

**Vajdovich Györgyi:**

## **A NÉMAFILM ELSŐ KORSZAKA (1918-ig)<sup>1</sup>**

### **A filmtörténetírás különleges vonásai**

A film mint legfiatalabb művészet különleges helyet foglal el a művészetek között. Míg más művészetek története több ezer évre nyúlik vissza, addig a filmé alig több, mint száz évet foglal magában. A filmtörténet rövidségéből következik, hogy úgy érezzük, e téren minden jelentős változás rendkívül gyorsan történik: a fontos stílusok, iskolák gyakran csak néhány évig, gyakran kevesebb mint egy évtizedig tartanak.

A film jellegzetesen modern művészet. Egyrészt mert létének feltétele egy korához szorosan kötődő technikai találmány, másrészt mert alig egy-két évtized elég volt ahhoz, hogy művészetté váljék. A festészet vagy a zene születésekor még nem létezett a művészet fogalma. A képi vagy zenei megjelenítés a hétköznapi élet része volt, amelynek megvolt a maga sajátos gyakorlati szerepe. Csak évszázadokkal később, amikor ezeket a tevékenységeket már öncélúan művelték, akkor kezdték el a korábbi idők alkotásait is művészeti tárgyaknak tekinteni. A film is hétköznapi szerepet töltött be megszületésekor (egyfajta szórakoztatási eszköz volt), de mivel akkor már létezett a művészet fogalma, és mert a filmkészítők előtt ott állt a többi művészet példája, körükben is hamar megszületett a művészi alkotások létrehozásának igénye.

A filmtörténet azonban nem csak a filmművészet története. A film nem csak és nem elsősorban művészet, hanem gazdasági hasznot hozó iparág és nagy tömegek életét alapvetően befolyásoló társadalmi jelenség. A filmtörténetírás ezért nem szorítkozhat a műalkotások vizsgálatára, hanem azt is vizsgálja, miként született meg és működik ez az iparág, hogyan befolyásolja életünket, s milyen szerepet tölt be a film egy adott korszak hétköznapi és kulturális életében.

Az aránylag rövid korszak miatt még viszonylag könnyen rekonstruálhatók az egyes események levéltári adatok, hivatalos feljegyzések, rendeletek, engedélyek vagy a korabeli újságok segítségével. Húsz-harminc évvel ezelőtt még azoknak a visszaemlékezéseit is felhasználhatták, akik személyesen élték át a filmtörténet korai szakaszát. Ugyanakkor szomorú tény, hogy a filmek anyaga erősen ki van téve az idő pusztításának (különösen igaz ez a régi idők gyúlékony celluloidszalagjaira), így a korai alkotások közül nagyon kevés maradt fenn. Tovább rontotta a helyzetet, hogy a filmforgalmazók gazdasági okok miatt kötelezővé tették a lejárt engedélyű [kópiák](#) megsemmisítését. Magyarországon mindössze néhány fennmaradt film segítségével tudunk képet alkotni a kezdeti idők filmművészetéről: a Magyar Filmarchívumban jelenleg huszonegy magyar játékfilm és jó néhány híradó- vagy dokumentumfilm egészét vagy töredékét őrzik az 1896-1918 közötti időszakból. Szerencsére külföldi filmarchívumokból vagy magánszemélyektől időnként előkerülnek eltűntnek hitt

---

<sup>1</sup> Vajdovich Györgyi: Magyar filmtörténet a kezdetektől 1918-ig. In: *Kettős kötődés, az Osztrák-Magyar Monarchia* (Magyarországtörténeti CD-ROM- és könyv-sorozat 8.). CD-ROM, Enciklopédia Humana Egyesület, 2000.; illetve In: *Magyar Kódex 5*. Kossuth Kiadó, 2001. pp. 276-293., <http://mek.oszk.hu/01900/01905/html/index4.html> (Érdemes online olvasni a hivatkozások miatt!)

filmek vagy filmtöredékek, melyek újabb adalékokkal egészítik ki az addigi részletekből összerakott képet.

## **A mozgókép születése**

A mozgókép megszületése nem egyetlen találmánynak köszönhető, hanem egy hosszú, több évig tartó kísérletsorozat betetőzése, amelyhez más-más országban dolgozó, számos feltaláló járult hozzá munkájával. Közös céljuk egy olyan szerkezet megalkotása volt, amellyel állóképeket lehet felvenni oly módon, hogy azokat levetítve a képek egymásutánja a mozgás illúzióját keltse. A felvevőgépet már korábban sikerült létrehozni ([Edison](#) 1893-tól készített mozgókép-felvételeket), olyan vetítőt azonban még nem tudtak szerkeszteni, amelynek a kivetített képe valóban jó minőségű lett volna: szaggatott volt a mozgás, remegett a kép. Bár a [Lumiere-testvérek](#) 1894 végén, 1895 elején megoldották ezt a problémát, ám a filmtörténet kezdetének mégsem ezen szerkezet megszületését tekintjük, hanem - a filmtörténészek megegyezése szerint - azt a napot (1895. december 28.), amikor Lumiere-ék a párizsi Grand Café kávéház alagsorában az első mozielőadást megszervezték. A film történetét tehát az első olyan nyilvános vetítéstől számítjuk, amelyen fizető közönségnek játszottak le mozgóképeket. Hozzá kell még tennünk, hogy több embernek egyszerre, mert Edison már korábban létrehozott egy olyan szerkezetet, a [kinetoscope](#)-ot, amelyben egy kukucskálólyukon át nézve egyetlen ember nézhette a mozgóképeket, ez azonban még nem volt mozielőadás.

Ezt követően a mozgókép futótűzként terjedt el a világon, ez azonban nem jelenti azt, hogy mindenhol Lumiere-ék gépét, a [cinématographe](#)-ot használták volna. Különböző feltalálók tökéletesítették saját szerkezeteiket, és így egyidejűleg több felvevő- és vetítógép is létezett. Néhány hónap elteltével már Magyarországon is meghirdették az első mozgófénykép-előadásokat. Mint szerte a világon, a mozgófénykép nálunk is először a kávéházi műsorok és vásári mutatványok között jelent meg: része volt a kabaréjelenetekből, kuplékból, akrobatamutatványokból és ehhez hasonlókból összeállított műsornak. Az első mozgóképek még csak néhány perc hosszúak voltak, ezért több rövid filmet csokorba kötve illesztettek a programba. A film tartalma ekkoriban még majdnem lényegtelen, a közönség az újdonságra, a látványosságra, a megmozdult kép csodájára kíváncsi. Lumiere-ék nem is tesznek mást, mint leállítják kamerájukat valahol az utcán, és felveszik, "amit találnak": egy pályaudvarra befutó vonatot, egy reggeliző kisbabát, kártyázó embereket vagy a hullámozgó tengeren hanykolódó csónakot.

## **A mozgókép megjelenése Magyarországon**

1896-ban ilyen vagy ehhez hasonló felvételeket láthatott először a magyar közönség Budapesten: áprilisban a mai Operett Színház helyén álló Somossy Orfeumban, májusban pedig az akkor megnyílt nagykerületi Royal Nagyszálló kávéházában. Itt valószínűleg Lumiere-ék egyik képviselője, Eugene Dupont rendezett vetítéseket, mivel a feltalálók nem adták el mutatványosoknak a kamerájukat, hanem operatőröket képeztek ki a szerkezet használatára, hogy különböző országokban vetítéseket rendezzenek és helyi képeket vegyenek föl. Ezeket a felvételeket rövid időn belül bemutatták más országokban is, s ez tette lehetővé, hogy megbízottjuk hetente új filmeket játsszon, és így több hónapon keresztül ébren tartsa a közönség érdeklődését. Júniustól az Andrássy út 41. szám alatt Sziklai Arnold és Zsigmond rendezett vetítéseket, akik valószínűleg már saját felvételeiket is beillesztették a műsorba.

Május elején Pesten megnyílt a millenniumi kiállítás, amelyen a különböző tudományos ismeretterjesztő bemutatók mellett szép számmal szerepeltek a közönség szórakoztatását

célzó műsorszámok. Mozgóképes előadásokat is rendeztek az "Ősbudavára" és a "Konstantinápoly Budapesten" elnevezésű két nagy mutatványosközpontban. Ma már nehezen rekonstruálható, hogy itt az edisoni "kukucskalódobozokban" vagy a francia rendszer szerint kivetítve látták-e a közönség a képeket, de a mozgókép amúgy is elveszett a hozzá hasonló, mozgást imitáló mutatványok (árnyképek, élőképek, bábjátékok stb.) tengerében. Éppen ezért a mozgókép megjelenése nem hat a szenzáció erejével, a nézők fizetnek azért, hogy mozgásában megörökítve láthassák a világot, de nem tulajdonítanak ennek nagyobb fontosságot, mint más korabeli attrakcióknak.

## **A vándormozisok korszaka**

Sokan nem jósoltak nagy jövőt az új látványosságnak (maguk Lumiere-ék is csak egy-két évnyi hasznot reméltek tőle), mégis akadt néhány mutatványos, aki állandósította műsorában a mozgóképeket és később már csak ezek vetítésével foglalkozott. Belőlük lettek a vándormozisok. Helységről helysére vándorolva alkalmi helyiségekben (vidéki városok báltermében, kávéházakban, falusi pajtákban, esetleg saját cirkuszi sátrukban) rendeztek vetítéseket. Műsoruk annyi filmből állt, hogy a legnagyobb sikereket többször levetítve két-három napig tudtak ugyanazon a helyen műsort adni, aztán újabb közönséget kerestek. Filmjeiket a teljes elhasználódásig vetítették, vagy esetleg továbbadták más mozisoknak, és ők újabb filmeket vásároltak. A filmek minősége ezért sokszor nagyon rossz volt, a vetítő hangos zaja az egész teremben hallatszott, miközben a műsort valamilyen zenei aláfestés (gramofonról játszott vagy élő zene, legtöbbször zongora) kísérte. A mutatványos hangosan kommentálta a képen látható eseményeket: bevezette, magyarázta a cselekményt, ezzel pótolta a párbeszédeket. Ha mindehhez hozzávesszük a korabeli közönség viselkedését, amely a kávéházban szivarozott, beszélgetett, étkezett, vagy a vásárokon zsivajgott, beláthatjuk, hogy a filmnézés akkori élménye semmiképpen nem hasonlítható a maihoz...

Ennek ellenére a mozgóképek vetítése hosszabb távon is jövedelmező vállalkozás lett, és 1896-tól kezdődően Magyarország nagyobb városaiban, majd a kisebb településeken is megjelentek a mozgóképes mutatványosok. Az elkövetkező három év során Magyarország szerte megismerkedtek a megmozdult kép világával.

## **Az első jelentős film: A tánc**

Az első nagyobb szabású magyar filmfelvétel az [Uránia Magyar Tudományos Egyesület](#) tevékenységéhez kötődik. Az egyesület a budapesti Rákóczi út 21-ben található színházában (a mai Uránia mozi épületében) tartott tudományos ismeretterjesztő előadásokat, melyeket képekkel, diavetítéssel, majd mozgóképekkel illusztráltak. A társaság fényképész-technikusa, [Zitkovszky Béla](#) maga szerkesztette felvevőgépével készített filmillusztrációkat, melyek közül elsőként A tánc című összeállítás született meg 1901-ben. Az összeállítás Pekár Gyulának, a kor jó nevű írójának előadását illusztrálta, melynek készítésében Kern Aurél zenekritikus is részt vett. A huszonhét rövid (fél- vagy egyperces) film mindegyike más-más táncot mutatott be a kor legnagyobb színészeinek és táncosainak részvételével: [Blaha Lujza](#), [Fedák Sári](#), [Márkus Emília](#), [Pálmay Ilka](#) és Rózsa Miklós mellett szerepelt benne az Operaház tánckara és vezető táncosai: Balogh Szidi, Nirschy Emília és Schmidek Gizella. A felvételeket Zitkovszky az Uránia tetőterasán készítette, hiszen akkoriban még nem használtak mesterséges fényt a filmfelvételekhez. Ritkaságnak számított a korban, és filmtörténetírásunk méltán büszke arra, hogy egy ilyen korai mozgókép elkészítésében írók, tudományos szaktekintélyek és neves színészek, táncosok vettek részt. A film ekkoriban még általában a művelt rétegek által lenézett, olcsó, vásári tömegszórakoztatás volt, és neves színészek csak névtelenül, titokban,

kizárólag keresetkiegészítés céljából álltak a felvevőgép elé. Majd egy évtizednek kellett még eltelni ahhoz, hogy filmszínésznek lenni nevet és rangot jelentsen.

A tánc nagy sikert aratott, s mivel az Urániának az egész ország területén volt képviselése, országszerte vetítették. Ezek után rendszeressé vált, hogy a Társaság előadásait mozgóképes illusztrációkkal kísérték. Az elkövetkező években Zitkovszky felvételeket készített Nápolyról, Rómáról, Konstantinápolyról, Firenzéről, Dalmáciáról, a budapesti Állatkert állatairól és a Balatonról.

### **A korai aktualitásfilmek és életképek**

A közönség számára többé már nem volt újdonság a mozgó fénykép, tehát újabb és újabb témákat kellett találni az érdeklődés fenntartására - ezért a műsor egyre változatosabbá vált. A korábbi természeti és életképek mellett megjelentek az első aktualitások, melyek a kor nagy eseményeit örökítették meg, mint például II. Miklós cár megkoronázása vagy Viktória királynő jubiláris díszmenete. Szokássá válik a kor botrányait, katasztrófáit rekonstruált híradók formájában közvetíteni: a híres bűneseteket színészekkel az eredeti helyszíneken "hitelesen" eljátszatták, és ezeket a jeleneteket vegyítették a bűnözőről a tárgyaláson, börtönben készült felvételekkel. A közönség persze még nem volt tudatában a rekonstruált és valós híradó különbségének: ezeket a felvételeket gyakran úgy hirdették, hogy a stáb jelen volt a bűnesetnél. Ilyen jellegű volt az 1909-ben készített, A kóbor cigányok élete című "riportfilm", mely a korabeli hirdetés szerint bemutatta a romák érkezését a faluba, az életet a sátrakban, az asszonyok csirkelopását és a csirke megfőzését, a férfiak lótolvajlását, majd az üldözést hegyen-völgyön át. A film végén a dánosi rablógyilkost, Kolompár Balog Tutát lehetett látni a tárgyaláson - nyilvánvaló, hogy a filmben kizárólag az utolsó jelenet volt eredeti, hiteles felvétel, a többi kitalált vagy rekonstruált, színészekkel eljátszatott, megrendezett képsor.

A kor szenzációi közé jól illeszkedtek a magyarországi millenniumi ünnepek különböző látványos rendezvényei, így Lumiere-ék megbízottjai több felvételt is készítettek hazánkban 1896-ban, többek között az ünnepi díszfelvonulásról, az Operaházról és a Lánchídról.

A következő évek során különböző, számunkra ismert vagy már ismeretlen magyar operatőr megörökítette többek között Erzsébet királyné bécsi temetését, Vilmos német császár budapesti fogadtatását (az uralkodók életének különböző eseményei népszerűek voltak), a kassai körmenetet, [Jókai Mór](#) temetését és II. Rákóczi Ferenc hamvainak hazahozatalát. Népszerűek voltak a természeti vagy tájképek; a budapesti felvételek mellett megjelentek Kolozsvár terei, a felső-magyarországi tájak, vagy például a plitvicei vízesés. A nagyobb társadalmi eseményekről híradások készültek: a közönség megtekinthette az atléták akadályversenyét, a Hadik-huszárok lovasgyakorlatát vagy az alagi lóversenyeket, akárcsak a budapesti Párisi Áruház égését vagy a fókák etetését az Állatkertben. Elkészültek az első rekonstruált bűnügyi riportok: írásos feljegyzések maradtak a Bozsóki gyilkosság című, mintegy húszperces filmről, a már említett A kóbor cigányok élete, Az újpesti bankrablók, valamint a Vasúti szerencsétlenség Budapesten című filmekről.

Ezek a filmek - a Lumiere-tekercekhez és más korabeli életképekhez hasonlóan - még általában egyetlen [beállításból](#) készülnek, és a jelenetet messziről, [totálképben](#) látjuk. A kamera mozdulatlan, ezért a szereplőknek kell figyelni arra, hogy a kamera által befogott kép teréből ne lépjenek ki. A filmek hosszának növekedésével annyi a változás, hogy több ilyen jellegű felvételt ragasztanak egymás után, mai értelemben vett vágásról azonban még csak

nagyon ritkán beszélhetünk (például nem figyeltek arra, hogy a felvétel utolsó kockája hogyan illeszkedik a következő jelenet első képéhez, és sokszor hiányzott a térbeli vagy időbeli kapcsolódás is).

### **Az első mozik megjelenése**

Az egyre szélesebb filmválaszték és a vándormozisok folytonosan változó műsora egy idő után lehetővé tette, hogy állandó vetítőhelyek jöjjenek létre. Ilyen volt [Ungerleider Mór](#) és Neumann József Velence nevű kávéháza a mai Rákóczi út 82. szám alatt, ahol talán már 1898-tól, de 1899-től bizonyosan folytak vetítések. Ezt tekinthetjük a legrégebbi magyar mozinak: ezen a helyen nyílt meg később a Phönix mozi (s ma itt található az Európa filmszínház). 1904-ben már hét állandó mozgókép-vetítőhely volt Pesten, ezek azonban még vagy kávéházi vetítőhelyek voltak, vagy csak időszakosan üzemeltek mint a Fényes és a Fisch család vetítőhelyei, melyek a nyári szezonban működtek a városligeti Vurstliban. Az első mai értelemben vett mozi, vagyis olyan helyiség, amely már csak mozgóképvetítésekre szolgált, 1906 elején nyílt meg Pesten az Erzsébet körút és a Wesselényi utca sarkán ugyancsak Neumann és Ungerleider üzemeltetésében: ez lesz a Projectograph mozi.

Budapesten és a nagyobb vidéki városokban egymás után jelentek meg a mozgóképszínházak. Pest VI. kerületében például 1907-ben már 11 mozit engedélyeztettek az illetékes rendőrhatalommal. A Mozgófénykép Híradó című újság 1908-as tudósítása szerint ekkor már 40-50 mozi működött Budapesten, és vagy 20 vidéki nagyvárosban már egynél több mozi nyílt. Elkezdődött a mozihálózat rétegződése: egy korabeli leírás szerint Budapesten az Üllői út, a Ferenc körút és a Rákóczi út környékén jellegzetesen "proletármozikat" találunk, míg a már említett Uránia jó példája a tudományos, népművelő célokat szolgáló vagy művelt közönséget célzó moziknak, de létezett már "pikáns" mozi is, mely késő este rendezett vetítéseket zártkörű, meghívott nézőközönségnek.

### **A filmforgalmazás kialakulása**

Az 1907-től 1912-ig tartó időszak a magyar filmforgalmazás és filmgyártás megszerveződésének kezdete. A mind nagyobb számú vetítőhelyiség igényeit már nem tudta a vándormozisok időszakos megjelenése és sokszor egymással keveredő kínálata ellátni, szerte a világon elterjedt, majd kizárólagossá vált a filmkölcsönzés rendszere. Korábban a mozgókép-mutatványos évente egyszer-kétszer elment a nagyobb filmgyártó vállalatok képviselőihez, és megvette a kópiákat, melyeket addig használt, míg volt irántuk érdeklődés vagy amíg tönkre nem mentek. Időközben azonban annyira megnőtt a filmgyártó vállalatok száma, hogy a személyes kapcsolattartás nem volt többé lehetséges, és a közönség is egyre változatosabb programot igényelt. Így jöttek létre azok a filmkölcsönző cégek, amelyek már nem a filmek vetítéséből éltek, hanem a nagyobb gyárakkal tartották a kapcsolatot, egy-egy filmből több vetíthető kópiát megvettek, és ezeket a vételi ár egytizedéért meghatározott időre kölcsönözték a mozisoknak. Így jött létre a máig is hasonlóan működő filmforgalmazási rendszer, amely akkor vált igazán hatékonyá, amikor az egyes forgalmazó cégek felosztották egymás között az ellátandó területeket. A mozisokat tájékoztatták a várható filmekről, akik aztán előre meghatározott időpontra lefoglalták azokat, így biztosítva a kópiák és a vetítőhelyek minél jobb kihasználtságát.

Nálunk a jó üzleti érzékkel rendelkező Ungerleider Mór alapította az első filmkölcsönző céget 1908-ban, amely első mozijához hasonlóan a Projectograph nevet viselte. Ekkoriban ő tartotta a kapcsolatot a neves külföldi filmgyártókkal, egyformán hozott be amerikai (Edison,

Biograph, Vitagraph, Keystone), francia (Pathé, Gaumont, Éclair), olasz (Itala, Cines) és német (Messter, Deutsche Bioskop) gyártású filmeket. Ő fedezte fel Magyarország számára a dán Nordisk cég filmjeit, amelynek filmszínészi játéktípusa és rendezői módszere nagy hatással volt a kor magyar alkotóira. Hamarosan több filmkölcsönző cég üzemelt Magyarországon. Ekkor létrehozták a filmbörzét, ahol a mozisok végignézhatték a frissen behozott új filmeket, és tőzsdei módszerrel leköthették azokat, árfolyamot jegyezhettek rájuk.

## A játékfilm megjelenése

A film megszületését követő években egy idő után nyilvánvalóvá vált, hogy a mozgóképek maradási értékűek lesznek, mint egy átlagos vásári attrakció, így a filmek készítői újabb és újabb témákat kerestek. Az egyre változatosabbá váló aktualitásfilmek mellett megjelentek azok a kísérletek, melyek már történeteket akartak mesélni a film segítségével. Ezen filmtípus kezdetleges formája kezdettől fogva létezett a dokumentum jellegű felvételek mellett, ebből nőtt ki később a [fikciós film](#), vagyis a játékfilm. A korai években azonban az aktualitásfilmek a jellemzőbbek. Ennek oka nyilvánvalóan elkészítésük módjában keresendő: míg az aktualitásfilmekhez elég volt egy kamerával rendelkező operatőr, aki kiválasztotta magának a megörökítendő témát, addig a történetmesélő filmekhez szükség volt egy előre kitalált történetre, színészekre és egy rendezőre (ez eleinte azonos volt az operatőrrel). Kezdetben ezek a filmek a többi filmmel vegyesen szerepeltek a programban, általában három-négy különböző típusú filmből állt egy előadás, például egy aktualitásfilmből, egy humoros jelenetből és egy drámából. Később a játékfilmé lett a főszerep, és az egyéb filmek már inkább csak kísérőműsorként szerepeltek mellettük. Már Lumière-ék első moziműsorában is találunk egy ilyen jellegű filmet, a megöntözött öntöző című tréfás jelenetet. [Georges Méliès](#) már az 1900-as évek elején készített 10-15 perces tündérmeséket. Magyarországon azonban 1907-ig, a rendszeres filmgyártás megindulásáig várni kellett a játékfilm megjelenésére.

Először az aktualitások, természeti képek, életképek területén jelentek meg a hazai készítésű felvételek, az első játékfilmes próbálkozások csak az 1900-as évek végére, az 1910-es évek elejére tehetőek. A korban népszerű, rekonstruált híradók voltaképpen már vegyítették a dokumentumfelvételeket a fikciós jelenetekkel, hiszen itt a film egyes jeleneteit már megrendezték, eljátszották. Eleinte a rövid, humoros jelenetek, egy-egy ötleten alapuló filmetek jelennek meg, ezt követik a komolyabb forgatókönyvet és előkészítést igénylő drámák, irodalmi adaptációk (melyek ekkoriban természetesen még csak az ismert történet legfőbb eseményeinek rekonstrukcióját jelentették). A filmek hossza általában 1908 körül érte el az egytórtnegyed hosszát (ez körülbelül tíz percet tett ki), ám ez a bonyolultabb történetek mesélésének igényével gyorsan nőtt, és 1911-ben Amerikában és egyes európai országokban már az 1500 méter körüli nagyjátékfilm az általános. Moziiparunk és filmforgalmazásunk a világ élvonalával szinkronban fejlődött, de filmgyártásunk a tőkehiány miatt néhány év késéssel és jóval kisebb arányban kezdett termelni.

Ungerleider jól menő filmkölcsönző cége, a Projectograph 1908-tól gyártott filmeket, először dokumentumfilmeket, rekonstruált híradókat készített, majd a fikciós filmek területén is próbálkozott. Ajánlatukban szerepeltek humoros rövidfilmek (Max és Mór a turfon, Az ittas kerékpáros), egy balettfilm (A nap leánya), és népszerű kabarészínészek humoros "hangosfilmjei", melyeknél a kabaréban bevált népies zsánerjelenetek dalait fonográffal rögzítették, majd utólag a mai play back technikához hasonló módon a színész "hozzáénekelte", eljátszotta azt a filmen. E korszak találmánya a "filmszkeccs", ami a mozgóképet ötvözi az élő színészi játékkal egyazon előadáson belül (a történet egyes részeit

filmről, más részeit élőben játszották). Sikerét annak köszönhetette, hogy a közönség szívesen látta viszont élőben a vászonról ismert kedvenceit. A sakkjáték örültje című filmjük már valódi fikciós film volt, mely minden valószínűség szerint filmtrükköket is használt: egy szenvedélyes sakkjátékos annyira beleéli magát a játékba, hogy a kávéházból való távozása után is mindent sakknak lát - sakklépésben közlekedik az utcán, a piacon az áruk és a kofák sakkfigurává változnak a szeme előtt, lóugrásban száll fel az omnibuszra, és otthon a vacsorára feltálatl sült a sakk lófigurájává változik a szeme előtt. A filmben a Modern Színpad színészei szerepeltek Nagy Endre, a pesti kabaré népszerű alakjának vezetésével.

A másik komolyabb próbálkozás Faludi Miklósnak, a Vígszínház társigazgatójának filmgyártó cég alakítására tett kísérlete volt: 1911-ben létrehozta a Hunnia Biográf társaságot elsősorban komikus, humoros rövidfilmek gyártására a Vígszínház színészeinek közreműködésével. A vállalkozás azonban a filmes hozzáértés hiányában néhány mű elkészítése után csődbe ment (ugyanis a kópiák használhatatlanok voltak).

Uher Ödön neves fényképészmester 1911-ben dániai és németországi tanulmányútja után kezdett filmgyártó tevékenységbe, mindjárt egy nagyobb szabású vállalkozással: Garvay Andor színműíró Növérék című darabját vitte filmre egy 900 méteres mozgóképen (a Projectograph korábbi filmjei 80-250 m közöttiek voltak, vagyis nem haladták meg a 10 perct). A Projectograph csak ezután, a konkurencia hatására szánta rá magát terjedelmesebb filmek készítésére, melyek közül az első az 1912-es Ma és holnap Somlay Artúr, [Kertész Mihály](#) és Aczél Ilona főszereplésével. Valószínűleg ez volt Kertész első rendezése.

Budapest mellett a magyar filmgyártás másik jelentős központja Kolozsvár volt, a kolozsvári Nemzeti Színház igazgató-főrendezőjének, [Janovics Jenőnek](#) köszönhetően, aki első filmes vállalkozását a francia Pathé-céggel együttműködve valósította meg. Pathének, a kor egyik legnagyobb filmgyártó és filmkölcsonzó cégének szerte Európában és Amerikában voltak fiókjai, és népszerűségének egyik titka éppen az volt, hogy az egyes országokban helyi témákból, helyi motívumokkal készített filmeket, melyeket más országokban kuriózumként vetített nagy sikerrel. Akkor már több éve működött kölcsönzőlerakata Budapesten, és örömmel kapott Janovics javaslatán, aki Csepreghy Ferencnek A sárga csikó című közkedvelt népszínművéből írt forgatókönyvét ajánlotta megfilmesítésre. 1913-ban készült a film a francia Félix Vanyl rendezésében, Polyk Dezső magyar és Robert Montgobert francia operatőr felvételeivel a kolozsvári színészek részvételével. A történet a rablógyilkosságért bebörtönzött Csorba Márton fiának és az azóta módos gazdává lett valódi tettes, Bakay András lányának szerelmi története, mely a fiatalok gyermekkoráig nyúlik vissza, és különböző bonyodalmak után boldog véget ér. A franciák számára az erdélyi környezet a még érintetlen, hiteles magyar vidéket testesítette meg, a ránk maradt ötperces töredék tanúsága szerint nem giccses túlzásokkal. Finoman folklorisztikus jeleneteket láthatunk a filmen: hitelesen öltöztetett parasztasszonyok szénát gyűjtenek a mezőn, lovas kocsi halad át a képen, a Tisza-parti táj ad háttérrel az eseményeknek. Ezen a helyszínen történt az az eset, amely szomorú reklámot csinált a filmnek: a "Tiszába" boruló csónak jelenetének felvételekor a népszerű fiatal színésznő, Imre Erzsi a Szamosba fulladt. A színészi játékot ily rövid részlet alapján megítélni nem lehetséges, úgy tűnik azonban, hogy a színészek jó része nem élt a korban még meglehetősen elterjedt pantomimszerű, színpadot imitáló színészi játékkal. Nyilván érvényes ez a két főszereplőre, Várkonyi Mihályra és Berky Lilire is, akik éppen filmszerű színészi játékuknak köszönhetően váltak később igazi filmsztárrá. A korabeli feljegyzések szerint a francia rendező munkája felülmúlta a kor magyar filmjeit. A film világszerte népszerű lett, 137 példányban hozták forgalomba a különböző országokban, még Japánban is vetítették. A sikeren felbuzdulva Pathé a következő évben még egy filmet

forgatott hazánkban (Sárga liliom) magyar témából helyi színészekkel; gyümölcsöző tevékenységének azonban véget vetett az első világháború kitörése.

## **A filmes szaksajtó megjelenése**

A filmes élet fellendülésének, a nagyobb arányú filmgyártás beindulásának hatására megjelentek az első hazai filmes szaklapok. Valószínűleg a Helios című, kéthetenként megjelenő folyóirat volt az első szakmai újság: a moziszakmát érintő rendeleteket, a műsoron lévő filmek tartalmát közölte, műszaki tanácsokat adott, és már egy német filmtechnikai-történeti tanulmányt is megjelentetett folytatásokban. 1907 végén indult útjára a Kinematográf, mely a mozgóképes témák mellett a rokon szakmák (például fényképészet) ügyeivel is foglalkozott. Ungerleider, illetve a Projectograph hozta létre 1908-ban a Mozgófénykép Híradót, amely éveken át a szakma legfontosabb folyóirata volt. Filmszakmai hírek mellett különböző, tágabb értelemben vett filmes kérdéseket is tárgyalt (jelesebb mozik ismertetése, műsorpolitikára tett javaslatok, híradás a hannoveri filmtárról, külföldi filmes folyóiratok ismertetése, a film idegenforgalmi propagandalehetőségeinek felvázolása), valamint figyelemmel követte a magyar folyóiratok filmmel kapcsolatos írásait és reagált ezekre. Munkatársai között találjuk a későbbi magyar filmes újságírás legnagyobb alakjait: Lenkei Zsigmondot, Vári Rezsőt, Roboz Imrét, Falk Richárdot - ők itteni tevékenységük során kerültek közelebbi kapcsolatba a szakmával és váltak filmszakíróvá.

A Mozgófénykép Híradó az egyik legaktívabb résztvevője volt annak a vitának, mely a legkülönbözőbb társadalmi köröket bírta szólásra: a mozgókép ifjúságrontó vagy népművelő hatásáról. Egyik oldalon álltak a különböző erkölcsvédő egyesületek, pedagógusok, belügyminisztériumi képviselők, akik a mozgókép erkölcsromboló, ifjúságot megrontó hatása mellett érvelnek, és rejtetten vagy nyíltan az ifjúság moziba járását korlátozó rendeleteket vagy filmcenzúrát követeltek. Másik oldalon a film népművelő lehetőségével, ismeretterjesztő szerepével érvel a moziszakma (lásd az Uránia Társaság színvonalas tevékenységét), amelynek egyik legszélesebb közönségretege éppen az ifjúság, és amely minden erejével védekezik bármiféle cenzúra bevezetése ellen. Őket támogatták azon modern szellemű pedagógusok, akik a gyakorlatban is alkalmazták a filmes oktatás módszerét.

A filmes szaksajtó történetében külön fejezetet érdemel [Korda Sándor](#) tevékenysége. Tizenhét évesen, újságíró-gyakornokként írja első filmismertetőit a Mozgófénykép Híradóban, lelkesen méltatva a dán Nordisk cég filmjeit. Írásai azzal tűnnek ki, hogy míg a kor "filmkritikái" tartalomismertetésre szorítkoztak, és általában a forgalmazó cég által fizetett üres dicséretet, addig Korda a dán filmek sikerének okát kutatta: a filmek történet-felépítését, rendezését, a bennük látható színészi játékot vizsgálta. Ő az első filmismertető, aki már kritikusként lépett az olvasók elé, saját személyes véleményeként vállalva a leírtakat. Harcosan küzdött a film szélesebb körű, társadalmi elismertetéséért, elérte, hogy a Világ című tekintélyes napilapban hetente egyszer, a vasárnapi számban mozirovatot indíthasson. Ezt követően saját filmes lapot alapított Várnai Istvánnal Pesti Mozi címen, míg végül 1915-ben létrehozta a Mozihét című magas színvonalú, fényesen kiállított, vaskos filmfolyóiratot. Európai igényű szaklap volt ez, mely átfogó tájékoztatást nyújtott a kor szakmai kérdéseiben, elméleti igényű cikkeket közölt a filmrendező szerepéről, a filmművészet sajátosságairól, és fiatal tehetségeket indított el a filmes újságírás útján.

## **A magyar filmesztétika kezdetei**



Bár a kor filmkritikája nem gyakorolta a mai értelemben vett kritikusi tevékenységet (mivel a kritikák voltaképpen reklám célú filmismertetések voltak), mégis ezen írásokban jelentek meg az első filmesztétikai, filmelméleti megállapítások. A legelső megfigyelések a filmszínészi játékokra vonatkoztak, ezzel kezdetét vette egy évekig tartó vita, mely a színházi hagyományokhoz kötődő stilizált, erős gesztusokkal élő, pantomimszerű színjátszás és a természetes, finom rezdülésekre, arcjátékokra épülő újfajta filmszínészi stílus pártolói között folyt. Filmszínészeink között egészen az 1910-es évek végéig megtaláljuk mindkét stílus képviselőit. Figyelmesebb esztétáink már jóval korábban észrevették a kétféle színjátszás alapvető különbségét, és felismerték, hogy a film realista ábrázolásmódja nem tűri meg a színházban megszokott stilizált, alapvetően mozgásokra épülő, néha patetikus színjátékot. Dicsérik a dánok, elsősorban Asta Nielsen és Psylander apró gesztusokra, a szem játékára épülő, érzelmeket finoman közvetítő játékát, és észreveszik, hogy az amerikai filmszínészek valós életet reprodukáló, mindenféle színészi modorosságtól mentes játéka valami újat hozott a filmes színjátszás terén. A kor egyik fontos kérdése, hogy a film fő alkotója annak írója vagy rendezője: Korda az elsők között állt ki a rendező meghatározó szerepének elismertetése mellett. Felismerte, hogy a film történetvezetése, mesélési módja eltér az irodalomban vagy a színházban megszokottól, bár ez akkor még nem a vágás vagy montázs problematikájaként fogalmazódott meg. Mindezen kérdések szinte automatikusan elvezettek a legfontosabb kérdéshez: művészet-e a film? A húszas években született első filmesztétikák központi témája ez, és nálunk is a kor legjelesebb írói, színházi személyiségei, filmes szakírói foglaltak állást e kérdésben. [Lukács György](#) egy 1913-as cikkében kijelentette, hogy a film a szépség kifejezésének új eszköze, melyet nem a többi művészethez kell mérni, Bognár Cecil pedig 1918-ban már egyenesen azt állította, hogy új művészi kifejezőeszközzel van szó, és a mozgókép problémája éppen az, hogy saját kifejezőeszközeinek felderítése helyett más művészetek eszközeinek másolásával akar érvényesülni. [Szabó Dezső](#) ezt megtoldotta azzal, hogy a film úgy válhat magas művészetté, hogy közben tömegművészet marad, és ráadásul a legnemzetközibb művészeti ág. Korda a filmrendező munkájáról írt cikkében kifejtette, hogy a filmen a valóság egyes részleteinek kiemelésével sokkal nagyobb hatást lehet elérni, mint a színházi látványhoz hasonló, egész helyszínt bemutató képekkel - vagyis felismeri a [közelképek](#) alapvető szerepét, melyek akár teljesen feleslegessé tehetik a képek közötti magyarázó feliratokat. A kor talán legtehetségesebb filmesztétája Korda felfedezettje, a szinte máig ismeretlen Török Jenő, aki műkedvelőként írta filmről szóló fejtegetéseit a Mozihétbe. Egyik első írásában megállapította, hogy a vizuális művészetek közül a film az egyetlen, mely időbeliségével hat (erre addig csak a zene volt képes), és már 1916-ban felismerte a montázs fontosságát, vagyis hogy a filmben a képsorok összekapcsolásának módja adja meg a mozgás élményét, nem pedig a megmutatott mozgásban történő cselekvések. 1917-ben Filmművészet címmel cikksorozatot jelentetett meg, mely körbejárta a filmet érintő fontosabb kérdéseket, s így módon az első komoly filmesztétikai kísérletnek tekinthető. Ebben a vágás mellett már a filmes kompozíció fontosságáról is szól, arról, hogy a film egyik legfontosabb kifejezőeszköze a valóság megfelelő darabjának kiválasztása, és a megfelelő szögből, megfelelő méretben való megmutatása. Ezek a gondolatok majd Balázs Bélának A látható ember című 1924-es könyvében fogalmazódnak meg újra, és válnak széles körben ismertté.

## **A nagyipari filmgyártás kialakulása**

Az 1910-es évek második fele a nagyipari filmgyártás kialakulásának időszaka volt Amerikában és Európában. A többtekerceses, egy-két óra hosszúságú nagyjátékfilmeket már csak nagyipari módszerekkel lehetett elkészíteni. Korábban, a néhány perces rövid jeleneteket még le lehetett forgatni az operatőr "rendezésében" néhány ismerős vagy névtelen színész részvételével, a nagyjátékfilmek azonban már komoly előkészítő munkát és

igazi filmes stábot igényeltek: az alapötletből vagy irodalmi anyagból forgatókönyvet írtak, neves színészeket szerződtettek, díszleteket, jelmezeket készítettek, a rendező irányításával eljátszott jeleneteket operatőr vette fel (általában már nem a filmbeli sorrend szerint, hanem az ugyanazon helyszínen játszódóakat egymás után), melyet aztán a történet végleges sorrendje szerint összevágtak. A filmek és a mozik differenciálódnak: megjelentek a hosszú, nagy költségvetésű "szuperprodukciónak" (mint az olaszok történelmi eposzai: a Cabiria, a Pompeji végnapjai vagy az amerikai Griffith Türelmetlensége), melyeknél a drága díszletek és jelmezek, a nagy számú statiszták, a filmsztárok gázsija lényegesen drágábbá tették a film elkészítését, mint ha egy átlagos játékfilmet forgattak volna nagyobb filmhosszal. Ezeket a filmeket már nem lehetett a hagyományos forgalmazási rendszerben bemutatni, reklámhadjárattal beharangozott exkluzív bemutatókat rendeztek számukra az akkor már elterjedt luxusmozikban. Ekkorra ugyanis már a műveltebb és felsőbb osztályokhoz tartozó közönségréteg is érdeklődött a mozi iránt, nekik azonban elegánsabb, a színházhoz hasonló körülmények között (és magas helyárrakkal) kellett vetíteni. Erre a célra jöttek létre a fényűzően berendezett, drága luxusmozik: a kecskeméti Városi Mozi és a Projectograph Royal Apolló mozija a pesti Nagykörúton (a ma már nem üzemelő Apolló mozi helyén). Megjelent a monopolrendszer, melynek lényege, hogy az ilyen drága filmekre egy-egy forgalmazó magasabb áron kizárólagos vetítési jogot vásárol. Ekkoriban tűntek fel a közönség rajongásától övezett, különlegesen jól megfizetett filmsztárok. Rájuk már kizárólag a speciálisan filmre való, stilizálástól mentes, természetes játékmód jellemző, nem véletlen, hogy a legnagyobbak színházi előélet nélkül, amatőrként kerültek a filmhez, nálunk ilyenek Bojda Juci, Hollay Kamilla, Lenkeffy Ica, Lóth Ila, Mattyasovszky Ilona, Dénes Oszkár, Bolváry Géza. Színpadi színészből lett filmsztárrá Rátkai Márton, Berky Lili, Fenyő Emil és Várkonyi Mihály, és néhány nagy színpadi színészünk is filmsztárrá vált, azok, akik egyformán képesek voltak mindkét színjátszási módban színvonalas alakítást nyújtani: [Csontos Gyula](#), Törzs Jenő, Fenyvesi Emil, Somlay Artúr.

Ez a nagyipari jellegű filmgyártás komoly tőkebefektetést igényelt, ezért Amerikában és Európa több országában ekkor ment végbe a filmipar egyes területeinek egy kézben való egyesítése, a tőke koncentrálódása. Általános tendencia az volt, hogy a jól jövedelmező mozikkal tulajdonosai újabb mozikat vásárolnak, így kiterjedt mozilánccokra tettek szert. Ezek ellátására ezután létrehoztak filmkölcsönző cégeket, majd filmgyártó vállalatot alapítottak vagy társultak egy kisebb gyártócéggel. Így ugyanis sokkal kisebb volt a gyártás kockázata, mert ha csak a saját mozijaikban vetítették a filmet, akkor is megtérül a befektetett pénz egy része. Magyarországon a filmipar alapvető problémája volt, hogy ez a tőkekoncentráció nem ment végbe, így a movizásból szerzett hasznot nem forgatták vissza a gyártásba, és folyamatos nagyipari jellegű filmkészítés helyett kispénzű, gyakran rövid ideig tartó vállalkozások, alkalmi produkciók voltak a jellemzőek. Így is maradt ez egészen a filmgyártás 1948-1949-ben történt államosításáig.

1912-től kezdve már folyamatos és jelentősebb arányú volt a magyarországi filmgyártás, és az első világháború alatt addig elképzelhetetlen módon fellendült. 1914-ben még csak 18 film készült, 1915-ben 26, 1916-ban 47, 1917-ben 75 és 1918-ban már 102 (más források szerint 109)! Ez a rohamos fejlődés megtévesztő volt, mivel a gyártás ilyen mértékű fellendülése nagyrészt a világháborús konjunktúrának volt köszönhető. A hadiállapot beköszöntével megszűnt a komoly konkurencia, ugyanis a kor legsikeresebb és legnépszerűbb alkotásai az amerikai, francia, angol, olasz és dán filmek voltak, melyeknek jó részére ezután behozatali tilalom lépett érvénybe, a német filmeket pedig nem nagyon kedvelte a közönség. A háborús állapot miatt megnőtt a közönség igénye a szórakozásra, a kikapcsolódásra. A mennyiségi változás nem minden területen hozott eredményt: általában rosszak voltak a felvételi

körülmények, kevés és gyakran elavult stúdiót használtak a gyárak, nem volt megfelelő kelléktár, holott a magyar filmszínészi, operatőri, rendezői munka egyenrangú volt más nemzetekével. Valamiféle tőkekoncentráció nálunk is megfigyelhető volt ekkoriban, a világháborús fellendülés eredményeként a nagyobb gyárak külső tőke bevonásával részvénytársasággá alakultak. 1915-ben elszaporodtak a kisebb filmgyártó cégek, de hosszú távon csak a komolyabb tőkével rendelkező nagyobb vállalatok maradtak életképesek, ám ezeknél is előfordult, hogy a háborús helyzetből következően hosszabb-rövidebb ideig nem készítettek filmet.

Az amerikai cégekhez hasonlóan, az egyes filmgyártók megpróbálták rájuk jellemző, sajátos képet kialakítani, a nagyobb rendezők valamelyikét magukhoz kötni és állandó filmszínészi gárdát létrehozni. A Projectograph-hoz tartozó Phönix filmvállalat Kertész Mihályt szerződtette, a Janovics által létrehozott Corvin filmgyár vezető rendezője Korda Sándor lett (1917-től átvette Janovicstól a céget), Balogh Béla pedig az Astra gyárnak dolgozott, ahol önálló színészgárdát is kialakított (Törzs Jenő, Mattyasovszky Ilona, Bojda Juci). Az Uher-cég Jókai-regények filmre vitelével lett sikeres, legfőbb rendezője továbbra is ifj. Uher Ödön volt, de egyre szorosabbá váltak német kapcsolatai, és 1919-től gyakorlatilag egy berlini cég magyar lerakatává vált. A Star filmgyár úttörő operatőrünket, Zitkovszky Bélát alkalmazta vezetőoperatőrként, de könnyed hangvétellű, szórakoztató igényű filmjei nagy részét Deésy Alfréd rendezte Hollay Kamillával, Lóth Ilával, Dán Norberttel és Vándory Gusztávval a főbb szerepekben. A Hungária főrendezője Garas Márton volt, ő neves színpadi színészek szerepeltetésétől várta a sikert. Dokumentumfilmek és háborús riportok készítésével foglalkozott az eredetileg is dokumentumfilmek készítésére életre hívott Kinoriport. A kor egyik magyar különlegessége a Pedagógia Filmgyár, melyet Zitkovszky Béla alapított, és amely oktatási célú, ismeretterjesztő filmek gyártásával foglalkozott (az Uránia hagyományait folytatva). Filmjeivel iskolákat látott el, és kíséreműsorként szerepeltek a mozik műsorában.

### **Magyar játékfilmek 1912 és 1918 között**

A gyártott filmek nagy száma és a korabeli írásbeli dokumentumok bősége ellenére nehéz képet alkotni a kor magyar játékfilmgyártásának művészi színvonaláról. Az 1912-1916 közötti időszakból mindössze öt-hat, 1917-1918-ból körülbelül tíz játékfilm és néhány töredék maradt fenn. A korabeli ismertetésekből pedig - valós kritika hiányában - nehéz a művek értékére vonatkozó következtetést levonni. Átfogó ismeretek híján a megmaradt néhány film alapján próbálunk képet alkotni nagyobb rendezőink, színészeink, operatőreink művészi munkájáról.

A korszak legnagyobb produceregyénisége a kolozsvári színigazgató Janovics Jenő volt, aki mindig újat kereső kezdeményező-készségével és a magyar irodalom színvonalas adaptálásának szándékával jeleskedett. Bár ő maga is rendezett, jó érzékel válogatta össze munkatársait: a Pathéval készített Sárga csikó után a dániai tanulmányútról hazatért Kertész Mihályt kérte fel rendezőnek, és operatőrnek Bécsi Józsefet szerződtette (aki Zitkovszky mellett a másik nagy veterán volt). A következő évben (Janovics csak nyáron, a színházi évad szünetében foglalkozott filmkészítéssel) a Berlinből frissen hazatért Garas Mártont bízta meg rendezőnek, majd amikor ő is Pestre szerződött, elfogadta a szakíróként ugyan elismert, de rendezőnek kezdő Korda Sándor ajánlkozását. Janovics tehát a háború első három évében három olyan rendezőt indított útjára, akik a kor legjobbjai lettek, és mindemellett a kolozsvári színház társulatából kialakította saját filmszínészi gárdáját. Ez már önmagában is ritkaság, hiszen a mozgókép megjelenése óta folyamatosak voltak a színház és film közötti ellentétek. A színház jeles személyiségei színvonalatlan, olcsó szórakozást láttak a moziban, mely

elcsábítja a közönséget a sokkal nagyobb értékeket képviselő színháztól, olyannyira, hogy egyes igazgatók megtiltották színészeiknek, hogy filmekben szerepet vállaljanak. Janovics viszont az üzlet mellett meglátta a filmben a kultúra terjesztésének lehetőségét.

Az első év programjának anyagát is eszerint válogatta össze. Kertész segítségével filmre vitt egy klasszikus népszínművet (A tolonc), egy bohózatot (A kölcsönkért csecsemők) és Katona Bánk bánját (Gertrudis szerepében Jászai Marival). A filmkritikák egy része eleve megkérdőjelezte, hogy szabad volt-e egyáltalán filmre vinni a Bánk bánt. Zolnai Béla irodalomtörténész ugyanakkor elismerően írt róla a Nyugatban: ez esetben nem pusztán filmre vett színházról van szó, hanem Kertész kreatívan használja ki a mozgókép adta lehetőségeket, új távlatokat adva a darabnak. Fontos szerepet kapott a filmben az erdélyi táj, a természetes környezet - Janovics Jenő mindvégig ügyesen, a korban frissnek számító módon alkalmazta filmjeiben a természetes környezetet, az eredeti helyszíneket. A tolonc utolsó jelenetét is eredeti helyszínen, Torockón forgatták, ahol a torockói lakodalom eljátszásában a falu ünneplőbe öltözött lakosai vettek részt.

Janovics a következő év nyarán, három hónap alatt tíz filmet készített Garas Márton és a saját rendezésében, az előzőleg bevált összeállítás szerint. Filmre vitték Szigligeti Liliomfiját és Aranytól a Tetemrehívást, egy klasszikus népszínművet (Éjféli találkozás címen Abonyi Lajos A betyár kendője című darabját), egy erdélyi életképet (Havasi Magdolna), és helyi forgatókönyvekből készült szórakoztató filmek mellett egy forradalmi szellemű orosz művet, Leonyid Andrejevától A kormányzót.

Janovics 1916-ban ismét rendező nélkül maradt, ekkor adott lehetőséget az akkor 23 éves Korda Sándornak, hogy megpróbálkozzék a filmrendezéssel (Korda akkor már hosszabb ideje szeretett volna filmet forgatni, de az akkori magyar filmrendezők vagy színházi gyakorlattal vagy a fényképész szakmából kerültek a filmhez, és senki nem vette komolyan egy újságíró ajánlközését), a biztonság kedvéért a Párizsban tanult, Bécsből hazatért Virágh Árpádot szerződtetve mellé operatőrnek. Janovics ismét jó érzékkel választott, Korda a nála készített hét filmmel elismert rendezővé vált. Legnagyobb sikerét a [Csiky Gergely](#) vígjátékából készítette A nagymama című filmmel aratta, melynek főszerepét Blaha Lujza játszotta - a ránk maradt néhány perces töredék alapján igényes, színvonalas filmnek vélhetjük. Janovics maga is több filmet rendezett ezen a nyáron, ezek közül kiemelkedik Hercegh Ferenc színdarabjának filmváltozata, A dolovai nábob leánya és a Petőfi-dalciklus, melyben realista ihletű képekben interpretálta Petőfi öt versét.

Janovics vállalata, a Corvin filmgyár ezután Korda Sándor cégvezetésével Budapestre helyezte székhelyét, útjaik azonban hamarosan szétváltak. Korda Pásztory M. Miklóssal megvette Janovicstól a Corvint, miközben ő Transsylvania nevű cégével folytatja a filmkészítést Kolozsvárott. Ettől kezdve Janovics színészcollégájával, Fekete Mihállyal folytatta a rendezést, egyre több szórakoztató darabot forgatva, de még mindig felsorakoztatva néhány klasszikus és kortárs magyar irodalmi művet: Petőfi Sándor: A csaplárné a betyárt szerette, Bródy Sándor: A tanítónő, Bíró Lajos: Hotel Imperial, Szigeti József: A vén bakancsos és fia, a huszár. A filmek közül csak ez utóbbi maradt fenn Fekete Mihály rendezésében.

A történetben a vén bakancsos fia a jómódú kocsmáros lányát szereti, ám az apja nem akarja hozzá adni, sőt el is távolítja a fiút a faluból, saját gügye fia helyett katonának állíttatja, cserébe a lánya kezét ígervén a fiúnak. Amikor a holtnak hitt fiú négy év múltán fél karral hazatér, nem akarja állni a szavát, de a vén bakancsos csejt sző: megleckézteti a kocsmárost.

Azt terjeszti, hogy a környéken valahol kincs van elásva, és utolsó aranyait elszórva elhiteti a kapzsi emberrel, hogy megtalálta a kincset, így az hozzáadja a leányát a kiszolgált katona fiához. A darab "eredeti népszínmű", jól ismert népi típusokat és jellemeket vonultat fel, az ehhez illeszkedő, kicsit túlzó, népieskedő játéktípus időről időre a filmben is felbukkan. Pedig a film egyébként már kiforrott, valódi filmszínészi játéktípusról tanúskodik. A szereplők testtartásukkal, szemük rebbenésével, tekintetükkel "játszanak", bebizonyítván, hogy a kolozsvári színészek az eltelt néhány évben kitanulták a filmszínészi szakmát. Fekete László operatőr munkája jól tükrözi a kor magyar filmjének színvonalát: a legtöbb jelenetet még totálképben fényképezték, de a színészi játék már nem frontális (tehát a szereplők már nemcsak balról, illetve jobbról jönnek be és távoznak, mint a színpadon), és ha szükséges, közelről látjuk a szereplők arcát, megnyilvánulásait. Néhol egy-egy cselekvéssort már [felszittelve](#), több beállításból fényképezve mutat a rendező. Szentgyörgyi István alakítása a vén bakancsos címszerepében emlékezetes. Jól mutatja ez a film a kolozsvári gárda színészeinek összeszokott, filmhez illeszkedő játékát és filmkészítésük jó színvonalát.

Janovicshoz hasonló produceregyéniségnek bizonyult tanítványa, Korda Sándor is. 1908 tavaszán, amikor a főbb sztárokkal együtt átvette a Corvin filmgyárat Janovicstól, modern, új műtermet építtetett a Gyarmat utca és Róna utca sarkán, ahol a filmgyár ma is áll. Korda vezette be Magyarországon a filmgyártás máig érvényes munkarendjét, amely akkor már szokás volt Amerikában, különös hangsúlyt fektetve a dramaturgiai munkára. Nála ez nem csupán a forgatókönyv megírására, illetve az eredeti irodalmi alapanyag filmre való átdolgozására korlátozódott, hanem a dramaturg a forgatás és a vágás során is végigkísérte a filmet, és a feliratokat is ő fogalmazta. Dramaturgiáját Vajda László újságíró, a Magyar Színház rendezője vezette, ő írta a legtöbb Corvin-film forgatókönyvét. Csapatához tartozott Falk Richárd újságíró, népszerű dalszövegíró és Sztrókay Kálmán fizikatanár, csillagász, aki a tudományos-fantasztikus filmek gondozója volt. Kordának még Karinthy Frigyes is sikerült bevonnia a filmes munkába, ő írta a forgatókönyvet [Babits](#): A gólyakalifa című regényéből és ő készítette a film feliratait. Korda igyekezett állandó munkatársaival minden tekintetben színvonalas munkát végezni. Tükröződik ez már az alapanyag megválasztásában is: filmre vitte többek között Jókaitól Az arany embert és Mikszáthtól a Szent Péter esernyőjét. Különös gondot fordított a díszlettervezésre (egyik díszlettervezője Márkus László, az Operaház későbbi igazgatója) és az operatőri-technikai munkára, melyben fő munkatársai Kovács Gusztáv és a Pathénál képzett erdélyi operatőr, Polyk Dezső (aki a Sárga csikó felvételeinél dolgozott). A kor filmsztárjai (Várkonyi Mihály, Lenkeffy Ica, felesége, Korda Mária) mellett neves színpadi színészeket is bevont a munkába (Beregi Oszkár, Somlay Artúr, Rajnai Gábor, Rátkai Márton). A Corvin filmgyár, még ha termelésének nagyságrendje nem érte is el a többi nagyobb gyárat, szakmai tekintélynek számított a magyar filmgyártásban, filmjeinek bemutatóit mindig nagy várakozás előzte meg.

Korda Sándor rendezőnek is kiváló volt, tanúskodnak erről a korabeli feljegyzések és ránk maradt két filmje, Az arany ember és az Ausztriában készített Serpolette. Jókai mindmáig hálás alapanyagot kínált filmeseink számára, Az arany embert többször is megfilmesítették. Korda és eredendően filmes beállítódású dramaturgia, Vajda László nem az eredeti regényt, hanem annak Jókai által színpadra írt változatát használta fel a forgatókönyv alapjául. Ez a film is a professzionális módszer szerint készült: a jeleneteket nem a történet sorrendje szerint, hanem a helyszínek és beállítások logikája alapján vették fel. Ez a filmkészítési módszer már nagyfokú tudatosságot és gondos előkészítést igényel, mivel a jelenetek sorrendje csak a vágóasztalon áll össze, a rendezőnek és stábjának mindvégig tisztában kell lennie a film egészével. A természetes módon használt közelképek, hatásos beállítások, a színészek találékony mozzgatása a térben és a több beállításból felvett mozdulatsorok

tanúskodnak arról, hogy Korda rendezői tudása elérte a kor nemzetközi színvonalát. Operátöre (valószínűleg Kovács Gusztáv) méltó partnere, már nemcsak mozgatta a kamerát, hanem ismeri az [alsó és felső kameraállás](#) dramaturgiai jelentését, és szokatlan beállítással növelte a folyami üldözés feszültségét. Merész újításnak számított a korban, hogy a süllyedő hajó élményét megdöntött kamerával felvett képekkel érzékeltette. Hatékonyan használta a fénydramaturgiát: az alulról jövő megvilágítást vagy a szereplők ellenfényben való fényképezését érzelmeik kifejezésére, kapcsolatrendszerük megértetésére alkalmazta. A jeleneteket ugyanúgy beszélve vették föl, mintha hangos filmet forgatnának. Ettől vált a színészek játéka hétköznapivá, természetessé. Ez alól talán csak a címszereplő Beregi Oszkár a kivétel, akinek patetikus, túlzó gesztusokkal dolgozó színházi játékmódja Korda színészvezetése ellenére is kiütközött. Jól jeleníti meg a három női főszereplő a három különböző nőitípust: Tímea, a török lány szerepében Makay Margit elegáns és mértéktartó, a Berky Lili által megformált Athalie kellően gonosz és számító, míg a Noémit játszó Lenkeffy Ica a természetes báj és kedvesség megtestesítője. Érdekes a Krisztyán Tódor szerepét alakító Rajnai Gábor, akinek bonyolult, végletekre hajlamos színészalkatát a kor publicistái is leírták - egyes jelenetekben szinte chaplini hatáselemekre képes, míg máshol szinte ripacskodásig süllyed játéka. Bár a film nem képes a regény szimbólumrendszerét átültetni a kép nyelvére, a szereplők érzelmvilágának és kapcsolatainak bemutatása értékes filmmé formálja ezt az adaptációt, és a háború utolsó évében a világtól elvonuló férfi boldog élete talán némi nosztalgiait ébreszthetett a nézőben.

A kor másik legnagyobb rendezőegyéniése vitathatatlanul Kertész Mihály volt. Teljesen más egyéniség, mint Korda, filmjeik stílusa is nagyon különbözött. Míg Kordát a filmes élet sok vonása izgatta, annak egyik fő alakjává vált, és később sikeres producer lett, addig Kertész nagy tudású, professzionális rendező, méghozzá az amerikai fajtából. Nem tartozott programjába a színvonalas irodalom megfilmesítése. Bár készített ilyen filmeket is (Bánk bán, Az ezüst kecske, A doktor úr), ezeket mind 1914-1916 között forgatta. Attól kezdve, hogy a Phönix filmgyárnál főrendező lett, kalandos bűnügyi történeteket, frivol szerelmi kalandokat filmesített meg. Munkamódszere is amerikai: állandó forgatókönyvírókkal dolgozott (Vajda Lászlóval és Siklósi Ivánnal, a Phönix üzemvezetőjével-feliratszövegezőjével), akiknek ő adta meg, vázolta fel a témát, majd azok filmcselekményben és képekben gondolkozva részletesen kidolgozták azt. Az izgalmas mesevezetés mestere volt, és úgy tűnik, a montázstechnikát is jól alkalmazta. Magyarországi munkásságáról azonban lehetetlen pontos képet alkotnunk. Bár 1912-1918 között 38 filmet rendezett itthon, ezek mindegyike megsemmisült, mindössze egy, a Tanácsköztársaság idején készített "agitkája" maradt fenn. 1919 nyarán Bécsbe szerződött, majd neves hollywoodi rendező vált belőle. Alkata révén, Kordával ellentétben, tökéletesen be tudott illeszkedni az amerikai filmgyártás rendszerébe, és elsősorban kalandfilmek kimagaslóan sikeres rendezője lett.

[Garas Márton](#) magyarországi színészek után Berlinben tanulta a filmrendezést Illés Jenőnél, majd Kolozsvárott, Janovicsnál kezdte rendezői pályafutását (itt készíti a kor egyik művészi teljesítményeként beharangozott Tetemrehívást). Három filmje hozzáférhető az utókor számára: az Elnémult harangok, a Karenina Anna és a Táncosnő. 1916-ban az Astra filmgyárnál készítette Rákosi Viktor Elnémult harangok című regényének filmváltozatát, mely a magyarság kisebbségi létének problémáit eleveníti fel egy erdélyi magyar lelkész sorsán keresztül. Simándy Pál a görgényi havasok egy eldugott kis magyar faluját választja szolgálata helyéül, ahol azt kell tapasztalnia, hogy népe kezdi elfelejteni vallását és földnyi nemzeti önállóságát, mert sokáig csak román lelképásztora volt. Beleszeret a román pap művelt lányába, aki végül a román-magyar és vallási szembenállás ellenére apja és az övéi helyett őt választja. Garas Márton segítőtársa a film elkészítésében úttörő és sok területen

jeleskedő operatőrünk, Zitkovszky Béla volt, kettejük együttes munkája a magyar filmművészet korai korszakának tudását összegzi. Világos és érthető a cselekményvezetés, túlzott színpadiasságtól mentes a színészi játék, különösen kiemelkedő a női főszerepet alakító Paulay Erzsébet alakítása. A kor szokása szerint elsősorban nagy- és kistotálokban látjuk a történéseket, kiemelésre ekkoriban még a [secondot](#) (félközelit) használták, az igazi közelkép ritka. A kor gyakorlata szerint egy-egy kistotálban bemutatott mozdulatot secondban megismétli a következő beállítás, nem pedig folytatja vagy befejezi, mint manapság. A szabadtéri, nagy tereket átfogó jelenetekben a kamera oldalra fordulással követte a szereplőket, a belsőben előtér-középtér-háttér viszonylatában mozgatta őket. Zitkovszkynak erős oldala a képen belüli kompozíció, kedvelte az esztétikusan elrendezett beállításokat. Szépen alkalmazta a fény-árnyék ellentéteket és az ellenfényben felvett beállításokat.

Garas 1917-től a Hungária filmgyár főrendezője lett, itt készítette másik két ránk maradt filmjét, a Karenina Annát és a Táncosnőt. Garas Karenina Annája Korda Az arany emberéhez hasonlítható: egy jól ismert klasszikust adaptált a szereplők érzelmi életének, kapcsolatainak érzékeny megjelenítésével, de a mű mélyebb összefüggései, szimbólumai nélkül. A forgatókönyvíró Lázár István kiaknázza a mozgókép előnyeit a színházi adaptációkkal szemben, a színpadon nem ábrázolható külső jelenetek helyszínei (havas pályaudvar, utcán suhanó trojka, lóversenypálya) hitelessé teszik a történetet. Garas biztos kézzel alkalmazta a történet megértetését szolgáló filmes eszközöket: a beállítások egymásra következése érzékelteti a szereplők egymáshoz való viszonyát; a felsnittel, több beállításból mutatott mozdulatok növelik a feszültséget; a kép kompozíciójával, a szereplők mozgásával jeleníti meg belső történéseiket; például a lóverseny képsorát a távcső képét imitáló, erős vizuális hatást keltő kör alakú képkivágatban mutatja. Becsületesen elkészített adaptáció ez, melyben a Tolsztoj-regény figurái és lecsupaszított cselekménye színvonalas színészi játékra ad lehetőséget. A szereplők élnek e lehetőséggel; különösen az Annát megformáló Varsányi Irén kitűnő, még ha néhány jelenetben kissé pózolóvá válik is a színészi játék.

A Táncosnő az 1917-1919 közötti periódus egyik csúcsteljesítményeként értékelhető. Lengyel Menyhért korabeli színművét vizuális jellege, a tánc nagy szerepe, a mozgásra épülő jelenetek sokasága eleve különösen vonzóvá tette a film számára. A kaméliás hölgy meséjéhez hasonló történetben egy táncosnő vívódásai jelennek meg, akinek választania kell a karrier és a magánélet, a szerelem között. Garas Márton a magyar színpadi címszereplő, Varsányi Irén helyett a bécsi előadás főszereplőjét, Leopoldine Konstantint választotta a filmszerepre, valószínűleg jobb tánctudása miatt. Bár az eredeti színdarab [flash-backben](#) meséli el a történetet, a film cselekményvezetése lineáris szerkezetű - a korabeli magyar filmművészet még nem használta ezt a technikát. Garas itt már a kor filmművészetének minden tudását felsorakoztatja, a legkülönbözőbb eszközöket állította a filmszerűség szolgálatába. Egyik legeredményesebb hatáseleme a zárt terek és a természet ütköztetése, ami a bezártság és szabadság ellentétét sugallja. Totál- és secondképek váltakozása magától értetődő eszköze a filmes elbeszélésnek, és itt már megjelenik a valódi közelkép is: a lány tánctudásának fejlődését spiccelésének premier plánjával emeli ki a rendező. A táncjeleneteket különböző kameraállásból felvett képsorokból állítja össze, nemcsak a táncosnő produkcióját látjuk a közönség szemszögéből, hanem a nézőket is az övéből, a tánc egyes részleteit pedig a színpadról. Itt már fel sem merül a korábban természetes felvételi mód, hogy a jeleneteket (nemcsak színházi történeteknél!) totálképben, a színpad előtt ülő, képzeletbeli néző szemszögéből vették fel. A film a táncosnő vívódásainak bemutatása után nem kíván választ adni a szereplők konfliktusai által felvetett kérdésre. Bár a történet lezárul (a táncosnő tánc közben hal meg), nem derül ki, hogy a karrier vagy a magánélet választása lett volna a helyes döntés.

[Balogh Béla](#) a fent említett rendezőkhöz képest inkább a következő generáció első képviselőjének tekinthető, mert bár 1916-ban készített egy filmet, voltaképpen 1917-től rendezett. Filmszínészként került kapcsolatba a filmmel, a rendezői pályán Garas Márton indította el, és az akkor frissen alakult Astra filmgyár főrendezője lett. 1916-1918 között 17 filmet forgatott, az ő magyarországi pályafutása azonban ezzel nem ért véget, mert néhány év kihagyás után az 1920-as évek közepétől kezdve ismét dolgozhatott, és még a negyvenes években is jelen volt a magyar filmgyártásban. A polgári haladás híveként több filmje tiltakozik a Monarchia feudális-arisztokratikus berendezkedése ellen (például a Földes Imre színműveiből készített Hivatalnok urak és A császár katonái), de ilyen gondolatokat hordoz a Vengerkák, az Egyenlőség (Különös hajótöröttek) és az első ifjúsági filmek egyike, A Pál utcai fiúk is.

Balogh korai filmjei közül egyetlenegy maradt fenn: az 1917-ben Bakonyi Károlynak és Kálmán Imrének a Vígszínházban bemutatott operettje alapján készített Az obsitos. A történet szerint a módos vidéki család sarja, Gyuri, a molnárlány iránti viszonzatlan szerelme miatt katonának áll. A seregben jó barátja lesz András, aki nagyon hasonlít rá, és miután Gyuri meghal, elmegy annak családjához. Ott azonban összetévesztik a várva várt fiúval, és ő eljártssa annak szerepét. Végül kiderül az igazság, de András nem megy el, mert időközben beleszeretett barátja hűgába. A történet a vidéki kúria társadalmi rétegeit és életformáját jeleníti meg a népszínmű típusfiguráit felvonultatva: a fia iránti aggodalomnak élő nemzetesasszony, a kacér molnárlány, a kedves, természetes hűg, a "háborúból hazatérő fiú", és párja, Mócsi bácsi, ez a Hány János-szerű figura, aki háborús hőstetteivel dicsekszik, miközben kiderül, hogy kantinosként szolgált a seregben. A fennmaradt filmek közül ez az első, melyben a falusi élet nemcsak folklorisztikus jelzésként, egy-egy mezőgazdasági munkafolyamat ábrázolásán keresztül jelenik meg. Különböző életképek mutatják a falu hétköznapi életét: látható a malom világa, a pancsoló gyerekek, gágogó libák, a falusi postás és a kálváriáról lefelé hömpölygő tömeg. Hasonlóan jók és hitelesek az otthoni, hátszági idill képei és a front mindennapi életét érzékeltető jelenetek. Balogh és operatőre, Zitkovszky Béla több feltűnően filmszerű megoldást is alkalmazott: amikor Gyuri szerelmi bánatában öngyilkos akar lenni, édesanyja képe tűnik fel előtte a tükörben - ezért választja inkább a katonaságot. A katonák életének bemutatásakor képi áttűnésekkel érzékeltetik az idő múlását. A film még szimbólumok alkalmazásával is megpróbálkozik (bár még álomként bemutatva): az anya álmában katonákat lát, akik háttal fordulva céloznak valamire, ám ekkor előttük egy fehér ruhás nőalak halad el magasra tartott palmaággal - beköszöntött a béke.

[Deésy Alfréd](#) a Star filmgyár vezetőrendezője volt. Deésy vándorszínészből lett mozi-üzemvezető, zenét szerzett, majd amikor Illés Jenő János vitézében rábízták a főszerepet, ünnepelt sztár lett. Ekkor hívta meg rendezőnek a Star filmgyár, melynek 1917-ben ő volt az egyetlen rendezője, és ahol két év alatt 33 filmet rendezett. A Star nem törekedett színvonalas irodalmi művek mozgóképes közvetítésére, nagyipari méretekben és módszerekkel gyártott szórakoztató filmeket. Pakots József hírlapíró volt a forgatókönyvírójuk, aki amerikai munkamódszerrel, beküldött ötletekből, olcsó regényekből, sikeres színdarabokból szinte futószalagon produkálta a filmek anyagát. A gyártás is nagyüzemi módon folyt, több filmet forgattak párhuzamosan, télen felvették az összes belsőben játszódó jelenetet, nyáron pedig a külsőket. Deésy nagyjából állandó stábbal dolgozott, s mivel szerette az egzotikus, mutatós helyszíneket, operatőrével és főbb színészeivel odautazva, sokszor az adott helyszínen változtattak a forgatókönyvön a frissen felmerült lehetőségekhez igazodva. Színészei igazi sztárok: Hollay Kamilla, Dán Norbert, Turán Gusztáv, Margittay Gyula, Góth Annie és Kornai Richárd a közönség kedvencei voltak, mindig behozták a kellő számú nézőt a moziba.



Deésytől két teljes film került elő 1918-ból: az Aphrodité és A leányasszony, valamint a Casanova és a Küzdelem a létért című filmjének töredékei. Mindkét megmaradt film a nemzetközileg jól értékesíthető munkák igényeit reprezentálja. Tipikusan filmre írt szerelmi történetek, melyeket minél látványosabb környezetben, pazar helyszíneken (dalmát tengerpart és hegyvidék, Visegrád, Halászbástya) vagy elegáns belsőben forgattak. Mindkét film egy nehezen beteljesült szerelem megalkuvással teli, fájdalmas feladásáról szól, a szereplők reakciói érzelmileg nem mindig jól motiváltak, inkább az volt a cél, hogy minél váratlanabb fordulatok következzenek be a cselekményben. Deésy és operatőre (valószínűleg Vass Károly) tökéletes mesterségbeli tudással használta a film ekkorra kialakult eszköztárát: a kameramozgásokat, az alsó és felső gépállást, a közelképeket, az ellenfényes megvilágítást és más fényhatásokat, az áttünéseket, egyes mozdulatok felszittelését, sőt a [párhuzamos montázst](#) is. Ugyanakkor Deésynek mint rendezőnek a megítélése nem egyértelmű filmtörténeink körében. Filmjei alapján érthető ez az ingadozás: míg mesterségbeli tudása vitathatatlan, addig választott témái elég szokványosak, és ábrázolásmódja többször a giccs határát súrolja. Érvényes ez a színészi játékra is: bár színészei a beszélgetős, hétköznapi játéktípust alkalmazzák, az érzelmi csúcspontokon néha nem mentesek a jelenetek "túljátásától".

A kor több jelentős filmjét köszönhetjük idősebb és [ifjabb Uher Ödön](#) filmgyárának. A neves fényképészmester 1911-ben fogott filmkészítésbe, és filmjeinek operatőre, rendezője fia, ifj. Uher Ödön lett. Az Uher-gyárnak is volt saját forgatókönyvírója, Sas Ede, és a rendezés, színészvezetés szaktanácsadójaként [Hevesi Sándort](#), a Nemzeti Színház rendezőjét nyerték meg.

Az Uher-gyár több Jókai-regényt is filmre vitt, ezek közül a Mire megvénülünk 1916-os adaptációjának egy töredékes, [virazsírozott](#) kópiája maradt fenn. A regényt Hevesi Sándor dolgozta át filmre, a korabeli kritikák és a fennmaradt részletek szerint kizárólag a cselekmény vázát kiemelve. A korai mozgóképipar tipikus szórakoztató célú regény-"illusztrációi" közé sorolhatjuk. A film még jócskán magán viseli filmgyártásunk kiforratlanságának és az Uher-gyár gyakorlatlanságának jegyeit. A jelenetek ritmusukban, dinamikájukban nem illeszkednek egymáshoz; a család férfi tagjainak párhuzamos sorsát pusztán ismétlődések révén próbálja érzékeltetni. A kamera még nem lép a játéktérbe a szereplők közé, hanem ők mozognak egy lehatárolt térben. A színészi játék frontális jellegű: alakításukat jórészt még a pantomimszerű előadásmód jellemzi, annak ellenére, hogy egyes szerepekre már a filmes színészi játékot művelő színészeket kértek fel. Kovács Gusztáv operatőri munkája azonban színvonalas, szép, emlékezetes képeket produkált.

Másik előkerült filmjük, az 1918-ban forgatott A bánya titka ezzel szemben a kor csúcsteljesítményei közé tartozik. Készítésekor nagy várakozás előzte meg, föld alatti felvételeivel, tömegjeleneteivel, díszes kosztümjeivel és a film hosszúsága miatt (a két rész hossza 105 perc) a korszak egyik szuperprodukciója volt. Az ilyen nagyszabású filmekhez méltóan szintén színezett (virazsírozott) film volt. A Max Pemberton népszerű regényéből kölcsönzött történet ismert mesésémán alapszik: Jurát, Philip gróf halottnak vélt fiát egy boszorkánynak hitt asszony neveli a bányában a föld alatt, mert Rudolf gróf gyermekkorában megpróbálta megölni, hogy ő legyen a bánya ura az örökös, Éva nagykörűségéig. A film kezdetén Éva hazatér, hogy átvegye örökét, és találkozik Jurával, akinek valódi származására fény derül: az igazoló iratokat Éva segít megszerezni. A végén a szerelmes fiatalok együtt győzik le a zsarnokoskodó grófot, és veszik át Jura örökségét. A mű egyik különlegessége, hogy jó néhány jelenet a föld alatt játszódik (melyeket a salgótarjáni bányavidéken vettek fel), a megvilágítás nem kis feladat elé állította az operatőrt. Ifj. Uher Ödön képein azonban

nemcsak, hogy jól látni a föld alatt történeteket, de még speciális világítási hatásokkal is él, az imbolygó bányaszlámpák fényei, a töredékesen megvilágított helyszínek nagyszerűen jelentik meg a bánya hangulatát, reálissá téve a helyszínt. A fényeket, a megvilágításokat a szereplők jellemzésére használja, a mesterséges fény a negatív szereplőkhöz kapcsolódik, a természetes megvilágítás a pozitív hősöket jellemzi. Nem véletlen, hiszen az egész film a sötétség és a fény ellentétére épül: a sötétség az elnyomás, a gonoszság szimbóluma, míg a fény a szabadság, tisztaság, boldogság jelképe. Hiteles a bánya világának ábrázolása, a gépek, szállítoszalagok, vajatok, a dolgozó bányászok érdekes kordokumentumok. Hatalmas szereplőgárdát mozgatót a rendező, a sztrájkjelenetben már valódi statisztatömegeket alkalmazott. Ugyanilyen nagyvonalúan bántak a kosztümökkel, a bányászok munkaruhájától a katonai egyenruhán és estélyi ruhákon át a reverendáig, jelmezek sokaságát vonultatták föl. A színvonal nemcsak a film költségeiben nyilvánult meg, a rendezés és az operatőri munka eléri a kor nemzetközi színvonalát: biztos kézzel alkalmazta a különböző plánokat (a közelkép használata itt már természetes), a különböző kameraállásokat, megvilágítási effektusokat, montázshatásokat, melyek mindig dramaturgiai célt szolgáltak. A film szereplőinek alakítása korai filmgyártásunk csúcsszínvonalát tükrözi, ez már hamisítatlan filmszínészi játék, nyoma sincs benne a Mire megvénülünkben még elő-előbukkanó stilizált, pantomimszerű játékmódnak. Ez a film jó példa arra, hogy milyen szintre jutott el az első világháború következtében beállt konjunktúra idején, és alátámasztja azokat a véleményeket, melyek ezt az időszakot a magyar filmgyártás és filmművészet egyik csúcskorszakának tekintik.

### **A csúcskorszak vége**

A világháború utolsó esztendejében azonban már szaporodtak a gondok, sokasodtak a baljós előjelek. A gazdasági problémák egyre inkább sújtották a filmipart is. Emelkedtek a mozik engedélydíjai, 1916-ban bevezették a moziadó, az egyre növekvő áram- és szénhiány miatt a villanyadót, majd 1917 februárjában az áramfogyasztási és fűtési tilalom miatt időlegesen be kellett zárni a mozikat. Már 1916 őszétől szabályozták a zárórát (este 10-ig kellett befejezni az előadásokat), majd korlátozták a vetítési időt is. A háború eleje óta fennálló filmbehozatali tilalmat súlyosbította a nyersanyaghiány (Németország nem adott nyersfilmet Magyarországnak, sőt a más országokból rajtuk keresztül hozott anyagokat is lefoglalták), valamint az, hogy a MÁV ideiglenesen beszüntette magánszemélyek részére a csomagszállítást. Ez lehetetlenné tette a vidéki forgalmazást, s bár ezt a korlátozást később feloldották, a háború végéig akadozott a vidéki mozik ellátása. Több más tényező is nehezítette a mozik helyzetét: Ferenc József halálakor például 11 napos gyászt rendeltek el, mialatt a mozik kötelesek voltak zárva tartani. Gyakoriak a rendőrségi razzia a vetítések alatt, és bevezették a mindaddig elodázott cenzúrát is (igaz, "csak" politikai szempontok alapján, a korábban sokszor javasolt erkölcsi vagy népművelő szempontú szelekciót továbbra is sikerült elhárítani). 1918-ban [spanyolnátha](#)-járvány tört ki, s erre való hivatkozással többször is bezáratták a mozikat.

A legnagyobb gondot a német filmipar fokozódó nyomása jelentette: Németország elárastotta filmjeivel a magyar piacot, míg a magyar filmeket csak korlátozott számban engedte be. Ekkor már látni lehetett, hogy a magyar filmipar el fogja veszíteni piaci egy részét, és sejtethető volt, hogy a nyugati filmek újbóli megjelenésével a magyar filmek nézettsége jelentősen vissza fog esni. Ráadásul 1918 júniusában törvényjavaslatot terjesztettek a parlament elé a mozik állami kézbe vételéről (a moziiparból nyerhető jövedelem érdekében) és egy átfogóbb cenzúra bevezetéséről. Ezek a tervek azonban az őszi forradalom kitörése miatt már nem váltak valóra. A polgári demokratikus forradalom és az azt követő Tanácsköztársaság felbolydította az addig jól működő

filmszakmai gépezetet, majd a munkáshatalmat követő megtorlás végképp eltörölt minden reményt arra, hogy a háború alatti csúcskorszak eredményeiből valamit is sikerüljön megőrizni.