkiválóbb művészekből van összeállítva, nincs joga végleges döntések hozatalára. Ez a gyár vezetőségéhez tartozó tanácsadó testület, amely csak elképzeléseit és tanácsait mondja el a rendezőnek, de a rendező nem köteles azokat végrehajtani. A tanács tagjai közé tartozik a pártszervezet és az üzemi bizottság titkára is.

Révai:

Szeretnénk, ha pontosan elmondaná, hogy kik a tanács tagjai, hogy biztosítják az írók részvételét a tanács ülésein, hogy fizetik őket.

Both:

Mi is létrehoztunk egy ilyen tanácsot, éppen a Moszfilm stúdió Művészeti tanácsának alapján. A dolog ment addig, amíg nem forgattunk. Abban a pillanatban, amikor elkezdtünk 2–3 filmet forgatni, a rendezők és operatőrök annyira el voltak foglalva, hogy nem tudtuk a tanácsot összehívni. Amikor mégis összejöttek és az egyik rendező megkritizálta a másik rendező filmjét, úgy nézett ki, mintha le akarná dorongolni a másikat.

Pudovkin:

Nem tud egész pontos adatokat mondani a művészeti tanács állományára vonatkozólag. Náluk is vannak olyan körülmények, amikor nehezen lehet a tanácsot összehívni. Éppen ezért, nagyon ritkán fordul elő, hogy a tanács teljes létszámban összejön. Ezért nem tud válaszolni pontosan arra kérdésre, hogy hány tagja van a tanácsnak. Csak azokat a tagokat ismeri, akikkel találkozni szokott. Szerinte öt vagy hat rendező van a tanácsban, 2, 3 operatőr, a fő diszlettervező, a zenei osztály vezetője, a színészek képviselőjében 2, 3 kiváló színész, párttitkár, k.b. titkár. A hang részleget is a zenei osztály képviseli.

A gyár művészeti tanácsa a legfontosabb segítsége a vezetőségnek. Ez a legfontosabb és feltétlenül szükséges segítsége a művészeti vezetőnek és a

gyár igazgatójának, ugyancsak nagy segítséget jelent a dramaturgia vezetője számára is. A művészeti tanácsnak nem az a feladata, hogy vezetőket helyettesítse, nem a vezetők helyett dolgozik, hanem segíti a vezetőket munkájukban. A vezetők feladata az, hogy a tanácsot ilyen szellemben növeljék és erősítsék. Említette Both elvtárs, hogy egyik rendező leborongolta a másik rendező munkáját. Semmiesetre sem ez a feladata a művészeti tanácsnak, a fontos az, hogy segítsen a rendezőnek problémái megoldásában, hogy jobban kiismerje magát a felmerült kérdésekben. Nagyon fontos, hogy a művészeti tanács jól legyen megszervezve, szervezeten kell vezetni azt. Legfontosabb, hogy feltárjuk előttük alapvető feladataikat, helyesen tegyünk fel a kérdéseket. A tanács tagjai ne általánosságban szóljanak hozzá az egyes kérdésekhez, hanem konkrétan mondják meg, mit tartanak helyesnek, vagy helytelennek és miért. Hogy gondolják kijavítani az egyes hibákat. Megérti, hogy nagyon nehéz a tanácsot összehívni, de ezen az alapon nem szabad lemondani a tanács munkájáról. Itt még a tanács tagjai között is komoly nevelő munkát kell folytatni, meg kell értetni velük, hogy rendkívül felelősségteljes, állami fontosságú munkát végeznek, hogy az ő munkájuk komoly segítséget jelent munkatársaiknak és vezetőségnek. Itt a vezetőségnek is őszintének kell lennie, és megértetni a tanács tagjaival, hogy szükségük van a segítségükre.

A Moszfilm stúdió Művészeti Tanácsának tagjai nem részesülnek külön díjazásban. Ez társadalmi munka. Lehet, hogy itt, azért, hogy ösztönzést kapjanak, szükség van arra, hogy ezért külön fizetést kapjanak, de minden esetben meg kell értetni velük, hogy teljes értékű munkát várnak tőlük.

Both:

Amikor itt a művészeti tanácsot megszerveztük, a minisztérium részéről felmerült az a kívánság, hogy az az író, rendező, operatőr vagy diszlettervező, akinek a filmjéről szó van, ne vegyen részt a tanács ülésén.

Pudovkin:

Nem érti a minisztériumnak ezt a kívánságát, mert a tanács feladata éppen az, hogy együttesen a film dolgozóival vitassák meg a film feladatait és a filmmel kapcsolatban felmerült problémákat. Egy-egy film sikere vagy sikertelensége nem az egyes rendezők személyes ügye, ez az egész gyár kollektívájának ügye. Nemcsak a rendező felelős az egyes filmek sikertelenségéért. Felelős érte az egész gyár. A közös ügy közös felelősségére kell nevelni a gyár dolgozóit. A Moszfilm stúdió teljes egészében kapta meg a Lenin rendet és ennek komoly elvi jelentősége van. A Karlov-Váry-ban kapott oklevelek és prémiumok olyan helyen vannak kitéve, ahol az összes dolgozók láthatják azt. A rendezők nem a saját szobájuk-

ban dugták el. Ebben a szellemben kell nevelni a gyár dolgozóit, meg kell értetni velük, hogy mindenkinek segítenie kell a közös ügyet.

Szeretne pár szót mondani arról, hogy mit jelentsen a kritika a gyárban. Itt félnek a kritikától, de nem alap nélkül félnek. A rendező azt hisz, ha őt megkritizálják, az annyit jelent, hogy kidobják a gyárból. Azt hiszik, hogy ez személyes kérdés. Ez egy kellemetlen és helytelen jelenség, miért a vezetőség a felelős. Komoly baráti légkört kell teremteni a gyárban, ami csak a közös ügy közös felelősségvállalásának érzéséből keletkezhet. A kritika is csak akkor lehet helyes, ha megvan ez a közös felelősségvállalás. Ez a legfontosabb alapja a Művészeti Tanács jó működésének is. Ez igen nehéz kérdés, nagyon nehéz megteremteni, de e nélkül nem tudunk létezni. Ha a dolgok rosszul mennek, a vezetőséget vonják érte felelősségre. Ezért szükséges az, hogy segítséget teremtsünk munkánkhoz. Ilyen segítség a művészeti tanács, de létrehozásához előbb a feltételeket kell megteremtenünk.

A Moszfilm stúdióban a művészeti tanács mellett működik egy művészeti szakosztály is. Ez az üzemi bizottság keretén belül működik. Ez a szervezet magában foglalja mindazokat a személyeket, akik részt kívánnak venni a művészeti problémák megoldásában. Ebben a szakosztályban, ha nem is olyan részletesen, mint a művészeti tanácsban, de megbeszélik a különösen fontos művészi problémákat.

Both:

A Moszfilm Művészeti Tanácsában képviselve van a dramaturgia is?

Pudovkin:

Természetesen. A Művészeti Tanács minden ülésén jelen van a dramaturgia vezetője és munkatársai, miután ők vannak mindenek előtt érdekelve ezekben a bírálatokban. A tanács elnöke maga a gyár igazgatója. Mielőtt egy forgatókönyvet megbírálnak, a könyvet a tanács tagjainak az ülés előtt 4, 5 nappal elküldik, hogy legyen idejük a könyvvel foglalkozni. Az a követelmény a tanács tagjaival szemben, hogy az ülésen konkrétan szóljanak hozzá a filmhez és esetleg javaslatokat adjanak. Ezeket a javaslatokat meghallgatják és után sor kerül a vitára. A gyár művészeti vezetője szintén részt vesz az üléseken. Meghívják az egész forgatócsoportot, rendezőt, asszisztenst, dizlettervezőt, a könyv íróját, ruhatervezőt stb. Ha lehet, meghívják az egész felvevő csoportot, mert mindenki számára fontos, hogy résztvegyen az üléseken, mert ezeknek a megbeszéléseknek az a célja, hogy segítse a forgatócsoport munkáját és ha a rendező és munkatársai nincsenek jelen, elvész az egész munka értelme. Ha az író és rendező nincs jelen, kézhez kap pár határozatot, amelyben nagyon nehezen fogja kiismerni magát. Nem az a tanács feladata, hogy utasításokat adjon a rendezőnek, hanem hogy meggyőzze arról, hogy helyesen cselekedjék.

A rendező művész, és művészi munkát belső lendület, lelkesedés nélkül végezni nem lehet. Lelkesedésre birni a rendezőt a megoldásokra vonatkozó feljegyzésekkel nem lehet. A rendező számára nemcsak a végző következtetés a fontos, hanem az eljárás is, ami ilyen következtetésre vezetett. A rendezőnek jelen kell lennie a vitánál azért is, mert igen gyakran előfordul, hogy a vita folyamán a rendező álláspontja bizonyul helyesnek és ez csak ugy lehetséges, ha ő is ott van.

Révai:

Hasznos volt, hogy a Művészeti Tanács területére tévedtünk, mert a forgatókönyv és a Művészeti Tanács szorosán a szervezet kérdéséhez tartozik. Helyesnek tartaná, ha befejeznék a libretto és forgatókönyv problémáját és aztán szisztematikusan venné elő a továbbiakban Pudovkin elvtárs a szervezet kérdéseit.

Fábri:

Milyen körülmények között történik a film leállítása a Moszfilm stúdióban – mint nálunk a *Csillagosok* – és mi a szerepe akkor a Művészeti Tanácsnak?

Pudovkin:

Tudatosan ment félre néha a közvetlen tárgytól, mert nagyon fontosnak tartotta, hogy mielőtt konkrétan a szervezeti formákról beszélne – az alapvető elvi kérdéseket vegyék elő, amelyeknek a szervezéshez közvetlen kapcsolatuk van. Ez a vezetés stílusának kérdése, annak fontossága, hogy a szervezet a széles munkás együttesre támaszkodjon, hogy a gyár egész közössége a vezetői munkát segítse. Ennek az elvi kérdésnek a tisztázása azért fontos, mert módot ad arra, hogy azután sok szervezési kérdést ezen keresztül lássunk és ne elvontan vizsgáljuk. Mégis számolni kell azzal, hogy ő elsősorban művész, rendező és meglehet, hogy a technikai kérdésekben, a gyártási részletkérdésekben – amelyek nincsenek közvetlen összefüggésben a művészi munkával – nincs is teljesen tisztában. A Moszfilm munkájánál mindig érzi a szervezetséget, s amennyit tud, szívesen átadja, de kéri, vegyék tekintetbe, hogy ő nem gyártási szakember.

Both:

Nálunk az a helyzet, hogyha egy könyv készen van és a Minisztérium elfogadta, akkor jelöljük ki, hogy kik lesznek a forgatócsoport tagjai. Kérdi, hogy a Moszfilmnél mikor dől el, hogy kik lesznek a stábtagek?

Révai:

Ahhoz, hogy tíz filmet csináljunk egy évben, csinálunk 30 forgatókönyvet. Egy rendező, aki csak egy filmet forgat egy évben, foglalkozik három könyvvel is, de kettő esetleg kiesik a forgatásnál, mert nem alkalmas. Tehát mikor a rendező foglalkozik a forgatókönyvvel, a stábja ugyanakkor egy másik rendezővel forgat. Ez nagy probléma számunkra, amit meg kell oldanunk.

Pudovkin:

A Szovjetunióban is ugyanaz a helyzet, mint a magyar filmgyártásnál: a forgatócsoport tagjait akkor hívják be a Művészeti Tanácsba, hogy a forgatókönyvet megvitassák, amikor már a forgatókönyvet elfogadták és néhány nap múlva megindul a munka s már az kerül megvitatásra, hogy hogyan fogják felvenni a a filmet. Konkrét példa az ő csoportja: filmről filmre mindig ugyanazzal a csoporttal dolgozik s igyekszik, hogy az ő asszisztensei ugyanazok legyenek, mint az előző filmjeiben. Pl. most fejezte be a *Zsukovszkijt*, aztán Magyarországra került. Ezalatt az operatőrje a Főiskolán dolgozik. Első segítségével, Vasziljev rendező, akivel együtt csinálták a *Zsukovszkijt*, önálló filmet vesz fel a Kaukázusban. Tehát náluk is a forgatócsoportot teljes egészében akkor állítják össze, amikor már engedélyezték, jóváhagyták a forgatókönyvet.

Mi történik a Művészeti Tanácsban, mikor még csak a forgatókönyv van meg és nincs meg a forgatócsoport? Megvan a forgatókönyv írója és megvan a rendező is. A libretto megjelenik, s azt a Művészeti Tanácson felülbírálják. Ezen a felülbírálaton megjelenik a rendező és a forgatókönyv írója, esetleg a rendező távol is maradhat. Nem minden esetben feltétlenül szükséges egy ilyen felülbírlás, mert ha a *libretto* semmi kétséget nem hagy a vezetőségben, akkor nem is kell a Művészeti Tanács elé vinni, lehet csak egyszerűen ismertetni velük, – ha érdeklí őket. A Művészeti Tanács nem feltétlen hatóság, hanem első segítség. Ha a *librettótól* felülbírálták, ennek alapján a vezetőség megadta a forgatókönyviről számára a feltétlenül szükséges segítséget, kijelölte az időpontot, amikor a forgatókönyvnek készen kell lennie. Ha kész a forgatókönyv első vázlatja, de még a Minisztérium nem hagyta jóvá, azonban a vezetőségben felmerülnek kétségek a forgatókönyvvel kapcsolatban, hibákat fedeznek fel benne, akkor összehívják a Művészeti Tanácsot, legyen a vezetőség segítségével. Itt is jelen van a rendező és a forgatókönyv író, akik együtt dolgoznak a Művészeti Tanáccsal. A forgatókönyvet kijavítják és elküldik a Minisztériumba. A Minisztériumból visszakapják, azonban sok javítani való van benne. Ha a javításokkal a vezetőség megegyezik, ismerteti a rendezővel és az íróval, hogy ezeket vezessék keresztül. Ha ismét felmerül egy-egy bonyolultabb kérdés – talán az egész forgatókönyv átírásáról van szó – úgy az egész Művészeti Tanács segítségével kell kérni.

Mikor jóváhagyta a Minisztérium a könyvet, akkor merül fel a legfontosabb kérdés. Mit fog csinálni a rendező ezzel a jóváhagyott könyvvel? Hogyan fogja fel, mi az elképzelése? Milyen színészekkel kíván dolgozni? Milyen figurákat fognak a színészek megeleveníteni? Egyeseket már ki is próbált a rendező, s kialakult benn a filmről, a rendezésről egy elképzelés. Ekkor feltétlenül összehívandó a Művészeti Tanács és szükséges, hogy az egész forgató csoport résztvegyen a megbeszélésen, mert itt lépnek

szoros kapcsolatba a filmmel és kapják meg az utmutatásokat. Ezen az értekezleten a rendező magyarázza el elképzeléseit a filmről és magáról a rendezésről. Itt rendkívül fontos a Művészeti Tanács kritikája, s hogy azt az egész forgató csoport végighallgassa. Helyes, ha a rendező még a Művészeti Tanács összehívása előtt saját csoportjával ugyanilyen irányú megbeszélést tart.

Révai:

Ha a rendező érzi szükségét a Művészeti Tanács segítségének, van-e joga összehívni?

Pudovkin:

Nincs. Mikor jóváhagyták a forgatókönyvet és a rendező elképzelése kész, feltétlenül a vezetőségnek kell összehívni ezt a Művészeti Tanácsot. Enélkül a Művészeti Tanács nélkül nem érdemes elkezdni a filmet. A tanács összehívása nem a rendezőtől ered, hanem a vezetőségtől, mert a vezetőség számára nagyon fontos, hogy szeme előtt legyen a filmnek az egész eszmei terve, és ismert legyen a eszmei terv, mielőtt tovább mennének. Ez a megbeszélés az alapja a további kritikáknak. Előfordul, hogy egy bizonyos idő múlva a Művészeti Tanács megnézi a *musztert*, s ha hibát találnak, elővesz az első tanácskozásról felvett jegyzőkönyvet és hivatkozhatnak rá, számonkérik a rendezőtől, hogy miért nem tartotta magát a megbeszélési irányhoz és szempontokhoz.

Összefoglalva: Ha még csak a *libretto*, szcenárium van kész, megeshet, hogy a Művészeti Tanács nem feltétlenül szükséges. De amikor a filmet elkezdik, akkor a rendezőnek az elképzelései kerülnek kifejtésre, a Művészeti Tanács feltétlenül szükséges. Ennek szabályosnak kell lenni. Egy film nem indulhat anélkül, hogy a Minisztérium által jóváhagyott forgatókönyv és a rendező kifejtése – esetleg a színészekről felvett próba-felvétel – ne legyen felülbíráva a Művészeti Tanács által. Ha a film felvételei folyamán a vezetőség megnézi a *musztert* és az jó, semmi kétséget nem hagy maga után, elkerülhető a Művészeti Tanács segítsége, de ha komoly probléma merül fel, mint pl. a *Csillagosoknál*, akkor a Művészeti Tanács rengeteget segíthet. Ilyenkor bele kell vonni az egész filmgyártás dolgozóit a kritikába és a dolgozók összességének segítségét igénybevenni.

Both:

Mit tehet a művészeti vezető egy film forgatás közben? Utal a *Csillagosokra*, amelynél – mikor megnézték egy bizonyos anyagot – már elhangzott a kritika és esetről esetre beszéltek a rendezővel, de helytelennek tartották volna, hogy „parancsot” adjanak neki.

Pudovkin:

Miért helytelen? Ha a művészeti vezető úgy látja, hogy valami hibásan megy, az a feladata, hogy mindenképpen kiküszöbölje a hibát. Persze nem vezet eredményre, ha kifejezetten „utasítást” ad. Meg kell győzni a

rendező, hogy hibát csinált. Ennek nem csak egy beszélgetésre kell korlátozódnia, s biztosnak kell lenni a művészeti vezetőnek abban, hogy a rendezőt tényleg meg is győzte. A rendező meggyőzésében segíthet a Művészeti Tanács néhány tagja, s be lehet vonni a gyár egész közösségét, segítsenek meggyőzni a rendezőt hibáiról. Itt az elvi állásfoglalás a fontos, de nem szabad a rendezővel szemben diktatorikusan fellépni, hogy „én megparancsolom, hogy így vegyék fel az anyagot és ne úgy”. Ez nem a művészeti vezető feladata. A művészeti vezető mindenekelőtt maga is művész és a rendezővel a művész nyelvén kell beszélnie. De ha valami egészen ostoba makacssággal áll szemben, s különösen, ha makacssága nagyon komoly, fontos, alapvető politikai jelentőségű kérdéseket érint, akkor a művészeti vezető kötelessége, hogy mindenkit segítségül hívjon, az egész társadalmat, a gyár igazgatóját, a Minisztériumot. A művészeti vezetőnek tudnia kell, hogy ő teljes egészében felelős a nagy politikai hibákért, amelyeket ha meglátott nemcsak joga, de kötelessége is, hogy kijavításába bevonjon magas tekintélyeket. Csak az a fontos, hogy ennek alapja ne katonai „drill” legyen, hanem a belső meggyőződés.

Elvi példaként felhossa, hogy mikor a *Nahimovot* forgatta, a Központi Pártbizottság igen kemény határozata alapján ki kellett javítania. Akkor ő, mint művész, ezeknek a kérdéseknek felülvizsgálatánál – amelyek Sztálin elvtárs személyes részvételével történtek – olyan tiszta megértést kapott, olyan világosan megértették vele hibáit, hogy a *Nahimov* javításait teljes belső lelkesedéssel és meggyőződésből csinálta s el lehet mondani, hogy nemcsak a hibákat javította ki, de mintegy új filmet csinált. Ez az eset majdnem analogikus a *Csillagosok* filmmel.

Both:

A minisztérium az irodalmi vagy technikai forgatókönyvet fogadja el?

Pudovkin:

Itt meg kell nézni azt is, hogy a minisztérium művészeti tanácsa hogy dolgozik. A minisztérium művészeti tanácsa állandó kapcsolatban van a gyár művészeti tanácsával. Ugyanazok szerint a szempontok szerint nézik és vitatják meg a forgatókönyvet, mint a gyár művészeti tanácsa. A minisztérium művészeti tanácsa nem foglalkozik a *librettóval*, csak az irodalmi forgatókönyvet bírálja felül. A minisztérium művészeti tanácsa megbírálja az író munkáját, és a forgatókönyvet, de ezt megelőzi a gyártó vállalat művészeti tanácsának bírálata, amit beküldenek a minisztérium művészeti tanácsához az igazgatóság (vezetőség) véleményezésével együtt.

A minisztérium művészeti tanácsának tagjai a legjobb írók, újságírók (Gorbatov, Leonov), legjobb kritikusok. A bizottság tagjai közé tartozik a Központi Bizottság kulturosztyálynak képviselője. Behívják a megbeszélésekre a film rendezőjét, a forgatókönyv íróját, a gyár igazgatóját, művészeti vezetőjét és a dramaturgia vezetőjét. A tanácsban jelen van, de

nem elnököl a miniszter, vagy ha ez nem lehetséges, annak helyettese. A tanács elnöke szintén a Központi Bizottság tagja. A Művészeti Tanács egy tanácskozó szerve a minisztériumnak. A viták eredménye alapján szót adnak a könyv írójának, rendezőjének és a gyár igazgatójának, hogy a szükséges magyarázatokat megadják. Az ülés eredményeit és határozatait néhány nappal az ülés után közlik az érdekeltekkel és a gyár igazgatójával is. Előfordul, hogy egy könyvet minden javítás nélkül elfogadnak, de általában az ülés eredményeképpen elég sok kivánság merül fel a könyv javítására vonatkozólag.

Mikor az író és rendező megkapják munkájuk kritikáját, hozzáfognak a könyv kijavításához és a rendezői forgatókönyv megírásához.

Előfordul, hogy olyan jelentős javításokat kell végezni, hogy az írónak hosszabb időt kell adni erre a munkára. Miután az író a könyvet kijavította, a könyv újra a Tanács elé kerül.

Előfordul, hogy a minisztérium tanácsának ülésére a gyár művészeti tanácsát is meghívják.

Mikor az irodalmi forgatókönyv hibái ki vannak javítva, a tanács határozatot hoz a rendezői forgatókönyv megírására. Előfordul, hogy még a rendezői a forgatókönyv megírása közben is felülbírálja a minisztérium művészeti tanácsa és ha jónak találja, határozatot hoz a film elkészítésére.

A filmgyár művészeti tanácsának változó az állománya és nem szabályos időközökben jön össze, csak akkor, ha erre szükség van. A minisztérium művészeti tanácsa szabályos időközökben jön össze. A tanács összeállítását a Legfelsőbb Tanács hagyja jóvá.

A minisztérium Művészeti Tanácsának tagjai kapnak bizonyos fizetést. Természetesen a minisztérium művészeti tanácsa figyeli a gyár termelését nemcsak Moszkvában, hanem az egész Szovjetunióban.

A befejezett filmet szintén megnézik, de csak akkor, ha előbb azt a gyár művészeti tanácsa megnézte és véleményezte, mert igen fontosnak tartják az ő véleményét.

Nagy vonalakban így lehet összefoglalni a Művészeti Tanácsok munkáját●

(Folytatjuk)

A dokumentumokat közli s jegyzetekkel ellátta
Szilágyi Gábor

Jegyzetek

1. Erdei Sándor a népművelési miniszter helyettese.
2. A Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának vezetője.
3. A Magyar Filmgyártó Vállalat (MFV) igazgatója.

4. A MFV Művészeti Osztályának vezetője.
- 4a. 1950, rendező: A. Sztolper.
5. Bán Frigyes filmrendező.
6. Rendezője Bán Frigyes.
7. 1948, rendező: Bán Frigyes.
8. *A Talpalatnyi föld és a Felszabadult föld* írója.
9. 1950, rendező: Kalmár László.
10. Máriássy Judit író forgatókönyve, amelyet Máriássy Félix rendezett volna, de a film ekkor nem, csak 1957-ben készült el, *Álmatlan évek* címmel.
11. *Felszabadult föld* címmel készült film belőle.
12. *Föltámadott a tenger*, 1952–1953, rendező: Nádasdy Kálmán, író: Illyés Gyula.
13. Ez az epizód kimaradt a filmből.
14. *Fedőneve: Lukács* (1977) címmel készült róla film magyar-szovjet koprodukcióban, amelyet Manosz Zakariász rendezett.
15. Nem készült el.
16. 1951, rendező: Gertler Viktor, író: Örkény István.
17. Révai József népművelési miniszter, az MDP Központi Vezetőségének a kulturális-művészeti területéért felelős titkára.
18. Helyesen: Sztanyiszlavszkij.
19. Révai Dezső, a MFV igazgatója.
20. Both Béla, a MFV Játékfilm-osztályának vezetője.
21. Fábry Zoltán, a MFV Művészeti Osztályának vezetője.
22. Kemény Pálné, a MFV Személyzeti Osztályának vezetője.
23. Simon Zsuzsa, a MFV Dramaturgiájának vezetője.
24. Kende István a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának vezetője, Szántó Miklós elődje volt.
25. Elkezdett, de be nem fejezett film.
26. 1949, rendező: Keleti Márton.
27. 1949, rendező: Nádasdy Kálmán
28. 1949, rendező: Máriássy Félix
29. Utalás a Magyar Írók Szövetségének I. kongresszusán (Budapest, 1951. április 27–28) rendezett vitára, amelyik a magyar irodalom szocialista realista fejlődésének kérdéseit vitatta meg, különös tekintettel az MDP II. kongresszusának határozatára.
30. Losonczy Géza, miniszterelnökségi államtitkár, majd népművelési miniszter-helyettes.
31. Bővített filmnovella.
32. *Teljes gőzzel*, rendező: Máriássy Félix.
33. Rendező: Keleti Márton.
34. Készítette: „egy rendező kollektíva”.
35. Rendező: Máriássy Félix.
36. 1934, rendező: Sz. és G. Vasziljev.
37. *A Talpalatnyi föld* tervezett, de el nem készült, harmadik részéről van szó.
38. Be nem fejezett film, Ranódi László rendezte 1950-ben.
39. Urbán Ernő.

Történetek a magyar filmről, 1956–1986*

Sárszentmihályon születtem, ez egy Fejér megyei kisközség Székesfehérvár mellett. Apám paraszt származású. Négy elemit végeztem a faluban kitűnő eredménnyel, ezért Székesfehérvárra kerültem középiskolába, ahol tandíjmentes diákként végeztem, 4 polgárit, amikor is apámnak sikerült kertész-házmesteri állást szerezni Budapesten, nevezetesen báró Villányi Lajos olasz szakos egyetemi tanárnál. Így kerültünk fel Pestre. Apám özvegy ember lévén, kettesben voltunk másfél évig. Aztán megnősült, falubeli lányt vett feleségül. Az első időben, 1937-ben egy kifőzdében voltam kifutó. A filmszakmába úgy kerültem, hogy a Déli vasútnál néztem a filmeseket, közben az ebédeket kellett volna széthordanom. Erről megfélekedtem, botrány lett belőle, és az állásomból majdnem kirúgtak, de ezt megúsztam. Kedveltek és elnézték ezt a hibámat, de Villányiné rendszeresen érdeklődött apámtól, hogy mi van velem, és kérdezte a *Madám*, aki francia-olasz származású, magyarul rosszul beszélő hölgy volt, hogy „ez a kis Feri nem akar filmes lenni”? Azt mondtam, nem tudom, kérdezze meg apámat. Közben a kifőzde tönkrement, nyomdász tanuló lettem pár hónapon keresztül egy akkor induló nyomdában. Akkor jött az ajánlat: a báró úr közölte apámmal, hogy én jelentkezzem a filmgyárban. Ott hagytam a nyomdász állást, és jelentkeztem a filmgyárban, így lettem laboráns. Kiderült, hogy báró Villányi a Filmirodának egyik részvényese volt. Az igazgató engem 17 éves koromban úgy fogadott, hogy bokáig pirultam, mert leurazott és leültetett, beszélgetett velem másfél órán keresztül. Nekem semmiféle tervem nem volt, mert fogalmam nem volt arról, mi az, hogy film egyáltalán. Amit a Déli vasúti forgatásnál bámészkodva láttam, annyit tudtam a filmről. Mályusz Tivadar a félórás beszélgetés végén közölte velem, a méltóságos úrnak a kívánságára, hogy én operatőr leszek. Olyan zavarban voltam, hogy nem is tudtam mit kezdeni magammal. Másnap már ott dolgoztam a laborban. Közölték velem, hogy egy-két évet el kell töltenem laborgyakorlattal, mert az operatőrségnek ez az egyik iskolája. Ez 1939-ben volt.

Természetesen nagyon szerettem moziba járni. Konkrét filmélményeim a burleszk filmek, vígjátékok, és amikor már nagyobb voltam, a *Halál a tavasz*. Már mint filmes láttam a *Bors Istvánt*, a *Harmincadikat*, a *Doktor*

* Egy interjú szerkesztett változata. A címet a szerkesztő adta.

Kovácsot; a *Meseautót* korábban. Ezek azok a magyar filmek, amelyeket én abban az időben nagy ámulattal néztem. Sohasem hittem el, hogy belőlem operatőr lesz. Úgy láttam, ha ezeknek sikerül belőlem operatőrt faragni, akkor nagyon fogok ámulni ezen, mert hát én ezt nem tudom elképzelni.

Az operatőrt körülvette az asszisztenciája. Ezeket az embereket látva az volt az érzésem, hogy én azért túlságosan mélyről nézek fel erre a világra, és odáig feljutni olyan reménytelennek látszott. Csodálkoztam azon, hogy azt hiszik, ez nekem majd lehetséges lesz.

Soha senkivel nem tudtam megbeszélni ezt a problémát. Visszagondolva akkor önmagamra, amikor 18–19 éves voltam, azt hiszem alig tudnék beszélgetni azzal a fiatalemberrel. Zárkózott voltam, nagyon nehezen fejeztem ki magam. Ugyanakkor elégedett is voltam pillanatnyi sorsommal, mert az volt bennem, ezeknek fogalmuk sincs róla, hogy én már most akkora karriert csináltam, amekkora karrierre nem is számítottam.

Amikor operatőr lettem, az ötvenes évek vége felé, és a falumba hazamentem, a Szécsényi nagyapám még élt, 90 felé közeledve. Mikor meglátogattam, azt kérdezte tőlem: ott vagy még a régi helyeden? igen, mondtam, ott. Ezóta is ott vagy? Ott. Azt mondja, mutasd a kezedet. Megmutattam a kezemet. A tenyeremet megsimogatta, azt mondta: hát jól megbecsüld ezt helyet, mert látom, nem kell dolgoznod. Ez kicsit utal arra, hogy a harmincas években ilyen alulról jött emberek számára egy ilyen fajta lehetőség rengeteget számított.

A pozitív hívóban kezdtem, ahol az első napokban tartottam a számat, mivel azt a feladatot kaptam, hogy üljek le és figyeljek, és ha valamit mondanak azt csináljam. Selejtfilmet próbáltam rolnizgatni, mert az első fázisa tulajdonképpen a szakmába való bevezetésnek az, hogy az illető egyáltalán kézbe tudja venni a filmszalagot. Mert az is tudománynak számított, hogyan fogja meg valaki a filmszalagot, hogy ne 'fogjon bele', hogy ne legyen rajta ujjlenyomat, hogy tudja azt, mi különbség van a kópia, a negatív között, a különböző hordozóanyagok miben különböznek egymástól. Egy eredeti negatívot természetesen csak fehér kesztyűvel lehetett abban az időben megfogni. Ma már más a helyzet. Már nincs ekkora tisztelete a dolognak. Volt ebben sok misztifikáció is, de hasznos dolog volt, mert így tanulta meg az ember igazán tisztelni a szakmát. És így tudott lényegében büszke lenni arra, hogy fokról-fokra többet és többet tudott ennek a kívülről rendkívül rejtélyes szakmának a titkairól. Nem volt abban semmi csodálni való, hogy nekem fogalmam sem volt arról, mi az az operatőrség, mert az ország 99 százalékának nem volt akkor arról fogalma, nem tudta a civil, illetve a szakmán kívül élő ember, még a szakmán belül élő emberek egy része sem tudta egészen pontosan, hogy ott, ahol létrejön a mű, mi is történik igazából. A szakmát úgy kellett

ellesni, akkor nem volt a szakmán belül olyan ambíció, hogy szakembereket, utánpótlást kell nevelni. A szakember utánpótlás létrejött, mert aki bekerült, az rendkívül intenzíven akarta ellesni a szakmát.

Akiben nem volt ilyen ambíció, tehát aki nem akart tanulni, az kikerült az ajtón, egyszerűen elbocsátották. Furcsa dolog, mert az ember közvetlen főnöke csak annyit tanított meg, amennyi arra kellett, hogy elvégeztesse vele azokat a dolgokat, amik az ő feladatkörében feltétlenül fontosak. De azt, amit ő tudott, azt őrizte. Nem látványosan, észre sem vetjük, csak utólag éreztem, utólag tudtam ezt. Mikor már két vagy három hónapja dolgoztam mint segédlaboráns, a hívóból a kopista fölküldött a következő felvonásért, hogy hozzam le. A sötét helyiségben kopogni kellett, akkor beléptem, és míg a kopírozógépen futott a felvonás, megálltam az ajtóban, közelebb léptem a géphez. A kopista azt mondta: 'kérem legyen szíves, menjen ki az ajtón kívülre'. Kiküldött. Nem tudtam, hogy miért. Csak később tudtam meg, hogy azért, ne lássam amikor lefut az anyag, hogy mit csinál és hogyan csinálja. Eiben már olyan látványosan titkolta a szakmát, hogy nem lehetett tőle nem megtanulni. Egyszerűen úgy tanított. Már operatőr voltam, és már mintegy 4 filmet csináltam, amikor az *Aranypolgár* Magyarországra került, és alkalmunk volt megnézni zártkörű vetítésen. Eiben, Hegyi, Pásztor, Forgács Ottó, Hildebrandt Pista és én. Nem is voltunk többen játékfilmes operatőrök.*

Megnéztük a filmet, és csodáltam az imponálóan magas színvonalú operatőri munkát. Utána leültünk és beszélgettünk a filmről. Eiben hallgatott és Pásztor, aki elméletileg rendkívül felkészült volt – mindig irigyletem őt ezért – elkezdte magyarázni, hogy tulajdonképpen ez a film bizonyítja, a világtól mi mennyire el vagyunk maradva. Olyan objektívek létezhetnek már a világban, amelyekről mi nem is tudunk. Az a mélység-élesség, ami az *Aranypolgár*-ban van, közeli fej, amelyik a fél képmezőt betölti és a képmező másik felében, 30–40 méterre, figurák vannak és egyformán éles az egész mélység – ilyen objektívjeink nekünk nincsenek. Eiben nem szólt egy szót sem. Fene tudja, hogy van ez. 'Az az igazság, hogy érdemes lenne még egyszer megnézni ezt a filmet' – mondta Hegyi Barna. Ebben maradtunk. Én, mint egész fiatal, nem is szóltam. A feleségem vágó volt már akkor, és mivel a film még ott volt, alkalmam volt a vágóasztalon megnézni. Félóra múlva rájöttem, nincs csoda. Egyszerűen olyan világitási „trükk” van, amit tulajdonképpen mi is alkalmazunk, az Eibennél is észrevettem, meg a Hegyinnél is, csak ezzel a következetességgel még soha nem találkoztam. Ennek pedig az a trükkje, hogy ha az előtérben van egy fej, amely betölti a fél képmezőt, az 1,5 méterre, 1 méterre van az objek-

* Illés György, Badal János ekkor már több játékfilmet leforgatott. (A szerk. megj.)

tívtől, és akkor fél expozíciós értéken tartja az operatőr ezt a területet, a háttérben lévő területeket meg expozíciós értéken. Vagy fordítva. Hogyha expozíciós értéken tartja az előteret, akkor a háttérrel fél vagy negyed értéken kell tartani, ahogy az ízlése, a hangulata diktálja, mert az törvény, hogy félárnyékban az életlenség még nem konstataálható. Félárnyékban, mivel nincs precíz részletrajz, élesség érzete van az embernek még akkor is, ha a kép életlen. És ez az egésznek a trükkje. Legközelebb, amikor találkoztunk ebben az összetételben, mondtam, megnéztem a filmet, és hogy ez és ez van, azt hiszem erről van szó. Azt mondta Barna 'persze hogy erről van szó'. Pásztor Miki zavarban volt, mert az egész félórás elmélete a vadonatúj objektívekről összeomlott. A beszélgetés után megyünk kifelé, Eiben megfogja a karomat, félrehúz, és azt mondja 'nagy marha vagy te apuskám'. 'Miért?' – kérdezem. 'Ide figyelj! Az ember az ilyesmit megcsinálja, de nem mondja el!' E pillanatban lettem egészen biztos abban, hogy igazam van. Ha az öreg ezt nem mondja, akkor továbbra is kételkedem. De mivel az öreg ezt mondta, tudtam, hogy ő tudja, pontosan tudja, és már rögtön tudta, miről van szó, csak nem szólt. Ahogy ezt kimondta, abban a pillanatban önbizalmam lett. Ez a legnagyobb dicséret. Ez volt jellemző Eibenre. Az egész szakmára is jellemző volt ez akkor, kivéve Hegyit. Hegyi volt az, aki abban különbözött a többitől, akiket én ismertem, hogy ő mindent kibeszélt. Nagyon szeretett beszélgetni a szakmáról, poharazgatás közben, főleg éjszaka. Hajnalig képes volt beszélgetni arról, hogy mit hogyan és miképpen lehet vagy lehetne megvalósítani, mit hogyan csinál, mit hogyan talált ki. Ezt nem tudta magában tartani. Ez ugyanakkor az ő zseniális mesterségbeli tudásának, művészetének, sajátos személyiségének a titka és előbbre vivője volt azért, mert ezzel lényegében arra kényszerítette önmagát, hogy mindig megújuljon. Mindig kattogott az agya. Elárulta önmagát, lehetett utánozni, és neki mindig ki kellett találni valamit ahhoz, hogy más legyen, mint ami korábban volt. Hogy ne csinálja a saját manírjait. Eiben más volt. Rettenetesen jó szem volt, és talán mindent meg tudott valósítani amit elképzelt, vagy amit más elképzelt, és át tudott neki adni, aki megrendelő tudott lenni nála. Ő pontosan meg tudta valósítani azt. Ez nagyon fontos dolog volt abban az időben, ma is az. Csak nem tudtuk annyira. Azért, mert a kép látens, mivel a film világítása olyan, hogy a fény és az árnyék különbségeket a filmnyersanyag a szemhez képest rendkívül szűk tartományon tudja csak áttolni. Tehát ebben a szűk tartományban kell, a feketétől a szürkén át a fehérig, elképzelni és megvalósítani a műteremben a világítási effektust, a *stimmungot*, és hogy sikerült-e, az csak a vetítőben derül ki. Eiben volt a nagyon kevés operatőrök között az egyik, aki forgatás közben, akkor, amikor megnyomta a gombot, már azt látta, amit a vetítőben fog majd később, pedig az operatőrök 90 százaléka számára is meglepetés ez. Eiben ezt zse-

niálisan tudta, és én ezt tudtam tőle többé-kevésbé megtanulni anélkül, hogy ő akarta volna.

Fél évig dolgoztam a pozitív hívóban az ún. Pulvári-rendszerű hívógépeken. Két csoport váltotta egymást, két műszakban dolgoztunk. Reggel 8-tól 4-ig és 4-től éjjelig a másik csoport. Volt gyakornok, segédlaboráns, aki a hívó hőfokát ellenőrizte, amelyet 18 fokon kellett tartani pontosan, a kémiai technológiának megfelelően. Ha valaki ezt pontosan tudta tartani, az már figyelemre méltó teljesítmény volt. Ha egy tizedet esett, akkor tudni kellett az embernek, hogy mennyi hideg vizet engedjen, maximum fél tizedeket ingadozhatott csak, ezt néha ellenőrizték. Nem néha, gyakran ellenőrizte a főnök, mert nem volt mindegy. Ha egy fokot eltért a hívó, akkor megváltozott a tónusértéke annak a filmanyagnak, ami a hívógépen kijött, tehát nagyon fontos dolog volt ez. Nem volt nagy tudomány, nagyon-nagy figyelmet igényelt. Mivel én nagyon pontosan tudtam csinálni, látták, hogy ez többre is képes, és utána már szabad volt nekem lehozni az anyagot, aztán szabad volt a gépre rákapcsolni, aztán levenni, aztán lemérni, ellenőrizni azt, hogy a száradás hogy történik. Egyre többet és többet volt szabad tennem, és fél év alatt eljutottam odáig, hogy nem a negyedik, hanem a második ember lettem a csoportban. Akkor átvittek a negatív hívóba. Az már nagyon nagy felelősségű dolog volt: ha egy kópia elromlik, az nem tragédia, de ha a negatív elromlik, az nagyon nagy baj.

Altalában mindent magam lestem el, ez szabály volt. Lehetett kérdezni. Tudni kellett az embernek, hogy mi az, amit szabad megkérdezni, és mi az, amit nem illik. Amikor látták, hogy ez már sok mindenhez konyfít, akkor mondtak is valamit, mert tudták, hogy előbb-utóbb úgyis kell. Azért személyisége válogatta, hogy ki hogyan. Volt, aki kategorikusan elzárkózott. Nagy Dezső nevű főnököm, valaha operatőr, nagyon jóindulatú ember volt, akinek az volt a lényeg, hogy a pozitív hívóban a főnök. Ő volt a pozitív hívó, de nem tudott kopírozni, nem tudott negatívot hívni. Én már kopíroztam filmeket a második év végén, már a negatív hívón is túl voltam. (Ha a hívóban valaki pozitív hívós volt, az 5–6 évig az volt, vagy élete végéig az lett volna, ha nem jön közbe valami.) Én végigmentem: pozitív, negatív, kopír és trükk. Manuális, manufakturális tevékenység volt, még rámán is hívtunk, nem hívógépen. A filmet egy fakeretre kellett fölcsevélni, és szemre hívni zöld fényben, sötétben. Ezek mind olyan fajta tudományok voltak, amikhez nagyon sok ambíció, nagyon sok szeretet kellett, és nagyon jó érzék is, hogy valaki ezekben a legkülönbözőbb tevékenységekben jó tudjon lenni. Voltak híresen jó negatív hívók, volt híres trükkös. Az rangot jelentett, hogy Kukorelli Jenő, Kormos József, akik trükkmesterek voltak, a főcímet csinálták, előzetesek feliratait csinálták, különböző reklámokat és egyebeket, áthúzásokat, meg

montázsokat, meg *viseket*, meg *blendéket*. Akkor kézzel kellett előállítani ezeket, manuálisan, és ez volt a legbizalmasabb része a dolognak, amikor is én, mondom, eljutottam odáig, hogy fénymegadó lettem, ami már nagyon nagy dolog volt. A játékfilmekben *fényelést* nem csináltam, de híradófilmet igen, mivel hogy 57 híradó készült minden héten a Filmirodában, ugyanakkor 50 valahány UFA német híradó is. 270–280 méteres hosszban készültek ezek hetenként ilyen példányszámban. Úgyhogy ilyen híradók rendkívül vegyes anyagának a fényeit megadni jó előiskolája volt a laboránsi mesterségnek. Én ezt kitanultam.

(...) A kopistának az volt a feladata, hogy a negatívot kézbe véve, arról másolatot készítsen egy kopírgépen. Ahány *snitt*, annyiféle tónusértékű negatívból áll össze egy-egy tekercs vagy felvonás, tehát mindegyik *snitt-nek* más-más értékű, intenzitású fény mennyiséget kellett kapnia. Ennek az ellenőrzése nagyon felelős munka volt. Nem ördöngösség, meg lehet tanulni egy-két hónap alatt tökéletesen. De irtózatosan fontos dolog az, hogy az embernek a kezében legyen a film. A legkülönbözőbb műveleteket kellett elvégezni. Próbát venni előtte, a próbát előhivatni, aztán megállapítani azt, hogy milyen fény mennyiséggel történjen majd az egész kopírozása. Annak eldöntésére, hogy a hívásnak mi legyen az értéke, nem *gamma-szisztlémával* történt. Az első *gamma-szisztlémára* én dolgoztam először Magyarországon a Dobrányi (Géza) által irányított laboratóriumban. Az egész szakma idegenkedett ettől, mert korábban az volt a helyzet, hogy valamennyi különböző felvételtől kellett csinálni egy hívás-próbát. Tehát én csináltam egy *snittel*, akkor azt mondtam, hogy ez ennyi, és akkor ráengedtem egy métert. A negatív hívós a bejelölt helyen levágott egy métert mindegyik jelenetből. Ő naponta kapott 30 vagy 150 ilyen kis darabot. Ezeket egymáshoz kapcsolták, és megadott időre az egészzet előhívták, mondjuk 2 percre. Amikor elő lett hívva, akkor azt megnézte a fénymegadó, azért volt a fénymegadás nagyon fontos mesterség. A fénymegadó külön-külön megnézte őket és azt mondta, hogy az 1-es – mert valamennyi be volt számozva – az 7,30, a 2-es az 6,50, a 3-as 3,40, és így tovább. Tehát mindegyik *snitt* külön hívásidő értéket kapott, aszerint, hogy milyen volt az expozíció *fedettsége*. Mert az egyforma, pontos expozíció a felvételnél nem volt garantált. Ezáltal rendkívül furcsa, sajátos a maitól eltérő *stimmung*-világú filmek jöttek létre. Én manapság is sajnálom, hogy ez megszűnt. Hogyan magyarázom azt, hogy mi a *gamma*? Ez azt jelenti, hogy a felvevőanyagban van olyan egyenese, ahol a *küszöbértéktől*, ahol expozíció keletkezik, meredek irányban halad fölfelé egy görbe addig, amíg a maximális *feketedést* el nem éri. Tehát ez egy *feketedési görbe*, ami jellemző a nyersanyagra. De nemcsak a nyersanyagnak van *gamma*-ja, hanem az előhívónak is van, aszerint, hogy az előhívó kémiaiilag milyen összeállítású. Tehát az is meghatározó. Van, amelyik lágyab-

ban, laposabban dolgozik, és van, amelyik keményebb, *rapid-hívó*. Ez a kémiai összetételtől is függ, és a hívásidő meghatározásától. Ez a gamma. És itt van a harmadik, a legfontosabb, amit az operatőrök legnagyobb-részt nem tudnak. Hogy én erre figyeltem, annak sokat köszönhetek. Nemcsak az előhívónak, nemcsak a nyersanyagnak van gammája, hanem az életnek is. Tehát a témának is van gammája. Ha eloltom a villanyt, akkor más, és ha ég a villany, akkor is más. Tehát ennek a háromnak a kombinációja az, ami körül az operatőri fantáziát működtetni kell. Ezek azok az eszközök, amelyeknek a variációjával ki lehet fejezni egy fordulatot. Ha valaki nem figyel mindegyikre egyformán, akkor rengeteg meglepetés éri.

A nyersanyag korszerűsítésének óriási szerepe van. Ezekre a nagyon kis különbségekre a mai korszerű nyersanyag nem annyira érzékeny. Magyarul, a mai anyag kiegyenlítő képessége a régi anyaghoz képest sokszoros. Olyan árnyékfelületeken is részletet tudok kapni, amilyen árnyékfelületeken a régebbi anyagnál nem tudtam, mert négyszeresen tudom *túlexponálni* és *alulexponálni* és még mindig benne vagyok az előbb említett egyenesben. Tehát ez óriási különbség, ezzel manapság jó értelemben visszaélünk. Pontosan arról van szó, hogy el lehet térni, és ugyanakkor használni kell ezeket a lehetőségeket. Csak ezáltal az operatőri diletantizmus nagyon sokszor revelációnak hat. Azért hat revelációnak, mert van egy rendkívül korszerű nyersanyag a régihez viszonyítva, sokkal érzékenyebb objektívourunk és sokkal korszerűbb laboratóriumunk. Ezáltal a nyersanyag sokkal toleránsabb lesz, és élvezhető, időzójelben élvezhető, használható minőségeket lehet kapni, de csak szakember látja azt, hogy ez nem tudatosan jött létre, hanem bizonyos fajta szakmai korlátoatlanságnak az eredménye, mert az illető nem tudja, hogy mit csinál. Mivel *nóvvum*, ezért revelációnak hat, és csak amikor az ember az egész filmet végignézi, akkor derül ki, hogy itt mennyi a tudatosság, hol van a tudatos kreativitás, és hol van a véletlen. Egyszer csak kiderül az, hogy a következő *snitnél* az illető nem kapcsolódott már, elment a hangulattól, pedig ugyanoda tartozik a dolog, és még az, hogy elugrott tőle, még az is revelációnak hat. Csala Károly olyan ragyogó kritikát írt az én operatőri munkámról (*Édes Anna*), hogy én csak néztem. Nagyon dicsért egy olyan jelenetet, ahol azt hittem, hogy megdöglök, mert nem sikerült tökéletesre fotografálnom az utcán jövő kéményseprőt és Töröcsik Marit. Jön az utcán a kéményseprő a kormos arcával és Töröcsik Mari a fehér szűzies ábrázatával. Egymás mellett jönnek és én *jáhrtolok* előtte nappal. Az akkori nyersanyag, láttam, nem tudja átfogni ezt, és majd megdöglöttem, hogy valamiféleképpen közelítsek, és Csala Károly egy fejezetet ír arról, milyen nagyszerű dolog az, hogy egy fehér arcú lány és egy fekete ember jön egymás mellett. Ez az, amire azt mondtam, hogy a fene akarta.

(...) Az Eiben-stílus? Hogy is mondjam? Voltak manírjai. Ha megnézzük a régi filmeket, egy belsőt, például a következőket csinálta. Tudta azt (szabály volt), hogy a kép szélein a fényeffektusok visszafogottabbak legyenek, a közepe felé derűsebbek, világosabbak. Ez korstílus volt. Majdnem minden filmjében megtalálható az ún. *vis*. A díszletnek ez a fala meg van világítva egy 5000-es lámpával. Akkor ő fönről csinált egy ferde árnyékot a falon. Mindegyik falon csinált egy ferde árnyékot. Ezt a világosítók tudták. Már abban az időben külön szakma volt az, hogy felsős vagy alsós világosító valaki. Aki alsós világosító volt, az felsős világosítónak nem volt jó, vagy aki felsős volt, az alsósnak nem volt jó. Mert a felsős, aki a hídon volt, egész életen keresztül a hídról látta a filmet, a felvevőgép szemszögéből soha. Ő tudta azt, hogy mit kell neki látnia. Már automatikusan csinálták, hogy az egyik felet, a másik a másikat világította. Azon versenyeztek, hogy melyik csinálja jobban. Az öreg azt mondta, hogy 'idáig'. És akkor azt mondta: 'most tegyél bele egy középső *vist*, most szűkítsd fel a középsőt a szélére', és pontosan behatárolta, amit fölülről kellett megcsinálni. Ez volt az egyik jellemzője az öregnek. Voltak ilyen manírjai. De tudott ő mást is csinálni. Mindent meg tudott csinálni, amit tőle kértek. Az Eiben-stílus *szép*, a szépnek sajátos, a kornak megfelelő értelmezése szerint. Iszonyatosan nagy bravúrnak számított, ha ő egy nőt szépnek fotografált. Amikor a vetítőben megjelent Mezey Mária, aki nem volt hálás, *fotogén* arc, azt mondta: 'Pista, ez csodálatos volt', mert Eiben a *közeline* rátartotta a gépet, és másfél óráig világított. Egyetlen fejet. Ez most nem fordulhat elő, mert minek? Most nem arról van szó, hogy a 35 éves sztár 25 évesnek látsszon. De ezt Eiben meg tudta csinálni. Senki más nem tudta. Azt, hogy gyönyörű legyen Tolnay Klári a *Déryn*ben. Akkor szép volt Tolnai Klári, de hogy tényleg olyan legyen, mint Déryné! Hogy a korszak ízlésének megfelelően, a moziba járó ember csodálatát megragadja! Ez volt az Eiben-stílus. Az ő világítási szisztémája lényegében örök, ami szabály, és ezt a szabályt rúgtam föl én a *Hannibál tanár úr*ban.

Amikor segédoperatőr voltam Eibennél, azzal voltam elfoglalva, hogy ami az én dolgom, azt tökéletesen csináljam. A segédoperatőrnek az a dolga (mivel hogy nagy érték van a kezében), hogy éles legyen a felvétel. A gép sokszor mozog, közelítések, távolítások. Ő mindig *nyílással* dolgozott. A stílusához is hozzátartozott kicsit, hogy az objektív teljes nyílásával dolgozott mindig, azért, hogy minél kevesebb fény kelljen. Mert hogyha kevesebb fénnel dolgozik, akkor a finom fény és az árnyak közötti különbségeket a szem sokkal jobban érzékeli, mint hogyha nagyon be van világítva. Ha nagyon magas értéken vannak a *főfények*, akkor az árnyékok is magas értéken kell hogy legyenek, és a finom különbségek akkor már nagyon nehezen érzékelhetők. (Azt csak később tudtam meg, hogy ez miért van így.) Tehát mindig teljes nyílással dolgozott, az összes operatőrtől külön-

bőzve. Volt, aki szeszélyesen, 5–6 nyílással dolgozott, de ő soha nem volt hajlandó, csak teljes nyílással dolgozott. Köztudott, hogy teljes nyílással az objektív mélységélessége nagyon csekély. Az arany szabály – minden amatőr fotós tudja már –, minél kisebb a nyílás, annál jobb a mélységélesség. Ismerjük ezt a szabályt, ezt szajkózzuk, könnyebb a segédoperatőrnek a dolga akkor, ha az operatőr *íríszel* neki. Ezért nekem rendkívül kellett figyelnem arra, hogy karcmentes anyagot adjak le; hogy pontosan legyen exponálva az anyag; hogy a felvevőgép mindig üzembiztos állapotban legyen; hogy gyors legyek, mert számított. Tehát ami a segédoperatőri munkához tartozott, a figyelmet teljesen lekötötte, és alig-alig tudtam követni azt, hogy mi történik közben, mert ő a fővilágosítójával és a rendezővel kommunikált. Jött egy korszakos váltás, a *Dérynével*. Az öreget – öregnek hívták, pedig 53 éves volt, amikor meghalt; akkoriban 40 valamennyi lehetett –, hogy a fizikai megterheléstől megszabaduljon, rábeszéltek, dolgozzon kameramannal. Nem tudom, hogy ki volt az, Fábri (Zoltán), Révai (Dezső) vagy más, de kitalálták, hogy kímélni kell őt mint nemzeti értéket és rábeszéltek arra, hogy legyek én a kameraman. Hónapok múltán, a *Déryné* felvételénél én voltam Magyarországon az első *kameraman*, mert Magyarországon nem volt szokás kameramannal dolgozni. Én tehát kameraman lettem, ami azt jelentette, hogy az öreg megcsinálta a beállítást – hogyha fix beállításról volt szó, nem volt gond, mert egyszerűen azt mondta: 'ez a képkivágás, hipp-hopp, a kép itt eloszt' – és én néztem és nyomtam a gombot. Mint segédoperatőrnek csak kivételes esetben volt joga az embernek ahhoz, hogy belenézzen a keresőbe. Hogy más halandó ember ott a keresőbe nézzen, arról szó nem lehetett! (Sőt, csak zárójelben, volt külön ún. gépes *bühnés*, aki a 70 kilós gépet megfoghatta, és abban a kitüntetésben volt része, hogy nekem segíthetett. Most lényegében alig lehet rávenni az embereket arra, hogy segítsenek. Tehát akkor ez kitüntetésnek számított.) Ezáltal én, mivel hogy kameraman voltam, azt, ami történt, már kontrolláltan voltam kénytelen szemlélni. Sőt, gépmozgásoknál az operatőr kívánságainak és a próbán rögzített elképzelésnek megfelelően nekem kellett megvalósítani azzal az óriási teherrel, hogy a próbák egy részét nem tudtam 'manuálisan' átélni, mert nagyon sokszor félkész állapotban voltam még, és nem volt több próbára lehetőség. Irtó pánikban kellett memorizálni, hogy miről van szó, rá voltam kényszerítve, mivel most már a rendező, amint megtörtént a felvétel, azt kérdezte 'Feri rendben volt?'. Tehát kénytelenek voltak felém feltenni a kérdést, az öregnek nem lehetett, mert nem ő ült a gép mögött. Aztán változott a dolog, ő is átvette, és ő kérdezte: 'no hapsikám, rendben volt?' 'Pista bácsi rendben volt!' Ha valami olyasmit vettem észre, ami jogosan korrekcióra szorult, akkor nem volt velem jóban. Sőt, eljutottunk a harmadik vagy negyedik képnél odáig, hogy az önkénytelen merészség lett rajtam úrrá. Amíg

ő el volt foglalva azzal, hogy a rendezővel valamit megbeszéljen, azt mondtam: 'gyerekek, tegyétek ide a gépet', és meghúztam mindent. Ő azt mondta: 'hapsikám'. 'Pista bácsi kérem, beállítottam'. Rám nézett, ránézett a keresőre. 'Hapsikám, ez nem a te dolgod.' 'Rendben van, látom mit akarsz csinálni. Nem jó. Rossz. Belőled nagyon jó kameraman lesz, de operatőr soha. Ezhapsikám nem jó, ne is próbálkozz!' – közölte velem, és két vagy három napig nem szólt hozzám, zord volt. Bár nagyon rosszul esett ez nekem, mert félttem, hogy a kapcsolat megromlik közöttünk, nekem nagy lehetőség volt, hogy továbbra is kameraman lehetek. Ha ez a film úgy fejeződik be, hogy az én közreműködésem nem felel meg, akkor nem mehetek vele a következő filmre. Tehát ezt valamiképpen ki kellett védeni. Beállítottam a gépet, irtózatosan rossz, *dekomponált* kompozíciót csináltam. Mondtam: 'Pista bácsi feltettem a gépet! Megint? Igen, mert azt hiszem...' 'Áh, (azt mondja),hapsikám!' Ettől kezdve jóban lettünk. Amikor látta azt, hogy tehetségtelen vagyok, attól a pillanattól kezdve mi már nagyon jóban voltunk. Nagyon tetszett neki, amikor igazolva látta, hogy én magamtól nem tudok továbblépni.

Mindig ő instruált. Ez most is úgy van, hogy a kameraman az operatőr kívánsága szerint dolgozik. Nyugaton úgy van, hogy az operatőr a gépmozgásba, kompozícióba, képkivágásba, tehát a *plánózásba* az esetek többségében nem avatkozik bele, ez a rendező és a kameraman dolga. A hangulat világítással történő megteremtése a dolga. Vannak kivételek Nyugaton is, kapcsolat dolga, a rendező és a másodoperatőr az, aki a kompozíciót és a gépmozgásokat figyeli. Magyarországon nem volt szokás, de ma már van ilyen, Illés György is kameramannal dolgozik már másfél, két évtizede. Én soha nem tudtam. Egyszer próbáltam átadni a gépet, de a harmadik nap vissza kellett venni, mert egyszerűen megbénultam, ha nem láttam állandóan a képkivágást. Én ügyeltem arra, hogy a gépmozgásaim olyanok legyenek, amilyen gépmozgások nem voltak. És ha megnézik az én régebbi filmjeimet, az ún. *svenk*, a gépfordulás olyan – akkor még nem volt *zsró-fej*, akkor még nem volt az a fajta *balanszler-fej*, ami nagyon sima mozgást mutat –, mintha vajban történe.

Hegyinél én másodoperatőr voltam. Ez volt az operatőri iskola igazi befejezése. Amikor a kameramani tevékenységen már túl voltam és szerencsém volt Hegyivel dolgozni, akkor távolról tudtam rendkívül lazán figyelni, mi is történik azon kívül, amit kameramani tevékenységnek neveznek. Hegyitől lehetett kérdezni, szívesen beszélt, nyitott volt. Eiben és Hegyi 4 éven keresztül tanítottak a főiskolán, és én a tanársegédjük lettem. Kevésszer jártak be. Én korábban akartam jelentkezni a főiskolára, de Révai Dezső nem engedte, mert minek? Tóth János, Bártfai Misi, Mislzay, Herczenik Miki, Fífilina (nem jut eszembe több) voltak az operatőr osztályban. Behívtak tanársegédnek. Azt mondtam: 'gyerekek, ide

figyeljete! Az a helyzet, hogy szerettem volna a főiskolára bekerülni, de nem sikerült. Szerencsétek van! Én tanársegéd vagyok itt, fogadjatok el társatoknak, növendéknek. Nem kell szólni senkinek, csináljuk végig! Én egy vagyok közületek.' Rőgtön rokonszenves lettem, és végigcsináltuk a négy évet oly módon, hogy játszottunk, próbáltunk. Én voltam az, akit a gyerekek mindig fölbiztattak, hogy mit kellene az öregtől kérdezni. Az öregtől nem lehetett semmit sem kérdezni. Kiadta a feladatot, hogy 'te ez vagy, te az vagy, aztán csináljátok, itt van a baloldali, a jobboldali képhatár, mindent világsítatok be!' Barna ritkán jött be, de ha egyszer bejött, egész biztosan mondott olyasmit, ami csak 10 éves gyakorlat után jött volna be egy hallgatónak. Az valami félelmetes volt. A hallgatók szeretették őt irtózatosan. Benne sem volt semmiféle tudományos, pedagógiai szisztéma. Barna mondta a saját gondolatait, mit kellene, hogy kellene, hogy mit mikor, hogy csinált. Itt van például az ún. *rántott svenk*. Ami azt jelenti, hogy rajta vagyok egy közeli fejen, és a másik ott ül. Ott ül, és mond valamit, és neked oda kell rántani a gépet és megállni rajta. Barna ilyen feladatokat adott. 'Gyerekek, arról van szó, hogy itt ül valaki, ott ül valaki, és mindenki megcsinálja oda-vissza ezt! Következő órán megnézzük!' Barna elment, én ott maradtam. Másnap, egy hét múlva néztük az anyagot és azt láttuk, hogy „az úristenbe, keresgélés jobbra-balra.” Én is. Azt mondja Barna: 'gondolkozz, idefigyelj! Ha itt van a képkivágás, és a jobb oldali képhatárnak (hogy kompozícióban legyen az a közeli), annak a szekrénynek a szélén kell lennie, amikor átváltod a gépet, akkor mit figyelsz? Hát ezt a szélét! Ah, azt nem lehet! Hát azért rossz!' 'Hát mit kell figyelni?' 'A másik szélét, a másik képhatárt! Ha jobb széle itt van a kompozíciónak, akkor a bal szélét kell! Hogyha jobbra *svenkelek*, a bal szélét kell figyelni azért, mert ahogy átfordulok a géppel, az kerül be először, és akkor már csak azt figyelem, és ott megállok. De hogyha itt akarok megállni, akkor túlmegeyek!' Az ösztönös logika ennek ellentmond, mert úgy fogalmazódik meg az emberben, hogy idáig megy és nem odáig. És ösztönösen ezt figyeli. Állítom, évek kellene hozzá vagy valami csoda, amittől bejön ez a dolog.

Vagy mesélek egy másik, Barnára jellemző zseniális dolgot. Az *Életjel*-ben* másodoperatőrje voltam. Egy udvaron csináltuk azt a jelenetet, amikor egy emeletes barakknak a galériájára lépcsőn, az udvarról közeledve, a galériára felfutva érkezik Berek Kati azzal az örömteli hírral, ami majd folytatódik, hogy 'a szovjet fúrótoronyot megkaptuk!' Sáron keresztül fut a lépcsőn föl. A lépcső mellett hosszú, kb. 15 méteres *fáhrtot* kellett építeni méteres emelvényre. Barna azt mondta: 'itt indul a gép és idáig megy!

* 1954, rendező: Fábri Zoltán (*A szerk.*)

Méteres emelvényt, *fáhrtkocsit!* Feri, csináltasd meg és szóljál nekem! Bement a faluba. Megépítettük a *fáhrtot**, másfél óra. Fábri állandóan kérdezte, mi van már: 'Zolikám, mindjárt kész van!' Megvan, fölrajjuk a gépet. Odaülök a gép mellé, szólok a segédoperatőrnek: 'öregem, légy szíves mozogj le!' Elindul az úton keresztül. Odaér a lépcső aljához, fordulok a géppel. A gép elakad, mert van egy határ, ahol már nem lehet tovább fordítani, és így szájba van vágva az alsó kábellel Berek Kati, és nem lehet továbbfordítani a gépet. Abban a pillanatban leesik a 20 filléres. Az egészet 2 méterrel hátrébb kellett volna tenni, Barna itt valamit eltévesztett! De másfél órás munkánk van benne. Bemegyek Barnához. Azt kérdezi: 'na kész van?' „Barna, kész van, de baj van!” 'Micsoda?' Mondom neki, az a helyzet, hogy Berek Kati majdnem kikerül a képből, amikor a lépcsőhöz közelítünk. Egyszerűen elakad a gép. Barna fölül a gépre. 'Próbát kérek!' Megcsináljuk a próbát. Zoli instrukciót ad Bereknek. Azt kérdezi: 'Barnuska, felvehetjük?' 'Föl! Te jó isten! Ez egyszerűen képtelenség, botrány! Nem mertem szólni. Elindul Berek, fölfut. Zseniális *snitt* a filmben, mert a következő történet. Berek totálból jön, fut. Utána a lépcsőhöz közel kerül, de a lépcsőt nem látom. Csak Berek Kati homlokát és ahogy jön, bejön a *képkáderbe*, aztán megy tovább. Egy ilyen közeliben az összes lépcső benne van! Zseniális felismerése a dolognak! Ez is titok számomra. Majdnem biztos vagyok benne, Barna csak akkor tudta, hogy ez zseniális, amikor az első próbát megnézte. Ennek az ellenkezője. Az operatőr neve nélkül mondom. Másodoperatőr voltam, a havas terepen egy szereplő törött, begipszelt lábbal jön.** Drámai a szituáció. Jön, vonszolja magát sántikálva, és rettenetesen rossz havas terepen 40 méteres *fáhrtot* építünk. Akkor még sín nem volt, hanem padlóval kellett mindent megoldani, gumikerekű kocsin! Rendkívül aprólékos, sziszifuszi munka eljutni odáig, hogy a *kocsizás* sima legyen. Végre sikerült. Jön a szereplő, de *közeliben* mentünk végig, olyan sima volt, mintha vajban ment volna a kocsi. Megcsináltuk, megnézzük a *musztert*.*** Jön a rendező, azt mondja: 'te jó isten, nem látszik, hogy sánta!' A tökéletesség megolte az *effektust*. Két operatőr között ez az óriási különbség. A felismerés, a szituáció adta lényeg. Később mindig az volt a rögeszmém, hogy az embernek pontosan tudnia kell azt, hogy melyek a korlátai. Tehát ha egy forgatókönyv megtervezéséről van szó, akkor ismerjem a korlátokat. Tudjam azt, hogy mit akarok, de a korlátokon belül túl korán ne véssek kőbe képzeletemben semmit azért, hogy a korlátokon belül a számtalan improvizációnak teret, lehető-

* Sínpár, amelyen a kamera mozog. (A szerk.)

** A *Simon Menyhért születése* c. filmről van szó. Rendező: Várkonyi Zoltán. (A szerk.)

*** A jelenetről leforgatott anyag. (A szerk.)

séget adjak. Mert ha beleélem magam az elképzelésbe, és rögeszmésen csak ezt hajtogatom, akkor sok mindenről lemondok. Hegyi ezt soha nem kérte. Megvolt az az érzéke, hogy fölismerte kreatív módon, ahogy fázisról fázisra összejött, előállt a szituáció, ő állandóan fejlődött, és mindig tudta továbbfejleszteni, tökéletesíteni, ahogy ő akarta. Ez az, ami csak Hegyire volt jellemző.

Operatorként először egy Jancsó-filmben dolgoztam. Az *Arat az orosházi Dózsa* 1953-ban színes dokumentumfilm volt.* Nem tudom, miért esett rám a választás, politikai megfontolásból vagy nem volt szabad ember, nem tudom. Jancsó engem választott operatőrének. Orosházán, Gyopárosfürdő környékén csináltuk ezt a színes filmet, majd befejeztük 1953-ban, és jött a Nagy Imre-féle változás. A film forgatókönyvét Miklós átírta. A filmgyár igazgatója** levonult Orosházára és közölte, baj van, mert hiányzik a filmből az egyéni paraszt. Elkezdtek hajtani az egyéni parasztot, de alig-alig találtak meg Orosháza vidékén azt, aki egyéni paraszt volt. Szerencsém volt, nekem ez vizsgafilmnek számított. Aztán csináltam Jancsóval még egy filmet Nemes Rózsáról, egy traktoroslányról, aztán Porpáci Kossuth-díjas agronómusról, de dolgoztam a Sztálin haláláról készült filmben is. Aztán visszakerültem (a játékfilmgyárba).

Időközben – hogy el ne felejtsem – kialakult az új fajta laborálási rendszer, amelyet géppel ellenőriztek. Ez lényegében azt jelentette, hogy a labor technológia korszerűsödött. Eljutott olyan színvonalra, amikor az előhívót stabil szinten tartani nem volt elég csak a hőfokkal, hanem az úgy nevezett *PH-értéket* (a lúgosság, savasság értékét) is állandó szinten kellett tartani, tehát amikor az előhívó hónapokon, éveken keresztül lényegében egyetlenegy, biztos és állandó szinten van. Régebben ez majdnem naponta változott. Ha én egy *próbát* leadtam, és megállapítottam, hogy mennyire kell azt előhívni, azt aznap kellett előhívni, mert másnapra az már nem stimmel, mert plusz-mínusz eltérések lehetnek a hívóban. Tehát a laboratóriumnak tökéletesednie kellett. Amikor ezt megvalósították, elkezdték erőltetni azt, hogy a magyar operatőrök térjenek át a *gamma rendszerre*. De azok, akik évtizedekig vagy hosszú éveken keresztül csinálták a korábban elmondott szisztémában, ettől idegenkedtek. Nekem volt a sok éves laboratóriumi gyakorlatom, és azt hiszem ennek köszönhetem, hogy beláttam, ennek is megvannak a lehetőségei. Az volt a feladat, hogy tökéletes expozíciós értéken tartsam az egész napi (leforgatott) anyagomat, és jellegét expozícióval, a világítási konstrukció, a szerkezet kialakításával tartsam kézben, tudva azt, hogy a stabil 75-ös a *Kodak* plusz X fekete-fehér anyag esetében a 75-ös gamma értéket a labor ga-

* Ma már csak fekete-fehér változatban létezik. (A szerk.)

** Bányász Imre (A szerk.)

rantálja. Ez tehát egy stabil dolog volt. Mi a vesztesége a dolognak? Hegyi a *Körhintában* Töröcsik Mariról csinált egy gyönyörű *snittet*. Én akkor másodoperatőr voltam Hegyi mellett. Háromszoros túlexpozícióra sikerült a *snitt*. Amikor a próbáját a fénymegadó meglátta, tudta, hogy háromszorosán túl van exponálva, tehát a normál 7 perces hívás helyett azt 3 percre kell előhívni, és kapott róla egy csodálatosan lágy karakterű, közeli fejet. Töröcsik úgy nézett ki, mint egy angyal a túlexpozíciós hiba következményeképpen. Hogy ezt Barna tudatosan csinálta-e vagy nem, ez titok maradt. Nem tudom. De hogy ennek az expozíciós hibának volt köszönhető, az biztos. Ezt a negatívot a stabil 75-ös értékkel előhívni nem lehet, mert akkor használhatatlan, tehát a hívásidő a megváltoztatására volt ehhez szükség. Ebben az új rendszerben viszont hívásidőt változtatni *snittenként* nem lehet. Mert azt az egész 1000 méteres anyagot, amit én egy nap forgattam 75-ös gammára, 7 percre fogják előhívni. Ez ma is így van.

A *Két félidő a pokolban* című filmben a film nagy része egy futballpályán játszódik. Körülbelül 10 napon keresztül forgattunk egy futballpályán, ami a filmben a meccs idejének egy része, tehát bizonyos napszakban játszódik le. Én ezt 10 napon keresztül forgattam reggeltől egészen addig, amíg forgatni lehet. És az egyik nap szórt fény van, mert ködös egy kicsit a levegő, aztán egészen tiszta, éles napsütés van, aztán délelőtt laposabb, délben keményebb, délután megint laposabb a fény, de forgatni kell egész nap! Ebben az esetben, ha régi a szisztéma, ha meg van beszélve, akkor lehet manipulálni valamit, de én tudtam, hogy nem lehet. Mit lehet csinálni? Elkezdtem konzultálni a szakemberekkel arról, hogy én szeretnék csinálni egy olyan filmet, amelyik nem 0,75-re jön, hanem 0,40-re. Micsoda? 0,40-re? Azt mondták: 'Ezt nem lehet, ez képtelenség, ilyen nincs! Ebbe mi nem megyünk bele!' Napokig tartó vitával sikerült eljutni odáig, hogy 0,45, de az anyém a felelősség. Ezáltal bekerültem egy olyan *lágy tartományba*, amelytől az egész opálosan ragyogó jelenséggé változott, mert elmentem a *túlexpozíció* felé, és mivel az egész *lapossá* vált az előhívástól, azok a *kontraszt-ingadozások*, amelyek törvényszerűen 10 nap alatt elkerülhetetlenek voltak, nagyon közel kerültek egymáshoz, és ezáltal el lehetett érni azt, hogy úgy nézzen ki az egész, mintha tényleg egy óra alatt lett volna leforgatva.

A 0,75-ös tartományban nem lett volna kiegyenlítődé. 0,75-ös tartományban mindig azt kapom, amit látok. Tehát az a tökéletes labortechnikailag. Amikor az első filmet, a *Hannibál tanár* urat csináltam*, és az első és a második napi anyagot a vetítőben megnéztük, Fábri azt mond-

* 1956, rendező: Fábri Zoltán. (A szerk.)

ta: 'Ide figyelj! Gondoltam, hogy meg tudod csinálni ezt a filmet, de ne haragudj, ha megmondom, arra nem számítottam, hogy ilyen magas színvonalon!' Kis koszos voltak a negatívon, labor-szennyezések és ezért reklamáltunk. Dobrányi Géza* megnézte és azt mondta: 'persze, hogy minden kosz látszik, mert Feri olyan negatívokat csinál, hogy át lehet köpni rajta!' Erre Fábri felugrott és azt mondta: 'Ide figyelj Géza! Ha te egy rossz szót szólsz nekem Feri munkájáról, én nem tudom, hogy mit csinállok! Én még ilyen elégedett nem voltam operatóri munkával!' Fábri nem méltányolta Géza laborelméletileg rendkívül okos és jogos kifogását, mert tényleg vékony negatívokat csináltam szándékosan, amelyek a fedettség érték alsó határán voltak. Ez a negatív típus, amiből a laborban csak egyféle dolgot lehet csinálni. Ha egy negatív fedettségét tekintve az előhívásos értéken van, tehát erőteljes, nincs alulexponálva, inkább egy picit túl van exponálva, az ideális, mert abból tudunk csinálni világosabb kópiát, sötétebb kópiát. De az, amelyek az alsó határon van, abból csak egyfélét lehet csinálni. Én azért csináltam ezt, hogy a forgalmazásban ne lehessen a sokszorosításnál manipulálni, mert ha a negatív olyan, hogy abból ilyet is, meg olyat is lehet csinálni, akkor az ember a moziban már rég nem azt látja, amit szeretett volna látni.

Akkor, amikor az első filmet csináltam, a labor ezt kritikával fogadta, de a szakmának az a része, amelyik a labortechnika terén laikusnak számított, elismeréssel. A gyakorlat az volt, hogy letéptek egy fél méteres darabot az exponált anyagból, mind a 30 snittből 30-szor fél métert, és azt előhívták 7 percre. Akkor láttam azt, hogy az egyik az sötét, a másik az világos. Amelyik világos, az alul van exponálva. Az egyik olyan sötét, hogy nem lehet átlátni rajta. Ha ezt megpróbáljuk megmenteni, és irrálisan 3 percre előhívni, akkor ebből egy effektus lesz. A szakma mestersegbeli részének lényegében egy titka van: az ember merjen kilépni a normálból!

Azért említettem a *Két félidő* (...) című filmet, mert döbbenet vették tudomásul azt, hogy megőrült ez a fickó, mert a technológiának teljesen ellentmondó tartományban akar lefényképezni egy filmet! De hát a legtöbb esetben el kell mozdulni! Vagy a felvevőgépnél kell elmozdulni, vagy ott, ahol a világítást létrehozza az operátor.

Negatív hívós koromban a laborból kiléptem, mentem 30 métert, és beléptem a műterembe, ahol a segédoperátor a kezembe adta a kazettát, bevittem a hívóba, a végéből letéptem egy darabot, belopattam, mert Hegyi kíváncsi volt arra. No, vittem vissza egy negyed óra múlva és mutattam neki. Most napokig nem lát *musztert* az operátor. Akkor irtózato-

* A Magyar Filmlaboratórium Vállalat akkori igazgatója. (A szerk.)

san közel voltak a különböző tevékenységek egymáshoz. A segédoperatőri perspektíva nem riasztott. Azt, hogy amikor segédoperatőr leszek azt fogják mondani, hogy 'na most itt van egy felvevőgép és operatőrösködj!' – egyszerűen nem tudtam elképzelni, hogy arra én képes lehetek. Tehát amikor May-Mályusz Tivadar közölte velem azt, hogy erről szó sem lehet, akkor megkönnyebbültem. Tudtam azt viszont, hogy óriási dolog az, hogy én lényegében egy laborban már majdnem mindent megtanultam és jól is éreztem magam.

Azután 1943. november 5-én bevonultam katonának. Szerencsém volt, mert az újonc kiképzés után a székesfehérvári fényképészkiképző század tanfolyamán egy 9 hónapos tanfolyam hallgatója lettem, ahol is több kollégámmal kerültünk össze. Őket is ehhez az alakulathoz vezényelték. Kilenc hónap alatt én annak az elméletét tanultam meg, amit a laborban csináltam. Ott tanultam meg mi az objektív, mi a filmnyersanyag, mi az ezüstnitrát, a brómezüst, meg a zselatin, a különböző nyersanyagok szerkezete, kémiai-optikai tulajdonságai.

Eiben 1945 előtt a szakmában nemcsak mint szakember volt tekintély, hanem hatalma is volt. Bingert (János) idejében (ő volt a Hunnia Filmgyár Rt. igazgatója 1945 előtt) Eiben olyan potentát volt a szakmában, hogyha a kerítésbe egy szöveget be akartak verni, akkor Bingert azt mondta: 'Kérdezzék meg Eibent!' A filmgyártással kapcsolatos valamiféle változás vagy ötlet Eiben véleményétől függött. Nagy tekintély volt. Olyan nagy tekintély, hogy a világosítóknak azt mondta: 'Maga jöjjön ide, vegye át a munkakönyvét és elmehet!' Nem is nagyon szerették a melósok. 1945 után Eiben megroppant ember lett, mivelhogy Révfülpőn volt egy birtoka (azt hiszem 6 hold szőlője) és a Csantavér utcában emeletes háza, tehát gazdag embernek számított. Nagyon félt attól, hogy őt a megbízhatatlan kategóriába sorolják, de az új vezetés is belátta, hogy ő nagyon értékes szakember. Európai hírű szakembernek számított, de mégis félt az új rendszertől. Tartott tőle és próbálta színlelni, hogy ő a rendszer híve, ami nehezen sikerült. A nevét alig tudta leírni, de volt stílusérzéke: csodálatosképpen meg tudta mondani azt, hogy egy kosztümös filmben miért nem jó éppen az a ruha, amit ráadtak a szereplőre. Nem lehetett tudni, hogy honnan tudta ezt. Tárgyalóképes volt, de egy forgatókönyv műelemzése eszébe nem jutott. Hogy ez a film jó vagy rossz lesz; hogyan kell hatásosan megcsinálni egy jelenetet, azt rettenetesen érezte. A *Beszterce ostroma**, díszletét Fábri tervezte, és akkor (a filmgyár) művészeti vezetője volt egyben. Fábri ismerte az öreg (Eiben) világitási stílusát, a *maníriait* is és nézte, hogy világitja be Eiben a díszletet. Volt szeme arra is

* 1948, rendező: Keleti Márton. (A szerk.)

és mondta Eibennek: 'Pista! Muszáj csinálni ezt? Nézd meg ezeket a felületeket! Én nem így képzeltem el!' Irtó zabos lett az öreg, Zoli mondott egy-két dolgot (nem azt, hogy kell a fényeket elhelyezni), hogy a különböző felületeket hogy kellene egymástól elválasztani. Én segédoperatőr-ként fültanúja voltam. Az egészet szétszedtük, és Eiben olyan csodálatosan megcsinálta azt, amit Fábri akart, hogy Fábri csodálkozott azon, honnan tudta, amit ő tulajdonképpen nem mert neki elmondani, de ő egyszerűen kitalálta azt, hogy Fábri mit akar. Tehát az a fajta ember volt, akinek partner rendező kellett, aki meg tudta őt 'érinteni', aki el tudta neki mondani azt, hogy mit szeretne. Eiben az érzéseket csodálatos módon tudta megfogalmazni. Kivételes személyiség volt, rendkívül pontos. Ha magára hagyták, ha jellegtelen volt a darab, ő csinálta a magáét, ami tökéletes volt, ami 'Eiben' volt, az ő *visei**, az ő háttere.

A magyar operatőr iskola valahol az *eibenizmusban* gyökerezik. Eiben István egyik trükkje a következő volt. Van egy díszlet, annak egy *szegmentje*, és van egy ablak bal oldalt, az ablak a bal oldali képhatár. Van egy szereplő, aki az asztalnál ül, egy másik meg ott ül, és ezek elkezdenek a térben járkálni. Ő úgy szerkesztette meg a világítást, a díszletek, a díszletfelületek fényeit (beleértve a rekvizitumokat is), úgy csinálta meg, hogy valamennyi tárgyat és felületet külön lámpaegységgel világított meg a végén. És a szereplőket szintén külön fénnel. A különböző felületek fényértékét menet közben úgy tudta megváltoztatni, hogy a fényérték csak arra a konkrét felületre vonatkozott. Magyarul: meg lehet csinálni azt is, mint amit főleg a dokumentarista stílusú filmekben, hogy általános világítást adnak. Ez azt jelenti, hogy a tőlem 1 illetve 10 méterre lévő felületeken is azonos értékű, mennyiségű fény van, és a témában lévő tónuskülönbségek adják majd a képet. Őnála ez nem így volt. Ő azt mondta, hogy 'az a szereplő most egy kicsit legyen kevesebb!' De az nem tud kevesebb lenni, csak akkor, ha külön lámpája van és neked is külön lámpád van! Akkor azt mondta, hogy az egy kicsit legyen kevesebb anélkül, hogy a témában az összes többi változott volna. Ez mesterségbeli tudomány, nagyon magas szintű tudomány, mert az árnyékok értékét is felületenként kézben tudta tartani. Ha annak az állólámpának van ott árnyéka, ha azt akarom, hogy az az árnyék mélyebb legyen, akkor ha itt csökkentem a fényt, akkor ott is kevesebb lesz, pedig csak azt akarom, hogy ott legyen levesebb. Tehát a középtérben kell elhelyezni az 'oldást', a más típusú lámpát. A szelektív világítási szisztémát ő rendkívül magas, mesterfokon tudta művelni. Aki ezt tudta, az mindent felrúghatott.

A negyvenes évek végén nagyon féltünk a színes nyersanyagtól. Akkor

* Fény/árnyék háttérfelület, általában átlós osztásban. (A szerk.)

olyan hősi korszakban éltünk, amikor csodának számított az, hogy színhelyesen sikerült valamit produkálni, pontos expozícióval. Ma már bárának számít az, mivel hogy napszakonként a spektrális érték reggeltől estig változik, és a különböző színszűrő korrekciókkal ennek utána kellett menni, és a helyes expozícióval a színhelyesség és spektrumérték szempontjából is nagyon fontos az arány. Szóval ez rendkívül fontos együttélési kapcsolatot igényelt. Amikor *Az aranyfej** című filmet csináltam, a labor igazgatója (Dobrányi Géza) kiment, hogy konzultáljon az operatőrrel, hogy kéznél legyen, a kényesebb szituációhoz szakmai tanácsot adjon. Egy-egy komplikáltabb feladatot konzultáció előzött meg. Ezóta ezen már régen túl vagyunk. Emlékszem rá, hogy ennek a filmnek a fotósa, Gink Károly és Hildebrandt István jöttek el egy-egy feladatba belesegíteni. Emlékszem rá, hogy olyan kérdést kaptam, hogyan volt bátorságom ebbe belefogni.

Szakmai garanciát már éreztem, a laborgyakorlat engem ezen átsegített. Annál is inkább, mert laboráns voltam és már akkor, amikor Magyarországon az első, részben színes film, a *Beszélő köntös*** készült a Filmirodában. Nekem az élmény volt, és egyetlen dolgot tudtam: azt, hogy a színes nyersanyag alapvetően azzal a tulajdonsággal rendelkezik, amivel a fekete-fehér; hogy bizonyos tartományt át tud fogni és bizonyosat nem. Tehát amit én látok, azt a színesfilm is látja.

Nem voltak ebben a filmben olyan komoly felvételek. Egy felvételt nem kellett napokig csinálni. A mérhetetlen, a horizontig terjedő búzatáblán három megye kombájnjai arattak egymás mellett. Ennek a variációit megcsináltuk egy nap. Egy fajta *stimmungol****. Véletlenül bejött egy vihar. Észnél voltam, és rögtön kreáltunk egy szituációt ehhez, és mint az eszeveszettek forgattunk. Az, hogy színhelyes, nem színhelyes, világos vagy sötét, tintakék égbolt (a viharfelhőt ha megsüti a nap, akkor az tintakék lesz) és az aranyszínű búzatábla, hát az hatásos. Közben tépi a szél a fákat, a kévéket és az emberek birkóznak a kévékkel, ez is hatásos.**** Itt derült ki, hogy ezek neveléses dolgok, hogy az expozícióban ott kell lennem, ahol lennem kell. Ebből nem lehet rossz, csak jó. Akkor van baj, ha ezt folytatni kell. Ha ez egy játékfilm, az más, mert másnap meg harmadnap mesterségesen kell létrehozni azokat az effektusokat, amelyekkel itt a természet megajándékozott, és ezt nem operatőrileg kell létrehozni. Játékfilmnél ez már a mesterséghez tartozik, mint

* Magyar-amerikai koprodukció, 1963. Rendező: Richard Thorpe. (A szerk.)

** 1940, rendező: Radványi Géza. (A szerk.)

*** Magyarul: hangulatot. (A szerk.)

**** *Az Arat az orosházi Dózsa* c. dokumentumfilmről van szó. (A szerk.)

ahogy már később tartozott is. Amikor ezt meg kell szervezni, fel kell építeni, amikor ennek részleteit ki kell dolgozni. Szóval ez is az operatőr-séghez tartozik. Tehát itt arról beszélni, hogy spektrálisan ez hol helyezkedik el, a fizika és a kémia törvényei szerint mi is történik, teljesen érdektelen dolog. Ez olyan, mintha egy úri szabónak állandóan azon járna a feje, hogy a kezébe vett anyagnak milyen a kémiai összetétele. Évekkel ezelőtt létrehozták a filmgyárban (de ma már megszűnt) az ún. *szenzilometriát*, ahol a nyugati nyersanyag kémiai tulajdonságait milliós értékű műszerekkel naponta vizsgálták. Naponta ellenőrizték a labor hívoit. Minden produkciónál megcsinálták ezt az analízist, egy sereg ember foglalkozott ezzel. Szóval volt ilyen misztifikáció a színesfilm körül, a fekete-fehér film körül is. Végül aztán belátták, hogy ez teljesen felesleges.

Fábri Zoltán mint művészeti vezető került a filmgyártás kötelékébe. A *Gyarmat a föld alatt** című filmet Jenei Imre rendezte, és a féléidőben elakadt a dolog. Még az az időszak volt, amikor rendkívüli módon odafigyeltek mindenkire. A felső kontroll olyan volt, hogy úgy nézett ki a dolog, ez a mű nem lesz sikeres. Jeneit leváltották és Fábri Zoli fejezte be a filmet.** Tehát valamit megmentett. Ez volt első rendezői tevékenysége. Aztán Hegyi Barnával csinálta a *Körhintát*. A *Körhintában* Barnának másodoperatőrré volt szüksége. Kaptam önálló részfeladatot. Például a Hortobágyon lakodalmas menet, szekerek mennek. Barna elment horgászni. Ebbe én segítettem bele. Két géppel kellett dolgozni, és végül már olyan felvételeket kellett csinálni, amelyekben színészek sem voltak (például robog a szekér). Ásattam egy lyukat, keresztülvágtatott felettem a szekér. Lovakról csináltam felvételeket, aztán az ún. *second unit*-nak*** feladatát hajtottam végre. Jól sikerültek ezek a felvételek és más hasonló, apró feladat. Amikor a második gépnek is be kellett lépni, akkor fotográfáltam én. (Ez a fajta közreműködésem még az *Életjel*ben kezdődött.)

Fábrai a filmcsinálás mesterségének stációit nem járta végig. Ő kvalifikált díszlettervező és színházrendező volt. Képzőművész diplomával rendelkező színházrendező. Színészdiplomával. Színházi szakemberként került be a filmszakmába művészeti irányítóként és rögtön anélkül, hogy a filmcsinálás technikai mesterfogásait ismert volna, filmet csinált. Van ilyen is, hiszen Nádasy Kálmán sem csinálta ezt végig. Van egy-két olyan elég jó nevű filmrendező, aki ezeket a dolgokat szintén nem csinálta végig.

* 1949.

** A filmet egy „rendezői kollektíva” fejezte be, amelynek Fábrai Zoltán, Máriássy Félix is tagja volt. (A szerk.)

*** Második forgatócsoport rendezővel, operatőrrel. (A szerk.)

Ezek az emberek tudták azt, hogyan kell összeszedni a munkatársakat. Hogy érthetőbb legyen a dolog: Nádasdy Kálmán rendkívül magas szintű intelligenciával és művészi affinitással rendelkezett. Intuícióval, szellemi fölényvel, ezért neki nem kellett más, csak tudni azt, hogy a *Ludas Matyi*-ban Hegyi legyen az operatőr, Szemes Mihály az első asszisztens, Ranódy (László) a társrendező. Ezeket kellett tudnia és ahogy ő mondta, neki már csak az a dolga, hogy megmondja azt, milyen pofát vágjon a színész. Ami nem kis dolog, mert végül abból lesz a film. A többi az mesterség. A mesterség szférájában Fábri, amikor elkezdte művelni a szakmát, nem volt otthonos. Tehát (ez most már csak utólagos sejtésem) ez őt rettenetesen zavarta. Gondolom annál inkább, mert kénytelen-kelletlen ki volt szolgáltatva, hogy azt mondja: 'Ezt szeretném csinálni! Lehet?' – kérdezi az operatőrtől. És az operatőr azt mondja: 'Zolikám, azt nem lehet, de lehet így meg így!' 'De az biztos, hogy nem lehet?' 'Nézd, azt biztos nem lehet! Azt így lehet!' Az összes munkatársnak fel kell tennie ezeket a kérdéseket. Hogy mi az, amit lehet, ami technikailag kivitelezhető? Mi az a képzelt világ, ami realizálható? A mesterséget tudni kell ahhoz, hogy kiszabaduljon a korlátok közül. Ő fokozatosan, amikor már megcsinált két, három filmet (már nem emlékszem pontosan mikor) érezhette, hogy ki kell szabadulnia a korlátok közül és lemérni azt, hogy mire is képes. Úgy gondolta, mert ismert és nézegethetett már engem egy pár filmben, én ott asszisztáltam, kotnyeleskedtem, géppel is a kezemben; észrevételeim, szövegeim és egyebek szerint is gondolta, hogy a következő filmjét egy kezdő operatőrrel kellene megcsinálni. Egyébként ez csak sejtés, más magyarázatot nem tudok erre adni. Fábri egy nap azt mondta: 'Ide figyelj, Feri! A legközelebbi filmemet* volna kedved fotografálni?' Én azt hittem, összeesem. Abban a pillanatban nem tudtam, hogyan kell viselkednem. Elkezdtem dadogni. 'Zoli, de hát Barna?' Barna, akivel nagyon jó barátságban voltunk. Az jött be először gondolatként, hogy tisztességtelen dolog az egyik legjobban tisztelt mesterem háta mögött felvállalni. 'Ez ne zavarjon, Barnával már beszéltem.' Abban a pillanatban megláttam Barnát. Mondom neki: 'Ide figyelj! Jött hozzám Fábri ezzel a marhasággal, tudsz te róla?' 'Tudok! És te?' 'Barna, honnan veszed, hogy én meg tudom csinálni?' 'Meg tudod csinálni. Mióta vagy a szakmában?' '17 éve.' 'Hát ide figyelj! Ha egy ember 17 évet eltölt ebben a szakmában, az a 17-ik évben már nem tudja, hogy mi mindent tud! Már sok mindent tudsz, amit nem tartasz számon. Ezek benne vannak a reflexeidben, az idegeidben. Azt nem tudod, azt csak én tudom. Én job-

* A *Hannibál tanár úrról* van szó, amelyet Fábri 1956-ban kezdett forgatni. (A szerk.)

ban tudom mint te, hogy meg tudod csinálni. Szóval biztos vagyok ebben. Mesterségbelileg semmi baj nincs. Az pedig, hogy milyen tehetséges vagy, majd utána kiderül, de csak az én számomra. A többieknek még az sem.' Ettől irtózatossá nyugalmam szállt meg. Nem volt olyan egyszerű a dolog, mert akkor még nem volt szokás, hogy egy rendező (pedig Fábri akkor már tekintélynek számított, hisz a *Körhinta* minőséget jelentett Európa-szerte) összehívta az akkori rendezőket (Keleti Mártont, Gertler Viktort, Ranódy Lászlót), Hegyi Barnát, Eibent és ezt elmondta nekik. Keleti azt felelte: 'Zolikám, te tudod!' E a lehető legrosszabb minősítés. Nem tudtak dönteni, és Bán Frigyes azt mondta: 'En most csinállok egy rövid játékfilmet Ferivel, nincs kockázat. Ez egy fél órás film. Megnézitek és aztán döntenek!' Bán Frigyesel megcsináltuk a *Zsebek és embereket*. Játékfilm volt, belső is volt, külső is volt benne. Megnézték. Nem zseniális, sematikus film, de szakmailag kifogástalan volt, tisztességesen megcsinálva. Úgy ahogy Eibentől tanultam, az eibeni iskolának megfelelő világvilágítási szisztéma szerint.

(Folytatjuk)

A mozgófénykép budapesti törvényhatósági forrásai (1896–1906)*

VII. kerület

A VII. kerületben 1906 szeptemberétől decemberig (szeptember 7–december 31.) a ker. előljáróság közigazgatási iratainak iktatókönyvét 50301–73605-ig átvizsgálva végeztünk kutatást, és 18 mozgófényképes engedélyre találtunk adatot. Korábbi előzménye a VII. kerületben mindössze háromnak van. Igazolja ez a december havi közgyűlési felszólalást, miszerint az újabb időben elszaporodtak a kávéházakban és üzlethelyiségekben a mozgófényképes előadások. A 18 engedélyes közül 7 kávé, 1 vendéglős volt.

a) **Tepli Nándorné** 1905 októberétől 1906 novemberéig a VII. Kerepesi út 20. alatt működött, nem állandó jelleggel.

b) **Tepli József** kávé, VII. Király u. 35. alatt 1906 november végétől 1907-re átnyúló engedélyt kapott.

c) **Fleischmann Jakab** kávé (VII. Király u. 47.) 1906 októberében nyert engedélyt rövid időre (vagy régi engedélye volt?) – erre előszám nem utal.

d) **Strausz Ilona** kávé (VII. Akácfa u. 54.) 1906 szeptember–október hónapban rövidebb engedélyt nyert (vagy régi engedélye volt?). Nincs előszám.

e) **Fleisch Ferenc** varieté színház tulajdonos VII. Csömöri út 140. alatt 1906 decemberében 1907-re átnyúló engedélyt kapott.

f) **Rosenbaum Izidor** szerelőmesternek (VII. Holló u. 1?) 1906 decemberében engedélyügye indul.

g) **Kaufér Izidor** kávé (VII. Garai tér 19.) 1906 novemberében van induló ügye (vagy régebbi engedélye volt?). Nincs előszám.

h) **Stern Bernát** VII. Klauzál u. 2. alatt októbertől működött; ugyanott „Párisi nagykávéház”-a volt.

i) **Neumann József – Ungerleider Mór** kávéosok (VII. Kerepesi út 68.) 1905–1906-ban folytatólag működhettek a vélelmezhető joggyakorlatok szerint. 1906 februárjától külön, az Erzsébet krt. 27. alatt is működtek.

* Az első részt a *Filmspirál* 11. száma közölte.

j) **Hüttner Lajos** (neje vendéglős, VII. Damjanich u. 51.) volt jégpálya engedélyes, 1906 november végétől 1907-re átnyúló engedélyt kapott.

k) **Narten György** (VII. Rákóczi út 64.?) 1906. november közepétől folyamatos engedélyt nyert. Előtte (céggadatok szerint ld. ott) Grand American Bioscop csarnoka 1906. március 26-tól május 25-ig a Dohány és a Wesselényi utca sarkán levő városi telken volt felállítva. 1905. évi működését ld. céggadatoknál.

l) **Müller Vilmos** Kerepesi út 64. alatt működött 1906 novemberétől, s működése átnyúlik 1907-re. Előtte 1905-ben is, s a korábbi években a VII. kerületben, a Damjanich u. 21. alatt működhetett.

m) **Guttmann Józsefné** kávé (VII. Csömöri út 3.) 1906 novembertől kapott engedélyt, mely átnyúlik 1907-re.

Ismeretlen helyen működtek a VII. kerületben

n) **Gyárfás Gábor** (kisiparos) 1906 októberében kapott engedélyt.

o) **Garai Vilmos** 1906 augusztus végétől októberig kapott engedélyt.

p) **özv. Mutschenbacher Antalné** 1906 decemberében nyerhetett rövid engedélyt.

r) **Horváth Mariska** 1906 szeptemberében kapott engedélyt.

s) **Schwartz Antal** és **Német Antal** (nem budapesti illetőségűek) 1906 áprilisától huzamosabb ideig működtek.

VII. ker. dokumentáció

a) **Tepli Nándorné** mozgófénykép engedélye ügyében 1905. október 13-án érkezett átiratában a VII. ker.-i kapitányság tűzvizsgálati bizonyítványt kér. A tűzrendészeti előadó október 15-én intézte el. Utószáma 62823/1906. szám alatt (1906. november 8.) a nyilvántartó jelentésében szerepel. Kerepesi út 20. mozgófényképek.

Vélemény: feltehetőleg nem állandó jelleggel hosszabb engedélye volt.

Az 1907. évi címjegyzék szerint Tepli Nándor mutatóványos VII. Alsóerdősor u. 5.

b) **Tepli József** mozgófénykép engedélye ügyében a főkapitányság 1906. november 26-án intézett átiratot a VII. ker.-i előljáróshoz. A tűzrendészeti előadó intézte december 3-ig. Előszám alatt (63203/1906) Tepli József Király u. 35. mozgófénykép előadás engedély kérelme szerepel november 9-én, melyet a tűzrendészeti előadó november 19-én intézett el és 1907. február 4-ig tétetett határidőbe. Utószáma 8145/1907.

Vélemény: Tepli József 1906. november végétől 1907-re átnyúló engedélyt kapott.

Az 1907 évi címjegyzék szerint Tepli József kávéháztulajdonos a VII. Király u. 35–37. alatt (Milánó kávéház). 1905. évi előzménye nincs.

c) **Fleischmann Jakab** mozgófénykép mutatványa ügyében a VII. ker.-i kapitányságról érkezett átirat 1906. szeptember 19-én (52237 ikt. sz.). A tűzrendészeti ügyekkel foglalkozó előadó intézte október 3-ig és eredetben a VII. Ker. kapitányságnak visszaküldte. 1905 elejéig nincs előzménye, az 1907. évi címjegyzékben VII. Király u. 47. alatti kávésként szerepel.

Vélemény: Rövidebb időre nyerhetett engedélyt. (Vagy régi engedélye volt?) Erre utal a ker.-i kapitányság átirata? – de nincs előszáma!

d) **Strausz Ilona** (Akácfa u. 54.) tűzrendészeti ügyében 1906. augusztus 31-én érkezett beadványában értesítést kért, (48714/1906. ikt. sz.) utószáma Strausz Ilona mozgófénykép engedélye tárgyában október 11-én, nyilvántartási jelentés (56601 ikt. sz.), elintézve december 2-án –1905. elejéig előzménye nincs. Az 1907. évi címjegyzékben a fenti címen kávésként található.

Vélemény: Rövidebb időre nyerhetett engedélyt szeptember–október hónapban. (Vagy régi engedély volt?) Erre utal ügyintézése? Nincs előszáma!

e) **Fisch Ferenc** mozgófénykép előadás engedélye ügyében 1906. december 17-én érkezett átirat a VII. ker.-i kapitányságtól (71283 ikt. sz.), s az ügy december 22-én nyert elintézést. Utószáma 72516., december 22-ről a Csömöri út 140. sz. ház tűzrendészeti vizsgálata, majd december 26-án a 72828. iktató szám alatt a főkapitányság átirata szerepel, nevezett mozgófénykép engedélye ügyében, mely a számvevőségnek lett utalva. Utószáma 6044/1907. – 1905 elejéig előzménye nincs.

Vélemény: Nevezett 1906. december végétől nyert 1907-re átnyúló engedélyt.

Az 1907. évi címjegyzékben mint varieté színháztulajdonos szerepel a VI. Városliget 1. szám alatt.

f) **Rosenbaum Izidor** (Holló u. 1.) 1906. december 7-én érkezett kérvényében mozgófénykép előadási engedélyt kér. Az irat a tűzrendészeti előadó által december 14-én intéztetett el és határidőbe tetetett, 1907. február 8-ig, –1905 elejéig előzménye nincs.

Az 1907. évi címjegyzékben VII. Holló u. 1. alatt Rosenbaum Izidor szerelőmester szerepel.

Vélemény: 1906. decemberben indul engedély ügye.

g) **Kaufer Izidor** (VII. Garai tér 19) mozgófénykép engedély iránti kérelme 1906. november 6-án érkezett (62330 ikt. sz.). Elintézve november 8-án. Előadója a tűzrendészeti ügyintéző (Ter). Előzménye nincs 1905 elejéig.

A címjegyzék szerint a fenti címen kávé volt.

Vélemény: 1906 novemberében indul ügye.

h) **Stern Bernát** mozgófénykép előadása tárgyában a VII. ker.-i kapitányság 1906. október 15-én intézett a kerületi eljárásához átiratot.

(57435. ikt. sz.) Utószáma alatt (63630/1906) a nyilvántartási jelentés szerepel a Klauzál u. 2. alatti tűzrendészeti ügyben, mely október 24-én nyert elintéztést. – 1905-ig előzménye nincs.

Vélemény: Rövidebb engedélye lehetett, az 1907. évi címjegyzékben a kávéházak közt VII. Klauzál u. 2. alatt szerepel a Párisi Nagykávéház, melynek tulajdonosa.

i) **Neumann József – Ungerleider Mór** (ld. még cégeknél) 1906. február 5-én (Kerepesi út 68.) tűzrendészeti bizottság kiküldését kérik (7332. sz.). Utószámából (12610/1906), a nyilvántartó március 2-i jelentéséből kitűnik, hogy az Erzsébet krt. 27. alá kérték a tűzrendészeti vizsgálatot. A főkapitány 1906. február 19-én érkezett átiratának tárgya az Erzsébet krt. 27. alatti helyiségben mozgófénykép mutogatás engedélyezése (10386 ikt. sz.); elintézése március 2-án.

14625 sz. alatt iktatott, az előzőektől függetlenül intézett főkapitányi átirat nevezettek mozgófénykép előadás engedélyezése tárgyában március 22-én érkezett és a számvevőséghez került; május 18-án e tárgyban tesz jelentést a nyilvántartó (28251 ikt. sz.).

Újabb főkapitánysági átirat érkezett az előző folyamányaként nevezettek mozgófénykép előadásai tárgyában május 10-én (26482 ikt. sz.), és a számvevőség intézte.

Az előzőektől függetlenül intézett mozgófénykép engedély kérelmük ügyében a főkapitányság augusztus 5-én és szeptember 5-én intézett átiratot a kerületi előljárásságokhoz (43968, 49801 ikt. sz.), s mindkét ügyben a számvevőség járt el, átírva az adófelügyelőséghez. – Ennek folytatása a Nyilvántartó jelentése és az adófelügyelőség válasza (53782, 55522) szeptember 26-ról, és október 5-ről, melyeket a számvevőség intézett.

1905-ben iparügeik szerepelnek.

Vélemény: 1906. februártól az Erzsébet krt. 27. szám alatt is működnek, a Kerepesi út 68. alatti kávéházuk külön nincs említve, itt folytatólagosak lehettek 1905-ben is az előadások, illetve hosszabb engedélyük volt 1905 előtről.

1906 végén a VIII. ker. Népszínház u. 1–3. alatt építik fel mozijukat.

j) **Hüttner Lajos** mozgófénykép engedély ügye a főkapitányság átiratában 1906. november 21-én szerepel (65652 sz.), előszáma a VII. ker. kapitányság átirata. Nevezettnél történt tűzvizsgálatról október 26-án (60201 ikt. sz.), december 1-én érkezik a főkapitány átirata mozgófénykép előadás engedélyéről (68069 ikt. sz.), majd ugyanezen tárgyú újabb átirata december 28-án (73173/1906 ikt. sz.). Ügye átnyúlik 1907-re (12135/1907 ikt. sz.)

1907. évi 12135 ikt. sz. nyilvántartói jelentés és utószáma is van, tehát folytatódik.

Vélemény: 1906. november végétől 1907-re átnyúló huzamos engedélyei vannak.

Az 1907. évi címjegyzékben Hüttner Lajosné vendéglős a VII. Damjanich u. 51. alatt. 1905-ben a VII. kerületben Hüttner Lajosnak jégpályanyitási ügye szerepel (63733/1905 ikt. sz.).

k) **Narten György:** a VII. kerületben 1905-ben nem szerepel. 1906-ban ld. a Dohány és a Wesselényi utca sarkán csarnoka felállítását a cég adatainál (külön).

Mozgófénykép mutatóvány engedélye és tűzrendészeti vizsgálatai 1906. február-április hónapban a 13101, 9784, 18750, 19318, 17632, 13089, 21980, 18874, 20579 ikt. számok alatt szerepelnek a VII. kerületi iktatóban.

1906 végén, november 10-én, november 12-én, november 19-én, 63392, 63783, 65423, 70800 ikt. sz. alatt a főkapitánytól érkezett átiratok Narten György mozgófénykép-előadás-engedélyéről szólnak, amely átnyúlik 1907-re.

Vélemény: november közepétől folyamatosan engedélyt kapott a VII. kerületben. Az 1907. évi címjegyzék szerint mutatóványosként a VII. Rákóczi út 64. alatt szerepel.

l) **Müller Vilmos** Kerepesi út 64. „mozgófénykép engedélyezése” tárgyú beadványa az iktatótönyv 65053 szám alatt 1906 november 17-én érkezett, utószáma 15078/1907, átnyúlik a következő évre. Az ügy tárgya 1907-ben a nyilvántartó jelentése a Rákóczi út 64. tűzrendészeti vizsgálatairól. Az ügy alapszáma 52284/1903, ami korábbi engedélyekre utal.

1906. március 8-án 3929 ikt. szám alatt tűzrendészeti ügy fellebbezése szerepel. 1906. február 10-én pedig Müller Vilmos Teréz krt. 6. alóli beadványa 8468 sz. alatt iktatott, tárgya a Dembinszky u. 21. alatti toldaléképület használhatósági engedélye. 1905-ben előszámai alatt a Damjanich u. 21. alatti tűzrendészeti ügyei szerepelnek (41829, 46058 ikt. sz.), mely ügy 1901. évi előzményre utal).

Vélemény: biztosan 1906 végétől működhet mint mozis, de 1905-ben és előbb is lehettek engedélyei.

A címjegyzékben nem szerepel.

m) **Guttman Józsefné** mozgófénykép engedélye ügyében 1906. november 6-án intézett beadványt a kerületi előljáráshoz (62383 ikt. sz.), majd 6629 ikt. sz. alatt novemberben a főkapitányság átirata szerepel, tárgya: Guttman Józsefné kávé mozgófényképre kap engedélyt; ügy 1907-ben is folytatódik. Korábbi előzmény 1906–1905-ben nincs.

Vélemény: 1906 novemberétől kapott engedélyt.

Az 1907. évi címjegyzékben Guttman József kávé a VII. Csömöri út 3. alatt szerepel.

n) **Gyárfás Gábor** mozgófénykép engedély ügyében a VII. ker.-i kapitányság 1906. október 4-én iktatott iratának száma 55301., előadója a

tűzrendészeti ügyintéző (Ter). Az elintézési feljegyzés szerint felzet (vagyis határozat-másolat) adatott ki a ker.-i kapitányságnak és adófelügyelőségnek október 7-én.

A főkapitányság Gyárfás Gábor mozgófénykép engedélye tárgyában érkezett átirata október 16-án 57842. sz. alatt lett iktatva, ügyintézője a számvevőség; irattározottatott november 1-én. Vonatkozó száma alatt nevezett hangversenyügye szerepel, (57842 ikt. sz.) október 10-én érkezett főkapitányi átirat.

Az 1907. évi címjegyzékben nem található, 1905-ben pedig kisipari jellegű iparügyei találhatóak csupán a mutatóban.

Vélemény: 1906. októberi engedélye volt.

o) **Garai Vilmos** mozgófénykép mutatványa tárgyában 1906. augusztus 16-án érkezett a VII. ker.-i rendőrkapitányság átirata (45896 ikt. sz.). Kijelölt ügyintéző a tűzrendészeti előadó, majd utószáma (48272) augusztus 28-án érkezett átirat a rendőrfőkapitányságtól. Tárgya mozgófénykép előadás engedélye. Előadó a tűzrendészeti ügyintéző. Az elintézés a feljegyzés szerint október 14-én kiadatott. További utószám 54583 október 1-én kelt előjárósági nyilvántartói jelentés Garai Vilmos mozgófényképelőadása tárgyában. Az elintézés ideje október 22.

Vélemény: 1906. augusztus végétől októberig kapott engedélyt jelez. Nevezett az 1907. évi címjegyzékben nem szerepel. 1905-ben sincs adat a mutatókban korábbi működésre.

p) *őzv. Mutschenbacher Antalné* mozgófénykép engedély kérelme 72026 ikt. szám alatt szerepel, 1906. december 20-án. Elintézve 1906. december 27-én. Ügyintézője a tűzrendészeti előadó volt (Ter).

1905. évi előzménye nincs, utószáma az ügynek nincs. Az 1907. évi címjegyzékben nem található.

Vélemény: Rövidebb időre nyerhetett engedélyt, 1906 decemberében.

r) **Horváth Mariska** mozgófénykép engedély ügyében 1906. szeptember 21-én érkezett átirat a főkapitányságtól (52791 ikt. sz.). Az irat a számvevőség által október 10-én nyert elintéztést.

Az 1907. évi címjegyzékben nem szerepel. Előzménye nincs 1905 elejéig.

Vélemény: Rövidebb időre nyerhetett engedélyt 1906 szeptemberében.

s) **Schwarz Antal** és **Német Antal** mozgófényképelőadás engedélye ügyében a főkapitányság 1906. április 1-én intézett átiratot a kerületi előjárósághoz (18940 ikt. sz.), utószáma 22660, az április 21-i iktatás nevezettek 5 %-os szegényalapdíjáról szól, melyet a számvevőség intézett. Ugyanarról szól a 31722 utószám is, majd 47553 szám alatt a főkapitányság átirata található (augusztus 25-i iktatás), miszerint nevezettek mozgófénykép mutatványuk után a 40 korona városdíjat befizették. Utó-

száma a nyilvántartó jelentése nevezettek mozgófénykép engedélyéről (53785 szept. 26-ról).

1905. elejéig nincs előzménye.

Vélemény: Huzamosabb ideig, 1906 áprilisától működtek. 1907. évi címjegyzékben nem találhatóak, nem helybeli illetőségűek voltak.

VIII. kerület

Az 1906. október–november havi, VIII. ker.-i előljáróság ált. közig. iratok iktatókönyve átvizsgálásával 10 mozist találunk a néhány bizonytalan megjelölésen kívül. Az év utolsó negyedében nyolcan kaptak engedélyt, előtte egy mozis engedélye folyamatos 1906 júliusától (Galdfeld Dániel). Kettő nyúlik 1906 előttre (Tepli Nándorné és Fisch Ferencné).

Külön engedélyek

1904-ből Frühauf Ignácné kávésnő, budapesti lakos kapott engedélyt 1904. január 12-én a főkapitányságtól, hogy a VIII. ker. Kerepesi út 75. alatt 1904. december 31-től naponta belépti díj nélkül mozgófényképet mutasson be. (Bp. fővárosi tanácsi iratok IX. 566/1904. sz. engedély irata fennmaradt.)

A *Mulató Budapest* c. hetilap 1906. október 20. és november 17. közti számaiban mindenkor megtalálható a Nemzetközi Orpheum (VIII. Kerepesi út 63., igazgató: Lámer Lajos) hirdetése. Műsorában a 9. szám: Reklamograph. A 17., az utolsó szám pedig: Mozgófényképek. Eszerint műsor volt a mozgófénykép.

a) *özv. Lifka Károlyné* VII. Kazinczy u. 5. II. 27. alatti lakos, akinek a VI. kerületben két helyen volt engedélye, 1906. november 20-án érkezett kérelmében (43038 ikt. sz.) helyfoglalási engedélyt kért. Elintézés véghat. volt november 28-án. Előzménye 1906-ban és 1905-ben nincsen.

Vélemény: 1906. november végén nem kaphatott engedélyt a VIII. kerületben. Ld. Lifka Ernesztin 1907. évi telekbérletét.

b) *Aranyos Vilmos* mozgófénykép előadása ügyében a VIII. ker.-i kapitányság 1906. november 12-én intézett átiratot a VIII. ker.-i előljárósághoz. (41953 ikt. sz.) A tűzrendészeti ügyeket intéző előadó november 15-én átiratban válaszolt. November 18-án, majd 23-án a főkapitány átirata érkezett nevezett előadásengedélye tárgyában (42828, 43400 ikt. sz.), miután december 5-én Aranyos Vilmos helyhatósági bizonyítványért folyamodott a ker.-i előljárósághoz (45247. ikt. sz.). Majd 1906. december 19-én érkezett meg a főkapitány értesítése Aranyos Vilmos előadás engedélyéről, mely a számvevőségnek adatott (47041 ikt. sz.). A helyhatósági bizonyítvány kérelme Aranyos Vilmos Üllői út 12. alá szól.

Vélemény: Az Üllői út 12. alatt hosszabb engedélyt nyert 1906. december közepétől.

1905 elejéig előzménye nincs.

c) **Narten György** Bp. VII. Kerepesi út 64. alatti lakos 1906. november 20-án intézett kérelmet a ker.-i előljáráshoz mozgófényképes sátor felállítására érdekében (43037/1906 ikt. sz.). Véghatározatot nyert. Előzménye 1905 elejéig nincs.

Vélemény: Feltehetőleg nem nyert engedélyt, amint arra a Lifka ügynél a kerület álláspontja utal.

d) **Tepli Nándorné**, az ismert mozis 1906. október 10-én folyamodott helyfoglalási engedélyért (37252 ikt. sz.). Területbérlete 1905-ben 37596 sz. alatt szerepel.

Rövidebb sátorfelállításra utalnak.

e) **Goldfeld Dániel** helyfoglalási engedély kérelmét jegyzőkönyvbe vették az előljáráson július 27-én (27229 ikt. sz.), majd a főkapitány átiratai előadás engedélye tárgyában július 29-én és augusztus 5-én érkeztek, s azokat a számvevőség intézte. Szeptember 26-án és október 26-án a főkapitányság engedélyátiratai érkeztek, a számvevőség intézésére (35390, 39487 ikt. sz.), majd 43599 ikt. sz. alatt (november 25. főkapitányi átiratban) mozgófénykép üzlete szerepel, és újabb előadás engedélyében december 29-én érkezett főkapitányi átirat. 1905. évi előzménye nincs.

Vélemény: 1906 júliusától havi mozielőadás engedélyeket kapott, ezek 1907-re is átnyúlottak.

Az 1907. évi címjegyzékben VII. ker.-i lakos, magánhivatalnok (?).

f) **Krasznay Aranka** mozgófénykép engedélye ügyében a VIII. ker.-i kapitányság 1906. november 29-én intézett átiratot az előljáráshoz (44567 ikt. sz.), majd 44572 ikt. sz. alatt november 30-án hivatalból indított előadás engedély ügye szerepel. A főkapitány átiratai előadás engedélyről december 11-én és 24-én érkeztek (45066, 47617 ikt. sz.). Ügye átnyúlik 1907-re (1317/1907. sz.)

Vélemény: 1906 decemberétől kapott engedélyt.

g) **Janzen Antal** 1906. november 22-én (Thököly út 8. II. 2. alatti lakos) mozgóképek bemutatására kért engedélyt a kerületi előljárástól (43301 ikt. sz.). Előtte október 15-én helyfoglalási engedély ügye szerepel (37912 ikt. sz.), majd november 22-én tűzvizsgálatot kér. A főkapitány átirata előadás engedélyéről december 29-én érkezett és a számvevőséghez került (47929 ikt. sz.).

Vélemény: 1906. decembertől működött

h) **Neumann J – Ungerleider** előadás ügyei. Lásd Apolló mozi építése cégiratoknál.

i) **Fényes Gyula** helyfoglalási engedélye kerületi kapitánysági átiratban 1906. október 10-én indul, előadás engedélye főkapitányi átiratokban

október 16., október 19., december 15-én szerepel (37654,39656, 38527, 46531 ikt. sz.). Előzménye 1905 elejéig nincs.

Vélemény: Nincs kifejezetten megnevezve a moziengedély, de nevezett 1905-ben a Városligetben mozis, s később a Vénusz mozit bírja, ügye átnyúlik 1907-re. Köv.: 1906 októbertől moziengedélyt nyert.

Bizonytalanok

Vámosi Lajos előadási engedélye december 29-i főkap. átiratban található (47931 ikt. sz.), Fekete Lajos ugyanezen ügye december 29-én 48930. sz. alatt iktattatott, Mezey János előadás engedélyei főkapitányi átiratokban októberben szerepelnek (36492, 39030 ikt. sz.). Helyi díjjakkal összefüggésben álltak, mert a számvevőség intézte, előadás tárgya nincs jelölve. Ugyanígy Weisz Nándor előadás engedély ügye is októberben szerepel (38692 ikt. sz.). Utóbbi kávé a VIII. Rákóczi út 53. alatt.

Fisch Ferenc VI. Városliget 1. (ismert varietézzínház tulajdonos) 1906. október 11-én s előtte 1905. november 23-án (37346/1906, 454276/1905 ikt. sz.) helyfoglalási engedély kérelmével szerepel a VIII. kerületben. Felesége is a VI. kerületben mozis: engedélye tárgyát nem tudjuk, de 1906 végén a VII. kerületben volt mozi engedélye Fisch Ferencnek is. Rövidebb engedélye lehetett.

Az 1909-ben kimutatott VIII. kerületi mozik épületei

A fővárosi tanács tervtárában végzett vizsgálat szerint a mozik általában (az Apolló kivételével) kávéházakban és üzlethelyiségekben nyertek elhelyezést, vagy társulati házak alkalmas helyiségeinek átalakítása révén.

Bodograf (József krt. 63.) üzletnek épült, nincs mozi átalakításra engedély.

Józsefvárosi Elit (Üllői út 12.) 1889-től kávéház volt (36761 hrsz.).

Vénusz (Fényes Gy. Baross u. 53.). 1903–1904-ben épült a ház, a mozi helyén üzlet, raktár és lakások voltak.

Gutenberg mozi (Főherceg Sándor tér 3.) 36657 hrsz.

Intim Színpad (Főherceg Sándor tér 4.) 36479 hrsz. 1905–1906-ban épülnek. Üzlet- és társulati helyiségek, vendéglő épül az épületben.

X. kerület

1909-ben a fővárosi cím- és lakjegyzékben nem található mozgófényképes.

A sátras mozik közül 1904–1906-ban Hertzka nem található, Narten 1904–1906 között csupán 1906-ban érdeklődött bódéja felállítására ügyé-

ben (ld. ott). 1906-ban Lifka Ernesztin szerepelt a X. kerületben (ld. külön). Tepli sem található az 1904–1906 közötti adatokban.

Fisch Ferenc 1906 szeptember–októberében működik a X. kerületben, ahol csupán sátrát állította fel. (ld. külön).

IV.

Vándorsátras mozgófényképek

(Tartalma: Narten György, Lifka Károlyné, a Teplik, a Dohány-Wesselényi u. sarkán fekvő telek pályázata: Tepli–Hertzka–Narten, Kapos–Kartal, Winkler Lambert.)

A vándorsátras mozgófénykép bemutatást a hannoveri Narten György kezdi 1904-ben, 1905 végén indul sátoros vándorlásra Fisch Ferenc városligeti variété tulajdonos (ld. mutatványtelepeknél), és 1905–1906 fordulóján a III. kerületben Winkler Lambert állítja fel mozgófényképes sátrát; 1906-ban Lifkáné és Tepli N. jelentkezik, s rajtuk kívül más mozgófényképek (Kapos–Kartal, Hertzka) sátorfelállítására is vannak adatok. Kisebb sátrak, bódék a Városliget–Népliget ideiglenes mutatványtelepi parcelláin kerültek felállításra.

A vándorsátrak nagy tömegekkel ismertetik meg filmjeiket, s nagyban hozzájárulhattak a mozik számának 1906. év végi növekedéséhez, amikor a filmkereskedelem is fellendült és a nagyobb befogadóképességű állandó mozi felépítése is sorra kerülhetett.

Adataink, ha nem is teljesekek, jól mutatják a fejlődést. (A sátorosok öt kerületben voltak kutathatók, az időpontokban kisebb eltolódás lehet!)

Narten György: a fővárosi tanácsi iratok segédkönyveiben 1897-től 1903-ig nincs adat Nartenre és a mutatványi helyi díj nyilvántartásokban sem szerepel.

Első engedélye 1904. január 19-én kelt és fennmaradt. (Budapest főv. tanácsi iratok IX. 566/1904. sz.) A rendőrség főkapitánya értesíti a fővárosi tanácsot, hogy Narten György budapesti lakos engedélyt kapott a III. ker. Pacsirtamező u. 4. alatt 1904. január 13-tól 40 fillér belépti díj mellett mozgófénykép előadások tartására.

A III. ker.-i előjáróság köz. iratainak segédkönyveiben 1904. november 6-án beadott kérelme szerepel (22191. ikt. sz.) a Pacsirtamező u. 42. alól, melyben mozgófénykép előadásra kér engedélyt. (A kérelem helyváltoztatást jelöl.) A főkapitány értesítése december 13-án érkezett, tárgya Narten György mozgófénykép előadására kapott engedélye (24831/1904. ikt. sz.), majd 1904. december 25-én és 1905. január 28-án a főkapitány újabb értesítései tudósítanak engedély kiadásáról, ami a gyakor-

latban engedély-hosszabbítást jelöl február végéig (1679/195. ikt. sz. 25629/1904. ikt. sz.). Iratai nem maradtak fenn.

1905. január 19-én Narten a fővárosi tanácshoz intézett kérelmet, melyben kinematográf színházának a Wesselényi és Dohány utca sarkán lévő fővárosi telken való felállítására kér engedélyt (Bp. főv. tanácsi iratok 13442/1905. VI. sz.). Iratai azonban nem kerültek irattározásra. Nem kaphatta meg az engedélyt ekkor, mert 1905-ben továbbiak szerint a Bomba téren állította fel sátrát.

A címtábláján magát Hannover-inek nevező Narten 1906-ban kéri felvételét a községi kötelékbe (263772/1906. főv tanácsi szám), iratai azonban 1945-ben elpusztultak. A községi kötelékbe való felvétel a bevételi százalék fizetése alóli mentességet jelentené számára.

Narten György mozgófénykép ügyei 1905–1906-ban.

Budapest, fővárosi iratok VI. 333/1906. szám

Narten György a főváros tanácsához írt kérelmében (érkezett 1906. január 30. 18874. ikt. sz.) kéri, hogy a Dohány utca és Wesselényi utca sarkán a főváros tulajdonát képező üres telket március 1-től május 1-ig engedje át, ahol a „mai kor igényeinek megfelelő” mozgófénykép csarnokot óhajtana építeni. Előadja, hogy 1905 tavaszán a Bomba téren ezen üzletét három és fél hónapig gyakorolta. Csarnoka villanyvilágítással van felszerelve, amit saját gőzgépe állít elő. – Egyben 1.000 korona területbért ajánl fel két hóra. – A végzést Materényi Béla nevű üzletvezetőjének a VIII. ker. Szerdahelyi u. 3. szám alá kéri kézbesíteni.

(Csarnoka a szövegből kitűnően szétszedhető volt.)

A mérnöki hivatal 1906. február 19-én kért véleménye javasolja a terület átengedését, miszerint a mozgófényképcsarnok 40 m hosszú és 20 m szélességű helyet foglal el. (A Bomba téren a kerületi előljáróság adott a csarnok felállítására engedélyt, ahol a katolikus plébánia templom és zárda közelében volt.) A mérnöki hivatal továbbá tűzrendészeti előírásokat javasol. Az építményekre műszaki véleményt nem adhat, mert építési tervei nem lettek bemutatva.

A csarnok fényképe mellékelve van (kb. 20 x 30 cm). Homlokzati felirata: „Georg Narten Hannover. Grand American Bioskop-Täglich neues Sensations Programm.”

A fővárosi tanács 1906. március 1-i ülésen kelt határozatával a területet két hóra, március 5-től május 4-ig 1.000 koronáért bérbeadja és utasítást ad a kerületi előljáróságnak a kiadandó engedély tűzrendészeti kikötéseire, illetve arra, hogy a rendőrségi engedélyt is meg kell szereznie a bérlőnek.

A rendőrség Narten György március 15-én kelt beadványa szerint az engedélyt megtagadta, mert szabályrendeleti előírás szerint mutatóvályos üzletnek templomtól legalább 50 méter távolságra kell lennie. Kéri Narten, hogy a Dohány–Wesselényi utcai telek helyett a Bomba térít két óra megkapja. Minthogy ezen kérelmét a II. kerületi előljárárság elutasította, a fővárosi tanácshoz fellebbez és közli, hogy csarnoka felállítását a Bomba téren a rendőrség már szóbelileg engedélyezte. Mellékelt bizonyítványban a Budai Szent Erzsébet zárda és női kórház főnöknője igazolta, hogy Narten 1905 februárjától május haváig a Bomba téren a közönségnek kellemes látványt nyújtott és intézetüket nem zavarta.

A mérnöki hivatal kedvező véleményét ad, miszerint a csarnok egy ízben már fel volt állítva a Batthyány téren (előbb Bomba tér) és az iratokat március 26-án kiadja a II. ker.-i előljárárságnak nyilatkozattételre, de április 4-én telefonon visszakéri az iratokat. Ennek Narten György április 3-án érkezett beadványa adja az okát, miszerint fellebbezésére a belügyminiszter engedélyezte a rendőrség által megtagadott Dohány–Wesselényi utcai telket, de az eljárás három hétig tartott, ezért nagy kárt szenvedett, kéri tehát a telek használatát május 25-ig meghosszabbítani. Előadja még, hogy heti 100 koronát fizet a szegényalapra a VII. ker.-i előljárárságnak. Megjegyzés szerint március 5-én a telket elfoglalta, de három hét múlva kezdhetette meg az előadásokat. A fővárosi tanács ezért a bérlet meghosszabbításához április 5-én nem járult hozzá-

Narten április 14-én újból kéri május 5-től június 5-ig a telekbérlet meghosszabbítását és 500 korona bért ajánl fel. A kérelmet az előljárárság támogatja, de a Pesti Izraelita Hitközség március 8-án kelt beadványában már kifogásolta a Dohány utcai templom szomszédságában elterülő telken a csarnok felállítását, s erre tekintettel a fővárosi tanács a bérlet meghosszabbítása ügyében április 26-án elutasító határozatot hoz.

Narten György azonban május 2-án egy bemutatott Nyilatkozatot szerzett az izr. hitközségtől, miszerint 14 napi meghosszabbítás ellen nincs kifogásuk. A fővárosi tanács ezután május 25-ig a területbérletet meghosszabbította: a két hétért további 250 korona bérletet kellett Nartennek fizetnie.

Május 29-i beadvány szerint (biztosíték visszaadási ügy) Narten György jelenti, hogy a telekről eljött.

A Pesti Izraelita Hitközség március 8-i beadványa utal a Pester Lloyd és a Budapesti Abendblatt c. lapok március 7-i sajtópanaszaira a „bődék” eltávolítása ügyében.

1906 végén Narten Györgyöt a VII. kerületben találjuk (l. ott), lásd még pályázatát 1906-ban a Hertzka–Tepli–Narten-féle pályázatnál.

Narten György a X. kerületben

1904–1905-ben nem található. Először 1906. július 31-én Miskolcra érkező levele található (13486 ikt. sz.), melyben „bódé” felállítására engedélyt kér. Válasz augusztus 8-án menet levelére, majd 14857 iktatószám alatt a nyilvántartó jelentése szerepel, mely a tűzrendészeti előadónak adatott ki, de október 6-án már mint elintézett ügy került irattárba.

Vélemény: az utószám hiánya arra utal, hogy elmaradt a X. kerületi szereplés, vagy rövid szereplés volt. Küldeménye keltezése szerint vidéken turnézott.

A VIII. kerületben 1906 végén találjuk (ld. ott) kérelmét.

Özv. Lifka Károlyné a VI. kerületben 1906–1907 fordulóján a Lehel téren és az Aréna út 33. alatt tart mozgófényképes előadásokat (ld. VI. ker.). Majd 1906. november végén a VIII. kerületben kér engedélyt (ld. VIII. ker.). Nevezett VII. Kazinczy u. 5. sz. alatti lakos.

Az alábbiakban szereplő özv. Lifka Ernesztina hasonlóan VII. Kazinczy u. 5. sz. alatti lakos. A korban németajkúaknál gyakori a leánynév és a férj családnevének használata – azonos személyt jelölhet.

Özv. Lifka Ernesztina VII. Kazinczy u. 5. sz. alatti lakos 1906. január 6-án kelt kérelmében helyfoglalási engedélyt kér a X. kerületben (X. ker. előjáróság köz. iratok 859/1906. ikt. sz.). Elintézés adatai szerint kiadatott, majd 1906. január 23-án a főkapitány nevezett mutatványos 5 % bevételi járuléka kivetéséről intézett átiratot az előjárósághoz (1240/1906. ikt. sz.). 3557/1906. ikt. sz. alatt a nyilvántartó jelentése szerepel bódéja tárgyában, majd 2782 ikt. sz. alatt február 17-én a főkapitány 5 % nyers-bevétele tárgyában újabb átiratot intézett az előjárósághoz, végül március 17-én 4642 ikt. sz. alatt a nyilvántartó jelentése szerepel bérlete (azaz fővárosi telek foglalása lehet csak!) tárgyában, miután ügye március 22-én irattározott. Adatai szerint 1906. január 23-tól március 22-ig szerepelt a X. ker. valamely telkén és 2 x 1 hónapos főkapitányi engedélyt nyert: nem volt továbbá budapesti illetőségű.

Budapest fővárosi tanácsi iratok VII. 834/1906. sz.: iskolai előadások kísérelte

Lifka Ernesztina 1906. március 29-én a fővárosi tanácshoz írt kérvényében kéri megengedni és elrendelni, hogy a VII. kerületi községi elemi polgári iskolák növendékei tanáraik vezetése mellett „külön e célra kiválogatott tanulmányos előadásokat” csekély 12 fillér belépti díjért megtekinthessenek. Hivatkozik arra, hogy itthon és külföldön megelégedésüket nyilvánították az igazgatók és tanárok, kéri tehát pártfogásukat.

Előadja, hogy az Aréna úton, közvetlenül a községi iskola mellett egy mutatványos, de részben igen tanulságos és tanulmányos darabokkal rendelkező villamosszínházat nyitott. A tanács a kérelmet nem látta teljesíthetőnek, s bár indokolást nem ad, az aláhúzott jelzése alapján fő hibának látjuk, hogy a kérelemben csatoltnak jelzett műsort nem mellékelte a beadvány kérője, s a korabeli gyakorlatnak megfelelően nem szerzett valami tanügyi pártfogást kérelméhez, így nem tudott úttörő lenni Budapesten. Címének a „VII. Aréna út és István út sarkon” címet nevezte meg.

(Budapest fővárosi tanácsi iratok VI. 3196/1905, II. 1552/1906)

A Dohány u. és Wesselényi utca sarki telek bérletének kísérlete.

Özv. Lifka Ernesztin 1906. november 17-én ajánlatot tesz a fővárosi telek egy részének bérletére villamosszínház felállításának céljára. A fővárosi tanács 1906. november 29-én a kérelmet a többi kérelmezőéhez hasonlóan nem találta teljesíthetőnek.

A Nagyfuvaros és Déry utca sarki bérlet *(Budapest fővárosi tanácsi iratok II. 1552/1906. sz.) Sátor leírása.*

Lifka Ernesztin ügyvédje útján a fővárosi tanácstól 1906. december 5-én bérbé kéri a főváros tulajdonát képező VIII. ker. Nagyfuvaros u. 11. sz. alatti üres telek egy részét, melyen Bioscop céljára szolgáló bódé felállítása lehetséges 6 hónap időtartamra. Havi 100 korona bért ajánl fel és sürgős teljesítést kér, majd 1907. február 3-án utóiratban a havibér ajánlatot 250 koronára emeli fel. A VIII. ker.-i előjáróság kerületi válaszmánya (a kerületi előjáróság autonóm szerve volt) 46016/1906. sz. alatt több ízben kifejezett álláspontja folytán, mert az ilyen mutatványok csődületet okoznak, a helyfoglalal nem javasolja. (Megjegyzendő, hogy a mozisok ekkor már komoly bért képesek fizetni és a fővárosi tanács a kérelmet nem teljesíti, bár alábbiak szerint ezen a szegény környéken nem sikerült a tervezett 6 hónapot kitölteni.)

A Lifka-féle kinematográf sátor mellékelt tervrajza és leírása szerint a vetítőkocsi elkülönítve van a nézőtértől, melynek mérete 8,5 x 22,5 m (fotózása javasolható). Az ülőhelyek területe 84,5 m²-re mérhető; kb. 500 személy befogadóképességű lehetett. A sátor váza fenyőfa, vasalással, alsó deszkatábla, a többi oldal és tetőzet impregnált ponyva. A sátor – leírása szerint – Budapest területén több helyen volt felállítva és a tűzrendészeti bizottságnak kifogástalannak minősítette.

1907. január 3-án a tanács határozatára a szokásos közegészségügyi kikötésekkel a Nagyfuvaros és Déry utcák sarkán álló telekből 155 négyzetögl átadott Lifka Ernesztinának, amikor már sátrát fel is állította. A bért január 15-től fizeti, de február 24-én érkezett beadványban bérletét 1907. április 15-re felmondja, minthogy ráfizetése van; „a vasárnapi, mint

egyedül számba vehető bevétel nem képes kiegyenlíteni a hétköznapi veszteségeket”. A területet április 4-én már elhagyja, amikor a főváros is hozzájárul.

Boráros téri bérlet-kísérletek

Még a Nagyfüvaros utca előtt kísérte meg a Boráros téri bérletet, melynek elutasítása a sátoros mozi-ellenességet mutatja, s ez okozta a Nagyfüvaros utcai bérájánlat felemelését (ld. Bp. fővárosi tanácsi iratok II. 1552/1906. sz.).

Lifka Ernesztin 1906. december 14-én a IX. ker. előljáróshoz érkezett kérelmében Bioskop színháza felállítására a Boráros téren a Hangya ház előtt fővárosi területet kér és mellékeli sátra tervrajzát, mely nagyobb, mint a Nagyfüvaros utcában felállított volt. Alapterülete 450 m², oldalrészre 3,50, a tetőzet közepe 6 m magas, s havi 400 korona bért ajánl fel három hóra.

A IX. ker.-i előljáróság 1906. december 15-én a tanácshoz tett jelentésében nem javasolja a bérbeadást: „az egész környék lakóit háborgatná”, „csirkefogók, csibészek, zsebmetszők gyülekezőhelye”, „a mai nehéz megélhetési viszonyok között nem tanácsos az amúgy is szűkösen élő, takarékoságra utalt alsóbb néposztálynak könnyelmű pénzkiadásra alkalmat adni; pedig a fizető publikumnak ezekből kell kikerülnie”. „Ha a folyamodó minden áron ezen területet akarja boldogítani, menjen az országos vásártérre.”

A mérnöki hivatal hasonló javaslatára ezután a tanács a kérelmet 1907. január 3-án elutasította (276520/1906. az.).

Megjegyzendő, az alsóbb néposztály alatt ezidőben a munkásságot és a kifizetésű alkalmazottakat értették.

Özv. Lifka Ernőné (VII. Kazinczy u. 5. lakos) 1908. március 5-én kelt kérelmében kéri Bioskop színháza felállításához a Bomba téren terület átengedését. Hivatkozik tudományos, természetrajzi, földrajzi képeire. 1907-ben színháza a pécsi kiállítás belterületén volt a kiállítás egész tartama alatt és színházát kiállítási nagy aranyéremmel tüntették ki. Hivatkozik továbbá magyar honpolgárságára és özvegységére. (Megjegyzendő, hogy kérelmeit mások írják és Ernesztin helyett Ernőnének írhatták nevét!) A tanács a mérnöki hivatal javaslatára a Dunapart felőli részen 30 m hosszú és 9,5 m széles területet enged át heti 20 koronáért 1908. május 14-én július 31-ig (115.873/1908. sz. határozat).

Tepliek

Teplő József az 1900- évi címjegyzék szerint kávé volt a VII. Kerepesi út 70. alatt. 1907-ben a Király u. 35–37 sz . alatti ún. Milánó kávéház tulajdonosa.

Az 1900–1903 évi számvevősegi helyi díj nyilvántartásban 1900–1902-ben a VIII. Csömöri út 73. sz. alatt népének előadás után van helyi díjjal megróva. 1902. december 13. és 1903. március 13. között a VII. Csömöri út 34. alatt van meg nem nevezett mutatványa, de annak kulcsszáma hasonlóan népénekre utal, nem pedig mozgókép mutatványra. Közben, amint a helyi díj nyilvántartásnál elmondották, 1901. február 16-tól március 17-ig a VII. Csömöri út 13. alatt mozgófényképet mutatott be, ahol Vanek József kávéháza volt ezidőben, Más ügye nem volt található a tanács előtt 1903–1906-ban. (Ld. még a VII. ker.-ben, 1906-ban.)

A Tepli-féle Elektrobioscop Tepli Nándorhoz fűződik. Tepli Nándor 1900-ban kávé s a VIII. ker. József krt. 82. alatt, 1905-ben üzletbeszüntetési ügyét találtuk a VIII. ker.-i előjáróság irataiban. Csak ezután tér rá tehát a mozgófényképes foglalkozásra.

Előtte Tepli Nándornak területbérlet ügye van a fővárosi tanács előtt. (Budapest fővárosi tanácsi iratok VI. 2348/1904. sz.); 1904 végén a Népliget mutatványos telepen akarna kioszk és kávéház felépítésre területet bérelni, de a tanács másnak adta ki a területet. Erős terve volt ezidőben a Népliget, mert a bérletügyben a járásbírószághoz fordult, s az ügy 1905 februárjában reá nézve sérelmesen zárult.

Más ügye nem volt a tanács előtt. Tepli Nándorné helyfoglalási engedélye a VIII. kerületben 1906. októberében szerepel (ld. ott). Ezenkívül bérelni kívánja a Dohány és Wesselényi utcák sarkán fekvő telket is, mely ügy a következő fejezetben a Tepli–Hertzka–Narten pályázat irataiban szerepel és Tepli Nándor 600 személyes mozgatható fedett mozihelyiségére, műsorára, pestkörnyéki és vidéki működésére részletes adatokat ad.

Tepli–Hertzka Lothár–Narten pályázat a Dohány és Wesselényi utcai telkek béreltére 1906-ban, Kepes és Kartal együttes ajánlata.

Tepli tóvárosi plakátja leírásával.

Tepli-féle Elektrobioscop – Hertzka Lothár, Narten György

(Fővárosi tanácsi iratok 184735/1906 VI. sz., VI. 333/1906.)

Tepli Nándorné 1906. október 5-én a fővárosi tanácshoz intézett beadványában kéri a VIII. ker. Teleki téren lévő üres helyen és a VII. ker. Dohány és Wesselényi utca sarkán lévő üres helyen egy 20 m hosszú, 10 m széles helyet villamosfényképek bemutatására megadni. Hivatkozik arra, hogy színháza elegáns kinézésű, szolid vállalat, s ha „Narten német alattvaló” ezen helyeket megkapta, ő mint helyi illetőségű, jogot formál rá.

Csatolja október 2–4-i tóvárosi plakátját, mely műsorát is tartalmazza. Az 1906. évi idény előadásait Budapesten 56 ezren, Kispesten 20 ezren, Újpesten 14 ezren, Vácon 12 ezren tekintették meg, Esztergomban pedig 18 ezren. A Tepli-féle Elektrobioscop plakátja szerint 600 személyes fedett helyisége van.

Fotózásra javasolható kivonat külön lapon.

Az 1906. november 3-i pénzügyi ügyosztályi jegyzőkönyv szerint a Dohány utcai telekért 1906. november 15-től 1907. január 15-ig 1000 K bért ajánl fel.

Hertzka Lothár a Wesselényi utcában az 5268/5 hrsz. telket 1906. augusztus 23-i beadványában 2 évi időtartamra kéri: tudományos előadásokat is kíván rendezni és mérsékelt belépődíj mellett a tanulóifjúságnak is hozzáférhetővé teszi. Egy évre 2000 K bért ajánl fel. – A november 3-i pénzügyi ügyosztályi jegyzőkönyv szerint fenntartja ajánlatát, de csak úgy, ha a Dohány és Wesselényi utca sarkán lévő telek nem adatnék bérbe. Ezért 4000 K évi bért is hajlandó fizetni, ha a Wesselényi utcai telket viszont nem adják mozi céljára bérbe.

Narten György 1906. október 23-i beadványában mutatványos sátorra részére kéri a Wesselényi utcai üres telket és 1906. november 1-től 1907. május 1-ig 5000 K bért ajánl fel.

Az izraelita hitközség nem ad beleegyező nyilatkozatot és a fővárosi tanács a három kérelmet elutasította. 1906 végén a VII. kerületben nyert engedélyt (ld. VII. ker. előljárósági adatoknál).

Tepli N. Budapestről aláírási plakát. Kivonat.

(Készült Lindenburg Tóváros nyomdájában.)

Csak rövid ideig látható Tóvároson a Halom téren október 2., 3. és 4-én a Tepli-féle Elektro Bioscop 600 személyre fedett helyiség, saját locomobil és 70 amperes Dynamóval nagyszerűen világítva. 6 ívlámpa és 300 izzólámpa 2.500 gyertyafényű, reflektor fényszóróval, amely a legtükéletesebb mozgófényképeket projektol.

Műsor:

2-án: *Egy paraszt Párizsban*

Vonatt érkezés, A vihar áldozata, Ügyvéd család meggyilkolása, Gyermekházasság, Vigyázz, ha jön a férjem, Tűzoltó kalandja, A megbüntetett lepkevadász.

3-án: *Curiosi bányászerecséltenség, Háladatlan koldus, A két anyós, A béka vadász, Zászlószentelés, Ékszerablók, A cukrász, Gyermek háború, Hüvelyk Matyi.*

4-én: *Orosz-japán előőrsök, Gályarabok, Modern öltözködés, Lopott liba, Cowboy, Az éhes Péter, Idomított számár, Rablók tanyája, Nővadász.*

Helyárak: I. hely 60 fill., II. 40 fill., III. 20 fill.

„Az előadások kedvezőtlen idő esetén is megtartatnak.”

Előadások kezdete hétköznap este 1/2 6 órakor, vásár- és ünnepnap délután 1/2 3 órától folytatólagos előadások.

Számos látogatást kér tisztelettel Tepli N. Budapestről.

Kepes–Kartal ajánlat (Bp. főv. tanácsi iratok VI. 3196/1905.)

1906 őszén a Dohány és a Wesselényi utcák sarkán fekvő városi telket ketten is kérik korszolyapályának, de a tanács a kérelmet elutasítja. Az egyik ajánlattevőként Kepes Nándor és társa, Kartal Manó budapesti lakosok jelentkeztek, akik 1906. szeptember 10-én érkezett ajánlatuk kiegészítéseként hivatkoznak arra, hogy megtudták, miszerint a telket a tanács a Narten Bioscop céljára szándékozik bérbe adni. Tudomással bírnak az izraelita hitközség előző évi nehezményezéséről, ezért olyan ajánlatot tesznek, hogy ha a telek felét Narten kapná meg, másik felén korszolyapályát csinálnak. Egyébként ők is hajlandók megfizetni a Narten által ajánlott összeget, ha Bioscop céljára kapják meg ők e területet. A telek be volt kerítve és igen alkalmas volt e célra. A fővárosi tanács a kérelmet 1906. november 15-én elutasította.

Winkler Lambert mozgófényképes sátra 1905–1906 fordulóján a III. kerületben volt felállítva (lásd ott).

VI.

**Városliget – Népliget mutatványos telepei.
A Fényes és Fisch mutatványos család**

***A Városliget, Népliget mutatványos telepein
a mozgókép mutatványok kutatása***

Budapest fővárosi tanácsi iratok 1895. évi VI. 597. sz. iratcsomó.

1896-ban a nyári idényben sem a Városligetben, sem a Népligetben nincs mozgókép mutatványos bérlet. 1904-ig a nem teljesen fennmaradt bódé és parcella bérletek szerződéseiben hasonlóan nem találtunk mozgókép mutatványt.

1902-ben özv. *Fényes Mártonné* a már korábban bérelt területén mozgókép mutatványra is rendőrségi engedélyt nyert, mely külön nem szerepel a számvevőség nyilvántartásában, mint a főváros bérlője.

Fenti jelzetű iratcsomóban a 221.284/1905. VI. sz. akta tartalmaz két mozgókép mutatványra adatokat: tárgya a mutatványos telepeken az 1905. évi nyári idényre bérbe adott ideiglenes parcellák utáni bérösszegek elszámolása a fővárosi gazdasági hivatal intézésében.

A városligeti mutatványos telepen ideiglenesnek jelzett parcellák egyik bérlője *Fényes Gyula*, foglalkozása mozgófényképes. 1905. július 1-én esedékes a II. bér részlet, 300 korona (az évi bér tehát 600 korona volt). Hátraléka november 15-én a gazdasági hivatal kimutatása szerint 160 korona volt.

A Népligetben ideiglenes parcellán *Fisch Erzsébet* hasonlóan mozgóképeket mutat be. Bére azonban 100 korona volt az egész nyári idényre.

Az 1906. évi mutatványos engedélyek kimutatásait gazdasági célra kiemelték az aktákból (VI. 1741/1905. sz. tanácsi iratok).

További bevezetett iratok jeleztei: VI. 144/1886, VI. 942/1885, IX. 679/1904, VI. 1432/1900, IX. 1209/1904.).

A The Royal Bio Társaságnak 1903-tól sem bérlete, sem mutatványos-ügye nincs a tanácsi iratokban.

Fisch Ferenc városligeti bérleti szerződéseiben (1887-től folyamatos, 1905-ben további 1 évre hosszabbítatik meg) nincs adat mozgókép mutatványra. 1907. évi szerződése is variété üzletre szól. (Szerződések 18695. sz. tanácsi iratok 51322/1906 VI., 222624/1906. sz.)

A mutatványos telepek bérbeadásának gyakorlata arra utal, hogy a mutatványosok változtatták mutatványaikat, a főváros általában a helybér megfizetésén kívül nem törődött velük. Egyéb engedélydíjakat saját bérelőinek kedvezményesen állapította meg.

Fényes család

Özv. Fényes Mártonné (másként Fényes Rozina) örököse férje mutatványos bódéinak.

Fényes Rozina asszony városligeti mutatványos telepen a XIX. és XX. sz. parcellát 1890–1904. december 31-ig anatómiai múzeum céljára bérbe veszi, 1890-ben, majd 1892-ben a XVII. és XVIII. sz. parcellát is bérbe veszi 1904-ig a múzeum bővítésére (Bp. fővárosi számvevőszéki iratok. Szerződések 8719. és 9883. szám.).

1902. április 5-től október 30-ig a Városligetben mozgófénykép, anatómiai múzeum és plasztikum tarthatására engedélyt kapott a főkapitány 85643/1902. sz. értesítése szerint. (Bp. fővárosi tanácsi iratok VI. 1446/1886. sz.)

1904-ben hajóhintára kapott engedélyt (Bp. fővárosi tanácsi iratok IX. 233/1904. sz.), majd az 1890. és 1892. évi szerződése a fővárosi tanácscsal meghosszabbított. (Szerződések 18100 sz.) 1906-ban fényképész műterem felállítása található a tanácsi iratokban.

1903-tól a kerületi előjárósági irattár (segédkönyv hiánya miatt) mozgóképengedélyei nem kutathatók fel.

Fényes Gyula 1905-ben a nyári idényben a Városligetben az előzők szerint ideiglenes parcellán mozgófényképeket mutatott be. 1906-ban is ideiglenes parcellán mutatványos bérlő, tartozási ügye szerepel a tanácsi iratokban, de mutatványa tárgya nincs jelölve. (Bp. fővárosi tanácsi iratok VI. 2351/1906.) 1906 végén a VIII. kerületben előadás-engedélye található (ld. ott!), majd 1907-ben a Városligeti Mutatványos telepen levő

parcellát mozgófényképüzlet céljára bérbeveszi, 1907 május 1-től szeptember 30-ig. Bére 600 korona (szerződések 20247 sz.).

Fényes Gyula fia Fényes Mártonnének (Fényes Rozinának). 1906. március 12-én beadványt intézett a főváros kir. biztosához, melyben előadja: „én állítottam fel az első mozgófénykép bódét. Ezen vállalatom meglehetősen biztosította életfenntartásom, azonban már tavaly több versenytársam akadt, miáltal erősen kellett küzdenem, hogy a nagy költséget, valamint családom fenntartását fedezhessem.” Hivatkozik arra, hogy a gazdasági hivatal elutasította azon kérelmét, miszerint árverés mellőzésével a múlt évi bérért kapja meg helyét a Városligetben, de az árverési eljárás mégis megtörtént március 17-én. Kérelme tehát nem teljesített. Mellékletként beadott 1905. évi nyugtája szerint a Városligetben mozgófényképek, panoráma, hajóhinta és aquárium céljára bérelt ideiglenes mutatványos helyet 600 forintért. Kiderült az iratból, hogy az ideiglenes parcellákon a bérlők többféle mutatványt gyakoroltak, mutatványaikat változtatták és nevezett már 1905 előtt is mutatott be mozgófényképeket. „A piszkos concurrentia mely itt (a Városligetben!) különösen brutális módon uralkodik” több versenytárs formájában jelentkezett 1905-ben. Utalás szerint ideiglenes helyén sátor volt felállítva. (Bp. fővárosi tanácsi iratok VI. 716/1906. szám), mely az iktatókönyvi bejegyzés szerint „mozgófényház”-nak nevezetett.

A Fisch család

(Lásd még mutatványos telepek.) Fisch Ferenc városligeti varietészínház tulajdonos 1905–1906-ban sátoros vándormutatványokat tart az alábbiak szerint.

Fisch Ferenc VI. Városliget 21. sz. alatti lakos 1905. november 22-én érkezett kérelmében a III. ker.-i előjáróságtól „mozgófényképek felállítását” kéri (21119 ikt. sz.), majd november 24-én a kerületi kapitányság átirata érkezik tűzvizsgálata ügyében (21195 sz.). December 5-én a fővárosi államrendőrség átiratát iktatják nevezett mozgófénykép mutogatásra adott engedélyéről, majd külön ügyként 1905. december 13-án a III. ker. kapitányság átirata szerepel (22676) ikt. sz.), melyben a Fisch Ferenc sátrában történt tüzesetről értesít.

1904-ben nem szerepel a III. kerületben, 1906-ban pedig segédkönyv hiányossága folytán nem kutatható.

Fisch Ferenc a X. kerületben 1905–1906-ban.

1905. április 14-én iktatja a X. kerületi előjáróság Fisch Ferenc beadványát, melyben mint mozgófényképész világítógép megvizsgálását kéri (7778 ikt. sz.). Vonatkozó ügyszámai hiányában valamely alkalmi rövidebb mozgókép bemutatására gondolunk.

1906. augusztus 30-án Fisch Ferenc kinematográfus engedély kérel-

mét iktatja a kerület (15099 sz.), majd szeptember 28-án a nyilvántartó helyfoglalási engedélye ügyében tesz jelentést (16584 sz.), s előtte szeptember 5-én a főkapitányi hivatal 5% szegényalapi jutaléka tárgyában küld értesítést, ami a számvevőségnek adatott ki (15425), végül 16852 sz. alatt a nyilvántartó ugyanezen ügyben tesz jelentést. Ennek alapján 1–2 hónapos sátoros mozgóképmutatványa véleményezhető.

A VII. kerületben Fisch Ferenc a VII. Csömöri út 140. sz. alatt 1906–1907 fordulóján szerepel mint mozgófényképes (ld. ott). A VIII. kerületben 1905–1906-ban rövid engedélye lehetett (ld. ott). Fisch Ferenc a II. kerületben 1906 január–február hónapban szerepelt (ld. ott)

Fisch Ferencné 1906 végén a VI. kerületben a Teréz krt. 46. alatt mint mozgófényképes szerepel (ld. ott).

Fisch Erzsébet 1905-ben a Népligetben ideiglenes parcellán mutat be mozgófényképeket (ld. mutatványos-telepeknél).

VI.

Neumann – Ungerleider

1905–1906-ban mozi ügyei a VII. kerületben szerepelnek (ld. ott). 1904-ben Ungerleider Mór mozgófénykép-mutogatásra a fővárosi tanácsnál fordult elő (IX. 98379/1904. sz.), de iratai nem maradtak fenn. Mindez arra utal, hogy állandó engedélye volt. 1904 előtti adatait ld. – számvevőségi helyi díj nyilvántartásban és VII. ker.

Kávéház és egyéb mutatványos, ipar stb. adatok

Ungerleider Mór a Városligetben 1903. április 3-tól október 31-ig tambura zene tartására nyert engedélyt (fővárosi tanácsi iratok VI. 144/1886. sz. –4662/1902. sz.).

A számvevőségi díjkönyv 1896. évi feljegyzése szerint a VII. Király u. 27. sz. kávéházban tamburás karének előadásokat mutatott be ideiglenesen Ungerleider Mór 1897. március 1-ével (10643/1897. IX. sz. főv. tanácsi irat).

A Király u. 27. az. alatti kávéháza iparbeszüntetését 1905. július 4-én jelenti be Ungerleider Mór a VII. kerületi előljáróság (39697/1905. VII. ker. ikt. sz.)

Neumann József és Ungerleider Mór Mercur kávéháza a VII. Kerepesi út 68. alatt már az 1900. évi címjegyzékben is szerepel, 1907-ben neve Velence kávéház.

Iparigazolvány kérése 1905-ben a VII. kerületben 8395/1905. sz. alatt szerepel a Kerepesi út 68. alatt (irat nincs). 1905. március 16-án adta ki az előljáróság mint iparhatóság.

Ungerleider Mór elektrotechnikai bizonyítványa a VII. ker.-i előljáróság 1904–1905. évi segédkönyveiben szerepel. (1918/1905, 23945/1904.

sz.) Erősáramú erőátviteli berendezés létesítési ügye 1906 végén szerepel a fővárosi tanács előtt (252088/1906. II. sz., irattárba nem került!). Vonatkozó száma 278774/1906. 1906. december 20-án a IX. ker.-i előljárásság értesítése (35093 előlj. sz.) Ungerleider helyhatósági engedélye tárgyában, mely IX. kerületi mozija alapítására utal (IX. Üllői út 63.). Ungerleider Mórnénak 1906 körül városligeti kávéház-bérleti ügyei találhatók a fővárosi tanácsi iratokban.

Az Apolló mozi építése

(Budapest fővárosi tanácsi iratok jelzete III. 2205/1918.)

Neumann József és Ungerleider Mór (laknak VII. Kerepesi út 68.) 1906. június 12-én kelt és a fővárosi tanácshoz írt kérelmükben az ingatlanulajdonos beleegyező nyilatkozatát mellékelve „egy ún. mozgófényképeket mutató Projotographe terem létesítésének engedélyezését kéri”, (127759/1906. sz.) a VIII. ker. Kerepesi út 33. sz. alatt (másként Népszínház u. 1–3. sz., a mai Corvin áruház telke) fekvő Kaszelik János úr tulajdonát képező ingatlanon.

A mérnöki hivatal véleménye alapján a szakosztály városrendezési okokból ideiglenesen néhány évre javasolja az engedély megadását 1906. június 25-én. Az építésügyi bizottság ezek után engedélyezhetőnek tartja ideiglenes jelleggel három évi fennállással, ami telekkönyvileg is biztosítandó.

Tervei a főváros tanácsi könyvtárból lebontása után kiemeltettek és nem maradtak fenn. A műszaki vélemények adatai szerint:

„A terem 500 személy befogadására van tervezve, két egyenként két méter széles bejárati ajtókkal, ezenkívül négy vészkijáratral”, amit kettővel szaporítanak. A tűzoltóság még javasolta, hogy az oldalt vezetett közlekedő utak 1 méter szélesek legyenek és az oldalkijáratok nem vész-, hanem rendes kijáratnak használtassanak. Az egyes ülőhelyek 0,50 m szélesek legyenek.

A fővárosi tanács az építési engedély megadását ahhoz a feltételhez kötötte, hogy az ideiglenes építmény lebontása telekkönyvileg biztosítassék, amire az építetők 6000 K biztosítékot ajánlanak fel, s az egész környéket csúfító üres telek helyére nagyon szépen kiállított vasszerkezetű építményt terveznek felépíttetni, bárcsak ideiglenesen is. A tanács az ideiglenes építményre az engedélyt kiadja 1906. július 30-án (155039/1906. sz.)

1906. augusztus 13-án érkezett beadványukban a tervek módosításának engedélyezését kéri az építetők, mert a vasszerkezetet késve tudták a gyárak elkészíteni, s nehogy vállalatuk, amibe egész vagyonukat fektették, kudarcot valljon, kéri a nyári színházakhoz hasonlóan fasszerkezet

engedélyezését; de visszavonják a kérelmet: a vasszerkezetet a Haverland Antal cég elkészíti.

Az építést Pollák Manó műépítész irányítja.

Az alaprajzok 1906 decemberében némileg módosíttatnak, amit a mérnöki hivatal 1907. január 6-án hagy jóvá. Így 1906–1907 fordulóján épül fel a terem, majd 1907 májusában a fővárosi tanács engedélyezi a most már Apollónak nevezett projectograph színház átalakítását és erkély építését (106246/1907. sz.).

1907–1908-ban viták vannak a fővárosi tanács és a főpolgármester között az engedély szabályszerűségét illetően miután a közgyűlésen interpelláció hangzott el (ld. tovább). Ha nincs is kimondva, színházi érdekek állnak a háttérben.

A három évi engedélyezési idő 1909. augusztus 1-én jár le. Közben 1908-ban Békefi Sándor ellen rágalmozás sajtóvétsége miatt büntető eljárás is indul ezzel kapcsolatban, majd 1909-ben további négy év meghosszabbítást kérnek a színház fennállhatására.

A Neumann és Ungerleider cég jogutódja a Projectograph Mozgófénykép és Gépgyár Rt.

1907. március 13-án a főváros közgyűlésén (ld. Fővárosi Közlöny 1907. 619 l.) Benedek Dezső az építésügyi kérdések tárgyalása során interpellációjában kifogást emelt az Apolló színház felépítése ellen a Népszínház (később Nemzeti Színház) közvetlen közelében.

Kifogásolja, hogy sok műintézetnek, villamosszínháznak ad a hatóság engedélyt, s ezáltal elvonják a Népszínház közönségét. „Lobogó fáklya-fénnyel csalogatják a közönséget és csak a nagydobos hiányzik onnan, hogy: ne menjetek a Népszínházba, mert az komédia, hanem jöjjetek ide hozzánk, mert itt a természetet valóságában láthatjátok.” Ez a színházi részről indított első támadás a mozi ellen a főváros törvényhatóságában.

Neumann – Ungerleider projectograph vállalat magyar címer ügye 1907-ben

(Budapest fővárosi tanácsi iratok I. 6072/1907.)

A cég tulajdonosai, Neumann József és Ungerleider Mór ügyvédjük útján 1907. október 9-én kelt beadványukban címerhasználati engedélyezéshez a polgármestertől annak igazolását kérik, hogy politikai jogaik gyakorlatában vannak.

Ekkor Neumann József kaposvári születésű 43 éves vállalkozó és Ungerleider Mór krasznibródi születésű, 35 éves mozgófénykép vállalkozó tulajdonosnak nevezik magukat, részükre a polgármester a kért igazolást kiadja.

Címer-engedélyezés iránti kérelmüket október 29-én adják be a pol-

gármesterhez. Vállalatuk címe VII., Rákóczi út 68. A következőket adják elő: „Elsők voltunk, akik Magyarországon, és pedig Budapesten az 1898. év elején a mozgófényképeket a közönséggel megismertettük és mozgófénykép vállalatot létesítettünk.” „Immár nemcsak a fővárosban, hanem az ország minden nagyobb helységében és pedig részben nyilvános helyeken, részben e célra épített helyiségekben eszközöltetnek mozgófénykép előadások.”

„E vállalkozást nemcsak megteremtettük, hanem terjesztettük is, amennyiben a VII. Rákóczi út 68. sz. alatti telepünkön mozgóképfelvételi osztályt létesítettünk, ahol a szükséges vetítógépek és ezzel kapcsolatos cikkek eladásával iparszerűleg foglalkozunk. Üzletünk nemcsak az ország, hanem a külföld vállalkozóit is ellátja a szükséges cikkekkel. E téren hazánkban az első helyet foglaljuk el.”

Üzletünk 80 személyt foglalkoztat. Az általuk készített képek, gépek olyan kiválóak, hogy nagy forgalmat bonyolítanak le. Utal arra, hogy vállalkozásuk a közművelődés szempontjából is figyelmet érdemel: képeik nagy része a nép- és földrajzi ismeretek terjesztését is előmozdítja. Ennek alapján kéri üzletük részére az ország címerének használatát megengedni.

A VII. kerületi előljáróság 1907. december 7-én a címer megadását javasolja, tekintettel a cég telepeinek kiterjedt üzemére, melyek Magyarországon az elsők. Indoklása szerint a Neumann–Ungerleider cég a VII. ker. Rákóczi út 68. sz. alatt, továbbá a Mosonyi u. 1. sz. alatt a modern technika vívmányai szerint felszerelt projektográf gyárral bír, mely gyárban állandóan 70–80 munkás van alkalmazásban. A cégnek a Rákóczi út 68., Hajós u. 25., Népszínház u. 1–3., Üllői út 63. és Fő u. 29. sz. alatt van projektográf színháza. Az ott alkalmazott személyzet havi 8 ezer korona fizetést kap.

A budapesti kereskedelmi és iparkamara információja szerint a cég „külföldi mozgófénykép felvételek és vetítőkészülékek importálásával és terjesztésével foglalkozik”, ezért a címer használatában rejlő kitüntetés nem javasolja.

A polgármester a belügyminiszterhez tett előterjesztésében nem javasolja a címer engedélyezését, miután 1908. október 7-én a belügyminiszter arról értesít, hogy a miniszterelnök a kérelmet figyelembe vehetőnek nem találta.

VII. Vállalatok

A cégbírószági iratokban kutatható vállalatok:

Mozgófénykép Rt. (IV. ker. elöljáróság E iparajlstroma 1907. 47. sorsz. 13404/1907. iparhatósági sz.) anyaggyártás kizárásával minden, a mozgófénykép iparral összefüggő üzletág művelésére és kereskedésre szolgáló vállalat. 1909 évi budapesti cím- és lakjegyzék szerint felszámolás alatt 1907. augusztus 19. Erzsébet krt. 1. alól üzlethelyiség változást jelent (VII. ker. 46191/1907. sz. IV. ker. 13404/1907).

Plasticon Rt. (1897–1899)

Ósbudavár Rt.

Mutoscop vállalat (1900 után találtam tanácsi tárgymutatóban).

The Royal Bio Társaság: 1906. szeptember 21-től október 30-ig kéri a Vigadó nagy- és kistermét bérbe adni napi 120 korona bérösszeg mellett. A fővárosi tanács a kérelmet indoklás nélkül elutasítja. (Bp. fővárosi tanácsi iratok VI. 2748/1906. sz.) A tanácsi irattárban 1903-tól más adat nincs.

Puthé Fréves (Charles és Emil) kinematograph készülékek, filmek, fonográfok s mindezek alkatrészei árusítása. (IV. ker. elöljáróság E iparajlstrom 1907 27. sorsz. 6540/1907 iparhatósági sz.).

Projectograph Mozgófénykép Rt. és 1909. évi címjegyzékben felsorolt más vállalatok és mozik.

Schwarzenberg és Társa cég (filmkereskedelem) Schwarzenberg Izidor – Schwartz Félix) 1906 (?)

Biograph: Pallák Hermann Filmkereskedelmi Vállalat (Utóbbi vö.: Lánya–Radó–Held: A 25 éves mozi.)

VIII. Vegyes

(Országos egyesületi szaklap. Kinematograph)

A Magyarországi Mutatványosok és Érdektársaik Országos Egyesülete

(Bp. fővárosi tanácsi iratok IX. 3104/1906. sz.)

Kardhordó Árpád elnök 1905. szeptember 22-én bejelenti a főváros polgármesterének, hogy Budapesten szeptember 22-én a Városliget egyik zárt helyiségében megalakult a fenti egyesület: alapszabály-tervezetét bemutatja (iratokban nem maradt!).

A vonatkozó kerületi elöljárósági számok 1933-ig voltak vezethetők a VI. kerületben, de iratait (a ker. elöljáróság végezte az egyesületek ellenőrzését) kiemelték; nem állapítható meg, hogy a mozi mutatványosok az egyesület keretében külön csoportosultak-e. VI. ker. előlj. alapszám: 30065/IX.1907, utószám: 63498/1914, stb. 20189/1933).

A *Kinematograph* c. lap a Budapest főváros polgármesterének mint sajtóhatóságnak 1910 évig vezetett időszakos lap jegyzéke c. nyilvántartásában nem szerepel. Az irattári mutató alapján volt felkutatható.

1906 áprilisában Lenkei Zsigmond a Színház és Élet c. hetilap kiadótulajdonosi jogát Lipcsei Kálmánra átruházta. (Bp. fővárosi tanácsi iratok I. 8016/1901.), majd 1907-ben a főváros polgármestere 237204 sz. határozatával mint sajtóhatóság tudomásul vette, hogy Lenkei Zsigmond 1907. november 1-én saját kiadásában és felelős szerkesztése mellett „A Kinematograph” cím alatt magyar nyelven havonként kétszer megjelenő szaklapot indít, mely lap Wellesz Béla nyomdájában (VI., Gróf Zichy Jenő u. 37. sz.) kerül sajtó alá. Szerkesztősege és kiadó hivatala pedig VIII. ker. Baross u. 59. II. 7. sz. alatt van.

Lenkei október 22-én kelt beadványa szerint a kinematograph színházak és látványosságok érdekeit szolgáló lapot szándékozik indítani, mely közöl minden fenti szakba tartozó tudnivalót, beszerzési forrásokat stb., hogy ezzel az országban nagyszámban lévő, folyton újabban létesülő mozgósínházak ügyét szolgálja.

Lenkei Zsigmond ez időben a Magyar Újságkiadók Országos Szövetsége jegyzője is aláírása szerint.

1930-ban mint évek óta meg nem jelent időszakos lapnak időszakos jellege elvesztését mondja ki a polgármester (3572/1930. sz. határozatával); más sajtóhatósági adat a lapról nincsen.

(Bp. fővárosi tanácsi iratok I. 6217/1907)

A mozgófénykép budapesti törvényhatósági forrásai (1896–1906)

- I. Hatósági engedélyek és díjak (szabályok és joggyakorlatok:
 - a) rendőrségi engedély
 - b) tűzrend. használati engedély
 - c) helyi díjak
- II. 1896–1903 számvevőségi helyi díj nyilvántartások
- III. Kerületi előljáróságok stb. adatai 1904-től
- IV. Vándorsátras mozgófényképesek
- V. A Városliget – Népliget mutatóványos telepei
Fényes–Fisch család
- VI. Neumann és Ungerleider cég
- VII. Vállalatok
- VIII. Egyesület és szaklap

A cseh film formanyelve*

A film viszonya a képzőművészethez

A filmkép alkotóelemeinek sora elsősorban az építészettel és a díszlettervezéssel függ össze (a drámai tér megoldásai, a fényképezés, a kellékek, a jelmezek, a szín, a beállítások, azaz színpadképek kompozíciója stb.). Ebben az összefüggésben a film képzőművészete külön problémakört képvisel, belső törvényekkel, saját fejlődéssel és stílussal rendelkező problémakört, amit nem lehet gépiesen a színpadi ábrázoláshoz kapcsolni, sem az egyes képzőművészeti kategóriákhoz sorolni. Mégha az egyes alkotóelemek igen közel is esnek a képzőművészet alkotó eszközeihez, sőt néha szinte azonossá válnak ezekkel (a film-montázs és a fénykép montázsa), mégis a filmre jellemző dimenzió lényegesen megkülönbözteti mindkét nyelv jelrendszeri funkcióját, mert egymástól nagyon elütő elvi alapon nyugszanak.

Amikor a film alkotóelemeinek változását vizsgálgatjuk, fel kell figyelni a film és a képzőművészet között meglévő, más természetű kapcsolatokra is, vagyis arra, ahogyan a filmalkotás közvetlenül és egyértelműen átveszi bizonyos képzőművészeti alkotások stílusát.

1. Illusztráció

Néprajzi illusztráció (Kašpar: Nagyanyó, 1922)

Szecessziós illusztráció (*Arany Prága – Zlatá Praha*): *Szent Vencel*, 1929

2. Festészet

Expresszionizmus: *Jövevény a sötétből*, 1921

Távoli út, 1948–1949

...*Az ötödik lovas a Félelem*, 1969

* A tanulmány első részét a *Filmspirál* 10. számában közöltük. (A szerk. megj.)

- Naturalista realizmus: *Zászlóalj*, 1927
Barbara Hlasová, 1943
Sziréna, 1947
Apák iskolája, 1957
- Realista tájkép (lírai): *A folyó*, 1933
- Akadémikus folklorizmus: *(Józso Uprk): Marysa*, 1935
- Allegorikus szimbolizmus: *Janošik*, 1936
Zboró, 1939
- Akadémikus monumentalizmus: *Bölcsészeti történet*, 1937
(Marold, Mánés)
Jan Hus, 1955 (Brozik, Brueghel)
- Impresszionizmus: *Nagyanyó*, 1940
Ködök a láp felett, 1943
Ezüst szél, 1954
- Impresszionista szecesszió: *Éjszakai pillangó*, 1941
- Impresszionista intimizmus: (Bonnard): *A hegedű és az álom*,
1946
Hold a folyó felett, 1952–53
- Szocialista realizmus (plakát): *Holnap mindenki táncra perdül*,
1952
- Szürrealizmus: *Az éjszaka gyémántjai*, 1964
Valéria és a csodahét, 1970
(*Valérie a týden divu*)
- Pop-art (Vogues, reklám-fotó): *Százszorszépek*, 1966

3. Szobrászat

- Eklektikus modernizmus: *Gerle*, 1960

4. Fotó

- Tájkép fotó (Plicka): *Dalol a föld*, 1933
(*Zem spieva*)
- Modern reklám fotó: *Valami másról*, 1963
(*O nečem jiném*)
- Riport fotó: *Merénylet*, 1964

Az említett képzőművészeti stílusok hatása leggyakrabban a külsőkben nyilvánul meg (*Távoli út*); a belsők expresszionizmusa túlnyomórészt ...*Az ötödik lovas a Félelem* című filmben és a pop-art a *Százszorszép*ekben. Mindenekelőtt az operatőri stílusban érvényesül, de néha ott a nyoma a színésszel való rendezői foglalkozásban is (...*Az ötödik lovas a Félelem*, *Nagyanyó*, *Éjszakai pillangó*, *A hegedű és az álom*, *Holnap mindenki tánra perdül*, *Az éjszaka gyémántjai*, *Valéria és a csodák hete*, *Százszorszép*ek, *Valami másról*). Az ilyen esetekben nemcsak külső stilizáló hatásról van szó, hanem az egész alkotói hozzáállást átható inspirációról, amikor is az az inspiráció vagy aktív jellegű, amennyiben az eredeti stílus kiindulását specifikus filmművészeti megnyilatkozássá formálja (*Zászlóalj*, 1927, *Szent Vencel*, 1929, *Nagyanyó*, 1940, *Valéria és a csodák hete*, 1970), vagy passzív, amennyiben a képzőművészeti stílust csak külsőségeiben utánozza (*Marisa* 1935, *Holnap mindenki tánra perdül* 1952, *Százszorszép*ek 1966).

Előfordul két vagy több befolyás együtthatása is (*Jánošik* 1936 = allegorikus szimbolizmus + Plicka féle tájkép fotó). Egyes esetekben, amikor heterogén hatások keresztezik egymást, vagy eklekticizmusról beszélünk, amely már magának a képzőművészeti stílusnak a kiindulópontja (például Marold harca a Károly hídon a *Bölcsészeti történet*ben, 1937), vagy szobrászati eklekticizmusról (*Gerle*, 1960), vagy a filmre alkalmazás eklekticizmusáról (*Husz János*, 1955) ahol is a Brožik-féle monumentalizmus mellett Brueghel nyomait is felfedezhetjük.

Ámbár a cseh filmgyártás történetéből vett 50–60 film túl kevés ahhoz, hogy ebből aprólékosan levezzünk a filmművészet képzőművészethez való viszonyát, mégis két jelenségre kell felfigyelnünk, amelyek fontosak lehetnek a filmstílusok fejlődésében beállott változások szempontjából. Mindkettő a képzőművészet fejlődésének kronológiájára vonatkozik.

1. A mód, ahogyan a film átveszi a képzőművészeti stílust, nélkülözi a saját, önálló fejlődési kronológiát. Az expresszionizmus, amely (eredeti) képzőművészeti formájában századunk második és harmadik év-

tizedében dívott, fordulatot idéz elő a filmművészetben először a húszas, majd a negyvenes és hatvanas évek idején. Ugyanazek az ismétlődő visszatérések észlelhetők a film és a naturalista realizmus viszonyában, habár itt már modellről van szó, amely a film képzőművészete és a festészet közötti különbség szempontjából kevésbé evidens.

2. Míg a két háború közötti időszakban, tehát a film formanyelvének szerkezeti fejlődése idején úgy találjuk, hogy a film és főleg a filmkép a festészetből merít ösztönzést, véletlenszerűen – anélkül, hogy valami köze lenne a képzőművészet fejlődéséhez, ami szélesíti és mélyíti a képzőművészet nyelvét –, a második világháborútól kezdve ezen a téren bizonyos fejlődési logika tapasztalható. Az impresszionizmussal és néhány módozatával (impresszionista szecesszió, intimizmus) való találkozás után a filmre gyakorolt képzőművészeti befolyás időbeliségében is észlelhető az egyre változó képzőművészeti formanyelv fejlődési logikája. S ráadásul ezek a hatások nemcsak felszínesen érintik a filmet, hanem kezdik áthatni egyes művek egész alkotói koncepcióját.

Ezekből a megfigyelésekből túl korai lenne valamiféle elméleti következtetést levonni, mert az 50–60 filmből álló mintasorozat csak alacsony értékű igazolást adhat. Ennek ellenére mindkét említett fejlődési jelenség az adott formában is néhány olyan kérdésre tereli a figyelmet, amelyeket nem lehet elhanyagolni a filmstílusok változásának vizsgálatánál.

Például, vajon érvényesül-e a filmnek a képzőművészeti stílusokhoz (naturalista realizmus, impresszionizmus, expresszionizmus stb.) való viszonyában a változó stílusok és bonyolult formanyelvük iránti respektus, avagy a film csak a képzeletbeli kifejezés konstans modelljeként kezeli őket, s mindig más és más pozícióból közelít feléjük, a saját fejlődésének különböző pozícióiból? Respektálja-e a film egyre növekvő összetettségüket, s ha igen, milyen viszonyban áll a stílusok fejlődési logikája a film saját fejlődési logikájával? Amennyiben éppen ellenkezőleg, csak mint konstans modelleket kezeli ezeket, akkor milyen módon használja fel saját fejlődésében?

Még sok ilyen koncepcionális és szerkezeti kérdést lehet felvetni,

akár a filmi montázst vizsgáljuk a fotomontázshoz való viszonyában, akár a szín jelrendszeri funkcióját, a formába öntés különböző technikáit és hasonlókat. Ezeket a kérdéseket még egyszer fel kellene tenni, részletesebb formában.

I. A rendező és a forgatókönyvíró

1. A rendező felkészültsége

Ebben a kérdésben már a húszas években a legnagyobb tagoltság mutatkozik, bár a rendezők többsége a filmes munka több fokán ment keresztül. A színháztól vagy más művészeti területről jött rendezők konvencionális kifejezőeszközökkel dolgoznak. A művészileg igényesebb filmek készítését négy közül csak két rendező vállalja, akik a film több területén tevékenykedtek és megfelelő tapasztalatokra tettek szert, és egy másik, aki művészetén kívüli területről került a filmhez. A kísérletezés csak egy rendező munkájában észlelhető, aki szintén a film több területén tevékenykedett.

A harmincas és negyvenes években ugyancsak többségben vannak a film különböző területén tevékenykedő rendezők, akik minden kategóriában szerepelnek, kivéve az experimentális elemekkel rendelkező filmeket (21-ből 2), amelyek egyikét olyan rendező alkotta a harmincas években, aki a filmes alkotómunka több szakaszán ment keresztül, a másikat meg (a háború utáni negyvenes években) egy eredetileg színházi rendező. A harmincas évek színvonalasabb filmjeinél (6) két esetben olyan rendező munkájáról van szó, aki más művészeti területről került át a filmhez, egy esetben pedig eredetileg színházi rendező munkájáról.

A negyvenes évek háború utáni időszakában feltűnő minőségi változás áll be, a konvencionális filmezéstől a színvonalasabb munkára térnek át. Ebben a kategóriában csak két olyan rendező szerepel, aki a filmes alkotómunka különböző szakaszait végigjárta, a többiek a dokumentum-, rajz-, báb-, vagy népszerű tudományos filmtől kerültek át a játékfilmgyártásba.

Ez a tendencia mutatkozik az ötvenes években is mind a konvenci-

onális, mind a színvonalas produkciókban. Többségben vannak azonban a filmes alkotómunka fokozatait végigjárt rendezők (10-ből 6); egy tapasztalt rendező az igényesebb alkotáshoz lát hozzá, s egy végzős dramaturg-szakos experimentális munkába kezd. A hatvanas években növekedik az igényesebb és az experimentális filmek túlsúly (9:2). Ebből három a Filmművészeti Akadémia rendező szakát végzett művész munkája (a többi csak részben). Tapasztalt rendezők tűnnek fel a színvonalas film kategóriájában is. A dokumentarista és egyéb területről való átmenet a konvencionális film kategóriájában érvényesül. A hatvanas évek egésze hasonló, jelentős tagolódást mutat a rendezők felkészültségét illetően, mint a húszas évek kezdetén, bár ugyanakkor ebből az összehasonlításból kiviláglik a szembetűnő hangsúlyeltolódás az igényes és az experimentális filmek felé, a konvencionális film rovására.

2. A forgatókönyvíró felkészültsége

Az egyes időszakokban változik azon esetek száma, amikor a rendező egyben a forgatókönyv írója is. A húszas években tíz film közül négy esetben, a harmincas években tizenegy film közül csak egy esetben, a protektorátus idején négy film közül egy esetben, a negyvenes évek háború utáni időszakában egyetlen egyszer sem, az ötvenes években tíz film közül egy esetben és a hatvanas években megint csak nem fordul elő ilyesmi, holott a rendező közreműködik a forgatókönyv elkészítésében.

A húszas években hat forgatókönyvíró közül kettő hivatásos (anélkül, hogy befolyásolnák a filmek ábrázoló konvencionális vagy színvonalas voltát), három író vagy drámaíró (egyikük a hagyományos, másik a színvonalas, harmadik az experimentális eszközök felé hajlik), egy igényesebb író más területről származik.

A harmincas években tíz forgatókönyvíró közül három hivatásos, hárman más foglalkozási ágból érkeztek, ugyanakkor mindkét típus a színvonalas filmben is szerepel (de az experimentális filmhez egyiknek sincs hajlama). Az experimentális értékek felé (11-ből 1 film) az irodalmi és szakmai felkészültséget nélkülöző forgatókönyvíró for-

dul. Az írók közül kikerült forgatókönyvírók (ketten vannak) egyike a konvencionális film, a másik a színvonalas film felé hajlik.

A negyvenes évek protektorátusi időszakában egy író szerepel a három forgatókönyvíró között, ő konvencionális eszközökkel dolgozik, a másik a színvonalasabb munka felé hajló, hivatásos forgatókönyvíró. A negyvenes évek háború utáni korszakában hat forgatókönyvíróból öt eredetileg író (ezek közül egy dolgozik konvencionális eszközökkel), s egyikük újságíró, aki experimentális értékekre figyel.

Szintúgy az ötvenes években előfordul az experimentális értékek felé forduló, eredetileg újságíró-forgatókönyvíró (tízből egy). Az előkészítésben már észlelhető a Filmművészeti Akadémia dramaturgiai tanszakának a hatása (két esetben az egyiknél konvencionális a forgatókönyvírói munka, a másiknál színvonalasabb koncepció mutatkozik). Hasonló az arány a hivatásos forgatókönyvírók munkáiban is. Az újságírók sorából jött forgatókönyvírók, az említett egyetlen eseten kívül (experimentális tendencia), részben a konvencionális eszközök, részben a színvonalas eszközök felé fordulnak. Kilenc forgatókönyvíróból kettő eredetileg író és a színvonalasabb film felé orientálódik.

A hatvanas években a legszembetűnőbb az írók részvétele a forgatókönyvírás munkájában (tízből öt). Ugyanakkor emelkedik a más foglalkozási ágakból jött forgatókönyvírók száma, ami egyrészt az experimentális jellegű munkában mutatkozik (2), másrészt az igényesebb koncepcióban (1). A tíz hivatásos forgatókönyvíró közül egyik a konvencionális eszközök híve, másik a színvonalas film művelője. Csökkenő a tendencia az újságírókból lett forgatókönyvírók számát tekintve is (tízből egy), mégpedig a színvonalasabb koncepciók túlsúlyba kerülésével.

Az egyes időszakok összképét az aránylag kevés számú hivatásos forgatókönyvíró bekapcsolódása jellemzi, többségben vannak az írók és drámaírók. A háború utáni időszakokban feltűnő, hogy a munkába csak kis számban kapcsolódnak be a Filmművészeti Akadémia dramaturgia szakának végzős növendékei (20-ból 2). A hatvanas években viszont ellenkező a tendencia, egyre emelkedik a más foglalkozási ágból jött forgatókönyvírók száma.

3. Együtműködés

A rendezőnek másik rendezővel való együtműködése a filmgyártás egészét tekintve csak három esetben áll fenn, még hozzá a húszas, ötvenes és hatvanas években, a színvonalas film kategóriájában. Egészében arányosan szerepelnek olyan esetek, amikor a rendező más művésszel dolgozik együtt (minden időszakban és minden kategóriában). A leggyakoribb a rendező együtműködése ugyanazzal az operatőrrel a húszas években (tíz esetből három) mind a konvencionális, mind az experimentális filmtípusnál; a protektorátusi időszakban csak egy ilyen eset fordult elő a színvonalas film kategóriájában, az ötvenes és a hatvanas években két-két eset szerepel a színvonalas és az experimentális filmkategóriában. A rendezőnek ugyanazzal a forgatókönyvíróval való együtműködése csak szórványosan fordul elő, mégpedig a harmincas években a konvencionális film kategóriájában és a hatvanas években a színvonalasabb filmnél. A minőségre való törekvés tendenciája megmutatkozik a rendező és egy bizonyos, kedvelt színész együtműködésében: míg a harmincas és a negyvenes évek folyamán ez az együtműködés a konvencionális film szférájában bontakozik ki, a háború utáni negyvenes évek, az ötvenes és a hatvanas esztendőök alatt a színvonalas filmkoncepciókban is észlelhető. A rendező és egyéb alkotóművész együtműködése a legszembetűnőbb a harmincas években (ötből három), és az ötvenes években (nyolcból kettő), amikor is mindkét esetben az igényesebb filmkoncepció van túlsúlyban: ez az együtműködés itt-ott észlelhető a húszas évek színvonalasabb filmjeinél és a hatvanas évek experimentális koncepciójú filmjeinél is.

Az együtműködés munkamódszereinek tagolódása a húszas és a harmincas években is fennáll, főleg a konvencionális film területén, minden folyamatossága mellett, az ötvenes és a hatvanas években pedig még nagyobb arányokat ölt a színvonalas film szférájában.

4. A rendező mint szerző

Megesik, hogy a rendező egyben az eredeti téma szerzője is egyszemélyben. Ilyen eset előfordul a húszas években (tízből kettő, konven-

cionális és experimentális szféra), a harmincas években (tizenegyből kettő, konvencionális és experimentális szféra); a negyvenes évek folyamán nem fordul elő sem a protektorátusi, sem a háború utáni időszakban, az ötvenes években csak egyszer (az experimentális koncepcióban), a hatvanas években tizenegy esetből kétszer, éspedig a színvonalas film kategóriájában. A rendező közreműködése az irodalmi forgatókönyvben a leggyakoribb. A húszas években szórványosan jelentkezik (tízből egy esetben a színvonalas film kategóriájában), a harmincas években emelkedik az ilyen együttműködés száma (tizenegyből hét, három a konvencionális, négy az experimentális szférában), a negyvenes években mind a protektorátus, mind a háború utáni esztendők idején előfordul, de a következőképpen oszlik meg: szembevetve a háború utáni időszakban a színvonalas filmek kategóriájában (hatból négy, amelyből egy az experimentális filmek szférájába esik). Ez a jelentékeny túlsúly az ötvenes és a hatvanas esztendőben is megmutatkozik (7:10, 6:11), túlnyomórészt a színvonalas filmek kategóriájában (az ötvenes esztendőben 5:2, a konvencionális filmekkel szemben, a hatvanas években 4:2, az experimentális filmekkel szemben). A rendező a kész irodalmi forgatókönyvet többnyire csak a konvencionális kategórián belül veszi át, mégpedig a húszas években éppen úgy mint az ötvenes és a hatvanas esztendőben. A színvonalasabb filmek kategóriájában ez csak a húszas években fordul elő és szórványosan a negyvenes esztendő háború utáni időszakában. Olyan eset, amikor a rendező a forgatókönyv szerzője is, leggyakrabban a húszas években fordul elő (tízből három, túlnyomórészt a konvencionális film kategóriájában) és a negyvenes évek protektorátusi időszakában, szórványosan a harmincas években (színvonalas film kategóriája) és a hatvanas években (experimentális koncepció).

Ha összehasonlítjuk az egész filmtermést, akkor a húszas évektől a hatvanas évekig bezárólag két irányban észlelhető a rendező szerzői részvétele: míg a húszas években a rendező többnyire átveszi a kész forgatókönyveket (tízből négy), vagy saját maga írja a forgatókönyvet (tízből három esetben), méghozzá arányos elosztásban a konvencionális és a színvonalas film kategóriájában, addig az ötvenes és a

hatvanas években túlsúlyba kerül a rendező forgatókönyvírói közreműködése (7:10, 6:11), méghozzá a konvencionális filmektől az experimentális film felé orientálva. A mintában nem fordul elő olyan eset, amikor a rendező másik művészeti ágban is tevékenykedik a saját filmjében.

5. A forgatókönyvíró

A húszas években gyakori eset, hogy a forgatókönyvíró más szerző témáját ülteti át irodalmi forgatókönyvbe (5:9), méghozzá mind a három kategóriában. Valamivel kevesebb az olyan alkalom, amikor a forgatókönyvíró egyben az eredeti téma szerzője is (4:9), ez a konvencionális és a színvonalas film kategóriájában fordul elő.

A harmincas években legnagyobb számban az tapasztalható, hogy más szerző témáját írják meg irodalmi forgatókönyv formájában (7:10), szinte arányos megosztásban a konvencionális és a színvonalas kategórián belül, s abbamarad a saját eredeti témát formába öntő tevékenység. A konvencionális és a színvonalas film kategóriájában olyan esetek merülnek fel, amikor az író a saját témáját dolgozza fel irodalmi forgatókönyvvé társszerzői minőségben.

A negyvenes évek protektorátusi időszakában mind a négy, a konvencionális és a színvonalas film kategóriába arányosan felosztott film-mintában téma-átírásról van szó, az idegen eredetű témát más személy dolgozza át forgatókönyvvé, míg a negyvenes évek háború utáni időszakában ez a gyakorlat majdnem teljesen abbamarad. Az ötvenes évek idején megint érvényesül a színvonalas filmek kategóriájában (hatból két filmnél) és hasonló, talán csak valamicskével nagyobb arányban a hatvanas években, amikor az experimentális koncepcióba is behatol.

Az a gyakorlat, hogy a forgatókönyvíró egyben az eredeti téma avagy ötlet szerzője is, aránylag erősen érvényesült a húszas években, de később letűnt, a negyvenes évek második felében újra érvénybe lép, s nemcsak a színvonalas de az experimentális filmben is (3:6). Az ötvenes években lényegesen emelkedik (7:9) a színvonalas és a konvencionális film kategóriájában, és a hatvanas években is túlsúlyban marad a többi eljárással szemben. (6:11).

A negyvenes évek második felében megint csak érvényesül a harmincas évek kialakult gyakorlata, amely a protektorátus alatt abba maradt, amikor is az író a saját témájából készített irodalmi forgatókönyv társszerzője (2:6) a konvencionális és a színvonalas filmben egyaránt. Az ötvenes években megint csak abbamarad ez a gyakorlat, hogy a hatvanas években újból érvényesüljön a színvonalas film kategóriájában (2:6, összesen 2:11).

A történelmi korszakok áttekintésekor megállapítható, hogy a húszas években azok az esetek szerepelnek többségben, amikor a forgatókönyvíró egyben az eredeti téma szerzője is vagy amikor más szerző témáját dolgozza fel irodalmi forgatókönyvvé (ezek az esetek arányosan szerepelnek). Ez az állapot néhány időszakon át tart, miközben különböző formában jelentkező egyenlőtlenségeken keresztül egyensúlyba kerül mindhárom felfogást illetően, főleg a hatvanas évek színvonalas film-kategóriájában (=2+2+2), amikor is ebben az utolsó korszakban a konvencionális és az experimentális film területén előnyben részesül az az eset, hogy a forgatókönyvíró az eredeti film-téma szerzője is egyben.

6. Az irodalom és a színház hatása

A jelenkor hazai haladó irodalmának hatása elsősorban a harmincas években jelentkezik a színvonalas filmek kategóriájában (2:5, egészében 2:10), a protektorátus korszak filmjéből teljesen hiányzik, majd a negyvenes esztendőök háború utáni időszakában bukkan elő (2:5), erősen emelkedik az ötvenes évek idején (4:10), és később a hatvanas években (5:9). Itt azt kell figyelembe venni, hogy az ötvenes és a hatvanas évek haladó irodalmának a fogalmát egymástól elütő módon definiálják, így a kódolásnál a korabeli szempontokat vettük figyelembe.

A hazai konvencionális irodalom nagyon erősen befolyásolja a filmgyártást a húszas évek idején (4:7) mind a három kategóriában, de a legszembetűnőbb a konvencionális film területén. A harmincas években háttérbe szorul (2:10) és csak a konvencionális koncepciókra szorítkozik. A protektorátus alatt erősen emelkedik és a színvonalas pro-

dukciókban érvényesül (3:4), a negyvenes évek háború utáni időszakában újra csökken a konvencionális film kategóriájában (az összprodukciónban 1:5), az ötvenes években megint emelkedik, nagyobb-részt a színvonalas filmben (egészében 3:10) és a hatvanas évek idején teljesen eltűnik.

A jelenkor idegen nyelvű irodalma csak szórványosan jelentkezik a húszas évek színvonalas filmjében, majd a hatvanas évek színvonalas film kategóriájában. Másutt nem érvényesül.

A jelenkori bulvár színház hatása szórványosan jelentkezik a húszas évek színvonalas filmkategóriájában, erősödik a harmincas évek konvencionális filmkategóriájában. (2:4, egészében 2:10), csökken és a továbbiakban elenyészik a protektorátusi idő ill. produkció konvencionális filmkategóriájában (1:2, egészében 1:4).

A jelenkori haladó színházművészeti hatások csak szórványosan jelentkezhetnek a húszas évek színvonalas filmkategóriájában, a befolyás erősen emelkedik a harmincas évek színvonalas filmkategóriájában (3:5, egészében 3:10), a protektorátusi filmben elenyészik, majd a negyvenes évek háború utáni időszakában jelentkezik szórványosan az experimentális filmkategóriában (2:3, egészében 3:10), a hatvanas években pedig teljesen eltűnik. Ott újra emlékeztetnünk kell az ötvenes években értelmezett progresszivitás elűtő definiálására.

Az egyes korszakok összképét némileg elrajzolja az irodalmi és színházi progresszivitás különbözőképpen definiált értelmezése – az ötvenes és hatvanas esztendőket illetőleg. Ennek ellenére elég szembe-tűnő az irodalmi hatás túlsúlya, szemben a színházi hatással, mégpedig a húszas évektől kezdve egészen a hatvanas évekig, a harmincas évek kivételével, amikor is erősen érvényesül úgy a progresszív mint a bulvár színház hatása, és a hatvanas évek kivételével, amikor is (a jelenkori szemszögből vizsgálva a folyamatokat) a hazai haladó irodalmi irányok befolyása túlsúlyban van a külföldiekkel szemben (3:7 arányban).

7. A rendező kifejezési eszközei

A húszas évek idején leggyakoribb eset, hogy a rendezőt a külföldi filmkultúra egyes kifejező elemei inspirálják és ezeket alkotó módon továbbfejleszti (5:9), túlnyomórészt a konvencionális filmkategóriában, de egy esetben az experimentális koncepciójú filmben is. Ez a jelenség még a harmincas évek színvonalas és experimentális produkcioiban is észlelhető (egészében 3:11), a protektorátusi időben azonban elenyészik, majd a negyvenes évek háború utáni korszakában és az ötvenes években bukkan elő újra, bár szórványosan. A hatvanas években csak itt-ott észlelhető mind a három kategóriában.

Azok az esetek, amikor a rendező az előző filmek kifejezési eszközeit ismételi, mintánkban nem szerepelnek számosan. A húszas években csak egy ilyenrel találkozunk a kilenc értékelésből, még hozzá a konvencionális film kategóriájában. A harmincas években egy-egy eset szerepel mind a konvencionális, mind a színvonalas produkcioiban, és ugyanez a helyzet a protektorátusi produkció idején is. A negyvenes évek háború utáni időszakában ritka a színvonalas film kategóriájában, az ötvenes években ez a tendencia erősödik ugyanebben a filmkategóriában, hat esetből kettőnél. A hatvanas években ilyen eset nem áll fenn.

Az a jelenség, amikor a rendező új kifejezési eszközöket vezet be, amelyekkel még nem dolgozott eddigi műveiben, s a műfaji keret kiszélesítése új, egyéni módszerek által – a húszas évek produkciojában csak ritkán áll fenn, éspedig a színvonalas filmek kategóriájában. A harmincas években az ilyen alkotói hozzájárulás esetei emelkedő tendenciát mutatnak (tizenegyből öt): kettő a konvencionális filmeknél és három a színvonalas filmek kategóriájában. Ez az arány észlelhető a protektorátusi filmprodukcioiban is (a csökkent produkcioiban!), majd a negyvenes évek háború utáni időszakában aránylag kisebb mértékben a színvonalas és az experimentális film kategóriájában. Az ötvenes években ugyanazokban a kategóriákban aránylag ugyanazon a szinten vesztegel (3:10). A hatvanas években újra emelkedik (6:11), többnyire a színvonalas film kategóriájában.

A hatvanas évek idején a színvonalas filmeknél érvényesül néhány

kifejezetten hazai film alkotóelem és annak alkotói továbbfejlesztése, mégha csak itt-ott is. Ugyanez a helyzet a filmeszközök szembe-tűnő minőségi változásával is: csak két helyen észlelhető, a húszas évek színvonalas filmkategóriájában és a negyvenes évek háború utáni időszakának experimentális filmkoncepciójában. A rendezői alkotómódszer színvonalának feltűnő csökkenése csak szórványosan fordul elő, a harmincas és az ötvenes évek konvencionális filmkategóriájában és a hatvanas évek színvonalas filmkategóriájában.

Mintánkban nem fordul elő olyan eset, amikor a rendező gépiesen átveszi másik alkotó módszerét, legyen akár hazai, akár külföldi rendezőről szó.

8. A rendező kapcsolata az operatőrrel

A húszas évek produkcióiban az a leggyakoribb, hogy az operatőr teljesen aláveti magát a rendező művészi elképzelésének (7:10) a konvencionális produkció minden egyes filmjében; elég jelentős részben a színvonalas produkció filmjeiben (2:5) és egy esetben az experimentális film kategóriájában is. Csak két eset fordul elő – a színvonalas produkció filmjeiben –, hogy az operatőr a fényképezés egyéni stílusával lényegileg befolyásolja a film művészi arculatát.

A harmincas években némileg változik a helyzet. Míg a konvencionális produkcióban az operatőr együttműködése kizárólag passzív jellegű, a színvonalas filmeknél emelkedik a művészi befolyása (3:3), s ehhez még hozzájön egy eset az experimentális kategóriából (így az összarány 4:7-hez).

A negyvenes évek összprodukciójában háttérbe szorul az operatőr alkalmazkodása, még a háború utáni időszak experimentális produkciójában is.

Az operatőri passzivitás az ötvenes években is észlelhető, főleg a konvencionális és a színvonalas film kategóriájában (5:3), bár mindhárom kategóriában fellelhető imitt-amott a lényeges operatőri befolyás. Ez a hatás mutatkozik egyetlen experimentális koncepciójú filmben is.

Lényeges fordulópont észlelhető a hatvanas években, amikor az

operatőri hatás lényegében befolyásolja a film művészi jellegét, még-hozzá 6:3 arányban. Ez a számbeli fölény megoszlik a színvonalas és az experimentális kategória között.

Egészében tekintve a történelmi korszakokat megállapítható, hogy az operatőri hatás fokozatosan jelentkezik a filmművészetben kivéve a protektorátusi filmeket, majd kifejezett túlsúlyba jut a hatvanas években.

9. A rendező kapcsolata a színésszel

Ha megvizsgáljuk a filmeket abból a szempontból, hogy a szerepek alakítói csak formálható anyagot jelentenek-e a rendező kezében, avagy a rendező alkotótársai, akkor azt látjuk, hogy a húszas évek folyamán tíz film közül 6:3 arányban túlsúlyban van a második munkamódszer. Az első típusú esetek ritkán fordulnak elő mind a három kategóriában, a második típusú munkamódszer megoszlik a konvencionális filmkategória és a színvonalas filmkategória között. A konvencionális filmben ritka a színésszel való jellegtelen munka.

A harmincas években változik a kép, de csak 3:4 arányban, amikor is az első típusú módszer a színvonalas filmben kerül túlsúlyba, de az experimentális koncepcióban is észlelhető, míg a második típusú módszer inkább a konvencionális filmben érvényesül. A színész jellegtelen, azaz semmitmondó foglalkoztatásán kívül (imitt-amott a konvencionális filmben) itt két színvonalas film is szerepel, amelyben mindkét eset egyszerre fordul elő, s az egyik filmben a rendező a film dramaturgiai felépítését és rendezői koncepcióját a színész egyéniségéhez igazítja, az alkotó együttműködés jegyében.

A negyvenes évek protektorátusi időszaka a konvencionális és a színvonalas film kategóriájában is számbeli kiegyenlítődést mutat az előbb említett munkamódszer-típusokra vonatkozólag: a konvencionális filmben a színész hol mint formálható anyag szerepel, hol meg teljesen jellegtelenül; a színvonalas filmek kategóriájában egyik esetben a színész mint alkotótárs szerepel, a másikban mindkét módon: úgy is mint formálható anyag és úgy is mint társalkotó. A háború utáni produk-

cióban, főleg a színvonalas film kategóriájában, kifejezett túlsúlyban van a színészt mint formálandó anyagot tekintő munkamódszer.

S ez a munkamódszer még szembetűnőbb az ötvenes években és pedig minden kategóriában. Csak egy esetben, a színvonalas filmben érvényesül úgy a színész mint alkotótárs, vagy éppen a rendező teljesen a színész egyéniségének veti alá rendezői koncepcióját és a film dramaturgiai felépítését. Itt is, mint a negyvenes évek mindkét korszakát összefoglaló produkciókban, csak ritkán észlelhető a semmitmondó színészi alakítás a konvencionális filmkategórián belül.

A hatvanas évek produktumában sem találunk említésre méltó alakításokat, sem a konvencionális, sem az experimentális koncepcióban. Jellegzetesebbek azok az esetek, amikor a színész alkotótársként szerepel, mégpedig a színvonalas filmkategóriában. Itt is előfordul, hogy mindkét munkamódszer egyszerre érvényesül.

A filmtörténetet vizsgálva kitűnik, hogy eleinte, a húszas években inkább az alkotótárs-színész a jellemző, majd összetettebb munkamódszer révén ellenkező tendenciáig jutunk el az ötvenes években, amikor a színész formálható „anyagá” válik. A hatvanas években azonban már nem tudjuk világosan követni ezt az összetett kapcsolatot, legalábbis nem ezzel a módszerrel; a látszólagos jellegtelenséget itt már egy új forma okozza, amikor a rendező többnyire nem hivatásos színésszel dolgozik.

10. A forgatókönyvíró és a főszereplő

A húszas években a filmek többségét egy adott színész számára írták (5:9) mind a konvencionális, mind a színvonalas film kategóriájában. Csak három esetben fordult elő (minden kategóriában egyszer), hogy a forgatókönyvíró nem vette tudomásul a figurák színészi interpretálását, egy esetben pedig, a konvencionális filmben a meseszöveget teljesen a színésznek rendelték alá, úgy konstruálták, hogy teljesen érvényesüljön benne. Ilyen eset azonban egyetlenegy későbbi produkcióban sem fordult elő.

A harmincas években változik az arány. A film főszerepeit már nem bizonyos színész számára írják, inkább a konvencionális filmben van

túlsúlyban az első típus, a színvonalas filmek kategóriájára azonban a második típus a jellemző.

A protektorátusi film megint visszatér ahhoz a gyakorlathoz, hogy inkább bizonyos színész számára írják a főszerepet vagy szerepeket, zömében a konvencionális film kategóriájában, de a negyvenes évek háború utáni produkcióiban ez a viszony hirtelen megváltozik minden kategóriában, de számottevően a színvonalas filmeknél, a forgatókönyvíró nem veszi figyelembe a színészi interpretálást.

Ez a típus (amikor nem respektálják a színészt) végig észlelhető az ötvenes évek minden egyes kategóriájában, bár imitt-amott az első típus is érvényesül.

A hatvanas években megint emelkedő tendenciát mutat ez a típus (8:3). Teljesen arányosan oszlik meg a három kategória között. Három esetben, a színvonalas filmkategóriában írják a szerepeket közvetlenül a színészek számára.

A fejlődési korszakok egészét tekintve megállapíthatjuk, hogy a forgatókönyvíró viszonya a színészhez bizonyos változás mellett, úgy nyilvánul meg, hogy egyre kevésbé respektálja a színészt a szerep megírásánál.

11. Szereposztás a drámai alakok típusai szerint

A húszas években főleg a színvonalas filmkategóriában fordul elő (de a többiben is megnyilvánul), hogy a főszerepeket a drámai alakok típusai szerint osztják ki illetve töltik be bizonyos szerep-típusokkal szemben, amelyekben a színész népszerűsége tett szert a közönség körében (6:4). A konvencionális filmkategóriában azonban inkább a második eset fordul elő (3:2 arányban).

A harmincas években nagyjából nincs változás ebben az arányban, a színvonalas film kategóriájában azonban előfordul, hogy a szereposztás a színészi kvalitások figyelembevételével történik, függetlenül a típustól vagy a sikeres színpadi alakítástól.

A protektorátusi film idején megint inkább a színészi kvalitásokat nézik vagy a népszerű szerep-típusokat (arányosan elosztva). A háború utáni negyvenes esztendőkből azonban megint a drámai alak

típusa determinálja a szereposztást, s ez tovább érvényesül az ötvenes évek folyamán is, főleg a színvonalas, de még a konvencionális filmben, sőt az experimentális film kategóriájában is. (Tíz film közül 6:2 arányban szerepel ez a túlsúly a népszerű szereptípussal szemben.) A színvonalas film kategóriájában csak néha érvényesül a színészi kvalitások szerinti szereposztás, függetlenül a típustól, egyébként a drámai alak típusának kombinációjában fordul elő.

A hatvanas években nagyobb hangsúlyt kap a drámai alak típusa, éspedig mind a három kategóriában. Ezenkívül felmerül a népszerű szereptípusok szerinti kombináció is és a színészi kvalitások szerinti szereposztás is a színvonalas film kategóriájában.

Egészében, a cseh filmgyártás történeti áttekintése szempontjából elmondhatjuk, hogy a protektorátusi produkciót kivéve, túlsúlyban van a drámai alak típusai szerinti szereposztás, főleg a színvonalasabb produkciókban.

A népszerű típus-szerepek szerinti szereposztás fokozatosan csökken egészen a minimumig.

12. A fő alakok szereposztása

A konvencionális produkció kategóriájában jelentékeny tagolódást tapasztalunk a húszas években a főszerepek betöltését illetően. Ebben a kategóriában a rendező általában kiváló filmszínészekkel, leggyakrabban sztárokkal dolgozik, de kevésbé neves színművészekkel és filmszínészekkel is. A kiváló színművészek a színvonalas filmek főszereplői, miként a kiváló filmszínészek is, ami egészében a legnagyobb csoportot teszi ki.

A harmincas éveket felölelő minta egy részében jelentkezik utoljára a sztár, azaz a filmszínész princípiuma (a konvencionális filmben), ugyanakkor szép számmal tűnik ki nem hivatásos színészek foglalkoztatása a színvonalas film kategóriájában. A színvonalas filmekben is kiváló színművészek szerepelnek többségben a kiváló filmszínészek rovására, akik viszont inkább a konvencionális filmek főszereplői. Az experimentális kategóriában kevésbé ismert filmszínészeket foglalkoztatnak. Ebben az időben kezd erősödni a nem hi-

vatásos színészek foglalkoztatása, ami aztán teljes egészében a hatvanas években bontakozik ki.

A protektorátusi filmprodukciónak lényegében teljesen arányosan szerepelteti mind a kitűnő színművészeket, mind a kitűnő filmszínészeket, bár a színvonalas filmekben inkább a kiváló színművészek javára billen a mérleg. A negyvenes évek háború utáni produkcióiban még mindig érvényesül a kiváló színművészek többsége, főleg a színvonalasabb filmekben, de az experimentális kategóriában is, ugyanakkor erősödik a kevésbé ismert filmszínészek foglalkoztatásának tendenciája, éspedig a színvonalasabb produkciókban. A konvencionális film viszont a kevésbé ismert színművészeknek ad munkalehetőséget.

A főszerepek betöltésének ez a típusa (mármint a kevésbé ismert színművészekkel való dolgozás) az ötvenes évek idején behatol minden kategóriába, bár a vizsgált mintában csak szórványosan érzékelhető. Hasonlóan szórványosan jelentkezik a kevésbé ismert filmszínészek foglalkoztatása a színvonalas kategórián belül. Ebben a kategóriában kifejezetten a kiváló színművészek szerepeltetése van túlsúlyban, míg a kiváló filmszínészek részben konvencionális, részben a színvonalas filmekben szerepelnek.

A hatvanas évek szerep-alakítása a legösszetettebb képet mutatja. Számbelileg a nem hivatásos színészek foglalkoztatása adja a legnagyobb csoportot, mindhárom leggyakrabban az experimentális kategóriában. Ugyanakkor ebben és a színvonalas film kategóriájában érvényesül a nem hivatásos színészek foglalkoztatása is. A kevésbé jelentős színművészek a konvencionális film kategóriáján belül jutnak szerephez, míg a kevésbé jelentős filmszínészek ebből a kategóriából átlépnek a színvonalas filmekbe is. A kiváló színművészek túlsúlya a kiváló filmszínészek rovására a színvonalas film kategóriájában mutatkozik (4:2). Ennek a korszaknak a produkcióiban szép számmal tapasztalható a főszerepek betöltésének különféle kombinációja is (kevesbé jelentékeny színművészek – kevésbé jelentékeny filmszínészek, kiváló színművészek – kiváló filmszínészek, nem hivatásos színészek (típusok) – nem hivatásos színészek).

Az egyes történeti korszakok áttekintésénél kitűnik, hogy a kiváló

filmszínészek foglalkoztatásának kezdeti túlsúlya fokozatosan átbil- len a kiváló színművészek foglalkoztatásának oldalára, ez az állapot a harmincas évektől kezdődően tartja magát, majd a hatvanas évek- ben mindkét típust a filmes munka új formái váltják fel és ez a szere- pek betöltésénél is megnyilvánul. A filmszínészek és színművészek viszonyában figyelembe kell venni a filmszínészet és a színművészet kombinációjának egyre növekvő lehetőségeit, amint az időközben fel- vetődött.

13. Az epizódalakok szereposztása

Az epizódalakok szereposztása nemigen különbözik a főalakok sze- reposztásának módszerétől.

A húszas években úgy a konvencionális mint a színvonalas filmka- tegóriában a kiváló filmszínészek foglalkoztatása a jellemző, kiváló színművészeket csak színvonalasabb filmben foglalkoztatnak, de ott is csak kis mértékben. A kevésbé jelentős színművészekkel csak itt- ott találkozunk a konvencionális film kategóriájában, ugyanakkor a kevésbé jelentős filmszínészek ebből a kategóriából még az experi- mentális kategóriába is behatolnak.

A harmincas években inkább a kiváló színművészeket foglalkoz- tatják a kiváló filmszínészekkel szemben, ez a helyzet mind a három kategóriában. A kiváló filmszínészek inkább a konvencionális filmek- ben szerepelnek. A színvonalas film ad néha munkalehetőséget a ke- vésbé jelentős színművészeknek és a kevésbé jelentős filmszínészek- nek.

A kiváló színművészek szinte abszolút túlsúlya a protektorátusi film idején is érvényesül. A negyvenes évek háború utáni időszaká- ban háttérbe szorulnak, mert a színvonalas filmben a kevésbé ismert filmszínészek is szerepet kapnak, s a konvencionális filmben a ke- vésbé ismert színművészek is.

Az ötvenes években is erősen szembevető a kiváló színművészek túlsúlya a kiváló filmszínészekkel szemben, főleg a színvonalas film kategóriájában (5:1), itt-ott kevésbé jelentős színművészekkel való kombinációban. Ugyanez a helyzet a konvencionális filmben és az

experimentális filmben is mindkét irányban (a nem hivatásos – színészek – típusok kombinációjában).

A hatvanas évek produkciója nagyjából ugyanazokat a jelenségeket mutatja fel a mellékfigurák szereposztását illetőleg mint ami a főszereplőkre jellemző. Csökkenő tendenciát mutat a kiváló színművészek foglalkoztatása a kiváló filmművészek rovására a színvonalas film kategóriájában. Legnagyobb számban a nem hivatásos színészeket-típusokat foglalkoztatják, és pedig a színvonalas film kategóriájában s az experimentális filmben. Szép számmal fordulnak elő a különböző foglalkoztatási módok kombinációi is (kevésbé jelentős színművészek – kevésbé jelentős filmszínészek, kiváló színművészek – kiváló filmszínészek, kevésbé jelentős filmszínészek – nem hivatásos színészek – típusok).

Az epizódalakok és a főszereplők szereposztása között jelentékeny eltérés csak a hatvanas években mutatkozik, amikor a mellékalakok megformálására nagy számú, nem hivatásos színész-típust alkalmaznak, míg a főszereplőket nem hivatásos színészekkel kombinálják.

14. A színész és a szöveg

A némafilmben nem volt a színésznek hallható beszédhangja, mégsem küszöbölték ki a dialógust; részben a szájmozgásból olvasható le a szöveg, mindenekelőtt a feliratokban szerepel, a cselekmény leírása mellett. Nyelvi stilizálással rajzolja ki illetőleg kiegészíti a figurák szociális, pszichológiai, intellektuális és érzelmi karakterét. A némafilm felirataiban a szereplők társalgási nyelven (köznyelven) fejezik ki magukat (a konvencionális filmben 7 szereplő, a színvonalas filmben 2, az első esetben ketten beszélnek prágai *szlengben*, a második esetben egy szereplő). Az experimentális filmben az író mindhárom alakját irodalmi nyelven beszélteti.

A harmincas években a konvencionális filmben a köznapi nyelv mellett két eset fordul elő, amikor a színész a dialógust a saját improvizált alakításához és a nyelv karakteréhez alkalmazza. A színvonalas filmben a köznyelv és az irodalmi nyelv aránya egyensúlyban van, ezeken kívül szerepel egy tájszólásban beszélő szereplő; az experi-

mentális filmben a szereplő irodalmi nyelven beszél. A protektorátusi időszak filmjeiben a szerzők az irodalmi nyelvre helyezik a hangsúlyt, természetesen a színvonalas filmekről van szó, amíg a konvencionális filmben a köznyelv dominál, és ez a helyzet a háború utáni időszak mindhárom kategóriájú filmjeiben is, csak egyes alakok, rendszerint idegen nemzetiségű szereplők beszélnek idegen nyelven. Az ötvenes és a hatvanas években újra differenciálódik a dialógus, még hozzá a színvonalas film kategóriájában. Az ötvenes években egy szereplő beszél irodalmi nyelven, köznyelven 6 és az egyik filmben a színész alakítja ki a saját szövegét, amit egyéni beszédmódjához alkalmaz. A hatvanas években ehhez a három lehetőséghez még egyet kell hozzáadnunk, egy *szlengben* beszélő szereplőt.

A minta elemzésből kitűnik, hogy minden egyes korszakban mind a konvencionális, mind a színvonalas film kategóriájában nagyobb részt a köznyelv szerepel, az irodalmi nyelv és a *szleng* rovására. Az első két évtizedben az irodalmi nyelv csak az experimentális film kategóriájára szorítkozik, a protektorátusi időszakban a színvonalas filmben dominál mint a nemzeti öntudat kifejezője. A dialógus sokrétűsége a hatvanas években a dialógus új felfogásával függ össze, a film más kifejező eszközeihez való viszonyában.

Drámai felépítés

15. A téma eredete

A húszas évek filmtémáit inkább az eredetiség jellemzi, szemben az irodalmi átdolgozásokkal, mégpedig 6:4 arányban. Eredeti témákat többnyire a konvencionális film alkotói dolgoznak fel, főleg a vígjátéki műfajban. Ami az eredeti irodalmi anyagot illeti, a szerzők egyrészt a múlt század irodalmi hagyatékából merítenek, másrészt a korabeli konvencionális irodalomból. A színvonalas filmben az irodalmi feldolgozásokon kívül még kiváló korabeli színműirodalommal is találkozunk. Az experimentális film nemcsak a húszas években dolgoz fel eredeti anyagot, de a további időszakban is, a hatvanas éveket kivéve, amikor egy esetben eltér ettől a gyakorlattól.

A harmincas években mellőzik az eredeti témákat, a súlypont áttolódik az irodalmi feldolgozásra, s ebből is a színműirodalomra (2 színvonalas film, 2 konvencionális film), amit ugyanakkor a technikai szempont (a hang) és a művészeti szempont (a dialógus) determinál. A megfilmesítésre szánt anyag sokrétű, az operettől a művészileg színvonalas drámáig minden található benne. Az elemzett mintában csak ritkán fordul elő egy-egy regény megfilmesítése, az ilyen anyag kiválogatása az alkotó művészi beállítottságától, alkotói szándékától függ. A protektorátus időszakában a szerzők szívesebben vesznek az irodalmi műveket mint az eredeti témákat (3:1), és ez a tendencia a háború utáni időszakban is érvényesül a színvonalas film kategóriájában. Csak a konvencionális és az experimentális filmek alkotói nyúlnak eredeti témákhoz.

Az ötvenes évek a filmtéma-tagolódás szempontjából eléggé sokrétűek a színvonalas filmek kategóriájában: a regényeken, elbeszéléseken és az eredeti filmtémákon kívül még egy megfilmesített újsághír is szerepel témaként. Szinte ugyanez a helyzet a hatvanas évek színvonalas film kategóriájában azzal a különbséggel, hogy az egyik film egy verset dolgoz fel témaként; a konvencionális és az experimentális filmek alapját eredeti filmtémák képezik (egyét kivéve, amikor elbeszélést dolgoztak fel).

A filmgyártás ötven esztendeje alatt a témák zömét az eredeti filmtémák adják, főleg a konvencionális és az experimentális film kategóriájában (a harmincas évek kivételével, amikor a témaválasztást nagy mértékben befolyásolja a hangtechnika bevezetése). A háború utáni időszak színvonalas film kategóriájában (három évtizeden keresztül) az irodalmi művek (regények, elbeszélések) feldolgozása van túlsúlyban, főleg ha ehhez hozzászámítjuk a versek megfilmesítését is. A témaeredet differenciáltsága szempontjából az ötvenes és a hatvanas évek színvonalas filmjei tűnnek ki; mindkét kategória filmjei négy különböző forrásból merítik témájukat.

16. Az irodalmi anyag kiválasztásának kritériumai

A húszas, a harmincas és a protektorátusi évek filmjei számára a témaválasztást a következő kritériumok szabták meg: az irodalmi mű népszerűsége, a színműnél viszont az előadás főszereplőinek népszerűsége. A háború utáni időszakban teljesen eltűnik az effajta válogatási aspektus. A háború előtti időszakban a színvonalas film alkotói, bár szórványosan, de mégis a morális, ideológiai, művészi értéket tartják szem előtt vagy ezek kombinációját.

A háború utáni időszak egészét az jellemzi, hogy az irodalmi művek kiválasztásának kritériumát elsősorban ideológiai és morális értékek képezik. Az ötvenes és a hatvanas esztendők végén a színvonalas és az experimentális film alkotói nagyobb érdeklődést mutatnak az irodalmi alkotások művészi értékei iránt.

Az irodalmi művek kiválasztását az elemzett mintában lényegében három alapvető kritérium jellemzi. A háború előtti konvencionális film mindenképpen a népszerű irodalmi művek felé orientálódott, míg a színvonalas film alkotói a művészi és morális értékek alapján választották a megfilmesítésre szánt művet. A negyvenes évek háború utáni időszakában, amikor az irodalmi művek megfilmesítését csak a színvonalas filmek kategóriájában igénylik, a kiválasztás kritériumát morális és ideológiai értékek adják, a hatvanas években némiképpen figyelembe veszik a kiválasztott mű művészi értékeit is.

17. Az irodalmi mű forgatókönyvi feldolgozásának módjai

Az irodalmi mű forgatókönyvi átírásánál minden korszakban, mind a színvonalas, mind a konvencionális filmben az a törekvés észlelhető, hogy néhány figurát és cselekmény vonalat kiküszöböljenek anélkül, hogy ezzel megbontanák az adott irodalmi mű atmoszféráját (egészében 11 esetben). Kivételes esetek közé tartozik az irodalmi mű illusztrálása (a húszas évek konvencionális filmje), az eredeti cselekmény egész vonalvezetésének és alakjának megtartása, és a motívumok inspirációs forrásként való kiválasztása az irodalmi mű egyéni filmi variánsa számára. Elemzett mintánk egyetlen filmjében sem fe-

dezhető fel a törekvés, hogy a szerzők az irodalmi mű kifejezett ideológiai aktualizálására törekedtek volna.

A forgatókönyvi feldolgozásokat lényegében a lineáris fejlődés jellemzi és többnyire az adott mű egyes cselekményvonalára és egyes alakjára szorítkozik. Sokrétű képet mutat a hatvanas évek filmgyártása, amikor a szerzők egyénileg nyúlnak a témához vagy azon igyekeznek, hogy az irodalmi művet egyenértékű filmeszközökkel, szinte szóról-szóra ültessék át.

18. A cselekmény vonalvezetése

A húszas években mind a három filmkategóriában nagyjából a cselekmény egyetlen, összefüggő vonalvezetése a jellemző (7:3). A legdifferenciáltabb a konvencionális film, ahol a történet, az összefüggő cselekményvezetésen kívül két, egyenértékű vonalon fut tovább, amelyek a konfliktusban találkoznak, vagy laza epizódok sora szerepel, amelyeket a hős figurája köt össze. Egy esetben a színvonalas filmben a történet két szálon fut, mind a kettő más-más idősíkon játszódik és egymást keresztezik (mindössze egy ilyen eset fordul elő az elemzett mintában).

A harmincas években növekszik a filmek száma, ahol a cselekmény egyetlen összefüggő szálon bonyolódik tovább, és pedig 9:2 arányban. Két kivételt találunk a konvencionális film kategóriáján belül: ugyanolyan eseteket reprezentálnak mint a húszas évek hasonló esetei.

A protektorátusi időszak filmjeinek cselekménye gazdagabb. A konvencionális film kategóriájában a cselekmény egy esetben egyetlen síkon fut végig, s egy esetben több egyenértékű szálon szövődik, amelyek azonban nem találkoznak egymással a konfliktusban. A színvonalas film kategóriájában egy esetben a cselekmény több szálon fut, ám ezek nem egyenértékűek, de a konfliktusban találkoznak, s egy esetben a cselekmény epizódok laza sorából tevődik össze, amelyeket a drámai hős kapcsol egybe.

A negyvenes évek háború utáni időszakában és az ötvenes években a cselekményszövés újra egy összefüggő szálon fut (11:4), kivé-

teleket, a koncepciótól való eltérést csak a színvonalas film kategóriájában találunk. Két esetben fordul elő, hogy a cselekmény két, egyenértékű szálon szövődik, amelyek konfliktusokban találkoznak a konvencionális filmben, egy esetben a film cselekményének laza epizód-sorát a hős kapcsolja össze; az experimentális filmben az elbeszélést az étellel kapcsolatos bölcséleti töprengések kapcsolják össze.

A hatvanas években túlnyomórészt az egy szálon futó cselekményszövés az általános szerkesztési mód (7:4), főleg a színvonalas film kategóriájában; a konvencionális és az experimentális filmben előfordul, hogy a cselekmény több szálon szövődik, de ezek nem egyenértékűek, és nem keverednek konfliktusba. A színvonalas és az experimentális filmben még előfordul az epizódok laza sorát egybekapcsoló hős.

A cselekmény felépítése szempontjából érdekes, hogy a háború előtti időszakban a konvencionális film kategóriájában mutatkozik a nagyobb tagolódás, mint a színvonalas vagy az experimentális film kategóriájában, ahol nagyobb részt lineáris a cselekményszövés. A háború utáni időszakban nagyobb változást csak a hatvanas évek experimentális filmjeiben találunk.

19. A szűzsé

Az elemzett mintában minden korszakra és minden filmkategóriára az a jellemző, hogy a szűzsé prototípusát a boldogság és siker utáni törekvés képezi, 19:33 arányban. A húszas, a harmincas években és a protektorátusi időszakban a boldogságért és a sikerért vívott küzdelemnek szerelmi és individuális színezete van, a negyvenes évek második felében és a további időszakokban társadalmi sikra terelődik, egyéneken felül álló jellegű, a hatvanas évek egyes filmjeiben megint ott találjuk az individuális karaktert. Ennek a szűzsé-prototípusnak érdekessége, hogy gyakran egyebekkel kapcsolják össze. A háború előtti időszakban ez a jelenség egyedülálló (a harmincas évek színvonalas filmjében rászédés, ámitás), az ötvenes és a hatvanas években aránylag gyakran fordul elő a színvonalas filmekben (ahol a boldogságért és sikerért való küzdelmet ünnepély fejezi be, vagy elve-

szett tárgyért, ügyért fejtenek ki erőfeszítést, az igazság felderítésére törekednek).

A másik, nagy számban előforduló szüzsé-prototípus az üldözés: a húszas években a konvencionális film kalandos vígjátékaiban jelentkezik, a harmincas években a színvonalas koncepcióban és a negyvenes évek háború utáni időszakában, valamint az ötvenes években, sőt itt-ott a hatvanas években is elsősorban morális aspektusokat érint. A felsorolt esetek mindig összefüggésben vannak bizonyos akció megtervezésével és keresztülvitelével.

A szüzsé harmadik, domináns prototípusa egy történelmi esemény rekonstrukciója. Az elemzett minta háború előtti filmjeiben mint egyedülálló eset szerepel. A háború utáni időszakban elég gyakori és összefügg a megszállás tematikájával.

A szüzsé felépítésében szórványosan fordultak elő a nyomozás esetei, vizionlátás (a húszas évek konvencionális filmjei), az élet hajótörései (színvonalas film kategória) és az idegen, a jövevény megjelenése (a húszas évek színvonalas filmje). A harmincas évek konvencionális filmkategóriájában kétszer fordul elő összetévesztés vagy cseré, a színvonalas filmben eljegyzés, bizonyos tervezett akció keresztülvitelével. A negyvenes évek első és második felének prototípusai lényegében e három alapvető típusból tevődnek össze; csak az ötvenes és a hatvanas években kezdődik újra a szüzsé-koncepció tagolódása. Az ötvenes években a színvonalas filmben előbukkan az idegen, a jövevény, a hatvanas években ugyanebben a kategóriában az elvárásolt körben bolyongás. A besorolásra nem alkalmas szüzsé típusok közé tartozik az élet feletti elvont töprengés és az ifjúság megértésének és fegyelmzésének a problémája.

Ha a szüzsé sokféleségét tekintjük, akkor az elemzett mintából kitűnik, hogy a húszas évek konvencionális filmje és a hatvanas évek színvonalas filmje mutatja a legváltozatosabb képet. A kombinációk és kapcsolódások szempontjából az ötvenes években fordul elő a legtöbb eset, ami összefügg minden felvetett probléma világos megoldásának a követelményével●

Fordította: Hajós Magda

A „kép jelentése” terminus használatáról¹

A probléma megközelítéséhez jó kiindulópontnak kínálkozik sorra venni azok közül az esetek közül néhányat, amelyekben az emberek és a képek között valamiféle kapcsolat van; pl. fotografálunk, családi emlékképeket készítünk vagy tájképeket utazásaink közben, képeslapokat nézünk át, filmet nézünk, tévézünk, plakátokkal találkozunk az utcán, személyi igazolványunkban „őrizzük” fotónkat, képekkel díszítjük lakásunkat, időnként kiállításokat látogatunk, és nem utolsósorban beszélünk a képekről, hitelességükről, művészi értékeikről, ránk gyakorolt hatásukról stb.

Sőt, nem csak beszélünk róluk, de kritikákat is szokásos írni vagy éppen tanulmányokat, esszéket. M. Butor más „regényt” is írt, *A velencei Szent Márk leírása* címűt, amely semmi egyéb, mint a katedrális képeinek leírása.

Azután például a pszichológus beszél a vizuális intelligenciáról azzal összefüggésben, hogy miként használja (ismeri fel, érti meg) a kísérleti személy a képeket; a számítástechnikus programokat ír az ún. minta-felismerés (pattern-recognition), illetőleg általában az ún. kép-futtatás (image processing) részére; az esztéta az esztétikai értékkel kapcsolatban elemzi a képet stb.

Mindezeknek a leírásoknak, amelyekre az előzőekben utaltam, a mindennapi nyelv az eszköze. Némelyik esetleg többé-kevésbé kiegészül valamilyen tudomány speciális nyelvével, vagy kissé pontosabban: speciális terminusaival, amelyek az adott tudomány történetéből és sajátos céljaiból magyarázhatók (következnek). Azt talán nem is érdemes külön megjegyezni, hogy ezek a különböző nyelvek nem függetlenek egymástól.

Így a szociológusnak, a pszichológusnak, röviden, mindazoknak, akik képekkel foglalkoznak, valójában saját nyelvhasználatuk elem-

zése a feladatuk: hogyan használják az egyes terminusokat; miféle jellemző jegyei vannak a különböző (esztétikai, pszichológiai stb.) beszédmódoknak (szövegeknek); hogyan válik szükségessé időnként egy-egy új terminus bevezetése vagy újradefiniálása (használatának újbóli kifejtése), esetleg a terminus használatának kiterjesztése vagy éppen kiszűrése, azzal a törekvéssel összefüggésben, hogy fel- vagy megoldjanak egy-egy ellentmondást abban a modellben, amelyet a nyelv terminusai implikálnak. És ebben ez a fajta tevékenység az, amely megkülönbözteti a tudományos nyelvhasználatot a mindennapitól, s adja meg a lehetőséget arra, hogy az egyszerű leírás helyett cáfolható vagy védhető magyarázatait adjuk (pl.) a képeknek.

A kérdés ezek után az, hogy mit csinál egy szemióta vagy miféle nyelvet használ a szemiotika? Vagy megint másként fogalmazva, miféle szöveget szokás szemiotikainak tekinteni? A kérdésekre nem is egyszerű olyan választ adni, amely kiállja a kritikát, de talán mondhatunk olyasmit, hogy pl. a jelentés terminus gyakrabban fordul elő ezekben, mint ahogyan azt köznyelvi szövegek esetében várnánk. Azaz mondhatjuk, hogy a szemiotikai szövegek egyik központi terminusa a jelentés.

Pontosabban kell azonban fogalmazni: nem a *jelentés* terminus, hanem inkább a *valami jelentése* terminus az, ami pl. a képek leírásaiban gyakoribb a köznyelvi gyakoriságnál. A két terminus használatának hasonlósága ellenére sem azonosítható, s az alábbi vázlatban csak az utóbbi használatának néhány típusáról, illetőleg egy-némely más, ehhez a terminushoz hasonlóról lesz szó.

I. Kezdjük a vizsgálódást az (A) esetről.

(A) Horányi Özséb fényképe személyi igazolványában. Ez megadható néhány további leírással:

- (a₁) A képen Horányi Özséb látható.
- (a₂) A kép Horányi Özsébet ábrázolja.
- (a₃) Mitől olyan öntelt ez a pasas?
- (a₄) Helyből öt év – a kép alapján.

Mind az öt leírás elfogadható a köznyelvi szinten mint olyan

megnyilatkozás, amely az (A) esetet valamilyen szempontból adekvátan (sikeresen) írja le.² Első pillantásra nem különbözik tőlük az (a₅) leírása sem:

(a₅) Ennek a képnek a jelentése Horányi Özséb.

Ez a megnyilatkozás azonban nemcsak köznyelvi szinten elfogadható, de lehet egy megnyilatkozás a szemiotikai diskurzusban is. A megnyilatkozás alapján a Horányi Özséb nevű személyre a *kép jelentése* terminussal lehet utalni. Kissé általánosabban fogalmazva a „kép jelentése” terminus egy tárgyra, egy tényre, egy – vagy több – eseményre utalhat. Ez a mód pedig a „kép jelentése” terminusnak egy olyan használatát implikálja, amelyet hagyományosan referenciálisnak neveznek, vagy másként, ez a terminus-használat a szemiotika ún. *referenciális modelljét* implikálja. Az a tény, hogy az (a₅) egy meghatározott modellt (s ennek révén egy meghatározott leírási szempontot) implikál, kiemeli ezt a megnyilatkozást a többi közül.³

2. Könnyen belátható, hogy a referenciális modell az eseteknek eléggé korlátozott körén belül használható csak sikeresen. Mondhatnánk éppenséggel a (B) esetben is,

(B) Miss Laura Blears Ching meztelen képe a *Playboy* 1975. júliusi számában, 74. oldal.

hogy a kép jelentése Miss L. B. Ching; ámde úgy vélem, hogy egy efféle válasz nem hatol a dolgok mélyére. Jobb megoldásnak látszik egy olyan leírás, hogy a kép jelentése nem más, mint szemlélőjének (befogadójának) egy tudatállapota vagy egy ideálja.⁴ Esetleg azt is mondhatnók, hogy valamiféle kulturális egység (egy motívum, egy téma stb.) a szex szerepével kapcsolatban egy modern társadalomban.⁵

Természetesen elég nagy különbség van a két választípus között. Az első változat (a kép jelentése egy idea vagy egy tudatállapot) tipikusan mentálisztikus megoldás. A második, amely a kép jelentését valamiféle kulturális egységgel azonosítja, már jóval kifinomultabb válasz. Mindenekelőtt sikeresen hártja el a *szubjektivitás*

gyanúját (vagy másként: annak gyanúját, hogy a kép jelentésének genezise privát jellegű), ami jogosan merül fel az elsővel kapcsolatban, minthogy egy individuum mentális folyamataival hozza csupán összefüggésbe a kép jelentését. A második változat éppenséggel az *objektivitást* (a nyilvánosságot) implikálja azáltal, hogy a kép jelentését a személyes esetlegesség helyett egy adott csoporttal (közösséggel), illetőleg egy adott kultúrával hozza kapcsolatba.

Mindkét változat megegyezik azonban abban, hogy a kép jelentése terminus valami olyan dologra utal, amely nem a körülöttünk levő („fizikai”) világban létezik (a szó szokásos értelmében), hanem másutt: valaki tudatában vagy egy adott kultúrában. A „kép jelentése” terminusnak ez a használata nagyon közel áll a (1)-eshez és tradicionálisan *konceptualista modellnek* szokás nevezni.

3. A (B) eset leírása azonban a konceptualista modellben sem tekinthető kielégítőnek, minthogy a kép nem csupán – mondjuk – a szexualitás egy élő szimbólumát vagy a Miss L. B. Ching nevű fiatal és izgató hölgyet ábrázolja. A mód ugyanis, ahogyan a *Playboy* szokása szerint bemutatja olvasójának a hónap hölgyét (curriculum vitae, interjú stb.), olyannyira személyes, hogy a két korábbi modell valamiféle egyesítése látszik szükségesnek a (B) eset valamelyest is adekvát leírásához.

Ezt a modellt *referencia-háromszög modellnek* szokás nevezni,⁶ amely a kép jelentése terminus helyett két másikat vezet be. Azt mondhatjuk, hogy a Playboy-kép utal egy dologra a világban (Miss L. B. Ching-re) egy gondolat (vagy idea vagy kulturális egység – a szexualitás) közvetítésével. Az előbbire a „kép referense”, az utóbbira a „kép referenciája” terminussal utalhatunk. Szokásos még ehelyett a „kép jelentése” és a „kép értelme” terminuspár is.⁷

E modell másik változata szerint a dolog denotált, a gondolat pedig konnotált, de a konnotáció a denotáción át valósul meg. Vagyis épp ellenkezőleg mint az előző változatban.⁸

A (2)-es modellel kapcsolatban említettek alapján az első változat itt is mentalisztikus, míg a második inkább kulturális jellegű.

4. Megítélésem szerint a referencia-háromszög modellben a (B) eset már sikeresen leírható. Nyomban feltűnnek azonban e modell korlátai, ha a (C) esetet elemezzük:

(C) Panzani plakát (egy doboz spagetti, egy konzerv, egy bevásárló-háló, paradicsom, paprika, hagyma, gomba – mindezek kiömlenek a félig nyitott hálóból).

Az eset R. Barthes *Rhétorique de l'image* című tanulmányából való, *Communications* 1964:4:49.

Aligha fogadná el bárki is, hogy a (C) esetben a spagettire, a konzervre, a paradicsomra stb. a „plakát jelentése” terminust alkalmazzam, vagy hogy valamiféle ideának, gondolatnak vagy kulturális egységnek minősítsem ezeket.

Azt hiszem, az előző modellek terminusai alkalmatlanok ennek az esetnek a leírására, minthogy a plakát egy válaszadási diszpozíciót vagy másként interpretánst indukál; például a következő vásárláskor előnyben kell részesíteni a Panzani spagettit.

E modell szerint, amelyet *viselkedés-modellnek* szokás nevezni, a jeleket bizonyos célokkal összefüggésben használjuk, s ennek alapján a jelek négy főbb alkalmazása különböztethető meg: az informatív, az értékelő, az ösztönző és a rendszerképző.

A viselkedés-modellben a „jelentés” terminus⁹ mellett kulcsterminus a *kép használata* (vagy a *kép funkciója*) is. Természetesen ebben a modellben nem csak a (C) eset írható le, amely egy ösztönző használatot megvalósító eset, de pl. az (A)-val kapcsolatban beszélhetünk a kép informatív használatáról, a (B) eset pedig ösztönző, illetőleg ösztönző és értékelő használata a képnek.¹⁰

5. Egy újabb modellhez jutunk el, ha számításba vesszük azt a szokásos, noha ebben a formájában kétséges distinkciót, amelyre a „jelentés vs. kommunikáció” terminuspárral utalhatunk.¹¹ Ezt a distinkciót a viselkedés-modellen belül nem lehet leírni.

Nincs mód itt részletekbe bocsátkozni, így csupán jelzem a problémának azt a szorosabb, a dolgozat témájához tartozó változatát, hogy maga a látás nem feltétlenül kulturális természetű, de az a

mód, ahogyan a látás folyamata végbemegy egy adott társadalomban, kulturális. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a kép leírásába be kell vezetünk azt a tudást is, amely megelőzi a kérdéses kép használatát. Ez a tudás lényegében egy *a priori*, amelyet a szocializáció során sajátít el az ember.

Olyan leírásra, amely erre a problémára is kiterjed, a *kommunikatív modell* alkalmas.¹² Ebben a kérdéses tudásra a „kód” terminussal, illetőleg a kommunikációs szituációra vonatkozó előfeltevésekkel utalunk. Valójában persze nem egyetlen kódról van szó. Éppen ellenkezőleg, hierarchikusan egymásba ágyazó kódokról.

Magát a tudást, amelyet a viselkedés-, illetőleg a kommunikatív modell implikál – pontosabban ennek magját –, a befogadó jelhasználó képességével vagy kompetenciájával azonosíthatjuk, amely nem más, mint az elsajátított kód(ok); s ezt mint szabályok rendszerét írhatjuk le. A viselkedés-modell azonban, a kommunikatívval ellentétben, nem tud számot adni a jelhasználat interaktív jellegeről, vagyis nem tudja leírni azt a tényt, hogy az *a priori* tudás a megelőző interakcióból származik.

A kommunikatív modellben az (A) esetet mint referenciális funkciójút, a (B)-t és a (C)-t pedig mint konatív funkciójút írhatjuk le.¹³

Megítélésem szerint a kommunikatív modell és a viselkedés-modell a különböző eseteknek ugyanazt az osztályát tudja leírni vagy magyarázni, a kommunikatív azonban szélesebb teoretikus keretbe helyezve megnyugtatóbb megoldásokat ad.

6. Az utolsó probléma bemutatását a (D) eset segítségével kísérellem meg:

(D) Kovácsnak mutatok egy fényképet, amely Horváthot ábrázolja Kovácsnéval *in flagranti*.

Az esetípus H. P. Grice *Meaning* című tanulmányából való, *Phil. Rev.* 1957:66:382.

Ez az eset nyilvánvalóan nem egy képnek mint közleménynek a kommunikációja (ez volna a kommunikációs modellben az eset leírása), inkább valami akció végrehajtása, amelyben a kép az egyik

eszköz (médiium). Azt mondhatjuk, hogy itt, ellentétben a (C) esettel, a hatást a kép *bemutatása* váltja ki, s nem egyszerűen a képben *magában* gyökerezik a hatás. Itt ugyanis a hatás nem független az adott szituációtól vagy kontextustól (hogy ki mutatja, kinek, mikor stb.). Ugyanígy a (B) esetben a hatást – durván – úgy írhatjuk le, hogy „Miss L. B. Ching ilyen és ilyen volt akkor”, s ez nyilvánvalóan a képben *magában* van.

Ahhoz, hogy – mostani szempontunkból – az (A) eset adekvátan legyen leírható, állítsuk szembe vele az (E) esetet:

(E) Horányi Özséb fényképe a családi albumban (a fotó maga ugyanaz, mint az A esetben).

Az (A) esetben azáltal, hogy bemutatom a személyi igazolványt, azonosítanak egy magyar állampolgárral, aki itt és itt lakik, itt és itt dolgozik stb. Maga az azonosítás mint akció bizonyos feltételek kontextusában, különböző szabályokat követve történik meg. Ezzel szemben az (E) esetben a hatás forrása *magában* a képben van, minthogy pl. ha rokonaim megnézik az albumot, a kép felidézi bennük a néhány év előtti Horányi Özsébet.

Ez a különbségtétel, amely a kiváltott hatás forrásával függ össze, új modellbe rendezi a fogalmakat, s ezt *akciómodellnek* lehetne nevezni¹⁴ (vagy esetleg kommunikatív akció-modellnek), minthogy egy „tradicionális” kommunikatív modell ennek leírására már többé-kevésbé alkalmatlan.

Összefoglalva, egy egyszerű osztályozó modelltől (ilyen volt az első) a pragmatikus ihletettségűig jutottunk el (ilyen az utolsó három) a „kép jelentése” terminus használatának elemzése közben mindössze azáltal, hogy a vizsgált esetek körét bővítettük. A néhány elnagyolt vázlat erejéig vizsgált öt eset azonban távolról sem reprezentálja a lehetséges főbb típusokat sem, hiszen pl. egyetlen mozgóképi vagy egyetlen non-figuratív képet tartalmazó eset sem volt, hogy csak a legkézenfekvőbbek közül említsek kettőt. Azonban a legfontosabb problémák közül is igen sok említetlenül maradt, így pl. a *rendszer* terminus; a „valami jelentése” terminust helyettesítő „*operacionális*” terminusok, pl. szemantikai tengely, szemant-

tikai jegy, szinoníma, poliszémia stb. elemzése; a „valami jelentése” terminus első tagjának elemzése (pl. mi a kép és mi nem az, s közben milyen – átvitt értelemben vett – „nagyságú” vagy „kicsinyesgű” valami tekinthető képnek stb.); végül a „valami jelentése” terminus helyének elemzése a szemiotikai terminológián belül stb.

Az előző változatoknak mindössze az volt a céljuk, hogy rávilágítsanak arra a kettősségre, amely a „valami jelentése” terminus használata mögött meghúzódó modellek teoretikus orientációjának védhető vagy védhetetlen voltával függ össze, illetőleg az egyes használati módok empirikus érvényességével, azzal tehát, hogy miféle esetekre alkalmazható egyáltalán s melyekre nem●

Jegyzetek

1. *Jel és jelentés a társadalmi kommunikációban. Jeltudományi dokumentumok I.* MTA Szemiotikai Munkabizottsága – Népművelési Intézet, Bp. 1977: 50–59. Korreferátumom magyar nyelvű változata az első Észak-Amerikai Szemiotikai Kollokviumon elhangzott előadásomnak (Tampa, Fl., U.S.A., 1975. július 28–30.). A változat szó arra utal, hogy kiegészítettem a szöveget néhány megjegyzéssel, amelyek a Józsa Péter: *A jelentés fogalma* című vitaindításában érintett kérdések közül néhányat bevonnak a korreferáló cikk gondolatmenetébe. A vitaindító által felvetett problémák tárgyalásába explicit módon nem bonyolodom, minthogy jócskán meghaladnák egy korreferátum kereteit.
2. Az (a₃) kérdő formájú. Léteznek viszont olyan nyelvészeti módszerek, amelyek a benne rejlő „információt” kifejtik, s ez – állító formában – már valóban lehet leírás, a terminus szokásos értelmében is.
3. A referenciális modellhez igen közel állót implikál pl. Peirce, amikor az ikonról úgy beszél, mint olyan jelről, amely tárgyára saját tulajdonságai által utal. Peirce ikon terminusa ennél természetesen összetettebb, erre azonban itt nem térek ki.
4. Így pl. Locke, újabban S. Langer, de ezt implikálja a Saussure-i *signifié* terminus is.
5. Alighanem U. Eco is azzal értene egyet, hogy a „kép jelentése” terminussal egy kulturális egységre utalunk.
6. Vö. Ogden és Richards munkáját, a *Jelentés jelentését*.
7. A problémakör nyelvi anyagon való értelmezésekor különbséget szoktak tenni a „szó jelentése” és a „mondat jelentése” terminusok használata között. Efféle distinkcióra képek leírásával kapcsolatban – úgy látom – nincs szükség, s a „kép jelentése” terminus használata azokban az esetekben, amelyeket ebben a tanulmányban vizsgálok, a „mondat jelentése” terminus használatához áll közelebb.

8. E változat leginkább R. Barthes nevéhez kapcsolható. – Érdemes talán azt is megjegyezni, hogy használatosak még a denotatív jelentés, illetőleg a konnotatív jelentés terminusok is. Ebben az esetben a denotatív jelentés az ún. *szokásos* jelentéssel van kapcsolatban, míg a konnotatív az ún. *alkalmival*.
9. Ch. Morris terminusaiban, akinek nevéhez kapcsolható leginkább ez a modell, a jelentés-kód „helyettesíti” a jelentést.
10. Igen közel áll ehhez a viselkedés-modellhez Ch. Osgood reprezentációs meditációs modellje, bár ha a szemantikus differenciál koncepciónak csupán a technikáját nézzük, az a benyomásunk támadhat, hogy inkább konceptualista modellről van szó.
11. Benveniste terminusaiban: szemiózis vs. szemantézis. A distinkció összefügg egyébként a jelhasználat interaktív jellegével, ismeretelméleti konzekvenciáit pedig az ún. privátnyelv problémakörébe szokás utalni.
12. E többé-kevésbé önállóult ismeretkört említve R. Jakobsonra hivatkozom mint a leginkább relevánsra a mi szempontunkból-
13. Egy utalás erejéig megjegyezhető, hogy az információ terminus leginkább Shannon definíciója szerint, de többé-kevésbé általában is, a kommunikatív modell referenciális funkciójú közleményéhez kapcsolható terminus.
14. A most bemutatott probléma az ún. beszédaktusok elméletéből származik. – Úgy látom, hogy az előzőekben kifejtettekhez nagyon közelálló problémákat feszegetett a milánói szemiotikai kongresszuson J. Cohen, T. Maldonado és más szempontból W. P. McLean. Megítélesem szerint a N. Goodman-féle koncepció (vö. „Languages of Art”) körül kialakult vita néhány aspektusa is ebbe az irányba mutat. – Végül, a hatás közvetlen és közvetett összetevőinek megkülönböztetésére, amelyen G. Gerbner kulturális indikátor koncepciója alapul, szintén hasonló az itt bemutatotthoz.

Az 1937-es párizsi kiállításon a Fény Palotájában használt panoráma képernyő és vetítőberendezés*

Úgy tűnik, hogy a mozgóképművészet feltalálásának pillanata óta komoly határokat szab a közel négyzet alakú vetítívászon, és a hang bevezetése csak hangsúlyossá tette a vetített kép méretének aránytalanságát. A hollywoodi szakemberek mindig tisztában voltak a rendszer hiányosságaival. Igyekeztek csökkenteni a kép magasságát az úgynevezett „amerikai” képmérettel, hogy a hangosfilm képmérete közel azonos legyen a némafilmével. Hogyan lehet felülkerekedni a szabványos képméret adta megkerülhetetlennek látszó korlátokon? Öt-hat méteres vászon helyett használhatunk például 10–12 métereset, de ez esetben a kép magassága is arányosan növekedni fog, és az eredmény irtózatosan felnagyított kép lesz, amelyen a film apró hibái, kivált a szemcséség, határtalanul felnagyítva és szembeötlően jelentkeznek majd.

A hagyományos rendszerből kitörni vágyók hasonló kísérletekkel igyekeznek megszabadulni a képméret okozta kötöttségektől, hogy eleget tegyenek egy olyan művészet kívánalmainak, amelynek lényege a mozgás és a tér. A probléma első műszaki megoldását a francia Chrétien professzor találmánya jelentette.

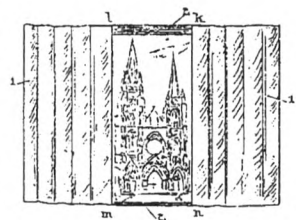
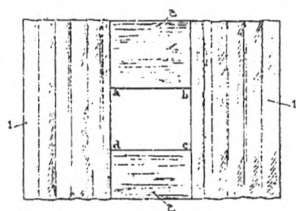
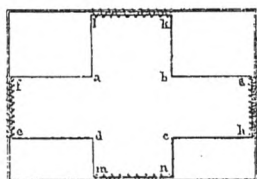
A téma vizsgálatánál előre kell bocsájtani, hogy legjobb tudomásunk szerint ilyen méretű kivetítést annak előtte soha nem sikerült megvalósítani, se zárt vetítőben, se szabad téren. A korábbi legnagyobb vetítőernyőt Lumière építtette 1900-ban, a párizsi kiállítás gépcarnokában. A vászon szélessége 30 méter, magassága 24 mé-

* *The Panoramic Screen and Projection Equipment Used at the Palace of Light of the International Exposition, Paris, 1937.* Journal of Film Preservation 50 (1995): 72–75.

ter volt, távolsága a vetítőgéptől 200 méter volt.* A mi panoráma vetítévásznunk területe 600 m², hossza 60, magassága 10 méter volt. A legnagyobb fedett vetítőt a Gaumont Palotában építették: a vászon alapterülete itt 100 m² volt, ami azonban 200 m²-re is növelhető, amennyiben a vetített film egyes jelenetei panorámahatást kelthetnek.

Ahhoz, hogy a vetített kép kellőképpen világos legyen, egyrészt igen nagy teljesítményű ıvlámpákra van szükség, másrészt figyelembe kell venni a vászon fényvisszaverő képességét. Sorozatos próbálkozások után a legjobb eredményt olyan vászonnal lehetett elérni, melynek felületét apró, tökéletesen gömbölyű üvegyöngyök borítják. Ilyen méretben azonban a gyöngyvászon nem alkalmas a szabadtéri vetítésre. Ki kellett tehát fejleszteni olyan vetítőfelületet, ami ellenáll az időjárás viszontagságainak, ezért megpróbálták az üvegyöngyöket közvetlenül a falra rögzíteni.

Az elkészült vetítőfelület alapja néhány centiméter vastagságú hordozóanyag, mész és homok keveréke. Ezt az alapot aztán hat rétegben vonták be fehér cinkfestékkel. A festéket ragasztóakkal fed-



Henri Chrétien kereszt alakú *Hypergonar* vetítőfelülete függőleges és vízszintes kép vetítésére. Illusztráció John Belton *Szélesvásznú mozi* (»*Widescreen Cinema*«) című munkájából (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992).

* Lásd: Louis Lumière „The Lumière Cinematograph” *J. Soc. Mot. Pict. Eng.*, XXIV, 1936 Dec., p. 640.

ték, majd erre hordták fel a gyöngyöket speciális légsűrítéssel szórópisztollyal.

Az elkészült vetítőernyő természetesen irányított, maximális fényvisszaverést kb. 43° -on belül biztosít. A 43° -os szögön kívül a fényvisszaverés mintegy felére csökken. Mindez azt jelenti, hogy a Fénypalota vetítőernyője a jelenlegi beállításban négyezer néző számára biztosít élvezetes, jól látható és kellően fényes vetített képet.

Az egyik problémát a kép fényereje jelentette. Figyelembe kellett venni többek között a környező fényeket, mert a palota 200–300 méteres körzetében lehetetlen volt kellő sötétséget biztosítani. A hatalmas kép fényereje viszont sokkal jobbnak bizonyult, mint sok átlagos vetítévászonnal dolgozó mozgóképszínházban.

A vetítévásznat a Fénypalota falán helyezték el, és állnia kellett az időjárás viszontagságait a kiállítás ideje alatt. A palota homlokzata és vele maga a vetítévászonnal kissé homorú volt, amivel ki lehetett küszöbölni a képszélek torzulását (ami a lapos vetítőfelületnél könnyen előfordulhatott volna), tekintettel arra, hogy a jobb oldali vetítő a bal képmezőre vetített és fordítva.

Ahhoz, hogy szabvány méretű (18 x 24 mm) filmet ekkora képernyőre vetítsenek, amelynek területe megközelítette a 600 m²-t, a nagy fényvisszaverő képességű vetítőfelületen, a nagyteljesítményű vetítógépeken és a nagy fényerejű objektíven kívül új módszereket kellett alkalmazni. A „vetítévászonnal” alakja különösen sok fejtörést okozott, hiszen szélessége hatszorosa volt a magasságának, jóllehet a szabvány filmkép szélessége alig nagyobb mint a magassága. Ezt a problémát két, egymással összekapcsolt vetítő használatával oldották meg. Mindkettőt felszerelték a *Hypergonar* elnevezésű optikai eszközzel.

A *Hypergonar* lencsét Henri Chrétien professzor, a Párizsi Egyetem és Optikai Intézet munkatársa találta fel 1927-ben. Chrétien pár évvel ezelőtt nyújtotta be találmányát az Amerikai Optikai Tár-

sasághoz. A készülék leírását és felhasználási lehetőségeit a mozgókép területén H. Dain cikke méltatja a Journal hasábjain.*

Ez egyfajta *optikai átalakító*, ami önmagában nem képes valódi képet létrehozni, viszont a közönséges objektív elé helyezve kétszeresére növeli az objektív képmezejét *meghatározott irányban*, ez esetben vízszintesen. A 24 mm széles képet így olyan filmszalagra rögzíthetjük, ami egyébként 48 mm-es képet igényelne. Vetítésnél hasonló optikai szerkezet kerül a vetítógép elé, ami vízszintes irányban szétszórja a fényalábot, így a lefényképezett tárgyak valóságos arányaikban jelennek meg a vásznon. Az alkalmazott lencsék nem szférikusak, hanem hengeresek, ezért sokkal nehezebb őket a kívánt pontossággal megmunkálni, mint a hagyományos lencséket.

Ahhoz, hogy a hatalmas vetítévásznat teljes egészében betöltse a kép, a vetítőfelületet két egyenlő részre kellett osztani; az ezekre vetített képek már eleve dupla szélességűek, a *Hypergonar* lencsének köszönhetően. Egy speciális típusú kamera tette lehetővé a két szerkezet automatikus összekapcsolását, az alkalmazott lencse fókusz távolságának megfelelően, szinkronban futásukat pedig villanymotor biztosította.

Ezeknek az eljárásoknak a kombinációja révén lehetett a világ legnagyobb képernyőjére olyan megfelelő fényerejű mozgóképet vetíteni, ami az eredeti képméretnek függőlegesen *hatszázszoros*, vízszintesen *ezerkétszázszoros*, területben pedig hétmilliószoros felnagyítása; és mindezt a környezet beszűrődő fénye dacára sikerült megvalósítani.

Lenyűgöző módon sikerült tehát a természetes látást rekonstruálni a vetítévásznon. Ahelyett, hogy a filmet szűk keretben – voltaképpen négyzet alakú kukucs-kálónyíláson keresztül – néznénk, úgy tárul ki előttünk, mint ahogy a természetben látnánk. Kétségtelen, hogy számos operatőri hatás rejtve marad a néző előtt az ily mó-

* Dain, H. „Memorandum on Widening the Field of Camera Lenses and the Use of Normal Films for the Panoramic Screen” (»Megjegyzések a kameralencsék látómezejének növeléséről és a szabvány méretű filmek felhasználásáról panorámakép vetítésére«) J. Soc. Mot. Pict. Eng., XIX (Dec., 1932) p. 522.

don megnövelt panorámakép esetében, de az is tagadhatatlan, hogy ezzel az eszközzel a képek „levegősek” lesznek; ezt a hatást másként nem lehet elérni, csak a látvány kiterjesztésével, vagyis a kifejlesztett eszközök olyan harmóniája és kifinomultsága révén, ami mindig is hiányzott a mozgóképből, jóllehet olyan művészetről van szó, amelynek a fejlődését természeténél és jellegénél fogva, a való élet és a természet széles panorámájának kell meghatároznia.

Maga a vetítés két, szabvány *Simplex* vetítógéppel történik, amelynek hátsó ventillációs szerkezete lehetővé teszi az ívenkénti 250 amperes áramfelvételt, a filmszalag túlhevülésének veszélye nélkül. Mindezt a harmadik, a másik kettővel azonos típusú *Simplex* berendezés hajtja szinkronban, két tengely segítségével. Szintén a harmadik vetítőbe van beépítve a *Thomson* márkájú hanglejátszó készülék. A központi vetítőt másfél lóerős motor hajtja.

Mindhárom *Simplex* vetítő „Ultimum” típusú, rendkívüli fényerejű, Taylor-Hobson objektívvel felszerelve készült, amelyeknek állandó gyújtótávolsága 120 mm, nyílása $f/2$. Ezen kívül mindhárom vetítő objektívére speciális szerkezettel rácsúsztatható egy-egy *Hypergonar* lencse. A vetítógépekben Hall Connilly márkájú forgószemes lámpaházak találhatók, amelyeket termosztátos vezérléssel és automatikus továbbítóegységgel láttak el. Az ívlámpák 250 amperes, 70 voltos árammal működnek.

Mivel ez a vetítési eljárás egyedülálló a maga nemében, és tökéletesen egyenletes megvilágítású képmezőket kíván, nagy fényerejű *Bausch & Lomb* gyújtólencsékkel kellett az ívlámpák fényét a képkapura irányítani. Az ívfényt 16 mm-es pozitív és 11 mm-es, rézbevonatú, negatív szénrudak állítják elő, amit speciális, 800 amperes, 110 voltos generátor táplál árammal.

A felvételnél két kamera szükséges, amelyek külön rögzítik a kép jobb illetve bal felét. Mindkét kamerát *Hypergonar* lencsével szerelték fel. Vetítésnél a rögzített félképeket egyszerre vetítik a vászonra: a jobboldali vetítő a képmező bal felére vetít, a baloldali a jobb felére. A két félkép illesztését speciális *takarómaszk* teszi észrevehetetlenné. A szerkezet két, a fénysugarak találkozásánál elhelyezett,

rögzített takarólemezből áll, amelyek széleit fűrészfog alakban képezték ki. A lemezeket a vetítők előtt kb. egy méterrel helyezik el, a fénysugár jobb illetve bal szélén. A lemezeket mikrométer pontossággal lehet beállítani, ezáltal a két kép illesztése gyakorlatilag teljesen eltüntethető.

Lehetséges hagyományos filmet is vetíteni a középső vetítővel, ez esetben a két szélső vetítő üresen fut. A vetített kép ilyenkor 14 x 10 méteres. A vetítógépek és a vászon távolsága körülbelül 60 méter. A vetítések naponta reggel 9.30-tól éjfélig folytak, és a berendezés kielégítően működött●

Farkas Csaba fordítása

A Hypergonar története*

A következő cikkeket a legjobb írásos források között tartjuk számon a *Hypergonar* vetítőrendszeréről, melyet Henri Chrétien fejlesztett ki 1926-ban, majd Claude Autant-Lara használt fel először rövidfilmjében, az 1930-as *Construire un feu*-ben. A *Hypergonar* egyedülálló tulajdonságai miatt a filmfelújítás eszköze lehetne, közös célnak rendelve alá filmarchivátorok és a szélesvásznú vetítés szakembereinek erőfeszítéseit. Egy ilyen vállalkozás ösztönzésének céljával adjuk közre azt a két cikket, melyeket a *Cinéma Pratique* (Vol. 21, n. 137, 1975. május/június, 75–80. oldal), illetve a *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* (Vol. 32, 1939. május, 530–532. oldal) közölte.

A *Hypergonar* 1925-ös felfedezésekor igazából nem váltott ki nagy érdeklődést. 1953-ban azonban, amikor az el nem ismert feltalálónak sikerült felkeltenie a hatalmas amerikai filmgyártót, a *20th Century Fox* figyelmét és eladni nekik a jogot, a hírt hangos felháborodás követte: egy ilyen találmánynak Franciaországban kellett volna maradnia!

Jogosan képedhetünk el az efféle megnyilvánulások hallatán, és csak sajnálhatjuk egyesek rosszhiszeműségét és mások tudatlanságát, ami hozzájárult ahhoz, hogy ezeknek az eseményeknek a valóságtól jócskán elrugaskodott változatát ismerhettük meg. Nagyra becsüljük tehát Georges Bonnerot vegyész-mérnök, egy filmlaboratórium, valamint egy anamorf objektíveket gyártó vállalat volt igazgatója tanuskodásának és kiadatlan feljegyzéseinek értékét. Mint-hogy sokáig dolgozott Henri Chrétien professzorral előbb 1925-

* Georges Bonnerot nous raconte: La grande aventure de l'Hypergonar. *Journal of Film Preservation* 50/1995/65–71.

ben és 1926-ban a *Société du Film en Couleur Keller-Dorian*-nál, majd 1928 és 1937 között a *Société d'Optique et de Photographie*-nál, Georges Bonnerot folyamatosan tudatában volt azoknak a kérdéseknek jelentőségével, amelyek Chrétien-t a leginkább foglalkoztatták.

Másrészt alkalma volt hosszabb időt tölteni a professzor társaságában 1951 nyarán, a Torinói Nemzetközi Filmtechnikai Kongresszuson tartott előadása előtt és ismerte a terveit. A *20th Century Fox*-szal megkötött szerződés bejelentésétől fogva, azaz 1953 januárjának közepétől majdhogynem nap mint nap lejegyezte az események menetét, most tehát hasznos és pontos adatokkal tud szolgálni.

Miután 1926 júliusában kilépett a *Société Keller-Dorian*-ból, Henri Chrétien minden idejét új kutatásainak szentelte. A *Napoleon*, melyet Abel Gance három kamerával forgatott, majd három géppel vetített le, megháromszorozva így a vetített kép szélességét, mely benyomást tett a professzorra. 1926. december 9-én benyújtotta találmányának első szabadalmát (BF n. 638 542), amely huszonhét évvel később, új lehetőségeket tárva fel, forradalmasította a filmipart. Louis Lumière az *Académie des Sciences* ülésén 1927. május 30-án olvasta fel azt a közleményt, melyben szükségesnek tartotta megjegyezni, hogy „a közönség élénk érdeklődése, mely az ilyen panoráma-filmek vetítését kíséri, okot ad arra, hogy egy azonnal használható és célszerű megoldást jelentsek be.”

De a dolog nem volt ilyen egyszerű. A legnagyobb gondot a jó minőségű hengerlencsék kifejlesztése jelentette, mivel ilyen lencsék akkor még nem léteztek. 1927-ben Devé ezredes, az *Institut d'Optique*-tól pályázatot írt ki egy vadonatúj gép kikísérletezésére és megalkotására, és az év a próbálkozás jegyében telt el. A legelső 'Hypergonar'-felvételeket kezdetleges eszközökkel valósították meg, a látszerészek által forgalomba hozott szemüveglencsék felhasználásával. Egy kék szűrő akadályozta meg a túl nagy színelterést, de az eredmények biztatóak voltak.

A kezdet

1926 végén az első felvételeket a *Hypergonar*-ral Bernard Deschamps irányításával Robert Petiot készítette. Ezek a jelenetek és azok, amelyek ezt követően forgattak Párizsban, Le Havre-ban és Versaillesban, alkották nagy részét a Torinói Kongresszuson 1951-ben bemutatott filmnek.

1927 végén egy ifjú filmrendező, Claude Autant-Lara, akinek a neve többször felbukkan még az *Hypergonar*-ral kapcsolatos viták során, találkozik Chrétien-nel. A professzort meggyőzi Autant-Lara terve, és rendelkezésére bocsát egy ilyen objektívet a Jack London novellájából készülő *Construire un feu* forgatásához. A forgatás 1927-ben kezdődött Elzászban és 1928 nyarán fejeződött be. Az igazi kaland azonban még csak ekkor kezdődött.

Közben ugyanis azzal a céllal, hogy hasznosítsa a Chrétien-szabadalmakat, megalakult egy társaság, a *Société Technique d'Optique et de Photographie*. A főrésztvényesek Henri és Georges Chrétien, Bernard Deschamps és Henri Dain voltak, alaptőkékjük 900.000 háború előtti frankra rügott. A S.T.O.P. keresi a lehetőséget, de a professzor cégtársai nem bíznak abban, hogy lesz kereslet egy olyan speciális film iránt, melynek a kereskedelmi sikere bizonytalan. A bukás nagyon súlyos következményeket vonhatna maga után a tárgyalások menetében, így aztán nem siettetik az első, kísérleti *anamorfózissal* készült film bemutatását.

Eközben Claude Autant-Lara napról napra lelkesebb lesz. Leányúgözi ez az eljárás, de a nyújtott képmező már nem elégíti ki, különböző oldalarányok kombinálásával akarja kifejezni a színész érzelmeit, gondolatait, és egyszersmind jobban kézben tartani a cselekményt. A normál, 1:1,33 képoldalarányú beállításról, amely a szélesvászonnak vagy a közepét, vagy a bal vagy a jobb oldalát foglalja el, át akar térni az egymás mellé helyezett két vagy akár három felvételre. És nemcsak vízszintesen, de egymás fölé is, mivel a filmet a *Hypergonar*-ral felvett, valamint a szokásos módon fényképezett és a másolás során elnyújtott felvételek alkotják majd.

A S.T.O.P. laboratóriumában üzembe helyeztek egy kopírgépet, és 1928 szeptemberében megkezdték a pozitív kópiák lehúzását, egy olyan kezdetleges szerkezeten, amely még nem tudott fény mennyiséget változtatni. Eleinte csak kockáról kockára, később már jelenetről jelenetre lehetett másolni. Ez a másológép lényegében két anamorf objektívból állt, amelyeket egymással szemben, egymástól körülbelül 80 cm távolságra helyeztek el. Az optikai elv egyszerű volt, manapság is széles körben használják a kicsinyítés elvén működő optikai másológépeknél. (Két, meghatározott gyújtótávolságú objektívet egymással szemben helyeznek el, a kép illetve a tárgy gyújtópontjában. Ezek párhuzamos sugarakat hoznak létre maguk között, amelyek az anamorf másolóknban, végtelenségig szabályozhatóságuk miatt, remekül hasznosíthatóak.) Egy maszkokból és ellenmaszkokból álló rendszer megvalósíthatóvá tesz minden lehetséges kombinációt. Amikor a képnek csak egy részlete tartalmazza a beállítást, második fázisban feketíteni kell azt a felületet, amelyen nem alakult ki kép. Azoknál a felvételeknél, amelyek három képből állnak, három fázisra van szükség. Hosszú, ám meglepetésekben igen gazdag munka ez!

A másolás lassan haladt, gyakran félbeszakadt az Amerikában tartott tárgyalások miatt (pl. a Paramount vállalattal, amellyel hat hónapra opciós szerződést kötöttek). 1930-ig kellett várni, mire a *Construire un feu* pozitív kópiája úgyahogy elkészült.

Az 1929-es év sok meglepetést hozott. A hangosfilm elterjedése meghozta az első lényegi változást a filmszalag gyakorlatilag születése pillanatától fogva változatlan képén. A pozitív kép mérete 18x24 mm-esről 18x21 mm-esre csökkent le, hogy helyet biztosítson a hangcsíknak. A kép oldalainak aránya így viszont már nem 4 : 3-hoz, és szükségessé válik ennek az új, visszatetsző méretnek a kiküszöbölése.

Ekkor kezd a S.T.O.P. és a Tobis egy olyan optikai másológéppel kísérletezni, melynek segítségével enyhe torzítással visszaállíthatnák a 24-ről 21 mm-re csökkentett szélességű kép eredeti oldalarányait. Értelemszerűen a vetítéshez is szükség van azonos torzítási

mutatójú anamorf objektívre. Egy ilyen jelentőségű reform mellett a *Hypergonar* ügye átmenetileg félbeszakadt. Ebben az évben Chrétien és Dain az Egyesült Államokba utaztak, abban a reményben, hogy felkeltik a hollywoodi producerek érdeklődését. Próbálkozásaik eredménytelenségét követően a S.T.O.P. fontos szerződést kötött a Pathé-Nathan-nal, remélve, hogy a *Hypergonar*-t végre széleskörűen használják majd fel.

Eközben Claude Autant-Lara, filmjével a hóna alatt, sorra felkereste a mozi-üzemeltetőket, hogy a film számára játszási lehetőséget alkudjon ki. A mozisok ugyanis már kizárólag hangosfilmeket tűztek műsorra, és balszerencsére a *Construire un feu* még némafilm volt. Végül egy mozis kiadta neki a vetítőtermét egy 1930. május 20. körüli délelőttre, és levetítette az első, *Hypergonar*-ral forgatott, egész estés filmet. Ágytakarót feszített hosszú fapóznára, és ezt fáradtságosan felhúzták a normális méretű vászon elé. Két ember volt jelen a vetítésen, René Clair és Henri Chomette, az ő meghívásukat ugyanis előre megszervezték. A *Construire un feu* első vetítésére közönség előtt december 5-én a *Studio de Paris*-ban került sor.

A S.T.O.P. anélkül, hogy a vállalat arculata megváltozott volna, a Pathé-Nathan irányítása alá került. A cég dicséretre méltó erőfeszítéseket tett az eljárás terjesztésére. André Hugon *La Femme et le rossignol* című filmjéből egyes részek a *Hypergonar* alkalmazásával készültek el. Nathan felkéri Marc de Gastyne-t, aki éppen a *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*-ot rendezi, hogy forgasson néhány jelenetet a *Hypergonar*-ral. Ezeket a filmeket levetítik ugyan a Cinéma des Champs-Elysées-ben, de a kísérletet nem követi újabb próbálkozás.

A Gyarmati kiállítás ad alkalmat egy nagy jelentőségű forgatásra. A filmet M. Benoit fényképezi, bemutatására 1931-ben kerül sor. Ellentétben Autant-Lara filmjével, amelynek minden kockáját *Hypergonar*-ral vetítették le, a *Gyarmati kiállítás* éppúgy tartalmaz *Hypergonar*-ral felvett, szélességében vagy magasságában megnyújtott képeket, mint normális méretű képsorokat. A kockákat egymás után léptetik a berendezésben, miközben az alapobjektív elé a kí-

vánt mértékben torzító (anamorf) előtétet, avagy normális kép esetén, rostélyt tesznek. A rostély elnyeli a fölösleges fényáramlást, így visszaáll a fényerősség egyensúlya a normális és a torzított képek között. (...)

A fellendülés

1936-ig kell várni, hogy új film készüljön, ezúttal a Nemzetközi Kiállítás alkalmából. Jean Tedesco *Panorama au fil de l'eau* című filmjét Marcel Paulis és Georges Bonnerot fényképezik. A filmet 1937 júliusában szabad ég alatt, a Palais de la Lumière homlokzatára vetítik ki. A 10X60 méteres vászon kitöltéséhez két vetítőgép kombinálására van szükség. Két év múlva kitör a háború.

1948-ig nem is készül film *Hypergonar*-ral, ekkor forgatják le a *Lancement d'un pétrolier aux chantiers de La Ciotat* című filmet, amelyet Deschamps rendez és az operatőr Colas. De a francia film csak lassanként kezd kiemelkedni a megszállás mocsarából, és a *Hypergonar*-t teljesen elfeledik, jóllehet szabadalmi oltalma megszűnt és immár bárki által felhasználható.

A több mint hetven éves Chrétien professzor békésen él nizzai villájában. Ám találmányáról nem akar teljesen lemondani, és a küzdelem után huszonhat évvel, még egyszer, becsületből ismét felveszi a kesztyűt. (...) A részvények egyedüli birtokosaként, 1952 decemberében szerződést köt a 20th Century Fox-szal, ami feljogosítja az amerikai vállalatot „a Hypergonar használatára annak birtokosaként”. Ezenfelül a Fox elsőbbségi joggal ruházza fel a professzort a Hypergonar-készülékek szállítására, amit ekkor átkeresztelnek „Cinémascopé”-ra. (...)

1953. január. A helyzet egyszerű. A Pathé már kimaradt a versenyből, egyetlen *Hypergonar*-ral sem rendelkezik. Chrétien példányai már a Fox tulajdonában vannak. A piacon három készülék maradt (egy felvevő, egy másoló és egy vetítő), és nem tudni hogyan, mind a három a *Truca* készletében maradt meg, a joinville-i G.T.C. laboratóriumában (amely egészen 1949-ig a Pathé üzeme

volt). A három gép igen hamar áhított kinccsé válik. A G.T.C. és főleg vezérigazgatója, A. Colling mindent megtesz, hogy megtartsa és biztos helyen tárolja.

Az a baj, hogy az összes, valaha meglévő berendezés eltűnt. Két hónappal korábban, „hogy egy kis rendet tegyenek”, minden használaton kívüli berendezést, a *Hypergonar*-okat is beleértve, eladtak ócskavasnak, és már semmit sem tudtak visszaszerezni.

A *Fédération Nationale du Spectacle* és a különböző szakszervezetek egyaránt felháborodtak, hogy egy lényegében francia eljárásról lemondtak a külföld javára. Nyílt vita veszi kezdetét. Február 26-án Claude Autant-Lara közlétesz egy hosszú cikket a *Les Lettres Françaises*-ben, ami az *Én forgattam az első Cinémascope-filmet* címet viseli, és a rendező ettől fogva aktívan ki is veszi részét a vitában.

A kaland vége

1953 márciusában a *Comission Supérieure Technique du Cinéma* gyűlést tart, amelyen Chrétien ugyan nem jelenik meg személyesen, de lánya és titkára képviselik őt. Jean Vivié felteszi a kérdést, hogy hány anamorf objektívet gyártottak összesen, és azt a választ kapja, hogy felvételhez és vetítéshez egyaránt tizet-tizet készítettek el. Eközben a sajtóvita tovább gyűrűzik, majd tetőpontjára ér a Rexben 1953. június 18-án tartott vetítés után. Ekkor mutatták be a Fox produkciójában, Chrétien által szállított objektívvel készült filmet. Egészen pontosan a *The robe*¹ című film néhány jelenetéről van szó, amelyeket az első, normál szélességű változat után *Cinémascope*-pal forgattak újra.

„Szeptemberben készíteni fogok egy dokumentumfilmet Marcel Ichac-kal. (...) A saját vállalatom készíti majd a filmet – nyilatkozta Henry Chrétien – ami tulajdonképpen egy Franciaországot bebarangoló séta lesz (...) a Fox különleges engedélyét követően, mert mindig is ragaszkodtam ahhoz, hogy az első film francia film le-

¹ A köntös, USA, 1953. Rendező: Henry Koster.

gyen...” Ez a film, a *Nouveaux horizons*, egyébként egyike az első filmeknek, amelyeket Eastman Color-ra forgattak, és a Fox-szal való egyezménynek megfelelően, azaz csökkentett méretű perforációval és többszörös, mágneses hangcsíkkal, tehát sztereóban készítették el, valamint homorú vászonra vetítettek. Három részből áll: David festménye, „Napóleon megkoronázása” (amelynek az arányai hasonlítanak a Cinemascope arányaihoz), párizsi látképek (közöttük az Eiffel-torony vízszintesen, a vászon teljes szélességében), *kocsizások* autókkal, és végül a Mont-Blanc légi felvételei. Ez a rövidfilm, amit amerikai *Cinemascope* vászonra vetítettek, ugyanazon a napon, 1953. december 4-én jelent meg, mint a Fox első filmje. A *The Robe*-ot együtt vetítik Marcel Ichac *Nouveaux horizons* című filmjével. Ezzel a világpremierrel a *Hypergonar* kalandos útja véget ér.

A *Cinemascope* megszületett és nemsokára meghódítja a világot. 1963 és 1970 között mindenütt hatalmas sikere volt, Nagy-Britanniában amatőrfilmes társaságok 16 és 8 mm-es változatban is alkalmazták.

Végző soron a Fox nem erőltette rá filmjeit a francia piacra, s a *Cinemascope* felvevőgépet nem is használták túl gyakran. Eleinte, 1953–1954-ben fekete-fehér filmeket sem akartak forgatni vele, jóllehet a színes film még el sem terjedt Franciaországban. A vetítők terjesztése sikeres volt; az anamorf objektívek gyártásába három másik francia cég is bekapcsolódott (a Totalvision, a Dyaliscope és a Franscope). A jelentős filmek esetén (*The longest day*¹, *La Bonne soupe*²) a Fox mindig Franciaországban készített felvevőgépet használt●

Gál Péter fordítása

1 *A leghosszabb nap*, USA, 1963. Rendező: Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Darryl Zanuck, Gerd Oswald.

2 *La bonne soupe*, francia, 1963. Rendező: Robert Thomas.

● A mozi, 1915 (Körmenydy Ékes Lajos)	1
● Pudovkin, magyar filmdramaturg	66
● Történetek a magyar filmről, 1956–1986 (Szécsényi Ferenc)	104
● A mozgóképnyelv budapesti törvényhatósági forrásai (Orth János)	125
● A cseh film formanyelve (Marie Benesova)	151
● A „kép jelentése” terminus használatáról (Horányi Özséb)	178
● Az 1937-es párizsi kiállításon a Fény Palotájában használt panoráma képernyő és vetítőberendezés (Gillett, Chrétien, Tedesco)	187
● A Hypergonar története (Jean Claude Maillet)	193

400 Ft (ÁFÁ-val)