

Molnár István

### Zsitkovszky Béla, a magyar film úttörője

#### I. A MAGYAR FILMTÖRTÉNET KEZDETEI

Alig félévvel Lumierék párizsi bemutatója után már a magyar közönség is megcsodálhatta a szenzációs új felfedezést, a kinematográfiát. A milleneumi kiállításon a sokszorosítási és fényképeszeti pavillonban bemutatták az "Edison-féle kinetográf-phonográfot". De az első "élőképeket" még nem nézhették végig tömegek, mert az Edison-féle "stereoscop-szekrény"-ben egyszerre csak egy ember láthatta a filmet. Ebbe a szekrénybe - mint Zsitkovszky írja A film hőskora című önvallomásában - "a néző egy koronát dobott be, azután a kép automata szerkezettel, villamos kapcsolással megindult és lepergett előtte az első filmkép." /Filmkultura, 1928. jul./

A Franklin Társulat rangos és igényes népszerű kiadványának, a Vasárnapi Ujság testvérlapjának, a Képes Folyóiratnak /elapok főmunkatársa volt Mikszáth Kálmán/ képzőművészeti kritikusa és fotóriportere, Paur Géza így számolt be az eseményről: "Bámulatos micsoda hűséggel ad vissza egy ilyen képsorozat egy New-York-ba érkező gyorsvonatot, a Broklyn-hídat, utcaseprőket, fürdő katonákat stb..." A továbbiakban leírja, hogy abban az időben már mintegy négyszáz felvevőgéppel dolgozik a Lumiere-féle R.T. a világ minden táján. Elmondja, hogy a milleneum alkalmával a díszbandériumról mintegy hat képet vettek fel, azonkívül a Lánchíd és az Operaház környékéről is vettek fel ilyen élő fényképeket, amelyek már New-Yorkba is eljutottak. A Lumiere testvérek Budapesten az Andrássy-úton tartanak állandó kirendeltséget, ahol minden héten új sorozatot mutatnak be. /Képes Folyóirat, 1897. 385. old./

A mozgó képek hosszáról és tartalmáról Zsitkovszky azt közli, hogy ezek az első filmcsekék - a "képek" - 20-40 méteres tekercekből állottak és semmitmondó jeleneteket tartalmaztak. Leginkább tájképeket, ahol legalább 2 füstölő vonat, vagy más közlekedési eszköz volt felvéve. /Filmkultura, 1928. jul./

Sziklay Arnold Párizsban járt testvére révén beszerezi az első Lumiere-féle vetítő-apparátust és a hozzávaló filmeket, amelyek segítségével az Andrásy-ut 41. szám alatt megnyitotta az első mozit Magyarországon 1896. júniusában. A 100 férőhelyes "mozgófényképszínház" azonban féléves működés után bezárt, mert a közönség nem mutatott megfelelő érdeklődést az új intézmény iránt. /Mozgófénykép Hiradó, 1915. 45-47. sz./ Egyes hírlapi cikkek vitáinak tanúsága szerint Békés községben még Sziklayékat megelőzve mutattak volna be rendszeres mozgófénykép előadásokat. Akármelyiké is az elsőség, egy bizonyos: egyik is, másik is rövid ideig működött. Kávéházakban, nyilvános szórakozóhelyeken, kabarákban folytatta tovább hódító utját a kinematográfia.

Ezeknek a kis filmcsekéknek szenzáció-jellegükben rejlett vonzóerejük. Jellemzésül idézzük az akkori Kerepesi ut /a mai Rákóczi-ut/ és a Szövetség utca sarkán lévő VELENCE KÁVÉHÁZ egyik 1901-es ujsághirdetését: "Mozgófényképekben újdonságok érkeztek, ami még Magyarországon nem volt látható: Monte Miro csoport, Barnum Cirkusz utcai diszfelvonulása New-Yorkban stb." /Magyarország, 1901. május 5./

Hogy a bemutatott filmek között milyen mennyiségben és milyen arányban szerepeltek hazai tárgy felvételek, azt pontosan megállapítani nem tudjuk, de Paur Géza idézett cikke alapján feltételezhető, hogy a milleneum utáni években is készültek budapesti és magyarországi tárgy mozgófényképek. A Vigszínház 1900-ban bemutatta Blumenthal és Kadelburg: Mozgó fényképek című komédiáját. A 3 felvonásos bohózat fordulatai két házasság hűtlenségét leleplező balatoni, egész pontosan siófoki felvételekre épültek. /Jellemző egyébként az új találmány hódításaira. hogy 1900-ban, Temesvárott megjelent egy novellás kötet "mozgó fényképek" címmel, de a novelláknak nincs kapcsolatuk a kinematográfiával:/ Gulyás Gyula: Mozgó fényképek, Temesvár, 1900./ Az 1896 és 1900 között készült felvételek mindegyikét külföldi "kinematográf felvételezők" készítették.

Ebben az évben mult hat évtizede annak, hogy a magyar szakemberek által készített fényképek is "megelavenedtek", megmozdultak, elindult utjára a magyar kinematográfia sokmillió kilométert számláló celluloid szalagja. Zsitkovszky Béla fényképésszmesteré az uttörő érdem. Magyarországon ő volt az első, akinek sikerült mozgásba hozni a fényképező kamera objektívje mögött fénnyel-árnyal kirajzolt világot. 1901 április 30-án mutatták be, - a mai Urániában - a Zsitkovszky Béla "rendezte" és fényképezte első magyar filmet: A tánc-ot, amelynek "forgatókönyvét" Pekár Gyula írta. Sajnos maga a film - némafilmjeink tulnyomó többségével együtt - eltűnt, elkallódott a kulturjavak közöny mállasztottaomladékában. Csak néhány, írásban rögzített visszhang erejéből következtethetünk a szerzők mozgóképekbe foglalt érzéseire és gondolataira. Tehát egy másik kifejezés-forma szubjektív tükröződései révén, kettős fénytöréssel jut el hozzánk az eredeti mű. Szoros értelemben vett filmtörténet /művek és alkotójuk pályafutásának elemzése/ helyett tulajdonképpen sűrűbb szövetű szakmatörténet szálai-ból kell kibogozni az első magyar filmnek és alkotóinak portréját. A hatévtizedes jubileum azonban nemcsak méltó, hanem illő alkalom is arra, hogy a magyar film uttörőjével, annak pályafutásával kissé közelebből megismerkedjünk.

Az írott dokumentumok feldolgozásánál figyelembe kell venni, hogy a kapitalizmus korának uralkodó filmszemlélete főként a vállalkozói érdem elismerésével és kiemelésével közeledett az új "iparághoz", melynek sokkal inkább, mint a kultúra más területének "éltető eleme a tőke". /Lányi-Radó-Held: A 25 éves mozi, 15. old. Budapest. 1920. / A kinematográfia területén elért eredmények, törekvések és felfedezések objektív számbavétele helyett a hatalmi helyezkedés és egzisztenciális mérlegelés a vezérelv a szakmai sajtó munkájában. Az alkotó, feltaláló elme fáradozása leginkább akkor talál kellő visszhangra, ha kellő üzleti érzékkel - és persze szerencsével is - párosultan kísérletezett a kinematográfia kincseket ígérő terepén. Az állítás bizonyítására szolgáljon a Mozgófénykép Híradó egyik száma, amely címlapján bemutatta "a kinematográfia megteremtőit". Ezen sorrendben, és egyenrangú nagyságban a következők képei szerepelnek: Lumiere-testvérek, Gaumont, Edison, Ch. Urbán, Neumann József és Ungerleider Mór!!! /Igy! /1908. 19. sz. / A két utóbbi tudvalévóleg a magyar film-

ipar uttörő vállalkozója. E felfogás magyarázza, hogy miért juttott mellőzés Demény Györgynek, az egyetemes filmtechnika egyik zseniális magyar felfedezőjének. De a jóval szerényebb tehetségű Zsitkovszky Béla hazai elismerése sem sokban különbözik világhírű hazánkfia külföldi megbecsülésétől. Jellemző, hogy amikor megjelenik az első igényesebb cikk "A kinematográfia esztétikájá"-ról, az a hivatalos szervek gáncoskodása és megnemértése mellett a film fellendülésének akadályát a kalmár szellemben látja. "Csak egy kis jóakarát és hozzáértés kellene, mely enyhítené a gyárosok mohó tülekedését és lázas haszonlesését. Egy kevés elmélyedés a mozi és a közönség lelkébe, hogy azután a művészi invenció az anyag által szabott korlátok s irányvonalon diadalmaskodva szeretetet, megértést, fájdalmat és vigszágot hintsen el közöttünk." /Mozgófénykép Híradó 1912. IV. 21./.

## II. ZSITKOVSZKY BÉLA PÁLYAFUTÁSA

A fellelhető dokumentumok keveset mondanak el Zsitkovszky életrajzából. A Castiglione-Székely féle Filmlexikon és a halála alkalmával írott nekrológok 1867-re jelzik a születés évét.

Származására vonatkozóan ő maga írja egyik cikkében, hogy "előkelőnek mondott rokonsága" lenézte fotós mesterségét. Életutja sokban megegyezik az első külföldi kinematográfusok pályafutásával. Hiszen nemcsak a Lumiere-testvérek voltak fényképészek, hanem Európa legtöbb országában fotósok /de nem fotóművészek!/ nevéhez fűződik a kinematográfia nemzeti fejlődésének megindítása. "Tagadhatatlan, hogy a film kezdeti korszakában az elsőrendű szakképzettség igen kiváló példákra akadunk, de csak elvétve találunk olyan filmekre, amelyek a modern társadalomnak valamit is adtak volna". /P.Rotha: A dokumentumfilm, Bp. 1961. 41. old./

A magyar filmtechnika uttörője, - ahogyan a Filmlexikon nevezi - már képzett fényképésszester, amikor kapcsolatba kerül a filmmel. 1899-ben elvállalta az Uránia Tudományos Színház fotólaboratóriumának irányítását - ahogyan a korabeli cikkek erről megemlékeznek - "művezetői" rangban. Munkatársaival együtt készítettek az új színház vetítettképes előadásainak fotóit, diorámáit. Visszaemlékezései szerint kilenc évig állt az Uránia szolgálatá-

ban. Amikor 1906-ban létrejön a Magyar Fényképészek Országos Szövetsége, annak szervezője és a megalakulás után egyik vezetője. /A Szövetség elnöke az az Uher Ödön, aki később maga is a magyar filmgyártás uttörői közé számított./ Zsitkovszky Béla társszerkesztője lett a Szövetség hivatalos lapjának A fény-nek. A lap színvonalára jellemző, hogy írói között találjuk Lyka Károly művészettörténészt; Székely Aladárt, a portré-fotó kiváló művészt. Számos cikket írt a lapba maga Zsitkovszky is. "A kitűnően szerkesztett folyóirat - írja róla Hevesy Iván - szövegben és képanyagban minden megelőzőt felülmul." /Hevesy Iván: A magyar fotóművészet története, Bibliotheca kiadás, Budapest 1958. 57.oldal./

Közben mint filmoperatőr számos hirdó-jellegű eseményt és riportfilmet készített, amelyeknek pontos megállapítása csaknem lehetetlen. A korabeli szaklapok nemcsak az e fajta filmek készítőinek nevét nem közölték, de ekkor még általában a játékfilmeknél is csak az írónak és a rendezőnek a nevét jegyezték fel a színészeké mellett. R riportfilmjei közül ő maga a II. Rákóczi Ferenc hamvainak hazahozataláról 1906-ban készült felvételeket és Bleriot-nak a rákosi repülőtérről 1909-ben történt felszállásának megörökítését tartotta legjelentősebbnek.

Mint tapasztalt fényképész és a mozgófényképészet uttörője, a kinematográfia hazai fellendülését fotósok bekapcsolódásától remélte. Ennek érdekében számos cikket írt, sokat szervezkedett. Kilépve az Uránia kötelékből egyik kezdeményezője a Magyar Kinematográfusok Országos Szövetségének. A szervezkedés - mint arról a Mozgófénykép Híradó beszámol - nemcsak anyagi érdekvédelmet szolgált, hanem igyekezett polgárjogot biztosítani, az új kulturterület dolgozóinak. Idézzük: "A nagy vendéglő pajtájában sörös hordókra rakott, rozoga deszkákon játszó művészhad terjeszti a magyar kulturát és az önálló magyar állameszmének babérkoszoruzta bajnoka. A mozgófénykép azonban, amely egy rövid félóra alatt a világ legrejtetteb zugában élő egzotikus nemzetek életét, szokásait, műveltségét gyönyörű természetes felvételekben, szépségekben gazdag vidékeket, nemzetek ipari és mezőgazdasági életét s legujabban a világirodalom legjelesebb munkásainak remekműveit mutatja be, az csak vásári mutatvány, melyet a csepürágókkal egyforma színvonalra állítani gaz merénylet lenne a magyar kultúra ellen." /M.H. 1909. V. 15./

A megalakult szövetség választmányi tagja és műszaki tanácsadója Zsitkovszky Béla. Feladata elsősorban az operatorképzés és az utánpótlásnevelés irányítása. Amikor az 1910-es években megindult a néma játékfilmek gyártása, ő az egyik legtöbbit foglalkoztatott magyar filmoperatőr. Ehhez tudnunk kell azt, hogy az akkoriban készült filmek jelentős százalékát még mindig külföldi operatőrök készítették. Mellette ismertebb nevű magyar operatőrök Bécsi József, a rendező-operatőr Illés Jenő, Erdélyi Mór. A nevesebb magyar filmrendezők csaknem mindegyikével dolgozott együtt. Korda Sándor filmjei közül ő fényképezte a Falu rossza, Lyon Lea, A népfőlkelő stb. filmeket. Kertész Mihállyal együtt készítette a Karthausi és Raskolnyikov című filmeket. Dr. Lázár Lajos filmjei közül A drótostót, a Koldusgróf, Taifun; Balogh Béla rendezései közül A Pál-utcai fiúk, Az obsitos, A vengerkák, A toprini nász címűeket fotografálta. 1915-ben ő fényképezte az Ágyu és harang című filmet. A 4 felvonásos politikai filmszatira a népek testvériségét és békevágyát hirdette. A barlanglakók című filmje Tömörkény István művét dolgozta fel és a szegényparaszti nyomoruságra hívta fel a figyelmet. A film rendezője a Gárdonyi Géza, Móra Ferenc, Tömörkény István nyomdokain járó Damó Oszkár.

A játékfilmek mellett elsősorban és állhatatosan a nevelő, felvilágosító filmekhez vonzódik. Egyik szervezője és megalapítója az 1913-ban létesült Pedagógiai Filmgyárnak. A kifejezetten oktatási célok támogatására alakult filmgyár világviszonylatban is az elsők közé tartozott. Zsitkovszkynak nemcsak a filmgyár megalapításában, de naggyá fejlesztésében is elévülhetetlen érdemei vannak, amint arról a korabeli lapok számos cikkben megemlékeztek. Amikor Korda Sándor 1915-ben megalapítja Mozihét című hetilapját, a műszaki rovat vezetését Zsitkovszky Béla vállalja. Itt is több elméleti és szakcikket írt. Tevékenyen közreműködött a Magyar Tanácsköztársaság virágzó filméletében is.

A Tanácsköztársaság leverése után, amikor "a filmgyártás fokozatos visszafejlődést mutat, a további felvételi munkáktól visszavonultam - írja visszaemlékezésében. A Pedagógiai Filmgyárban vállaltam állást és az ifjúsági szemléltető oktatás céljait szolgáló képeket készítem. Büszkeséggel állapítom meg, hogy egy-két nemzedék került ki a kezem alól és boldog vagyok, hogy megteremtője vagyok annak a magyar filmkultúrának, amely fennállásának

három évtizede alatt nemcsak világhírű művészeket, rendezőket adott a világnak, hanem sok magyar filmtechnikust is, akik hirdetik a kinematográfia dicsőségét szerte a világon." /Filmkultúra, 1928. július./

"Nagyon elkoptatott jelző ez "A magyar kinematográfia uttörője" és ezt a címet és rangot igazán csak Zsitkovszky Béla érdemli meg. Nemcsak a magyar kinematográfia uttörője, hanem a filmgyártásnak európai értelemben véve egyik kezdeményezője is volt és a magyar szakma rendkívül sokat köszönhet neki. Amikor a filmgyártás világszerte még csak rövid burleszkekben merült ki, ő már filmfelvételeket készített a táncokról, amely az akkori technikai készültség mellett mind a felvételnél, mind a leadásnál a legnehezebb problémák közé tartozott." - írta róla a Magyar mozi és film. /1930. IX.21./Ez a halála alkalmából írott, ugyszólván egyetlen méltó megemlékezés beszámol arról is, hogy Zsitkovszky állandóan kísérletezett, furt-faragott. Például úgy készített pillanatfelvételt, hogy egy galamb lábára cérnát kötött és az elszakadó cérnaszál exponálta a pillanatképet. Pályája nemcsak indulásában, befejezésében is hasonlít külföldi kortársaira. Elhagyottan, elfeledve, idegileg összeroppanva halt meg 1930. szeptember 16.-án. "Tehetségénél csak szerénysége volt nagyobb. A könnyökével nem tudott dolgozni, és ha félrelökték - de sokszor lökték félre - szó nélkül félreállt." /Lenkei Zsigmond: A mosolygó mozi, 201. oldal. Budapest, 1930. Mozivilág Szerkesztősége kiadása./

### III. URÁNIA TUDOMÁNYOS SZINHÁZ

A tánc úgy szerepel a köztudatban, mint önálló film /Lajta A.: Az első ötszáz méteres film, Filmvilág, 1961. IV.1./; a 60 éves jubileum alkalmából írott egyik megemlékezés pedig "játékfilmnek" nevezte. /Magyar Nemzet, 1961. IV.30./ Nemeskürty István a magyar némafilmek szaksajtójának és szakirodalmának történetéről írott, kiadás alatt lévő művében filmillusztrációnak nevezi az első magyar filmet. Mielőtt "A tánc" részletesebb ismertetésére és jellegének valószínű megállapítására rátérnénk, vizsgáljuk meg közelebbről a keletkezés körülményeit.

Az első magyar mozgófényképek az Uránia Tudományos Színházban kerültek bemutatásra. Ez a sajátos színház nyugateurópai, elsősorban angol és német mintára létesült intézmény volt, a tudományos ismeretterjesztés előmozdítására. Megalakulását az akkori oktatásügyi minisztérium hivatalosan is támogatta. A vállalkozás tőkét un. pártfogó testület hozta össze, amelynek elnöke Molnár Viktor, a minisztérium egyik főtisztviselője. A színház igazgatója Szana Tamás író.

A színház megnyitásáról és működéséről a tekintélyes Vasárnapi Ujság így számol be: "1899. november 4-től kezdve tudományos színháza van a fővárosnak, az Uránia Színház, melyet egy társaság szervezett a kormány támogatásával. A mór stílusú épületet, amely eredetileg orfeumnak épült, különböző okok miatt be kellett zárni. Most az Uránia itt tartja előadásait a különböző tudományokból, találmányokból mutatványokkal, szinpad-i jelenetkezésben, ködfátyol- és vetítettképekkel, körképszerűen rendezett díszletekkel, néma ábrázolókkal. Szóval a technika, illúzió, világítás minden módjával szemlélhetővé teszi a tudás és ismeret világát." /Saját kiemelés - M.I./ A cikk a továbbiakban elmondja, hogy külföldön már hol működik hasonló színház. A feladatok között arról is ír, hogy "az iparosok részére is rendeznek mutatványokat, pl. a vasművesek előtt feltárják a vasbányászatot és a vas előállításának minden eljárását." A magyarázó szöveget felolvassák, erre következnek a mutatványok.

Az Uránia Színház első darabjának címe: Küzdelem az Északi pólusért s három felvonásban három különböző expedíció viszontagságait illusztrálja: az 1869-i második német expedíciót a "Germánia" és "Hanza" hajóval; az 1872-74-i osztrák expedíciót a Ferenc József-föld felfedezésével, a "Tegethof" hajóval; végre Nansen expedícióját. A szöveget Cholnoky Jenő tanár írta s Dajka Balázs színész érces hangon olvasta fel. A díszletek nagyon szépek, a vetített képek művésziiek, a gépezet jól működött. A jéghegyek közötti zivatar, napfény, északi fény, köd, a jégtáblák festői látványt nyújtanak, az utazás eseményeit pedig alakok ábrázolják. Az északsarki utazások után Klupathy tanár a levegő cseppfolyósítását is érdekes mutatványokkal adta elő. Az Uránia Színház tehát szórakoztatva és gyönyörködtetve oktat, s ha jól vezetik, mindig meg is találja a közönségét." /Vasárnapi Ujság, 1899. 45. sz./



Ez a részletesen idézett cikk jól érzékelteti azokat a társadalomtörténeti és művelődéstörténeti okokat, amelyek serkentették a fotó és a kinematográfia fejlődését.

Az Uránia Tudományos Színház további fontosabb műsordarabjairól és azok sikeréről a korabeli lapokból a következőket lehet megtudnunk:

Transvaal. Előadó Hopp Ferenc a róla elnevezett Kelet-Ázsiai Múzeum megalapítója. Hopp és az angol Newton felvételei a burokról.

Spanyolország. A képekkel gazdagon illusztrált előadásban tiz perces bikaviadal szerepel mozgó fényképekben.

Velence.

A Szent Gotthárdi alagut.

Párizs 1900-ban. A három felvonásos előadást Salamon Ödön írta, mintegy 150-200 kép és számos mozgófénykép látható az előadásban. A mozgófényképek címei: Séta Párizson keresztül - Kocsizás a Champs Elysée-n - Estély az Elyseé-ben, Kánkán a Moulin Rouge-ban. Az előadást 139 alkalommal tüztén műsorra.

A secessio. Irta Lyka Károly.

Monte Carló - Riviera.

Róma.

Betekintés a világegyetem csodáiba.

A föld körül. 10 mozgófénykép és tiz zeneszám emeli a darab szépségeit. Látunk japáni körmenetet, az elefántok táncolásait - hirdetik az eredeti szövegek.

Svájc-ról Ráth Végh István, a neves polihisztor írta az előadás szövegét.

Az orosz-japán háborúról ugyancsak rendezett filmelőadást az Uránia.

A megnyitást követő évek témáiból összeállított kimutatás hiven tükrözi az Uránia törekvéseit. Jellemző e program műsorpolitikájának népszerűségére, hogy 1905-ben már vidéki hálózat szervezését határozták el, azzal a céllal, hogy "érintkezésbe hozzák mindazokat, akik a tudomány népszerűsítését a fővárosban és vidé-

ken szolgálják." /Vasárnapi Ujság, 1905. 13.sz./ Igaz ugyan, hogy a cikk beszámol arról is, miszerint "anyagilag források miatt a tervvel csak 4-5 év alatt lehet elkészülni".

Az Uránia ismeretterjesztő munkájának jelentőségét, gazdagságát és változatosságát akkor tudjuk igazán felmérni, ha összehasonlítjuk a Telefon Hirmondó és a kávéházi mozik korabeli műsoraival.

A Telefon Hirmondó szintén külön pavillonban szerepelt a milleneumi kiállításon és - az egykorú beszámolókból ítélve - változatos műsora igen nagy népszerűségnek örvendett. "Köröskörül mindenütt hallgató-kagylók vannak a falakra függesztve s ha fülünkhöz tesszük valamelyiket, majd a legfrisebb politikai, színházi és napihíreket halljuk; majd zene csendül fülünkbe, és alig végzi Jókai Mór az ő szép csengésű hangján a szegény gazdagokról szóló költeményét, már Szilágyiné Bárdossy Ilona a magyar királyi Operaház tagja kezdi Valery Violetta borszállát énekelni; utána ismét más... /.../ És ez mind csak a kezdet, mert az ármányos fonográf egymásután adja vissza a magyar királyi Opera, a Népszínház és a főváros többi színházai legelőkelőbb művészeinek és művésznőinek hangját, mégpedig oly csalódásig hiven és tisztán, hogy azt hisszük, egy nagy hangversenyteremben vagyunk és ott halljuk az éneket... Amit eddig csupán csak 8-10 ember hallgathatott, most egyszerre 20.000 ember is hallgathatja." /Vasárnapi Ujság, 1896. 22.sz./ Nos az a Telefon Hirmondó, amely ilyen gazdag és változatos programmal indult - a "beszélő ujság" ahogyan ekkoriban nevezték - 1901-ban este 8-tól 11 óráig terjedő adásaiban felváltva katonai és cigányzene közvetítését hirdeti, amelyet 1/2 8-kor a Frankfurtból érkező tőzsdei jelentések, 1/2 10-től 10-ig pedig a hírek és táviratok felolvasása szakít meg. A kávéházi és kabarébéli moziarabokról pedig már tudjuk, hogy azok kizárólag a szenzációkeltés és szórakoztató látvány miatt készültek. Az általános felfogás még egy évtized után is az volt, hogy a mozgókép csak "új iparág Magyarországon" /Színház és Élet, 1907. VIII.10./

A XIX. század műszaki, természettudományos és földrajzi felfedezéseinek hozzáférhetővé tétele azonban elsőrendű korszükséglet már a századfordulón. A szükséglet pedig előbb-utóbb megteremti a kielégítés felvételeit. A felfedezések nyomán "kitáruló" elvont, gondolati világkép természetes megismerésének igénye és lehetősége ugrásszerűen megnövelte a konkrét, tárgyi ismeretközlés

követelményeit. Az egyébként hozzá nem férhető dolgok látása, a tudományos felfedezések, az egzotikus, távoli földrészek vizuális szemléletének igénye egyik hajtóereje a fotó és a film fejlődésének. Mindkettőt ugyanaz a társadalmi, kulturális igény hozta létre és sarkalta előre. Bár a közönség látogatása viszonylag magas százalékot ért el, egy ilyen üzem fenntartása ekkoriban mégsem volt rentabilis. "A diorámákkal való illusztrálás felette költséges volt, úgy hogy az Uránia Társaság alaptőkéje az első évben elfogyott. Ekkor azonban a véletlen sietett az Uránia segítségére. A diorámák helyett a mozgófényképet hívta segítségül a tudományok minden ágazatát felölelő darabjai illusztrálására. De itt sem soká elégedett meg az első időben Londonban vásárolt mozgófényképekkel, hanem már 1901-ben Pekár Gyula: A tánc című darabjához saját maga készített eredeti mozgófényképeket az Operaház balettkarának és Blaha Lujzának, a Népszínház felejthetetlen művésznőjének közreműködésével." Így emlékezik vissza az intézmény munkájára egyik volt vezérigazgatója /Filmkultura, 1930. III./.

Az első állandó mozit tehát a tudományos ismeretterjesztés igénye és lehetősége teremtette meg. Kiemelte a mozgófénykép előadást a kávéházi és vásári mutatványok lenézett köréből és a szemléltető, vizuális ismeretterjesztés forumává tette. Az Uránia ebben a formában működött mindaddig, amíg 1916-ban kizárólagosan mozgófénykép előadások rendezésének adta át a helyét. S hogy ez az indítás és beidegződés mennyire meghatározta a filmmel kapcsolatos felfogást, arra jellemző, hogy Biró Lajos, a későbbi neves forgatókönyvíró is elsősorban abban látta jövőjét, hogy "a mozi igazi diadala, legnagyobb és egyre növekvő sikere, legtermékenyebb és legjelentősebb munkája - ujságírói munkának nem lehet mondani - a krónikás munkája lesz. Pathé-Journal, Gaumont-Journal, a Titanic vízre bocsájtása, az olasz-török háboru, uszó jéghegyek a tengeren, élet egy óceánjáró tetején stb." /Mozgófénykép Híradó, 1912. V.19./.

Találón írja Lebegyev professzor, aki az elsők között rendszerezte a film ismeretelméleti, valamint művészeti jellegének szerepét és különbözőségét, hogy: "A film történetének első napjaitól kezdve a közönség legnagyobb részét a kispolgárok s a proletárok tömegei adták s ezek érdeklődését olyasmival köthette le, mint például a ritka természeti jelenségek, idegen országok és népek élete, szenzációs politikai események, valamint

a cirkusz, a varieték stb. szórakoztató műsorai. Az emberek túlnyomó többsége nem élhet ezekkel a szórakozási lehetőségekkel ezért szívesen nézik meg a mozivásznnon történő megjelenítéseket." /Lebegyev: A filmesztétika alapjai, 45.o. Budapest 1961. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchivum kiadása./

Jóllehet az első magyar fénykép- illetve mozgófénykép-színház egész műsora ennek a korszukségletnek hatása alatt keletkezett, működött, és ez hozta létre az első magyar filmet is, a magyar filmgyártás fejlődésére a későbbiek során nem jellemző az ismeretközlő, tudományos igény színvonalas kielégítése.

#### IV. A TÁNC

##### A tánc

Irta: Pekár Gyula, zenéjét összeállította: Kern Aurél  
"Rendezte" és fényképezte: Zsitkovszky Béla  
200 kép - 24 mozgófénykép.

##### Szereplők:

Blaha Lujza	Dietz Tessa
Márkus Emilia	Hegedüs Gyula
Varsányi Irén	Hajdu Margit
Balogh Szidi	Hauptman Ilka és Amália
Berzétay Ilona	Nikó Lina
Csapó Paula	Nirschy Emilia
Kramer Rózsi	Szerémy Zoltán
Reisz Rózsi	Várady Jenő
Schmidek Gizella	Vendrei Ferenc
Szaladosné Paula	

Közreműködött: Radics Béla és zenekara.  
Bemutatásra került 1901. április 30-án.

A korabeli sajtó "A tánc" keletkezésének érdemét elsősorban Pekár Gyulának tulajdonította. A kormánypárti sajtótermékek szívesen körülhizelegtek ezzel a dicsóséggel a befolyásos közéleti férfit, aki már a Filmipari Alap elnöke volt akkor, amikor Zsitkovszky Bélát méltatlanul elfeledve, eltemették. Pedig "A tánc" történelmi érdeme nem elsősorban a téma felvetésében és

megírásában rejlik, sokkal inkább mozgófényképészeti azaz film-művészeti feldolgozásában.

Az ötlet maga az 1900-as párizsi világkiállításról ered. A Képes Folyóirat 1901. évi januári első füzeté beszámol arról, hogy a világkiállítás gazdag láttnivalói között a legérdekesebb ötletek egyike a táncok palotája. A bemutatásra kerülő táncokat három balett foglalta össze. Az egyik balett-teremben modern francia, angol, olasz, spanyol stb. táncokat mutattak be; a másikban népies táncokat, mint az angol sabotiere vagy a provençei frandole; a harmadikban pedig ugyyszólván a tánc egész történetét; a legrégebbről kezdve bemutatták minden idők nevezetesebb táncait. Nyilvánvaló tehát, hogy az Uránia műsorába való beillesztésre ez a francia kezdeményezés adta a táncfilm ötletét Pekárnak.

A film készítéséhez a minisztérium által félhivatalosan támogatott, de anyagilag nem szubvencionált Urániának az anyagilag is támogatott Operaház balettkarát adták segítségül. Az ötlet nem talált egyértelmű visszhangra az Operaház balettkaránál, de főként balettmestereinél. A Pesti Hírlap beszámolója szerint a balettkar két táborra szakadt tekintetben, hogy szerepeljenek-e vagy ne szerepeljenek a mozgó fényképeken?

- Nem elég, hogy egész életetekben át mindig táncoltok, még halálotok után is akartok táncolni - érvel Pini mester, az ellenzék vezére.

Smeraldi balettmester azonban a fotografálás mellett volt és a vita eldőlte után Pini így vigasztalta magát:

- Csak menjetek hát szoknyás és szoknyátlan báránycáim az Urániába. Csináltassatok magatokból duplikátumot, amely különb lesz mint az eredeti. Különb, mert nem lesz ballerina szeszélye, nem lesz ballerina betegsége, érényben is fölétek kerekedik s anynyi példányban fogtok keringeni a nagyvilágban, mint akár a Schenk professzor könyve. Én mondom nekem - Pini mondja -, hogy országos szerencsétlenség lesz még ebből.

Amikor azután 1901. április 3-án a laboratóriumban keletkezett tüzvész következtében az addig készült felvételek jelentős része elpusztult, akkor Pini így fogadta a balettkar tagjait:

- Elégtetek és mindenkor égni fogtok, ha egyébként nem, akkor nagymama korotokban fogtok égni a szegyéntől, ha meglátjátok magatokat mai csintalan alakotokban. Már most csak menjetek má-

sodszor is. Belekóstoltatok az örökkévaló dicsőségbe, már most csak nyalogassátok!" /A Pesti Hírlap 1901. május 1.szama nyomán./

A napilapok beszámolóí szerint a mű 3 felvonásból állt. Az első felvonás az ó- és középkorral foglalkozott. Főként festményekről készült diapozitívképek mutatták be a görög, asszír, egyiptomi, zsidó, római, keresztény és a középkori táncokat. Összesen 24 gyönyörű kép mutatta a görög táncokat. Terpsichore istenasszony Rubens megmintázásában szerepelt a nimphák és szatirok csoportjával. Egynéhány egyiptomi képet ósrégi kopt dallam kísért. A második felvonás a tánc aranykorszakát varázsolta elő. Itt már nagyobb arányban szerepel a film. A lapok szerint "mozgóképekben" ismerjük meg az olasz Pavane és Gaillarde-ot, a spanyol Cachuch-át és Courant-ét, a francia Passepied-et, Gavotte-ot és Menuette-et... A zeneszámok szinte kortörténeti hangversennyé tömörülnek és kivált azok a pillanatnyi fölvételeket vannak frappáns hatással a nézőre, melyek a mozgófényképeket közvetlenül megelőzik.

A harmadik felvonásban a "kinematogramok" még sűrűbben következnek és ezek közül alig egy-kettő külföldi. A többi mind saját felvétele az Urániának és az ujságírók örvendezve állapítják meg, hogy mindenben teljesen felismerhetők a magyar művésznők és művészek. A XIX. század táncai közül elsőnek a keringő ósformáját, a Ländlert és a Schleifert mutatja, majd a lendületes Nagymazur, a naturalista Kán-kán, a szövettánc, Loie Fuller és a modern jégkeringő váltogatják egymást. Ez a jégkeringő tulajdonképpen az első magyar mozgókép, amelyet még a tél folyamán vett fel Zsitkovszky Béla. Ezután következnek az etnográfiai táncok: a japáni, a jávai, a néger, a spanyol, a szláv eredetű és végül a magyar táncok. A bemutatón négy eredeti magyar tánc volt látható: a palotás, a körmagyar, a parodikus csárdás és az igazi csárdás. /A Budapesti Hírlap 1901. április 30-i cikke nyomán/.

Az előadás tartalmát nagyjából így foglalják össze. Megjelentek ennél hosszabb és rövidebb beszámolók is, de az előadás lényege ez. A film célja az volt, hogy "a tánc kezdő korától fogva a mai napig bemutassa fejlődését és az ifjúsággal megkedveltesse a legszebb táncot: a magyar táncot." /Vasárnapi Ujság 1901. 15.sz. A filmből készült legszebb fotók a Képes Folyóirat 1901. évi II. f.é. 267-271 oldalán találhatók./

A film - mint arról a lapok csaknem mindegyike beszámolt - közel 3 hónapig készült. A fényképezés és a vetítés körülményeiről a legrészletesebb és a legalaposabb beszámoló a Vasárnapi Ujság 1901. 15. számában található. A lap közli három különböző tárgyu, 7 kockás filmszalag fotóját és azt írja, hogy azok a keskeny képszalagok, "amelyekben az egyes apró képek alig észrevehető különbséget mutatva következnek egymásután: az első magyar mozgófényképek Pekár Gyulának és Kern Aurélnak A tánc című művéről." A továbbiakban leírja, hogy az Uránia szkioptikonjakét-háromszoros nagyításban veti vászonfüggönyre az ilyen apró képeket. Egy másodperc alatt kb. 10 ilyen kis kép /azaz filmkocka/ fut el a szkioptikon lencséje előtt. A fehér vászonfüggöny 3-4 méteres képei egy másodperc alatt 30-40 méternyi gyorsasággal, vagyis gyorsvonati sebességgel haladnak el a néző szeme előtt s így történik meg, hogy az egyik kép formája a másikra vetődve a mozgás benyomását kelti.

A gépek tervezője és alkalmazója Zeitkovszky Béla, az Uránia fényképésze, aki a féltve őrzött párizsi és az Edison-társaság amerikai felvevőgépeinek ismerete /?!/ nélkül, önállóan oldotta meg a feladatot, hogy miképp vegyen fel negatív mozgóképeket és ezekből a negatív lemezekből /így nevezi a szerző a filmtekercset/ miképp állítsa elő a diapozitív mozgóképlemezeket. A cikkíró szerint egy-egy mozgókép 1000-1500 apró képből van összetéve. Ez rendkívül fontos adat számunkra, mert tulajdonképpen ennek alapján lehet megállapítani "A tánc" valószínű hosszát. Az "egy-egy mozgókép" valószínűleg egy kamera nyers filmtöltet. Két cm-es kockamagasságot véve alapul, az 1000-1500 "apróképes mozgókép" tulajdonképpen 20-30 méteres képnegatívot jelent. Ha mármost tudjuk, hogy "A tánc" 24 mozgóképből állt, akkor annak minimális hossza 480, a maximális pedig 720 méter. A tánc hossza tehát 480-720 méter között mozgott.

A felvevőkészülék - a cikk szerint - ugyanolyan, mint más fényképészeti camera obscura. Megmagyarázza a szalagmozgatás mechanizmusát és a laborálás lefolyását. A 30-60 méteres "celluloid lemezeket" előhívás után dobszáritóval száritják. A másolást Zeitkovszky Béla saját találmányu kopirozó szerkezete végzi. Beszámol a szerző arról is, hogy az Urániában két vetítőgéppel folyik az előadások lebonyolítása, amely akkor igen fejlett techni-

kai vívmányának tekintendő. Az ismertetés azzal fejeződik be, hogy "megelőzőleg sem magyar géppel, sem idegennel ilyen kinematograf felvételek nálunk nem történtek. Lehettek akármilyen kitűnő színészeink, színésznőink, lehetett a magyar tánc akármilyen eredeti és népeletünk akármilyen érdekes, minderről mégsem adhattunk fogalmat a külföldnek, amíg az Uránia bele nem fogott e nagy munkába."

A beszámoló után itélve "A tánc" nagy sikert aratott, bár a közleményekből le kell vonnunk azt a reklám izt és hízélgést, amely elsősorban Pekár Gyulának szólt. Az ötödik előadást például azzal népszerűsítették a napilapok, hogy közkívánatra a szerző személyesen olvassa fel az előadás szövegét. Hírek szerint a darab külföldre is eljutott és ott sikert aratott. A budapesti előadások számát nem sikerült pontosan megállapítanom.

A tánc műfaját tekintve tulajdonképpen filmszalagra rögzített balett-előadás. Ma azt mondanánk, hogy művészi tárgyú dokumentumfilm. A felvételek - a hozzáférhető fényképek után itélve - az opera-díszlet és a múlt században divatos élőképek háttérének felhasználásával készültek, az Uránia tetőteraszán. A film egyik jelentősége abban áll, hogy operatőre - az akkori kezdetleges műszaki körülmények között - vállalkozott ilyen bonyolult felvételzés uttörő kezdeményezésére. Az addig készült felvételek tulajnyomó részében, Európa-szerte nem művészi produkciókra, hanem riportszerű jelenetek tudósító, beszámoló rögzítésére törekedtek. "A tánc" nemcsak magyar, hanem világviszonylatban is egyike azon első filmeknek, amelyek egy másik művészet élvonalbeli képviselőinek illetve művészi produkcióinak ábrázolására használja a kinematográfiát. Mélies fantasztikus filmjeiben elsősorban a trükkökre alapozta a hatást, a szereplők másod- sőt harmadrangu színészek voltak. Az amerikai E.S.Porter ezidőben készült filmjeinek sincsenek neves szereplői. A francia filmgyártóknak csak az 1908-ban megalapított csoport, a Film d'art /művészfilm/ révén sikerült a Comédie Française legjobb színészeit megnyerni a kinematográfia számára. Az Operaház balettkarának részvétele - mint láttuk - nálunk sem ment zökkenő nélkül, de megtörtént és ez uttörő vívmány!

"A tánc" történelmi szerepe - hazai elsősege mellett - azaz emelkedik túl az ország határain, hogy a kinematográfia történetében a legelsőek között kapcsolta össze a maga kifejezési



formáját egy másik művészet kifejezésformáival: a színművészettel és a tánccal. Valószínűleg véletlen, de azért említésre érdemes, hogy a mozgás ábrázolásának új eszköze épp a klasszikus mozgás kifejezés hagyományos művészeti ágával, a táncművészettel összeforrrva aratta első sikerét. A kinematográfia általában ekkor még nem a művészi tükrözés eszköze, hanem csak egy másik művészet ábrázolatának rögzítője, továbbítója. Leginkább a kép- és ékirás születése első jegyeihez lehet hasonlítani, amelyek még nem művészi mondatokat, esztétikai érzeteket, hanem csak a szavakban, fogalmakban tükröződő primitív tartalmakat érzékeltették. A film az érzéklés és következtetés folytán már más formában felfogott tudattartalom közvetítője, kezdetben tudományos, ismeretközlő tényeket közvetít és csak később tér rá művészi formák, esztétikai érzelmek továbbítására. Jóllehet a kinematográfiai munka nemhogy a művészet, de a tisztos ipar címére és jellegére sem tarthatott igényt a századfordulón, nálunk Magyarországon a balett- és a színművészet már a magyar film első jelentkezésekor áttörte a meg-nemértésnek és az előítéleteknek a kinematográfiai munka köré font vastag közönyét. A kinematográfia nemcsak a nevelő- felvilágosító ismeretközlésnek, a tudományos gondolkodás terjesztésének, hanem az esztétikai, érzelmi megnyilatkozásoknak, a művészeti ábrázolásnak is eszköze lett. Nem a filmen, teljes mértékben talán nem is a filmkészítőkön, hanem a kapitalista filmipar természetén mulott, hogy ezt a nemes, szép hagyományt a későbbiekben a magyar film ugyyszólván a felszabadulásig nem igen folytatta.

## V. ZSITKOVSZKY A SZAKIRÓ

Zsitkovszky Béla nem volt híres fotóművész, neve ritkán szerepel a kiállítások nyertes vagy megdicsért képeinek szerzői között. Nem volt filmművész sem a szó mai, önálló mondanivalóval rendelkező, alkotó értelmében. Szerényen filotechnikusnak tartotta magát, mint aféle ezermester, nyughatatlanul barkácsoló ember. A kinematográfia jövőjét fürkésző fantáziájának szárnyalása sokszor megelőzte korának technikai fejlettségét. És amint az ilyen esetekben történni szokott, írásos utalásokban, sejtésekben fejezte ki azokat a nézeteket, amelyekkel irányító, nevelő munkájában

igyekezett serkenteni és felvértezni szaktársait. Filmjei elpusztultak /a Bleriot-felszállás és a bizonytalan eredetű 1912-es nagy sztrájk néhány részletének kivételével/, a lapokban megmaradt fotók pedig csak a filmek kockáinak szellemét őrzik. Így nem lehet megállapítani, hogy szándék és megvalósítás milyen közel kerültek egymáshoz. Az optikai eljárással keletkezett kifejezésformák szerepéről, jelentőségéről vallott nézetei azonban - amelyeket főként A fény és a Mozihét közölt - nem mindennapi, korát megelőző egyéniségre vallanak.

A világnézetére vonatkozó közvetlen forrás csekély. Inkább csak közvetve, az általa készített filmekben rejlő állásfoglalásból következtethetünk valamelyest Zsitkovszky felfogására. Egy bizonyos, hogy több, a nép életével foglalkozó játékfilmje és 1919-es szereplése után otthagyja a játékfilmek területét és minden energiáját pedagógiai filmek készítésének és a filmtechnika fejlesztésének szenteli. Kulturális igényessége és egyszerűsége bogarasságnak minősül a kapitalista ipar kalmár légkörében. Saját írásai mellett azok a cikkek is fényt vetnek felfogására, amelyek a Fényben az ő társzerkesztésének idején jelentek meg. Lyka Károly a fotográfia esztétikájáról írott cikkében határozottan lándzsát tör a fotózás művészi tökélyre való emelésének lehetősége mellett. Ennek a szemléletnek értékét akkor értjük igazán, ha visszaemlékezünk arra, hogy napilapjainkban még néhány évvel ezelőtt is élénk vita folyt arról, hogy művészet-e vagy nem a fotózás, azaz létezik-e művészfotó? A magyar fotókultúra egyik kiemelkedő egyénisége, Székely Aladár a fotóművészet feladatáról írva hangoztatja, hogy a fénykép a valóságos alakok és tárgyak sokrétű gazdagságát ábrázolja, szakítson a giccs hamis romantikájával. "Benne vagyunk a hazugságok kellős közepében. Természetellenes világitással, cifra hátterekkel, szinpadai butorfelszereléssel, hamis, egyenetlen, keresett pózokkal ékeskednek képeink." Holott a fotóművész feladata "tudatos, egyéni szemmel látni és a valósághoz hű, egyszerű, közvetlen képeket csinálni." /Székely Aladár kiemelése, A fény, 1907. 3.sz./ A lap már az első évfolyam első számának vezércikkében hangoztatja, hogy a fényképezéshez /értelmen szerint a filmezéshez is/ műveltségre van szükség. "A művészeti ízlés nem is elegendő, művészeti műveltség kell, amiben benne foglaltatik a tudatos, cselekvő munkára való képesség." /A fény 1906. 1.sz./ "Az ízlés a fotográfiában" című cikkében a

képek külső kiállításának gondosságát hangsúlyozza. A beállításokkal kapcsolatban azt tanácsolja: "mindig olyan színben kell a felvételen feltüntetni a helyzetet, hogy az egy ellopott, ellesett felvétel." /A fény 1907. 8.sz./ Ezek a törekvések szorosan összefüggenek és kapcsolódnak ahhoz a művészeti irányzathoz, amelyet a lap egésze képvisel, és amelynek egyik tekintélyes hangadója képen és írásban Székely Aladár.

Zsitkovszky Bélának "A fénybe" írott cikkei közül legjelentősebb A kinematográf című, amelyet az 1907-es évfolyam öt száma közül folytatásokban. A tanulmánynak is beillő ismertetés a legrendszeresebb és legrészletesebb az addig magyar nyelven megjelent szakcikkek között a mozgófényképészet történeti kialakulásáról, kifejezési formájáról és technológiai leírásáról. Muybridge-től Lumiere-ig bemutatja a mozgófénykép kialakulásának kutatóit, majd így folytatja: "Az emberiség kulturáját az írott betűn kívül mi sem szolgálja hivebben, mint a mozgófénykép; a földrajz, állattan, az orvosi tudomány ugyyszólván már ma sem nélkülözheti a jó majd idő, talán rövidesen, amidőn szórakoztató jellege is más, tökéletesebb alakot fog ölteni, közszükséglet lesz és olcsóságánál fogva hódítani fog." Bár a jelek szerint felismerhette a film művelődési szerepét, a kinematográfiát mégsem tekinti teljes mértékben kulturális tevékenységnek. A továbbiakban használja az üzletág kifejezést is a "kinematográfózással" kapcsolatban és felszólítja fotós társait, hogy elsősorban ők kapcsolódjanak be a munkába. "Nem tudom, mely előnyök jogosítanak fel egy kávéház vagy vendéglő-tulajdonost arra, hogy egy fényképészeti szakma hatáskörébe tartozó üzletágot monopolizáljon, mert a helységen kívül abszolút semmiféle kvalifikációja nincsen hozzá." Ezért nincs elég képzett szakember, ezért gyakoriak a balesetek és ezért látni oly sok kezdetleges mozgófényképet. A fotósok számára sürgeti filmfelvevőgép és nyersanyag beszerzését; helyi felvételek készítését és a felvételek kölcsönös cseréjét javasolja. "Nem látom be, hogy miért ne lehetne bármely hazai nagyvárosban egy ilyen állandó színház." Amint látjuk, Zsitkovszky jól felismerte azt a kortörténeti és dokumentációs lehetőséget, amelyet a mozgófénykép rejt magában. Nem rajta mulott, hogy a kapitalista ipar nem engedte ezt kiaknázni.

A cikk befejező részében leírja a különböző típusu /Pathé, Gaumont, Zeiss, Calderoni/ felvevő- és vetítő-apparátus mechaniz-

musát, ahol különösen kiemeli Demény György találmányának előnyeit és jelentőségét; majd laboratóriumi és vegyészeti utbaigazitásokkal szolgál. /A fény, 1907. 2-6.sz./

Az operatőri munkával és általában a filmfelvételekkel kapcsolatos cikkei közül legjelentősebb A modern mozioperatőr című. Bevezetőben összefoglalja azt a nagy változást, amely a foglalkozás megítélésében 20 év alatt végbement. Kezdetben maszatos gépészeknek, később kalandornak tekintették a filmfelvételezőt. "Furcsa volt, mikor legelőször mozioperatőrnek nevezték, de "én mindig büszke voltam rá, legfőként arra, hogy 18 évvel ezelőtt megjósoltam térhódítását és ma látom, hogy legfantasztikusabb államaim is megvalósultak azóta, habár sajnos, magam csak kötött kezekkel nézhettem is e fejlődést." Régen egyszerű gépkezelőkből kerültek ki a felvételező operatőrök. Nem nagy súlyt helyeztek erre a munkára és "mindenki örült, ha egy éles képet kapott a mozgásról és e mozgás természetesnek is látszott." A későbbiekben következtek a különböző trükkök, amelyeken egyideig nevetett a közönség, de csakhamar megunták őket. "Ekkor kezdték a természet szépségeinek, az állatvilág életének epizódyszerű feldolgozásával az igazságot megközelíteni. Az amerikaiaké az érdem, ők az elsők, akik már nem tájképeket mutatnak, hanem mesét mondanak el, amely azon a tájképen játszik; azt mutatja, amit ő szórakoztatva mutatni akar. Így szegődik a mozi a reklám szolgálatába, így lesz a gyermek pedagógusa, így lesz a felnőttek szórakoztató látványossága és mindenekfelett a napi események élő riportja. A gépek tökéletesítésével az intelligens operatőr most már egyéni izlésével az író fantáziáját mintegy a vászonra varázsolja, de tudásával akadályokat nem ismerve mind a laboratóriumban a vegyi eljárásokkal, mind a világítás és fény hatásaival már a felvételnél előre kiszámított effektusokkal dolgozik, hogy mindenben az író intenciójának mintegy megmagyarázója legyen. A technikai segédeszközök így lesznek a szakma mérföldkövei." A továbbiakban vázolja a felvételgépek technológiájának fejlődését és részletesen foglalkozik a műtermi munkával. Abból a követelményből kiindulva, hogy ott szűkebb térben, kevesebb világítási és mozgási lehetőséggel kell dolgozni, "megszületik a taglejtések játéka helyett a premier plan, mimikai játék, mely ma dominálja a mozi vásznát. Itt azonban álljunk meg kissé. Nem a divat, nem az ésszerűség, de a lám-

pák vezettek a premier planok mondhatnám kizárólagos időszakába és bár elismerem, hogy - mert közvetlen magyarázó eszköz - egy gyakorlott rendező kezében kitűnő segítő, de amiként azt ma már kultiválják, szinte lázszerű módon forszírozzák, esztelen dolog. A térbeli távolság visszaadása a filmen igen szükséges körülmény, mert a fekete és fehér kép ugyanis csak kivételes esetekben plasztikus. Ha most ezt a térbeli távolságot csak a premier plánokig korlátozzuk, elveszítjük a fonalat, amely a plasztikus kinematográfiahoz vezet, pedig a színházon kívül már ez a leglényegesebb erénye a mozinak. A viláért sem mondom, hogy mellőzzék, mert szükséges jó, de korlátozzák azon keretekben, hogy az egésznek csak magyarázója legyen." /Mozihét, 1915.7.sz./

Látjuk tehát, hogy a premier plan milyen véletlen jelenség folytán hódított. Mélies a maga filmjeinek trükk ötleteit abból a véletlenből merítette, hogy az utcán elromlott filmfelvevőgépe megállt, majd megindult váltakozva, de minden beinduláskor néhány filmkockát leexponált. Az előzivatott filmszalag azt a furcsaságot tartalmazta, hogy az utca forgatagában járó-kelő emberek egyik pillanatról a másokra átváltoztak. Nők férfiakká "alakultak" és így tovább. A filmtörténet első "áttünéseit", usztatásait, elsötétedéseit és kivilágosodásait ez a véletlen teremtette meg.

Fenti körülmények ismeretében csak világosabb előttünk a premier plán kialakulása. Zsitkovszky Béla fejtegetései gyakorlatilag megmagyarázzák a premier plán keletkezésének objektív körülményeit. Felfogása csirájában ugyanaz /a premier plán "az egésznek csak magyarázója"/, amelyet később Balázs Béla esztétikailag bontott ki, amikor rámutatott, hogy a premier plán a figyelem irányításának egyik legfontosabb eszköze a rendező kezében.

Zsitkovszky Béla nem látta mindenben világosan az optikai kifejező eszközök /fotó, film, televízió/, még kevésbé a belőlük keletkezett optikai művészetek jövőjét, de a bennük rejlő lehetőségeket már több mint egy fél évszázaddal ezelőtt megsejtette. Első filmjének készítése közben mondogatta hitetlenkedő környezetének: eljön az idő, amikor "az emberek otthon, lakásukban fogják nézni a heti aktualitásokat, csakugy, mint ma hallgatják az operaelőadást a Telefon Hírmondón! Az újságokat nem olvasni, hanem mozin nézni fogják, az iskolában pedig nem könyvekből, hanem mozival fognak tanítani." /Mozihét 1916. 17.sz./

Hevesy Iván

## Adalékok a magyar némafilm történetéhez

Hevesy Iván az első magyar film-történész, a magyar filmtudomány-nak Balázs Béla mellett legjelentősebb alakja. Három kötetes egyetemes némafilm története kiegészítéseként az Intézet számára megírta a magyar némafilmre vonatkozó megfigyeléseit. Az alábbiakban ennek egy részletét közöljük.

### A MAGYAR NÉMAFILM KIBONTAKOZÁSA AZ ELSŐ VILÁGHÁBORU ÉVEIBEN

A filmek terjedelmi növekedése, miként a külföldi filmgyártásban, nálunk is nagyon kedvezett az epikus, a regényszerű mesevezetésnek és ki is fejlesztette a filmregény típusát, lassabb tempóval, bonyolultabb meseszöveggel, epizódokkal, szereplők sokaságával. Ez magától értődően előtérbe tolt a regényeket, a megfilmesítésre legalkalmasabb, tarkább, gazdagabb meséjű műveket. Nálunk elsősorban Jókai munkáit, amikből nagy sereget filmesítettek meg a fellendülés első évtizedében. Elsőnek a Mire megvénülünk készült el, az Uher-film produkciójaként. A gyár művészi vezetője, dramaturgja Sas Ede végezte a szcenírozás munkáját. Ezt hosszú sorban követte a többi Jókai film, az első világháboru alatt és még az azt követő években is. A szerelem bolondjai, Fekete gyémántok, Lélekidomár és a többi. Növekvő terjedelemmel, epikusán vezetett mesével. A terjedelmi növekedést Az aranyember jelentette, 16 "felvonással", amit azonban a próbavetítések után 12 felvonásra rövidítettek. Ugy látszik, készítőit egy kissé magával ragadta a "filmserial" muló divatja, a 44 felvonásos "Ceza-

rina", a 30 felvonásos "Tih Minh" és a többi "filmóriás" rossz példája, amikkel az egyre mőhőbb filmtőke próbálkozott néhány éven át. Egyrészt azzal a számítással, hogy a filmkölcsönzők, a mozik is kapni fognak az ilyen folytatásos filmekben, amik hetekre elvetik a kihelyezés és a műsor gondját, másrészt pedig - ez volt a nyomósabb ok, - a gyár egy négy vagy hat folytatásban, négy vagy hat héten át a moziközönség elé kerülő filmért négyszer vagy hatszor annyit kérhet, ugyanugy a kölcsönző a mozistól is, noha a "filmkolosszus" neki nem került négyszer vagy hatszor annyiba, mint az egy-egy előadást betöltő film: nem volt ilyen arányban többszörös az író, a szcenáriumíró, a rendező, az operatőr és a színészek honoráriumai. Másrészt pedig az építkezések, kosztümök, stb. befektetése sem volt négyszeres vagy hatszoros.

A magyar film krónikásai feljegyezték, hogy az első Jókai film nem itthon készült, hanem idegenben. A Szegény gazdagok filmesítése német gyárban folyt, német rendezővel és színészekkel, állítólag igen alapos magyarországi milió és viselet-tanulmányok alapján. Hogy a magyar filmművészethez semmi köze nem volt, ez nem vitatható. Nem ilyen egyszerű és nem ilyen kategorikus az állásfoglalás azonban azoknak a filmeknek születéséről, amiket a francia Pathé gyár forgatott Magyarországon, közvetlenül az első világháborút megelőző időkben, francia rendezővel és technikusokkal, de magyar színészekkel és ami talán még lényegesebb: magyar írók műveiből írt mesével. Az egyik Csepreghy Ferenc Sárga csikó című népszinművéből készült, főszerepben Várkonyi Mihály és Berky Lili, a második Biró Lajos színpadi művét filmesítette meg a Sárga Lilium-ot. Nem könnyű az ilyen koprodukción/ahogyan ma nevezik/ összetevő nemzeti komponenseire bontani. Véleményem szerint az osztozás igazsága azon mulik, hogy ki adott a közösbe jellegzetesebb munkát. Ez esetben a magam részéről csak annyit mondhatok, hogy többször is megnéztem mind a két filmet és feltűnőnek találtam a különbséget a rendezés és az akkori magyar filmek rendezése között, természetesen a francia rendezők javára. A tárgy és a színészi produkció ugyan kétségtelenül adott "magyar levegőt", tehát nemcsak külsőségeket, a rendezés azonban a francia film régebbi hagyományából táplálkozott, a döntő faktor tehát, a téma filmmé formálása, francia volt. A rendezés régebbi hagyományaival és a filmfényképezési technika haladottabb módszereivel. A kettőt

emlékeimben, a nagy időtávolságon át nem tudom elválasztani. Lehetséges, hogy ez utóbbi, a fejlettebb technika láttatta a francia komponenset annyira előreugrónak. Ezt annál inkább számításba kell vennem, mivel a színészek későbbi időkben elhangzó állításai szerint a filmek rendezési kiválóságában része volt a koprodukciót összehozó Janovics Jenőnek is, a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatójának, a nemzeti filmgyártás lelkes uttörőjének. A filmek ugyanis Erdélyben, Kolozsvárott és környékén készültek. Annyi bizonyos, hogy Janovics Jenő a továbbiakban, az általa rendezett vagy legalább is az irányításával készült filmekkel mindent magáévá tudott tenni, amit a franciáktól tanulhatott és filmjeiben nemcsak hogy nem juttatott provinciális elmaradottságot a budapesti stúdiók műveihez viszonyítva, hanem inkább egyben-másban, azok túlhaladását valósította meg.

Egy tekintetben bizonyosan: a magyaros, nemzeties jelleg erősebb kiemelésében, aminek mindenesetre meg lett az az eredménye, hogy legalább ebben elütöttek filmjei az európai, egyre inkább nemzetközivé mosódo filmstilustól. Erősebben, mint a budapesti filmdarabok. Technikában, "kiállítás" dolgában sem voltak szegényesebbek, elmaradottabbak, mint azok.

Janovics Jenő munkáinak magasabb értékében talán része volt nagyobb műveltségének /bölcsészeti karon szerzett doktori diplomája mindenesetre előtanulmányairól tanuskodik/, valamint annak is, hogy mint a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója és rendezője, nagy fejlettségű színpadi kultúra birtokában volt, amely azonban nem gátolta feli merését a színpad és film különbségéről. Munkái csak így lehettek filmszerűbbek, mint budapesti kollégáinak filmjei. Színészi múltja pedig azt a képességet biztosította számára, hogy a színészi alakítás feladatát mintegy belülről is magáévá tesse, színészeit ne csak a rendező és a játékmester szemsszögéből irányítsa. Ebben természetesen nem állt egyedül, hiszen tudjuk, hogy a magyar filmrendezők nagy többsége, éppen az értékesebbek, hasonlóképpen, mint színészek, színpadi vagy filmszínészek kezdték, az ilyen irányu előmunkálkodást azonban egyik rendező kollégájánál sem éreztük ilyen gyümölcsözőnek. Még valamit kell Janovics javára írunk: a világháború évei alatt kibontakozó magyar filmgyártás termékeiben egyre-másra érezhető volt az a szellemiség, amit a szó rossz értelme szerint "pesties" kifejezéssel szokás jelölni. Ez a filmkulturában a felfogás bizonyos cinizmu-



sát jelentette, szórakoztató iparnak nézni a filmkészítést, mély-  
séges megvetéssel a tömegek, a moziközönség iránt. Janovicst tá-  
vol tartotta ettől szent lelkesedése a magyar filmért, de való-  
színűn hozzájárult ehhez a legműveltebb vidéki magyar város be-  
csületesebb légköre is.

1918-ig tartó munkálkodása alatt Janovics megfilmesített  
ugyan néhány külföldi tárgyat is, általában azonban elsősorban  
azokat a témákat kereste, amikben a magyar miliőt és magyar at-  
moszférát minél teljesebben érvényre juttathatta. Ilyen értele-  
ben csekélyebb értékűek voltak megfilmesített népszinművei, a nem-  
zeti jelleg külsőségeinek hangsúlyozásával. Finomabb, tartalmasabb  
volt Csiky Gergely Nagymana, Szigligeti Ede Liliomfi című darab-  
jának filmváltozata. A korabeli magyar írók művei közül filmre  
szcenírozta Bródy Sándor Tanítónő-jét és egy-két Herczeg Ferenc  
darabot. Herczeg Ferenc neve a mai fülben úgy hangzik, mint a ma-  
radi, reakciós gondolkodású magyar középosztály írójának, szelle-  
mi képviselőjének neve és irodalmi értékelése is alábbszállt. El  
kell azonban ismerni, hogy műveivel és egész munkásságával meg-  
tudta valósítani vagy legalább is megközelíteni a nagy célt, amit  
maga elé tűzött: a magyar középosztály olvasórétegét feljebb  
emelni a Marlitt-regények és Courths Mahler olvasásánál.

A magyar filmművészet fejlődésében uttörő jelentőségűek  
voltak Janovics Jenő rövidfilmjei, magyar költők megfilmesített  
költeményei. Petőfi Magyar nemes versének filmváltozatába termé-  
zetesen ő sem tudott folyamatos drámai tartalmat érvényesíteni,  
mesét vinni. A film tulajdonképpen a versszakonként felvetített  
költemény mozgó illusztrációiból állott. Petőfi szándékának meg-  
felelően karikaturás ábrázolással, apró jelenetekből. Szerény  
mértékben ugyan, de már drámai eseménysorozat vizuális érzékeltet-  
tésére adott alkalmat Janovicsnak Petőfi másik költeménye: Falu  
végén kurta kocsmá, erőteljes hatás-kontrasztokra és a kocsmái  
mulatozás mozgalmas ábrázolására. Arany János megfilmesített bal-  
ladái közül a Tetemrehívás sikerült legszebben, színészi játékban  
is, noha a romantikus szerep, különösen Kund Abigél szerepe, igen  
súlyos feladatot jelentett, a reális valóságosság, az elhíttetés  
kielégítésére.

Talán kockázatos a messze múltba nyúló visszaemlékezésem  
anyagára támaszkodva értékelő összehasonlítást tenni. Ezért ilyen

szubjektív fenntartással írom le, hogy én akkoriban Janovicsnak ezeket a rövid filmjeit, talán elsősorban uttörő jelentőségük révén, sokkal többre értékeltem, mint nagyobb szabású, súlyosabb irodalmi tartalmu és értékű filmesítéseit, beleértve Katona József Bánk Bán-jának filmváltozatát is. Ami ezekben zavaró volt és ami kielégítetlenséget hagyott a magasabb igényű mozilátogatóban, ezt a legkevésbé sem szabad Janovics számlájára írni: általános tünete volt ez az akkori filmgyártásnak, nemcsak a magyarnak, hanem az egész világnak. Nemcsak a filmre szcenírozott színpadi művek és regények, de még a közvetlenül filmre írt, filmre komponált darabok is úgy hatottak, mint kezdetleges tartalmi kivonatok, mozgó illusztrációkkal megtűzdelve. Naivul, a selejtesebb produkciók hatásában pedig együgyűen. Hozzájárult ehhez a filmjátékszás fejletlensége is. Noha ez már ekkoriban, a filmfejlődés második évtizedének vége felé, a világháború utolsó éveit alatt sikeresen leküzdötte ugyan az ősi, pantomimikus játékmódot /a filmszerűség rovására, a képközi dialógikus és magyarázó felirások szaporításával/, a tuljátékszás még mindig általános volt és csak a színészek legkiválóbbjai között akadtak olyanok, akik már kezdték beszélni a film nyelvét és ráeszméltek arra, hogy a film is lehetővé teszi azt, ami a színpadon a legnagyobb, a legtöbb: kevéssel mondani sokat.

Ne keltsen félreértést, hogy éppen Janovics Jenő munkásságáról szólva kerítettem sort erre a vélekedésre, hiszen ő előljárt az igazabb filmstílus megközelítésében és nem mulhatott az ő egyéni képességein, hogy a némafilm akkoriban még nem találta meg az egyedül számára kibányászandó művészi lehetőségek, művészi eszközök nagyobb teljességét.

Janovics igyekezett néhányat az erdélyi színészek közül filmre nevelni, de a fővárosiakat is szívesen szerződtette egy-egy jelentős főszerep eljátszására. Amikor összeköttetésbe lépett a budapesti Projectograph filmterjesztő vállalattal, sőt azzal később Proje-film néven közös gyártási szervezetet is alakított, kénytelen is volt filmjeiben országos nevű színészek közreműködését biztosítani, már csak üzleti szempontból is. Természetesen mindez még fokozódott akkor, amikor Janovics a budapesti Corvin alapításával még erősebben bekapcsolódott az országos filmprodukciókba.

Színészeinek névsorában ott találhatók a színpad sztárjai, szinte kivétel nélkül. A művésznők között Márkus Emilia, Blaha Lujza, Jászai Mari és Paulay Erzsi; a férfi színészek között: Bakó László, Odry Árpád, Gál Gyula, Beregi Oszkár, Rózsahegyi Kálmán és Csortos Gyula. Természetesen, sok szerephez juttatta a kolozsvári Nemzeti Színház művészeit is, elsősorban Várkonyi Mihályt, akinek első nevezetes filmszereplése a Pathé-val közös produkcióban születő "Sárga csikó"-ban volt és aki 1913-ban már a "Márta" férfin szerepét játszotta, mint Fedák Sári partnere. Dezséry Gyula Petőfi filmesített "A magyar nemes" versének alakítója és Szentgyörgyi István, a filmesített "Bánk bán" címszerepének megszélyesítője, aki Dezséry Gyulával együtt "A tanítónő" színészei között könyvelt el jelentős sikert, ezek voltak még a jelentősebbek a kolozsváriak közül.

Janovics színészeire emlékezve, a nagy időtávolságon keresztül, nem tudom mennyire megbízhatók következő megállapításaim. Megbízhatóságukban azért vagyok ingadozó, mivel lehetséges, hogy impresszióim későbbi filmszerepléseik nyomán alakultak ki bennem, azokból az alakításokból, amiket a némafilm virágzásának éveiben, az első világháború befejezése és a némafilm bukásának dátuma, 1928 között produkált Csortos Gyula, a színpadon is, filmen is sokat munkálkodó színészek közül. Lehetséges, hogy emlékezésemben ezeket az impressziókat vetitem vissza első filmalakításaira. Csortos Gyula volt ugyanis az első, aki azzal tűnt ki a többiek közül, hogy gyorsabban ráérezte a színpadi játék és a filmjátás közötti különbségre és hamarabb megtalálta a filmnek azokat az újszerű kifejező eszközeit, amik elsősorban a színészre tartoznak. Felismerte, vagy kezdetben talán csak megérezte, művészi intuícióval, a feladat másszerűségét: a színpadi színész olyan közönségnek játszik, amelyiknek egyik tagja távolabb esik tőle, mint a másik, az egyik jobbra, a másik balra és ezért játékának mozanatai, elsősorban gesztusai és testtartása nem hathatnak mindenkire azonosan, hibátlan egyértelműséggel. Neki a felvevő gépnek kell játszania, egyetlen nézőpont figyelembevételével és mozdulatait ehhez a géphelyzethez idomítani. A felvevő gépnek játszani tehát annyi, mint a láthatatlan, ezerszemű közönség ezer szemét jelentő, sűrítő üvegszemnek, a készülék objektívjének pillantásához igazodni. Ez ugyan megkötöttséget jelent számára, moz-

gásának korlátozottságát, eredményeiben azonban igen sok értékes többletet is. A többiek, a felsorolt nagynevű színészek játék közben minduntalan visszafeledkeztek a szinpadra, Csontos Gyula csak ritkán és kevéssé. A többieket jobban zavarta a szó hiánya és ezt vagy nem tudták játékkal megfelelő módon kompenzálni, vagy pedig tulkompenzálták a korai filmek pantomimikus játéksztilusával. Ezzel Csontos már kezdettől, idejében szakított, mivel jó színészi, még inkább jó stílusösztöne rávezette arra, hogy miként adjon nyomatékot az érzelmi, indulati kifejezésnek, pantomimikus ágálás nélkül. Annyi bizonyos, hogy amennyiben emlékezésem megcsal ilyen irányban és csakugyan későbbi megfigyelésemet vetitem vissza Csontos első filmalakítására, mégsem kétséges annak megállapítása, hogy a filmen is játszó magyar színészek közül ő volt az első, aki legeredményesebben közelítette meg a filmszerű színészi játék stílusát.

Az első világháború befejeztével, Erdély Romániához való csatolása után Janovics Jenő súlyos válaszutra került: otthagyja a kolozsvári Nemzeti Színházat, amelyet ő virágoztatott fel, vagy Budapestre jön és várja a magyar filmgyártás jövőjének alakulását, amely 1918 őszén még nem sok jóval biztatott. Janovics úgy döntött, hogy inkább a filmről mond le, mint színházáról, talán abban a reményben, hogy majd módja lesz újjászervezni az erdélyi filmgyártást. Bármik is voltak indító okai, bizonyos, hogy amint a következmények mutatták, végleg elveszett a magyar film számára és lelkes uttörésének utórzegései csak Várkonyi Mihály hazai és külföldi filmszerepléseiben mutatkoztak meg.

Az első világháború vége és 1918: ezekkel a dátumokkal már néhány esztendővel elébevágtam feljegyzéseimnek a magyar filmről. Pedig hiszen közben, a világháborút megelőzően, még inkább a háború évei alatt, sok minden történt a magyar filmkultúrában. Először a filmdrámától és filmregénytől elütő műfaji kísérletekről kell szólni. Ezek közül már megemlékeztem utalással Janovics Jenő versfilmesítéseire.

Most néhány szót a filmbohózatról, megjelenéséről, tehát nem a filmvígjátékról, mivel ez utóbbi nem egyéb, mint a reális hatásra épülő filmdrámának egyik alakja.

Amikor 1960 elején a Mokép dolgozóinak két előadást tartottam a némafilm fejlődéséről és típusairól, aránytalan részletességgel beszéltem a burleszkről, az amerikai burleszkről, amelyet

a némafilm legjellegzetesebb produktumának tartok. Az előadásokat követő megbeszéléseken hallgatóim szokatlan érdeklődéssel és nyomatékkal szegezték nekem a kérdéseket: "Volt-e magyar burleszk? "Melyik volt a leghiresebb, legemlékezetesebb?" Én válaszaiban hivatkoztam előző fejtegetéseimre és meghatározásaimra a burleszk mibenlétéről, legdöntőbb jelentőségű vonásairól: nagyon is reális környezetben, többnyire nagy városok színterein játszott az igazi burleszk. Irreális motívumokból szőtt történetet, filmtrükkök segítségével megvalósított csodás elemekkel. Ha erre a tiszta és következetes eszközökkel dolgozó filmfajtára gondolunk, a burleszknak arra a típusára, amelyik Amerikában fejlődött ki, akkor azt kell az előbbi kérdésekre válaszolni, hogy Magyarországon burleszk nem készült, ugyanugy, mint ahogyan nem került ki burleszk a többi európai nép filmműterméiből sem, leszámítva a film óskorában Franciaországban készülteket. A második kérdés tehát önként eszik, amely a magyar burleszk legkiemelkedőbb produktumát kéri számon.

Bohózatok, ha nem is nagy számban, kikerültek magyar stúdiókból is. A bohózat azonban nem burleszk, hanem csupán valami közbenső filmféleség vigjáték és burleszk között, többé-kevésbé vaskos tulzásokkal, motivációban, a figurák kifejező eszközeiben egyaránt, és ha nélkülözik is a valószínűséget, a valóság látszatát, nem mondhatók képtelenségeknek. A néző érzi és tudja, hogy azok úgy, ahogyan a színpadon vagy filmen eléje kerülnek, nem szoktak megtörténni a valóságban, de semmi sem mond ellent annak, hogy megtörténhessenek. Ugyanez érvényes a bohózatos motívumok valószínűtlen halmozódására is, vagy a fordulatok váratlan egybevágódására is. Nem hisszük el, hogy azokat így, ahogyan szövődnek, az élet produkálhatja, de nem utasítjuk el, mint hihetetlen. Megeshetnek, de csak úgy, mint az ötös találat a lottón.

A magyar filmbohózatok, amik kivétel nélkül rövid terjedelemben készültek, kísérő műsor bevezetésére a főfilm elé, fordított pszichológiával, mint ahogyan ezt az ókori görögök tették, akik a nagy tragédia lezajlása után akarták ismét kedvre deríteni az elszomorodott közönséget, egy-egy szatirjátékkal, egy-egy komédiával. A magyar filmbohózatok szerzői között neves magyar írók is feltűntek, elsősorban Molnár Ferenc, többek között A fogorvosnál és Pufi cipőt próbál címűekkel.

A "Pufi" néven becézett Huszár Károly szeretett volna az előtte már nagy sikereket halmozó kövér film-komikusok, John Bunny, Roscoe Arbuckle nyomában egy hasonló speciális típust fagyni magából, de nem teljes eredménnyel. Ennek egyik oka az előbb említett körülmény volt: nehezen kielemezhető okok miatt, a néhány kezdeti francia kísérlet leszámításával, Európában nem tudott a burleszk gyökeret verni, noha a filmgyártók, írók és rendezők előtt tömegesen sorakoztak az amerikai mintaképek és ezek nagy sikerének csábitása is. Másik oka Huszár Károly szerény képességeiben rejlik: nem tudott magából originális és jellegzetes figurát formálni és színészi kifejező eszközei is igen korlátoltak voltak ehhez. Ez akkor bizonyosodott be kétség nélkül, amikor abban a hiszemben, hogy csak a magyar filmgyártás szűkös keretei akadályozzák meg képességeinek kibontásában, Amerikába, Hollywoodba szerződött. Ott ugyanis mindvégig meg kellett elégednie kisebb-nagyobb epizód szerepekkel: Pufiból Puffy lett, de nem érte meg, hogy "sztárolják".

A nehezen induló, jellegtelen magyar filmbohózat idéz fel egy másik produktumot, a film és színház közös zabigyerékét amely, idegen mintára, nálunk is hódított, az első világháborút megelőző évtizedben, azután kiveszett, hogy a huszas években, a némafilm tetőzésének idején rosszhiszemű, gyanús kezek ismét fel-támasszák. Első elnevezése "kinemaszkeccs" volt, második megjele-nése éveiben "filmszkeccs" névvel jelölték. Valami olyasféle tö-rekvés hívta létre, hogy a közönségnek egy előadásban felváltva nyujtani a színpad és a film szenzációit: a színpadi részekben eleven színészek produkcióját, dialógusokkal, énekszámokkal, a közbeékelte filmjelenetekben pedig mindazt, ami szabad szintéren és a valóságban játszódik, emberi szó nélkül, de sok mozgással, rohanással, szintérváltozással. A szintézis, a kétféle drámai megjelenítés ilyen fogalmazásban talán jogosultnak tűnhetik, a hatáselemzés azonban minden ponton a műfaji zagyvaság ellentmon-dásait leplezi le és kiderült, hogy az egyik alaposan rontja a másik hatását, előugratja azt, ami bennük hamis és aminek hamis-ságát csak a megszokás felejtette el velünk, a szindarab vagy a film nézőivel. Mindenekelőtt a következőkben: a színpad kulisszás, mesterkélt világa a film szomszédságában sokkal hamarabb elárul-ja magát, a "valódi", filmen rögzített külső szintér mellett a

csinált, rosszul utánczott belső, szinpadí szintér. A filmrészek sem járnak jól az önkéntelen, inkább csak tudat alatt lefolyó összehasonlításban, mert megérezzük, hogy alakjai nem hus-vér emberek, nem azok, akiket a szinpadí részekben látunk, hanem csak fényképek, falra vetített fantomok.

Az első magyar kinemaszkeccseket a mai Corvin áruház helyén állott, Appolo Mozgó mutatta be, szerény elődje, névrokona a köruton épült Royal Apollonak, amely a Royal Szálló és Royal Kávéház szomszédsága révén jutott a diszes és nagyképü jelzőhöz, a "királyi" méltóságához. /Mozik, ugy látszik, szerették cégérüknek, védőszentjüknek a muzsákat vezető görög isten alakját választani: Németországban is működött a némafilm idején egy sereg mozi Apolló Teather néven, a pesti Appolo Mozinak pedig hamarosan párja akadt a Duna másik oldalán is, a második világháboruban elpusztult Budai Appolo. Sőt, a peremvárosok egyikében-másikában is működött egy-egy Appolo Mozi./

Az első magyarországi kinemaszkeccset filmember, Siklósi Iván írta, idegen irodalmi témából: Ninon de Lenclos. A továbbiak szerzői között kiváló írók is feltűntek. Nehéz volna utólag kikutatni, hogy mi vette rá őket arra, hogy ezzel a sehus-sehal műfajjal próbálkozzanak: a rájuk is átterjedő írói nyomor, vagy pedig érdeklődésük a kétségtelenül újszerű feladat iránt? Mindenesetre ilyen nevekkel is találkozunk a kinemaszkeccs-szerzők között, mint Molnár Ferenc és Karinthy Frigyes. Az előbbi az "Aranyásó", Karinthy a "Fixirozzák a feleségem" írója volt. A szerepekre neves színészek is vállalkoztak, kivált a fiatalok közül. Karinthy szkeccsének főszerepét, például Gellért Lajos játszotta. A továbbiak, a háboru éveit alatt szinrekerültek azonban egészen bárdolatlan témákat dolgoztak fel, mint az 1917-ben játszott "Pesti cselédek", néhány pedig bohózatos felfogással vagy revüszerüen, énekes, táncos szinpadí betétszámokkal. Bohózatos kinemaszkeccs volt, például, "Göre Gábor szabadságon", hogy a moziban is élvezhesse a városi közönség azt, amit Gárdonyi Géza Göre Gábor könyvsorozatában nyújtott: röhögni a magyar paraszt rovására. Háborus tárgyú kinemaszkeccseket is játszottak, ezekben az esztendőkbén. Ilyen volt a "Népfölkelő".

A kinemaszkeccset, természetesen, csak olyan mozi játszhatta, amelyiknek szinpada is volt, vagy legalább egy rögtönzött pódium a vászon előtt, az első széksorok feláldozásával. Ez a kö-

rülmény mindenesetre rontotta elterjeszhetőségüket. Ez az anyagi hátrány viszont a minőség rovására ment, esetenként abban, hogy meg kellett elégedni csekélyebb honoráriumért is vállalkozó másod- vagy harmadrangu színészegyüttesekkel, még inkább a filmrészek költségeinek csökkentésében. Ez utóbbi következménye volt a filmbetétek primitívsége, fényképezési technikában és "kiállítás" dolgában egyaránt, nemcsak a mai, hanem a korabeli mértékkel mérten is.

Nehéz lenne választ adni arra a kérdésre: mi vitte rá a magyar filmeseket, mozisokat arra, hogy a háboru utolsó évében már kivesző kinemaszkeccset 1927 tavaszán felujítsák, filmszkeccs néven. A filmek minden felől özönlöttek, a mozikat műsor-gond nem gyötörhette tehát, az esztendő még nagy mozikonjunktura ideje volt, kivált az év első fele. Talán a magyar filmproduktumok szaporítására szánták, noha csak felerészben állottak filmjelenetekből, viszont előállításuk nem kívánt jelentős tőkebefektetést és kockázatot? Bármilyen volt is a kinemaszkeccs exhumálásának oka, bizonyos, hogy egy ideig ismét virult ez a korcs drámai műfaj, amelynek másodszeri újraélesztését, úgy látszik, csak a film meghangosodása gátolta meg, a hangos film, amely szerencsésebben és stílusban következetesebben tudja egygyé gyumni, együtt adni a filmet és színpadot.

A filmszkeccs új divatját minden jel szerint egy egyszerű és anyagi eredményében szerencsés moziötlet indította el: egy, a francia főváros éjjeli, lokál-életét bemutató, francia produkcióként készült hirdószerű filmet színpadi számokkal megszakítva, vegyítve mutattak be, tehát egy nem ilyen rendeltetéssel készült idegen filmet alakították át filmszkeccsé és hoztak színre Mulató Párizs címen. Ennek nagy közönségsikere csábított ezután néhány fürge vállalkozót a műfaj felelevenítésére, a "Terike", "A kutya-mosó" és a "Lesz maga juszt is az enyém"! szcenírozására, filmen és színpadon, minden művészi továbbfejlesztés nélkül a tíz évvel előbb kimult műfajhoz viszonyítva. Legfeljebb fényképezési technikában mutattak némi haladást. A felsorolt címek jól sejtetik az új filmszkeccsek irodalmi, szellemi színvonalát, "köruti" és kültekli levegőjét. Elsősorban a felsoroltak közül az utolsó "Lesz maga juszt is az enyém". Róluk szólva tehát szó sem eshetik művészetéről. Technikai, fényképezési haladottságuk csekély mértékét,



amennyiben ezt esetenként csakugyan el lehetett ismerni, nyilvánvalóan az indokolta, hogy a filmszkeccs, ugyanugy, mint elődje, a kinemaszkeccs sokkal kisebb közönségre, kevesebb mozira számíthatott, mint a közönséges játékfilmek: csak néhány mozi iktathatta műsorába, sok esetben csak egyetlen egy, vidékre pedig alig-alig kerülhettek el. Egyszerűen azért, mivel nem fizetődött ki színésztruppot utaztatni vidéki városokba. Kicserélni sem lehetett őket vidéki színészekkel, mivel a filmrészek a fővárosiakkal készültek. Ezek az egyszerű, gazdasági, anyagi körülmények okozták, hogy a filmrészek nem bírtak el számbavehető befektetést és ezért, "kiállítás" és fényképezés dolgában igen elmaradtak voltak.

#### A MAGYAR FILMKULTURA A VILÁGHÁBORU ALATT ÉS UTÁN, A NÉMAFILM BUKÁSÁIG

Összefoglalóan visszaemlékezve az első világháboru éveit alatt nekilendülő magyar filmgyártásra és filmművészetre, ismét leszögezem annak az első pillantásra olyan különösnek látszó jelenségnek okát, amely abban mutatkozott, hogy a fellelendülés éppen a háboru utolsó éveiben, 1917-1918-ban következett be, a gazdasági zúllás, leromlás idején. A kézenfekvő magyarázat két irányba mutat. Az egyik: teljessé vált az, amire az előzőekben egy helyütt már utaltam: a magyar film ezekben az esztendőben majdnem teljesen megszabadult az idegenből importált filmek konkurrenciájától: az olasz és francia filmek, amelyeknek pedig jelentős szerepük volt a háboru előtti években, sőt a háboru első éveiben is uralkodtak a világ filmpiacain, teljesen elmaradtak, 1917 végétől kezdve az amerikai filmek is. A német filmről viszont tudjuk, hogy bizonyos késéssel indult, kivált a gyártás terjedelmének nagyra növelésében és csak 1919-től növekedett annyira, hogy néhány év múltán mint az amerikai film versenytársa hódítsa meg a világ filmpiacát.

De a német film a háboru éveiben egyébként sem jelentett nagy konkurrenciát a magyar filmek, egyszerűen azért, mivel a magyar moziközönség kezdettől fogva nem szerette a német filmeket. Az volt a véleménye róluk, hogy nehézkesek, elnyújtottak, unalmasak, színészeik pedig érdektelenek, hijjával színészi temperamentummal.

tumnak és az emberábrázolás vonzó színeinek. Az egyik pesti kabaréban, még a világháború előtt és az első háborús esztendőkből, minden műsorban szerepelt egy visszatérő alak: Árva Pál. Egy alkalommal moziélményeiről énekelt szonójában, többek között arról, hogy amíg német film pereg a műsorban, az alatt szundikálni szokott egy kicsit. /A moziműsor akkoriban még, általában, 2-3 "felvonásos" filmek egymásutánjából állott, vegyesen olasz, francia, német és amerikai filmekből./ A német filmek ilyen elutasítása csak a huszas években szűnt meg, a fellendülő német filmgyártás művészi hódításának idején, de akkor sem teljesen: igen sokan továbbra is az "unalmas" jelzővel illették a német filmeket, színészekre pedig azt mondták, hogy mindent tuljatszó, agyonjátászó, vontatott aprólékossággal alakító komédiások.

Ha a magyar film 1916-18 között kibontakozó virágzásának egyéb okait kutatom emlékezetemben, ismét csak a külső ösztönzésekre kell gondolnom, elsősorban arra a háborús atmoszférára, amely annyira felfokozta a mozik látogatottságát. Az idegen filmek konkurenciájától egyre kevésbé fenyegetett magyar film elhélvezési lehetőségei ebben a három esztendőben egyre kedvezőbbekké váltak: a mozik száma az egész országban, a Habsburg-monarchia Nagy-Magyarországában hirtelen megnövekedett, még inkább látogatottságuk. Mindkettő a háborús pszichózis következményeként: az egyre bizonytalanabbá váló élet, a romló pénz alaposan megingatta a tömegek, különösen a kispolgári tömegek öröklött, régi magatartását. Az emberek céltalannak érezték a kuporgatást öreg napjaikra, leányuk hozományára, ehelyett egyre inkább igyekeztek átadni magukat az élet apróbb-nagyobb örömeinek. Ennek kielégítésében jutott nagy szerep a moziknak, ez volt a legfőbb alapja a mozi-konjunkturának, amely természetesen csak egyik komponense volt a "szórazótató" üzemek, színházak, kabarék, mulatóhelyek, orfeumok, cirkuszok általános nagy konjunkturájának.

Ezeket a jelenségeket a mai nemzedék csak tudomásul veszi, de talán kevesen tudják visszaképzelní magukat az első világháború által teremtett állapotokba, amik annyira különböztek azoktól, amiket a második világháború alatt átélt. Az első világháború nem sújtotta olyan közvetlenül a polgári lakosságot, mint a második. Nem voltak légitámadások, sem légiriadók, az élet ilyen tekintetben tehát zavartalanul folyhatott. Magyarország területén harcok

sem voltak, a frontok Galiciában, Észak-Olaszországban vagy Dél-Tirolban húzódtak. Aki maga nem volt katona és szerencsésen átvészelte az egymást követő pótsorozásokat is, csak hírekből és az újságok közleményeiből ismerte a háborút. És ha a frontharcoknak férfi hozzátartozója, férje, fia, apja, testvére nem esett áldozatul, vagy nem kellett féltennie ettől, teljesen kívül maradt a háborun. A társadalom kétfelé szakadt: egyik része a frontokon szenvedett, ha valamiképpen nem tudott "lógni", egy-egy könnyebb sebesüléssel vagy betegséggel /amit önmagában felfedezett és ami-be ő maga igyekezett erőt önteni, aktivizálni/ hónapokra, fél vagy egész esztendőkre kivonni magát a frontszolgálat alól, a másik része pedig tombolva kereste az élvezeteket, az örömeket önmagukért vagy kárpótlásul, feledésül minél több szórakozást az élet más irányu romlásáért. Éppen ez a kontraszt a front és a frontmögötti élet között tette olyan feledhetetlenül undorítóvá a háborus atmoszférát, olyan mocsarassá a tömegek érzésvilágát és magatartását.

Nézzünk szembe utólag egy rideg ténynek: az éveken át csak nagy egyéni erőfeszítésekkel vajudó magyar film ebben a mocsárban szökken virágzásba. De az, ami éltette, ugyanannyira rontotta is: 1917-19-ban a hirtelenül növekedő filmprodukciónak színvonala egyre jobban süllyedt. Ezt nem az okozta, hogy az addig szórványos produkció helyére folyamatos termelés lépett és a filmek szeregestől követték egymást. A mennyiségi növekedés nem volt olyan mértékű, hogy ártalmára lehetett volna a minőségnek: az egymás után alakuló gyárak bőven győzték filmmesével, szcenáriummal, rendezővel, színésszel, operatőrrel. A háborus pszichózis, a közszellem megromlása okozta a művészi hanyatlást: a mozik közönsége nem várt és nem követelt egyebet a filmekről, mint "érdekesítő" mesét, látványos színtereket és idegizgalmakat, erotikával vegyítve. De mivel a viszonylag kis tőkével dolgozó filmvállalatok és alkalmi szerveződések egy-két film készítésére, csak az ország szükségletére számíthattak, az előbb elsoroltak közül a látványos színterekből, általában mindabból, amit a film "kiállítása" szóval szokás jelölni, nem sokat tudott a magyar film nyújtani. Ezért a forgatókönyvíróknak és a rendezőknek legfőbb törekvése az volt, hogy minél jobban vezetett, fordulataiban könnyen felfogható mesére helyezték a súlyt. Ezt a filmek legtöbbje el is

érte, de nem igen tudta mélyebb drámaisággal együtt adni, talán azért, mivel erre nem is nagyon törekedett. Ez a körülmény viszont a filmek többségében a színészi produkció kárára volt és a filmstudiók rossz szellemét okozta: a színészek igen könnyedén, gyakran cinikusan fogták fel az alakítás feladatát és azt csak félvállról, félkézzel végezték. Másrészt a filmgyártók ráeszméltek arra, hogy a megszélesült, megszaporodott moziközönségre nincsenek különösebb vonzással a szinpad nagy nevei, akiket nem is ismer, róluk nem is tud. Egyre-másra felbukkantak filmek, még a nevesebb rendezők kezei alól is, amik lemondtak a szinpadi sztárokról. Nagyrészt ugyan továbbra is szinpadi színészekkel dolgoztak, de megelégedtek másod- vagy harmadrangu együttesekkel is. Ezekkel a rendezőknek is könnyebb dolguk volt, mint a hírneves szinpadi nagyságokkal, akik nemhogy irányítást, de még beleszólást sem fogadtak el a rendezőtől. Az eredmény több kirívó esetben igazolta, hogy a produkció ilyen felfogása helyes volt, természetesen csak gyártási, üzleti szempontból és nagy sikerrel futottak, évről-évre reprizekkel megtoldottan, jó mesevezetésű filmek, feltűnően gyenge színészegyüttesekkel is.

Ez a jelenség később is tapasztalható volt a magyar némafilm termékei között, a huszas években 1928-ig, a néma film bukásáig. És éppen mivel ennyire általánosan jellemző volt a magyar filmtermelésre, jól jellemző példa felidézni Balogh Béla Lengyelvér című nagysikerű, többszörösen felújított filmjét, mint típusát az így értékelhető filmeknek. Ez is kitűnt folyamatos, jól gördülő meséjével, a magyar moziömegeket nagyon jól kielégítő motivációjával, de ugyanolyan emlékezetes marad szereplőinek gyatra teljesítményéről és a szegényes kiállításról is, amely nemcsak abban volt szegényes, hogy nem adott külsőséges pompát színterekben, kosztümökben és mozilátványosságban - mindez nem hiányzott volna - hanem fényképezési technikában is, szürke, bágyadt, élettelen felvételeivel.

A "Lengyelvér" által olyan hiánytalanul példázható tünethöz több irányban kell kiegészítő megjegyzéseket fűznöm. Az egyik ez az utóbb érintett kérdés: a magyar filmek nagy többségükben elmaradottak voltak a fotografálás és a laboratóriumi kidolgozás dolgában is. Az operatőrök megtanulták a felvevőgép kezelését, de nem voltak egyuttal jó fényképészek is, nem volt kellő fényképi

látásuk a világitást irányító munkatársaknak sem. Amennyiben ilyenek egyáltalán szóhoz juthattak felvételek közben, mint egy speciális feladatkör ellátói. A felvételezéskor, a forgatás előtt többnyire az operatőr állította be a világitási hatásokat és így nagyon is szükséges lett volna, hogy megfelelő fotoérzék birtokában legyen. Még gyakoribb eset volt az, hogy ezt a feladatot a rendezővel együttműködve igyekezett megoldani.

Mindezeknek a hiányosságoknak egyik oka kétségtelenül a gazdasági okokban leledzett: exportra még a továbbiakban, a huszas években is csak igen kevés magyar film került, meg kellett tehát elégedni a belső piaccal, amely Trianon után jócskán zsugorodott, noha Magyarországon a legfőbb filmfogyasztó a főváros volt. A magyar film tehát nem bírt el akármilyen nagyságu befektetést. Különösen az egy-két filmprodukálására összeállt alkalmi vállalkozások szerény költségvetése volt olyan, hogy még a nyersanyaggal, a filmszalaggal is takarékosan kellett bánni, sőt a felvételi idővel is, a napokra számított műtermi bér miatt. Jeleneteket tehát csak a legszükségesebb esetekben ismételték, arról pedig szó sem lehetett, hogy amint ezt a huszas években a külföldi gyárak tették, egyszerre több géppel, több irányból fényképezék a jeleneteket. Noha ez bizonyos mértékben könnyítette a rendező munkáját, a színészeket pedig felmentette a kötöttség alól, hogy szigorúan a gép nézőpontjának játszanak. Az ilyen, egyszerre több géppel végzett felvételezés nemcsak a negatív és pozitív filmszalag tékozló bőségét kívánta meg: a cutter és montage-munkát is megtöbbszörözte. Magyar filmstudiókban tehát szóba sem kerülhetett.

A filmművészetben azonban minden elmaradottság igazi és legfőbb okát a tömegekben, a moziközönségben kell keresnünk. Ezuttal is azt kell mondani, hogy a hiányok és hibák kutforrása a magyar moziközönség igen alacsony művészi és szellemi igényéből fakadt. Ez biztatta a gyártókat arra, hogy ne tegyenek erőfeszítéseket és ne igyekezzenek többet, magasabbrendűt adni, mint amit a mozik látogatói, a látogatók óriási többsége kíván a filmeektől.

A magyar moziközönségnek ez a művészi igénytelensége volt az okozója annak is, hogy a színészi alakítástól sem kívánt sokat, vagy ha olykor sokat kapott, ezt csak kevéssé méltányolta, többnyire észre sem vette, meg sem értette. Ez a körülmény, ter-

mészetesen, nem maradt titok a színészek, különösen a színpadi színészek előtt és azzal a kárral járt, hogy egyrésziük, amint erről már szóltam, nem fogta fel komolyan a feladatát és nem is ambicionálta a lehető legjobb eredmény elérését. Ehhez hozzájárult az is, hogy a filmrendezők közül csak igen kevésnek volt tekintélye: legtöbbjük kénytelen volt tehetetlenül túrni az elkaptott, nagynevű színészek önkényes felfogását, azt, hogy utasításait semmibe veszik és játszanak úgy, ahogyan ők a legjobbnak tartják. Nem kell sokat részletezni, hogy ilyen nehéz feltételek között még a kiválóbb rendezők is alig-alig tudták elképzeléseiket hiánytalanul megvalósítani.

Sulyosbitotta a helyzetet az is, hogy a magyar némafilm mindvégig, husz esztendősz fejlődése alatt, 1909-1928 között, nagyobbára kénytelen volt színpadi színészekkel dolgozni és a jó szerencsére bizni, hogy egy-egy színpadi sztárnak mennyi filmérzéke volt és mennyi hajlandóságot mutatott az igazi filmnyelv elsajátítására. A magyar filmemberek, gyártók, filmírók, de elsősorban a rendezők mind tisztában voltak ezzel és a velük folytatott beszélgetésekben mind valamennyien hangoztatták a nehézséget, amely abból eredt, hogy a magyar filmgyártás sohasem volt elég széles és nagyarányú speciális filmszínészi együttesek kinevelésére és foglalkoztatására. Elsőnek az 1917-ben alapított "Star Filmgyár" vezetősége próbált ezen a bajon segíteni, de produkciója nem volt olyan nagy, hogy egy sokoldalú, sokféle szerepkörben felhasználható színészegyüttest hozzon össze, akik sem színházban, sem más filmvállalatnál nem működnek közre. Csupán annyit ért el a "Sztár", hogy azok elsősorban neki álljanak rendelkezésre szerződési lekötöttségekkel.

Ezzel az igyekezettel egyúttal azon is segíteni akartak, ami a felvételek rendjét lépten-nyomon megzavarta, és pedig az, hogy a színpadi színészt a színházi szezon alatt megosztotta kettős munkaköze és emiatt gyakran volt szükséges a felvételek sorrendjét megváltoztatni, egyes felvételeket a színházi próbák vagy szereplések miatt elhalasztani, jeleneteket sebtében fotografálni, megismétlésükről lemondani, ezzel nem a legjobb eredményekre törekedve, hanem már a túrhetőekkel is beérni.

Nem kell sokat bizonygatnom, hogy ilyen körülmények között milyen megvalósíthatatlan ábránd maradt a magyar filmrendezők

sámára a hibátlanul egységes játéktílus megvalósítása, legalább egy-egy filmben. Előfordult nem egyszer, hogy a filmre szerződött színházi színészek egyike a Nemzeti Színház tagjai közül került ki, a klasszikus játéktílus iskolázottságával, akinek még a szájmozgása is az ötöd- és hatod-feles jambusokhoz igazodott, a másik a Vígsházából vagy Magyar Színházból, reális társadalmi, mai korban játszódó színdarabok stílusának neveltje, a harmadik pedig kabarészínesz. És bizony egyre-másra megfigyelhettük, hogy ez a harmadik, a kabarészínesz volt az, aki legjobban eltalálta a film játéktílusát, szerepéből a legtöbbet hozta ki. Sophokles, Shakespeare és Racine színészei pedig merev, unalmas bábok maradtak a mozi vásznan, és ahogyan jártak-keltek a felfelvétél előtt, kényszerű némasággal, mindent a felírásokra bízón. Szereplésükből csak ritkán éreztük a jóindulatu igyekezetet arra, hogy a drámai kifejezés új nyelvét megtanulják, annál több hányaveti lenézést a film iránt. Amelyben csak azt látták, hogy alkalmat ad jövedelmük és népszerűségük növelésére.

A magyar filmrendezőknél nem volt sem elegendő szuggesztív ereje, sem elég nagy tekintélye ahhoz, hogy felül tudjanak kerekedni ezeken a nehézségeken. Ehhez hozzájárult az is, hogy a rendezők nagyrészt a fiatalok közül kerültek ki, Deésy Alfréd és Balogh Bélát leszámítva, akik az akkori színpadi sztárokkal azonos nemzedékhez tartoztak. A színészek ezekben a fiatalokban csak felvétel-vezetőket láttak, akik szcenáriummal kezükben tartják számon az aznap terítékre kerülő jeleneteket és beállítják azokat a felfelvétélhez viszonyítva. /A magyar némafilm rendezőinek jó része valóban nem is volt több, mint felvétel-vezető, gyártás-vezető, sok esetben még ilyen irányban is igen gyenge eredményekkel/. Nem igen voltak tehát hajlandók figyelembe venni utasításait a művészi alakítás, emberábrázolás dolgában. Még azokat a tanácsokat sem, amik pedig speciálisan a filmszerűség érdekében hangzottak el.

A huszas években, amikor filmkritikusi működésem révén és azzal, hogy bekapcsolódtam a filmszíneszi nevelésbe is, mint a Gaál-féle Filmiskola tanára, sok panaszt hallottam beszélgetések közben a zabolázhatatlan színpadi sztárookra. Egy jelenetnek pedig véletlenül szem- és fültanuja is voltam egy népszínmű filmfelvételei közben. /Nevüket nem írok le, mert a szereplők egyike még

él./ A felvétel már folyt, a felvevőgépben pergett a film, amikor a rendező valamire figyelmeztetni akarta a játszó színészt. Ez, miközben szerepe szerint tovább játszott hegedűjén, illetve csak imitálta a hegedülést, így válaszolt: "Ne taníts fiam! Magam is tanár vagyok!" Pedig, erre jól emlékszem, az utasítás, a figyelmeztetés nem is a színészi alakításba szólt bele, nem a művészi felfogásba, a rendező csak arra akarta felhívni a sztár figyelmét, hogy tegyen egy kevés fordulatot, mivel a hegedű, a felvevőgép irányából elrövidülten látszik, ezáltal a vonó mozgása is csak igen szakadozottan.

Nem ismerem Balogh Béla nagysikerű filmje, a "Lengyelvér" költségvetését és így nem tudom megítélni, hogy a gyenge színészi együttes szerepeltetésében döntő jelentősége volt-e a kezdők vagy szerényebb fokozatu szinpadi színészek szerződtetésében az alacsonyabb honoráriumoknak. Az a gyanum, hogy inkább másfelé kell az indítóokot keresni. Balogh Béla talán megelégette a bajlódást az önhitt és engedetlen szinpadi sztárokkal és szándékosan monddott le róluk. Ha így volt, bizonyára annak a tapasztalatnak birtokában, hogy a magyar közönség tulnyomó többsége, amint ezt már az előzőekben is hangsúlyoztam, nem követelt nagy neveket, hiszen azok nagy részét nem is ismerte, másrészt érzéke, kulturáltsága sem volt a művészi alakítás értékelésére. Ez utóbbi feltételezésről meggyőzően bizonykodik azoknak a filmsztároknak közkedveltségé, akik már, rövid szinpadi mult után, teljesen a filmé lettek, a színészi tehetségnek legcsekélyebb nyoma nélkül, de mutatós külsővel, jó mozgással, a mozival kapcsolatban akkoriban olyan gyakran emlegetett varrólányok szivének megejtésére. Róluk a továbbiakban fogok majd megemlékezni, itt csak annyit fűzök a megállapításhoz, hogy ez éppenséggel nem egyedül a magyar filmkultúra jelensége volt, idegen filmekben is lépten-nyomon tapasztalhatuk. Elegendő az északeurópai filmgyártás nagyjai, felfedezettjei közül a dán Waldemar Psilander és a svéd Greta Garbo alakját felidézni, semmitmondó, banális szinjátszó eszközökből szótt üres alakításaira gondolni.

De ha ilyen tudatos szándékot tulajdonitunk Balogh Bélának, mivel lehet magyaráznunk azt, hogy noha a "Lengyelvér" nagy sikerre a közönség csekély igényéről tanuskodott a művészi, színészi alakítás dolgában, a módszert mégsem folytatta tovább és a "Lengyelvér" után készített filmjeiben ismét a szinpad kiválóságainak



munkásságát vette igénybe? Aki Balogh Béla művészi egyéniségét ismerte, könnyen megadhatja a kérdésre a választ: semmi sem volt tőle idegenebb, mint az akkori idők magyar filmeseinek a közönséget megvető cinizmusa, léha, "köruti" felfogása. Tiszta szándéku, mindvégig töretlen lelkesedésű művész volt, akit, éppen ezért nem szédíthetett meg a könnyű, külső siker. Nem volt ugyan annyi lelki ereje, még kevésbé felhatalmazása anyagilag a gyártók részéről, hogy a "Lengyelvér" felvételeit idejében megszakítsa és a feltűnően gyengéknek bizonyuló színészeket kicserélje, bizonyos azonban, hogy a film elkészülte után tudatában volt a színészi produkció gyengeségének és így - meg nem tántorítva a magasztalásoktól és az anyagi sikertől - elhatározta, hogy következő filmjeihez ismét olyan színészi közreműködőket keres, akik az alakítások művészi értékét biztosítják.

Balogh Béla rokonszenves alakjának felidézésével már közepébe kerültem a magyar némafilm rendezésének problémáiba. Annál inkább, mert működése áthidalja és egységbe fogja a magyar filmművészet néma korának két szakaszát: a felemelkedést jelző esztendőket, 1915-1918 között és a huszas évek produkcióját, a némafilm bukásáig. Produkciója számszerűen, mennyiségben is imponáló: mintegy 50 magyar némafilmet rendezett, hősiessen legyőzve a magyar filmgyártás olykor szinte kétségbeesítő nehézségeit is.

Előbb azonban rövid összefoglalást kell adnom ezekről a nehézségekről, amelyek a huszas években annyira gátolták a magyar film továbbfejlődését, minduntalan meg is szakítva a produkció folyamatosságát, ami pedig elengedhetetlen lett volna a szerves haladáshoz és ahhoz, hogy a magyar film stílusa jellegzetes fejlődési irányba lendülhessen. Ez a felemelkedés éveiben, 1916-1918 között már indulóban volt, az ismerttetett okokból hirtelenül felfokozódó mozikonjunktura révén, amit a sorozatosan alapított gyártó vállalatok gyors szaporodása is tanúsított. A gyár-alapítások esztendeje 1917 volt. Ekkor alakult a Phönix, művészi irányítójukként Kertész Mihály tűnt fel, az Astra, amelynek első vezető rendezője Balogh Béla volt, aki azután az év végén alapított Star főrendezője lett. A Corvin, amelynek létrejöttében Janovics Jenőnek volt nagy szerepe, a fiatal Korda Sándor is ide kapcsolódott munkásságával. A kisebb vállalkozások közül a Hungaria volt jelentős, Garas Mártonnal mint művészi irányítóval és rendezővel,

a következő év elején a Lux csatlakozott ezekhez, dr. Lázár Lajos irányításával, ugyanakkor a rövid életű Semper is indult. A régi-  
giek közül tovább dolgozott az Uher Film, amelynek rendezői munkakörét nagyrészt ifj. Uher Ödön látta el. Új vállalkozásként indult 1918 első felében a Gloria is. Főrendezője Forgács Antal volt, aki akkor már nyolcadik éve működött a film-szakmában.

A vesztett világháborút követő hónapok gazdasági és eszmei zűrzavarában sem feneklett meg teljesen ez a nagy lendülettel megindult magyar filmprodukción, noha a filmeseknek nyomban számolnia kellett két nehezítő körülménnyel. Az egyik: a piac, a belső piac zsugorodása, mivel kevés remény volt arra, hogy Kassa, Pozsony, Érsekújvár, Kolozsvár, Nagyvárad, Szabadka, Zágráb mozgószínházai hamarosan ismét a magyar film fogyasztói közé állhassanak. Másrészt: idegen országok felé irányult filmexportra egyelőre kevesebb kilátás mutatkozott, mint valaha. Mégsem szakadt meg teljesen a filmgyártás: a Tanácsköztársaság hónapjai alatt még több stúdióban folyt a munka, noha új filmekbe nem fogtak, hanem csak az előző év végén és az 1919 elején megkezdett filmeket fejezték be. Vagy igyekeztek befejezni, amennyiben ezt a hirtelen támadt nyersanyaghányt lehetővé tette.

A Tanácsköztársaság idején, amint ez köztudomású, a vállalatokat közös irányítás alá helyezték és nagyszabású, szép terveket dolgoztak ki a szocialista filmgyártás megindítására, a magyar film művészi emelésére, szellemének korszerűsítésére, a tömegek izlésének fejlesztésére, tudatos nevelési programmal.

A kommün bukása után, az 1919-es esztendő második felében, a Horthy-uralom első hónapjaiban a magyar filmtőke óvatosan visszahúzódott, a következő évben azonban már felbátorodott, a régi gyárak éledni kezdtek, mivel a szűkebbre szorult lehetőségekben is megtalálni vélték azt a minimumot, amellyel a filmtőke kénytelen-kelletlen megelégedett. A régi vállalkozásokhoz néhány új is csatlakozott: az Orion, amelynek rendezője Gerőffy I. Béla volt, akinek nevével már a háborus esztendők rendezői között is találkoztunk, majd Deésy Alfréd, aki a háború utolsó éveiben a Starfilmnek dolgozott, majd pedig egy saját nevével cégjelzett vállalatot alapított. Új volt a Mobil-film is, Fejős Pállal, mint művészi irányítóval, valamint a Délibáb és a Korona is. Ez utóbbi Márkus Lászlót nyerte meg vezetőjének.

A Horthy-idők magyar filmesei hamarosan nagyon is csalódtak reménységeikben: 1921-1922 a leromlás évei voltak. Pedig abban a számításukban nem csalatkoztak, hogy a megkisebbedett ország, a főváros eleven moziéletével, csakugyan elegendő lett volna arra, hogy szerényebb befektetéssel, szerényebb eszközökkel készített filmek is kifizetődők legyenek. Sőt - a magyar film művészi munkásaival folytatott beszélgetéseimre emlékezve - voltak, akik azon ábrándoztak, hogy talán éppen a szűkebb anyagi keretek fogják rávezetni a produkció irányítót a nagyobb művészi értékű filmek készítésére. /Amire a követő esztendőknben több bátorító példa mutatkozott a külföldi, elsősorban a német filmparban: az uttörő jelentőségű, magasabb művészi igényű filmek nem a nagy gyárakból kerültek ki, hanem szerény keretek között dolgozó kisebb filmstúdiók lelkes munkásainak kezéből, nem ritkán művészek által létrehívott alkalmi együttesek produkciójaként./ Ami pedig a sok pénzt elnyelő fényűző kiállítást, világítást és egyéb technikai felkészültséget illeti, egy filmember egyszer azt fejtegette előttem, hogy "szegények vagyunk, de majd megtanulunk vizzel főzni": úgy választani ki a filmeseket, olyan tökéletes szcenáriumokat írni belőlük, a kivitelezést olyan művészi kiválóságú rendezőkre, színészekre bízni, hogy a film remekmű legyen, nagy tőkebefektetés nélkül is.

Az ilyen álmok nem váltak, nem is válhattak valóra a Horthy érában: a képmutató hazafiaskodás, a magyar kultúra, a magyar művészetek nagyhangu pártfoglalása úgy festett a gyakorlatban, hogy ők voltak azok, akik a legpusztítóbb konkurrenciának nyitottak széles utat: minden gátlás nélkül engedték, sőt elő is mozdították, az idegen filmtőke beözönlését, nem gyártási szándékkal - ebből talán kisült volna valami jó is, - hanem a filmpiac korlátlan elárasztásával. Egyre-másra alakultak Magyarországon a nagy amerikai és német gyárak képviselői, kölcsönzői, hogy ezek rövidesen a mozikat, elsősorban a bemutató mozikat is kezükbe kaparintsák uj, nagy premier mozikat építsenek, a többit, a kisebbeket és a vidékieket pedig függőségbe hozzák és mindezek eredményeként az egész magyarországi moziélet könnyörtelen diktátorai legyenek.

A magyar film rövidesen ráeszméltetett arra, hogy mostoha-gyerekké vált saját hazájában: 1921 és 1922 a magyar film legsötétebb évei voltak. A producerek remegve várták a szakbemutatót,

akkor is, ha úgy tudták, hogy valóban érdemlegesen alkottak, mert sohasem számíthattak arra, hogy a trösztzellemmel összetartó idegen kölcsönzők engednek-e kegyesen néhány hetet a mozik műsorában, nemcsak a rossz üzletmenetű szezonnyitó és szezonzáró füledt mozilevegőjü hetekben, hanem a főszezonban, valamirevaló bemutatató színházban. Többször megtörtént, hogy a bemutatató végeztével az idegen kölcsönző emberei meleg kézrázással gratuláltak a magyar szerzőknek, de amikor a "kötés" került szóba, álnok módon sajnálkoztak, hogy nem tehetnek semmit, mozijaik műsorai, már a szezon végéig teltek. Legkirivóbb ilyen eset Balogh Béla egyik szép filmjének bemutatója után volt. Molnár Ferenc: A Pál-utcai fiuk második változatával. Balogh fanatikus hite tette, hogy az ilyen jelenségek sem szegték kedvét, amit azzal is megmutatott, hogy a magyar filmgyártásnak ezekben a sötét esztendőiben produkáta másik kiemelkedő értékü filmjét: Fehér galambok, fekete városban.

A következő esztendőkbén, 1923-ban és 1924 elején némi javulás mutatkozott, hogy a továbbiakban ismét visszaesés következzen be. Ugy látszik, a Horthy-regime kulturális életének irányítói is megsokallották az állapotokat, amelybe ők maguk taszították a magyar filmet, azzal, hogy az ellenfelet, a külföldi film-töktét beengedték a falak mögé és az élve, visszaélve a legfelsőbb irányítók közönyével, korruptségával, fojtogató konkurrenciával vette el a levegőt a magyar filmtől. Hiszen arra nem gondolt senki, hogy a magyar film külföldi versenytársak nélkül fejlődjön. Ez nem is lett volna rá fejlesztő hatással, sőt inkább visszavette volna. A kormányzat, sokszoros sürgetésre, végre észbekapott a magyar film nyomorusága láttán és ezt a híres és hirhett, 1925-ben kibocsájtott Filmrendelettel akarta orvosolni. Valami eredmény mutatkozott is, de nem sok. Ezt mindennél világosabban bizonyította egy szomorú tény: a következő esztendőben, tehát 1926-ban, a legnagyobb üzemü magyar filmgyár, a Corvin, csödöt kért maga ellen. A némafilm utolsó éveiben pedig tovább folytatódott, váltakozó szerencsével, a produkció fel s alá hullámzása, sok zökkenővel, a gyártás igazi folyamatossága nélkül.

Ha a magyar némafilm másfél évtizedes küzdelmeinek művészi eredményeit mérlegeljük, nem kétséges, hogy ezeket a nehéz küzdelmeket javára kell írunk, de csak mint enyhítő körülményeket. Mert hogy egy film létrejöjjön, ahhoz ugyan köztudomásulag sok

pénz kell, de ahhoz, hogy ez a film ne csak mint a szórakoztató ipar terméke szülessen meg, ez éppenséggel nem kíván még külön nagy anyagi befektetést. Legfeljebb csak annyiban, hogy a művészi film kétszeresen megköveteli a munkához az elegendő időt és a filmnyersanyag bőségét. A külső fényűzés, a nagy műtermi kulisszázás, ragyogó kosztümök, százas és ezres statisztéria - nemcsak hogy nem elengedhetetlen szükséglete a művészi filmnek, hanem inkább veszélyeztetői a művészi hatásnak, amint ezt számtalan ilyen "nagyszabású" külföldi "filmattrakció" sokszorosan bebizonyította.

Szó, ami szó: hogy közelebb vigyem a magyar némafilm eredményeihez és eredménytelenségeihez ezt a köztudomásu igazságot és ezzel konkrétan fogalmazzam meg ezt a problémát, le kell szögezmem: sem akkoriban, a magyar film vergődését közelről látva, sem ma, 35-40 esztendő időtávolságában nem tudtam elhinni, hogy az elsorolt áldatlan körülmények szabták meg művészi rangját és csökkentették lényegesen művészi, esztétikai értékét. Ugyanezekben az évtizedekben a magyar irodalom életfeltételei semmivel sem voltak kedvezőbbek. Folyóiratok, könyvkiadás és ami mindezeknél is nagyobb jelentőségű: magasabb színvonalu közönség dolgában, az olvasók felől visszaáramló, éltető szellemi reflexekben. Mégis jöhetett Ady és a Nyugat, ugyanagy, mint ahogy jött Bartók és Kodály vagy Rippl-Rónai, Szőnyi, Márfy és a többiek, zenei és képzőművészeti élet sanyaru körülményei között is.

Meggyőződésem szerint nem mondok ellent a marxi igazságoknak, ha megállapítom: - nehéz materiális körülmények, bizonyos helyzetekben és bizonyos mértékig, még fejlesztői is lehetnek a művészi produkciónak, de hangsúlyozottan csak az egyéni produkciónak, egyéni teljesítményeknek. Hogyan is írta József Attila: "A tudományos szocializmus" című tanulmányában: "Azok a "marxisták", akik mindenütt és mindenben anyagi érdeket keresnek s az anyagi érdeket teszik elvé az emberi öntudat mai fokán is a cselekedetek értelmének vizsgálatában, Marx gondolataiból egy kukkot sem értenek." /Amikor az újabb kor két legnagyobb festője közül az egyik, Paul Cézanne, a bankár-papa halála után, kézhez kapta több mint 400.000 aranyfrank értékű örökségét, utána sem termékenyebb nem lett, sem nem emelkedett még magasabbra pikturájának értéke, korszakalkotó jelentősége. Viszont, ha az európai festészet másik óriása, Vincent van Gogh jutott volna ilyen örökséghez,

ez nem lett volna rá ösztönzéssel, sőt, majdnem bizonyossággal állítható, hogy produkciója, a képek számában nem emelkedett, hanem csökkent volna, döbbenetes erejű víziói pedig talán még szelidülnek is intenzitásukban. Hiszen nyomoruságos életét éppen az alkotásba feledkezés állandó mámorelétette, menekülés anyagi és lelki nyomorusága elől./

Hogy ezek után az észrevételek után még konkrétebben közölhessem meg a magyar némafilm esztétikai problémáját, fel kell tennem néhány kérdést. Hihető-e, hogy amennyiben a gyártás feltételei ebben a másfél évtizedben, 1913-1928 között, kedvezőbben alakultak volna, folyamatos, zavartalan munka biztosításával a film művészei számára, ugyanazoktól a rendezőktől, akik ez alatt a sanyaru körülmények között produkálták filmjeiket, lényegesen magasabb értékű munkán hívták volna életre? Van-e valószínűsége annak, hogy a kedvezőbb feltételek új rendezői tehetségeket termeltek, hoztak volna felszínre, akik a magyar filmművészetet nemcsak magasabbra emelik, hanem jellegzetesebben magyarrá is teszik? Részemről a kérdésekre tagadó volt a válasz akkoriban és tagadó most is. Különösen, ha a lényegre, egy-egy film művészi megformálására gondolok. Mert nem vitatható, hogy ha a magyar rendező szabadon válogathatott volna a színészek között, ha tehetségesebb operatőrt, világosítót és más technikai segéderőt adnak melléje, elegendő felvételi nap és bőséges filmanyag áll rendelkezésére, akkor ugyanazok a filmek jobbak lettek volna, a színészi alakítások gondosabban összehangoltak, a "kiállítás", már legalább is fényképezés dolgában, kifogástalanabb. A szabadabb keretek között folyó előkészítő és felvételezési munka nyugodtabb menete talán előcsiholt volna egy-két rendezői ötletet, de a lényegen mindez nem változtatott volna.

Mindez nemcsak elképzelés és pusztá feltételezés. Az állítás helyességét konkrét példák igazolják. Mindenek előtt Balogh Béla ötvenedik, jubiláris némafilmje, az 1927-ben készült, 1928 elején bemutatott Három kívánság. A filmet német stúdióban forgatták, német színészekkel, műtermi építészekkel és technikai szakemberekkel. Mindez, természetesen, sokban emelte a filmet, de Balogh Béla sem mutatkozott benne nagyobb rendezőnek, mint amilyennek hazai produkcióiból megismertük. Helyet foglaltott a "Három kívánság" az átlagos, jó európai játékfilmek között,

de ennél semmivel sem volt több. Filmszerű formálása semmivel sem volt eszközökben gazdagabb, felfogásban originálisabb, mint a megelőző negyvenkilenc. Senki sem mondhatta a film láttán, hogy no végre Balogh Béla megmutathatta, hogy mit tud, legfeljebb csak annyit állapíthatott meg, hogy csorbitatlanul juttathatta érvényre képességeinek maximumát és egyébírányú értékeinek, ponyvaszellemtől idegen felfogásának és a kitűnő mesevezetésnek teljesebb együttesét sikerült adnia, mint hazai műtermekben, hazai munkatársakkal készített filmjeiben. Tagadhatatlan, hogy ez is valami, mégis meg kell ismételnem: Balogh Béla értékelését végeredményben a "Három kívánság" nem emelte feljebb.

Szóról-szóra, pontosan így alakulnak a kérdések és a feleletek, ha a többi magyar filmrendezőre gondolunk: Deésy Alfréd, Kertész Mihály, Korda Sándor, Bolváry Géza egy szemernyivel sem mutatkozott nagyobb rendezőnek külföldi filmgyárakban forgatott filmjeiben, mint kezdeti, hazai produkcióikban. Külföldi filmjeiket hasonlóképpen csak a gondosabb kidolgozás, szebb "kiállítás" és haladottabb fényképező technika emelte a Magyarországon készültek fölé. Az akkori átlagos filmstílust valósították meg, minden egyéni szín és ami a legdöntőbb jelentőségű, az egyetemes filmstílus minden továbbfejlesztése nélkül, a kezdeményező erő teljes híjával. Ez a kedvezőtlen értékelés az egész magyar némafilmre érvényes, alóla kivételt soha nem találunk, sem valamely rendező egész munkásságában, de még egyetlen filmjében sem.

A külföldi anyagokat fordították:

Baróti Dezsőné, Iványi Norbert, Szekeres Zsuzsa

A Filmművészeti Könyvtár eddig megjelent kötetei

Jean Mitry: Sz.M. Eisenstein  
Henri Agel: Vittorio de Sica  
Nikolaj Lebegyev: A filmesztétika alapjai  
Paul Rotha: A dokumentumfilm  
Almási I. - Gyertyán E. - Hermann I.: Filmesztétikai tanulmányok  
Renato May: A film formanyelve  
André Bazin: Válogatott filmművészeti tanulmányok

Előkészületben

Rudolf Arnheim: A film mint művészet  
Waldekranz - Arpe: /Knaur: Buch vom Film/ Rövid filmtörténet

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchivum  
eddig megjelent kiadványai

Biró Yvette: Erich von Stroheim  
Biró Yvette: A tízéves Talpalatnyi föld  
A Budapesti Könyvtárak Filmszakkönyvei. /Központi címjegyzék/  
Dékány Sándor: A filmvetítés korszerű irányai  
Film és társadalom /Szemelvények tanulmányokból/  
Filmkultúra 1 - 9.  
Filmszervezési és Gazdasági Tájékoztató 1960. 1 - 9.  
1961. 1 - 7.  
A harmadik országos filmforgalmazási konferencia és a magyar mo-  
zihálózat néhány időszaki kérdése



Kalisztratov: A filmipar gazdasági fejlődése a szovjethatalom  
negyven éve alatt

Kalisztratov: A Szovjetunió filmgyártásának és filmforgalmazásá-  
nak gazdasági kérdései

Kálmán R. - Peregi Gy.: A film és mozi Magyarországon I.

Kálmán R. - Peregi Gy.: Magyarország városi mozihálózata

Kovács Ferenc - Pór Irén: Magyar Filmográfia I - II.

Mercillon: Filmgyártás és monopóliumok.

Szekeres Zsuzsa: Klasszikus szovjet filmek

Jean Vivié: A filmtechnika története és fejlődése

V.V. Petrovskij: A filmterület gazdaságtana

Kaphatók:

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchivumban Budapest, XIV.  
Vorosilov ut 97. és Szervezési Irodáján: Budapest,  
VII. Dohány-utca 1/c.