

historiájába.” Tisza István szemére is vetette az ellenzéknek, hogy kituszkolásuk közben igyekeztek hatásosan „odajátszani” a felvevőgépnek. Az első, állandónak szánt magyar filmhíradó, a Fröhlich-Fodor-féle *Kinoriport* így váratlan csemegéhez is jutott, mindegyik első száma részére. Sajnos, nem maradt ránk. Kettejük egyikét, Fodor Aladárt ugyanis a rendőrök megkötözve hurcolták el, ezt társa felvette, és az incidens aznap este látható volt a mozikban.

A Neumann József féle „udvari” fényképészet így lassan rendőri-riporteri munkává alakult át, hogy nem sokkal később viszont haditudósítói munkának adjon helyet. Persze a bátor rendőri riporter azért nem veszhet össze tartósan a rendőrséggel, tehát az attrakzív tiltakozás tűzijátéka közben sem szakíthatja el összekötő szálait. A kaján kollégák ezt jól tudták, csipkelődtek is velük. „Fröhlich János egy közrendőrt cirógatott – írja Kálmán Jenő egy humoreszkjében – Aztán senki sem bántott fiacskám? – Egy kicsit megverték – szepegett síró hangon a rendőr – Hát az a szép kardvágás annak a pasasnak a fején? – Azt hiszem, úgy történt, hogy én el akartam szaladni, de az az ember utánam szaladt, erőszakkal elvette a kardomat és lenyiszálta a fejét. – Az más – nyugodott meg Fröhlich János és a rendőr vallomását szorgalmasan feljegyezte.” Nem sokkal később kapta meg Kossuth Ferenc temetésének felvételi jogát, Fröhlich és Fodor. Híradóik közül kettő maradt ránk. Az egyik – többek között – a nagy sikerű operett, a *Sybill* próbaszünetében mutatja a Király Színház udvarán a szerzőket és Beóthy László igazgatót, 1914 tavaszán. Dokumentumfilm maradt ránk az aggasztán Görgy Artúrról is, a hajón látjuk Visegrád felé utaztában, illetve a hajóhídon, a part-ra kilépettni.

A rendszeres filmgyártás kialakulása

A periodizáció a történetírás mérföldköveinek a sora. Ezek az egymást különböző távolságokban követő állomások változásokat jeleznek, szemléleti módok, technikák, művészi megoldások változását. Az elosztását is, a kereskedelmi adminisztrációt.

1908-ban (1908 körül) indult meg az a folyamat, mely az addig igazi attrakciónak tekintett „actualité”-kat a műsor gerincéből a műsor elejére szorította, majd összefoglaló névvel, mint híradókat, egyetlen, hosszabb műsorszámba olvasztotta össze. A filmfelvételek technikája ugyanis eljutott a kezdeti tizenöt métertől a háromszáz méteres hosszúságig, vele a hosszabb produktióké lett a főszerep, a rövidke híradóképek jelentősége másodlagos lett, a játékfilmek az apró kis farce-okból, illetve melodramatikus jelenetekből drámákká (bohózatokká) hosszabbodtak, a híradóképek pedig megmaradtak eredeti rövidségükben. A méliès-i film, a játékfilm átvette az uralmat. Vele szemben a lumière-i film, a dokumentumfilm a kísérő műsorba szorult.

„...a kinematográfia, amely visszahozza a visszahozhatatlant, feltámasztja a feltámaszthatatlant, örökkévalóvá teszi a pillanatot” ha nem tűnt is el, mindenesetre elvesztette vezető szerepét, a sokszorosított szórakoztatás lépett a helyébe. Akik meg akarták alkotni a mozgófénykép elméletét, méltatva, hogy az „fotografálva történelmet ír, múltat elevenít”, hogy: „...a folyvást megújuló életet, az eleven világhistóriát, az örök feltámadást jelenti”, illetve: „...milyen hatása lesz annak, ha egy ma megtörtént dolgot fogunk néhány évtized múlva bemutatni a gyermekeinknek”, elhallgattak, a fő műsoridőt a filmdráma vette birtokba, mely csak

átvitt értelemben rögzítette a múlt időt, valójában független volt tőle. Már Méliès is, olykor animációs eszközeivel időtlen történeteket vitte filmszalagra, minden történelmi konkrétság nélkül, ezért gyorsan el is avult, a technikai fejlődés, a művészi megoldások változásai a lomtárba szorították és a korai játékfilmek nagyon sok esetben el is pusztultak.

A változás, mondjuk fejlődésnek, pontosabban: technikai fejlődésnek, elkerülhetetlen volt. Addig viszont, amíg ez köztudottá vált és akarva-akaratlanul el kellett fogadnunk, lenyűgözött a múlt idő rögzítésének a csodája. Íróink szívesen foglalkoztak vele, hangsúlyozták jelentőségét, elemezgetni próbálták. Bergson divatban volt, Bergson „mindenki” olvasta, olvasták ők is. „Az emlékezet működése szakasztott olyan, mint egy kinematográf: képek sorozatából áll – írja. – Ha e képsorok mozognak, egyik követi a másikat, úgy az emlékezet működik. Ha nem mozognak: az emlékezet nem működik. – És meghatározza a filmkép elvét: – A kinematográf megtanított arra, hogy nem kapjuk a mozgás benyomását, ha a mozgás több momentumát, fázisát adjuk vissza.” Az emlékezet megrögzítésének ez a bergsoni elve nyilvánvalóan ennek objektivitását jelenti. Az emberi emlékezet szubjektív, a kinematográf képes ezt szubjektívából objektivé változtatni.

Az objektivének erről, a szubjektívra való hatásáról ír Karinthy Frigyes. „...ahogy a világ nekünk megjelenik, ... éppoly tökéletesen megvan a képen, mintha a mi öntudatunkban jelent volna meg annak idején maga az élő objektum, amiről felvevődött... itt nem analógiáról, hanem adekvenciáról van szó...” – írja és egy, saját magáról készített, fiktív mozgóképet hoz fel példának, amely mindig ugyanaz lesz, „száz év múlva” is, szemben az emlékezettel, akár a saját maga emlékezetével is, melyből kieshetik az egész kép anélkül, hogy az objektiv tényt érintené. És a művészet? „Halkszavú és fegyvertelen... a valósággal szemben... megnyugszik és hozzásimul a valósághoz, mint a folyondár.”

A művészet azonban nem nagyon igyekezett folyondárként hozzásimulni a valósághoz. A tendencia ez idő tájt ennek éppen az

ellenkezője volt. A naiv trükkök kora ugyan lejárt, a gyorsított-lassított felvételek, bűvös átváltozások, visszafelé pergetések elvesztették varázserejüket, de a valósággal most egy külsőséges elemekkel dolgozó, felszínes, sematikus, álvalóság szállt diadalmas harcba. Olykor a teoretikusok is letették előtte a fegyvert. „A drámákat a moziban nem szeretem. Brutálisak, szentimentálisak és alacsonyrendűek” – írta Lengyel Menyhért 1912-ben, ám később maga is a filmdráma művelésére szánta el magát. Akárcsak Bíró Lajos. „...a moziban nem az az értékes, megmaradó, fejlődésre képes és örök életre szánt, ami benne színház, hanem az, ami benne újság. Jó írók a mozi számára jobb darabokat írhatnak, mint a mai ocsmány és ostoba mozidarabok... de a mozi igazi diadala... a krónikás munkája lesz” – írta, mielőtt ő is rászánta volna magát filmdrámák írására.

Később azután már csak magányos hangok panaszolták el, hogy a mozgás megörökítésének a csodája milyen álnok tévútra került. „...jómagam egy naív, tiszta gyönyörűséget gyászlom ebben a fejlődésben – írta Nagy Endre 1920-ban. – Nagyon szerettem a szabad természet magafeléd játékait, amiket a kanadi fotográfusainak meglesett és csudamód megörökített.”

Kosztolányi 1918-ban írt erről a kérdéstről. „...a mozi valahogy kisiklott eredeti és helyes útjából. Megméltelyezte az irodalom. Ez az ösztönös és nagyszerű találmány annak idején ügryhatott mindnyájunkra, mint valami ismeretlen csoda és az a pillanat, amelyben a halott arcképek megmozdultak, ... jelentőségében és izgalmasan csak ahhoz a másik pillanathoz hasonlatos, melyben az első repülőgép elhagyta a földet... Elvetve magától a természetadta végtelen lehetőségeket, bizonyos polgári kalodába kényszerült a mozi, hogy kiszolgálja a maga közönségét... a helyett hogy kiaknázza volna az eszközei által biztosított korlátlan területet... idegen, nem neki való síkon mozog, színdarabokat másol és kopott széljegyzetekkel kísér a csinált életet.” A népszerűsítő szerepről van szó. Amit Bergson csak feltételes módban említ: „És ha volnának is néprétegek, melyeknél a mozi csak a szórakoztatás eszközüül szolgál...” azt pár évvel utána

Nagy Endre határozottan fogalmazza meg: „A Tömeg az úr és a Tömeg kisajátította magának a kinematográfiát... A Tömeg parancsol és a Zseni térdre ereszkedett. Egy negyedszázad sem telt belé és íme, itt van a mozi-dráma.”

Hamarosan azután elhallgattak. „A Tömeg parancsolt...” – érezték, és elmélkedéseik helyét a lapokban színes reklámközlemények vették át. Nem is rövid időre. Évtizedekre. Szinte fél évszázadra. A filmdráma eleinte rövid volt, majd a technika fejlődésével meghosszabbodott. Akadt köztük jobb, akadt rosszabb. Vonzó és riasztó. Sikeres és sikertelen. Mindegy: ez volt a fejlődés útja és a fejlődés a leginkább tetszetős elméletek sem akadályozhatták meg. Egy-egy dokumentumfilmnek lehetett viszonylagos sikere, de vetítésüket általában a későnjövőök székcsapkodásának a zaja kísérte. Pedig a múltó, a visszahozhatatlan pillanatot hordozták, kincsnek számít, ha egy-egy elveszettek hitt tekerésre mégis rábukkanunk. A filmdráma, a játékfilm elavult, fehérre gesztikuláló hősei sokszor neveltségessé is váltak, ám akkor, 1908 után ők vették át a műsorban a vezető szerepet, őket könyvezte meg a közönség, ha tébolyultan keresték elveszett gyermeküket, rajtuk kacagott, ha az elhajított krémeslepény az arcukba talált. Kossuth Ferenc temetése vagy Ferenc József megérkezése Ischlbe, mind kevesebbet érdekeltek.

A háromszáz méteres filmhossz, melyről szóltam, határjelző volt. Sokáig (két évtizedig) ennyit tett ki „egy tekerés”, majd a kétszeresére emelkedett, egy filmtekerés ma is hatszáz méter hosszú. A háromszáz méter már sok mindenre elegendőnek tűnt. Az eredeti, tizenöt méterrel szemben, valóban annak is tűnhetett. A háromszáz méteres tekerés levetítése tíz percig tartott. Ebbe már Shakespeare drámái és Dickens regényei is beleférték. Az 1908-ban szokásos háromszáz méter pedig gyorsan hosszabbodni kezdett, egy film nemeckára két-három-négy ilyen háromszáz méteres tekeréset tett ki. 1913-ban a Kosztolányi által említett „polgári kalodá”-t magam is megszorítottam. Ekkor voltam ugyanis először moziban, a Népszínház utcai El-

dorádóban (a később Nap mozi). A látott filmdráma több felvorból állt. A nézőtér időnként kivilágosodott. Érdeklődtem: végre van-e már? Még nem volt vége, a felvilágosításba később némi türelmetlenség vegyült. Csak jóval később tudtam meg persze, hogy ekkor, valamint sokáig utána is, egyetlen gép vetített a mozikban, és amikor tízpercenként véget ért egy tekerés, a befűzés közben kivilágosodott a nézőtér. A kis kényzerszünetet még meg is ideologizálták: tízpernyi „szemrontó remegés” után a szemnek szüksége van egypercnyi pihenőre. Ami persze éppúgy nem igaz, mint az orvosi ismeretterjesztésnek a környezetromlást illető, számtalan más riadója. Apámék szemorvos barátja ciklikusan dicsérte a mozit: mennyi pácienszt szállít neki.

Nagyon sokat jártam moziba, a szemem nem látta kárát. Pedig egyébként már kisiskolásként szemüvegre szorultam. Ennek az 1913-as filmnek a szerelmespárja tragikus félreértések következtében pusztult el. Feülről lehetett látni a két vonatot, mely ellenkező irányba vitte a szerelmeseket, hogy azok ne találkozhassanak, a vak véletlen parancsa folytán. Láttam a tóparton boylyongó, magányossá vált férfit, mielőtt ő is a vízbe ölte magát. Láttam azonban teraszt is, melyen elfogulatlanul jöttek-mentek, üldögéltek, beszélgettek a szereplők a szakadó esőben. Esik az eső? – kérdeztem 1913 őszén az Eldorádó moziban, a Népszínház utcában. A türelmetlen, tagadó válaszra ekkor is elhallgattam és csak nagy sokára jöttem rá, hogy jócskán elhasznált, hosszkaros, „esős” kópiát láttam, melyen ezek a sűrű, hosszanti hajszálkarcok a zuhogó eső benyomását keltezték.

Eldorádó mozi... Ekkor, 1913-ban már meghonosodott az állandó mozik rendszere. Egy zseniális fogás segítette előre a filmforgalmazást, ugyancsak az 1908 körüli időktől kezdve.

A vásárlás szerepét ugyanis a kölcsönzés vette át.

Addig – mondtuk – a filmeket meg lehetett (meg kellett) vásárolni. A mozis megvásárolta a Jókai Mór temetéséről, a kassa-oderbergi vasútról, és a krémeslepény-dobálózásról szóló képeket. Ha a mozis kávéház-tulajdonos volt, az érdeklődés ki-merültével megpróbálta újból tamburás zenekarral szórakoztat-

ni közönséget. Az elhasználódott filmjeit pedig olcsó áron elkötvetyelvélte. A vándormozik utazgatva keresgéltek a feltáratlan területeket, melyeken az új csoda, vagy legalábbis az ó műsoruk, még újdonságszámba ment. Filmkészletük azután kisebb-nagyobb üzletelések során cserélt gazdát, egyre rosszabb állapotban, egyre kevésbé tehető vállalkozók kezén ment végül tönk. Persze a mozgófénykép elterjedésében ennek is megvolt a maga haszna, végül a legkisebb, legtávolabb eső helységek lakosai is megismerték, igényük támadt rá, és később már maguk is a forgalmazás bázisul szolgáltak. Akik először csak agyonhasznált, szakadt, hiányos, ragasztgatott kópiák révén ismerték meg a mozgófényképet, riasztó körülmények között.

A kölcsönzés bevezetésével egyszerűen alapvetően megváltozott a helyzet. A kinematográfusok többé már nem örök áron vásárolták meg a filmeket, hanem kikölcsönözték őket. Egy hétre, vagy akár csupán egy-két napra. Olykor maga a filmgyár foglalkozott filmjeinek kölcsönzésével is, de többnyire egy harmadik szerv ékelődött be a gyártók és a fogyasztók közé: a kölcsönzőké. Ennek következtében megalakulhattak immár az állandó mozik, a már említett Apolló, a körúti Olympia, Projectograph, a Nagymező utcai Tivoli, a Gutenberg téri Omnia és társaik.

Kialakult az első-, másod-, harmadhetes mozik rendszere. A bemutató, nagy mozik általában egy hétig vetítették az újdonságot, utána a film olcsóbb áron átkerült „másodhetes” moziba, majd tovább, a mozik hierarchiája szerint, lefelé-kifelé, mellékutcákba, a Városligetbe, vidékre, falvakba. A „harmadhetes” mozikban már általában hetenként háromszor változott a műsor. Hétfőn, szerdán, pénteken. „Általában” – mondjuk, ugyanis siker esetén prolongálni lehetett, sőt kellett a filmet. A forgalmazás során kialakult hét csütörtöktől szerdáig tartott (ahogy ma is), és a film közvetlen sorsát a hétfő-kedd-szerda döntötte el. Amennyiben ezeknek a napoknak a bevétele meghaladta az ötven százalékot, a mozi köteles volt a filmet a következő héten is műsoron tartani. Csak később, jóval később kezdte egy-egy nagy film sikere áttörni a kialakult határokat, hogy hosszú időre ma-

gának foglalja le a bemutató mozit. Kevés kivétellel inkább a hangosfilm első nagy slágerei idején. A *Zwei Herzen im dreiviertel Takt* 1930-ban a Fórum (Puskin) moziban majd idestova egy fél évig fog menni egyfolytában.

Az állandó mozik konkretizáltak, kézzelfoghatóan érzékeltettek a konjunktúrákat. A film népszerűsége gyors iramban nőtt és ahogy már említettük, Budapest több más fővárossal együtt „a kávéházak városa” név mellé kiérdemelte „a mozik városa” nevet is. Am az élelmes és fürgé úttörőket, akik a város egy-egy pontján felvirágoztatták vállalkozásukat, kevésbé élelmesek követték, akik ördet híján ezek nyakára telepedtek, és mint a kávéházak, egyhámar a mozik is egymást kezdték megfojtani.

1913-ban az akkori Budapesten (a mai Budapest I–III. illetve V–XIV. kerületében) 111 mozi működött. A konjunktúra már túljutott a tetőzésen, volt belőlük előzőleg több is, számuk ekkorra némiképp csökkent. A 111 közül 17 ma is működik, bár eredeti nevén csak egy: az *Alkotás*. Kívüle a Krisztina körúti *Diadal* (ma Tabán), a Mártírok útján (ma Margit körúton) lévő *Bem*, a Flórián téri Felszabadulás, a Szent István körúti *Tanítás* (ma Szindbád), a Nagymező utcai *Tinódi*, a Lenin (ma Erzsébet) körúti *Zrínyi* (ma Hunnia), illetve *Új Tükör*, az Akácfa utcai *Gorkij*, a Rákóczi úti *Tisza* (ma Európa) és a *Honvéd*, az Angol utcai *Zuglói*, a József körúti *Bányász*, a Kölcsey utcai *Gutenberg*, a Népszínház utcai *Nap*, az Üllői úti *Balaton* és *Akadémia*. Valamint az *Uránia*, melyben annak idején is folytak filmvetítések, de – mondtuk – kifejezett mozivá csak később alakult át. (*A fenti mozinevek az 1980-as évek állapotát tükrözik. Azóta az Alkotás, Bem, Tinódi, Zrínyi, Gorkij, Honvéd, Zuglói, Bányász, Gutenberg, Balaton, Nap, Akadémia mozik megszűntek. A Diadal ma Tabán, a Tanítás Szindbád, az Új Tükör Művész néven üzemel. A szerk.*)

„Népszórakozás nálunk alig van. A színház a legszegényebb néposztálynak drága, a piszkos pálinkamérések és kiskocsmák maradtak egyetlen menedékhelyül, nyáron pedig a Liget, ahol nem szabad a fűre menni” – olvashatjuk 1913-ban. Nos, a mozi újabb menedékhelyet ígért, tele feszültséggel, izgalommal, az

öröm és szomorúság sok-sok változatával, amelyet mind bearayoz a boldog befejezés. Önfelédtséget a robot után és jóleső ábrándokat éjszakára. „Lakosságunk nagy részének közgazdasági mérlege, az úgynevezett középosztályé is, mely a dzsentriből regrutálódik, passzív, nagyobbak az igények, mint azelőtt voltak, nagyobbak a közterhek, aránylag kisebbek a jövedelmek és még hozzá az általános drágasággal is kell küzdeni” – szól egy másik elemzés. Ebben az időben „milliók tömegek kapcsolódtak be a szervezett proletariátusba, de nem szabadultak meg a kispolgári előítéletektől” – írja a gazdaságtörténész. De nem csak a szocializmusban írta így, aki 1908-ban igyekezett mélyebbre látni, akkor is hasonlóképpen írhatott: „Minél külvárosibb egy mozi, annál hosszabb a program és annál ritkább benne a természeti felvétel... Tudjuk, hogy a mozgósínházakat kezdetben főként az iparos osztály látogatta... elsősorban a nép, a munkás elem mutatott rendkívüli érdeklődést s csak jóval később kezdett az úri közönség eme technikai találmány iránt érdeklődni.”

A viszonylag civilizálódó nagyvárosi életforma, mely igényeket ébreszt, ám ezeket csak részben képes kielégíteni, legalább ábrándvilágot épít maga köré. Nem véletlenül következett be a film nagy amerikai fellendülése. Sokmilliók tömegek gyökerelentül, kiszakadva addigi életükből, a régihez képest annyival mégis jobb körülmények között, hogy akadt néhány krajcárjuk szabadidejük megszínesítésére. Az amerikai gyárváros-Bábelek „nickel Odeon”-jai, ötcentes mozijai szolgálták ki álomvilággal a nyelvet sem tudó tömeget. Ebben a tekintetben a film némasága még szerencsének számított: nézniük kellett csupán, hallani csak a kísérőzenét, attól kezdve, amikor már zongorista – később kisebb zenekar – kísérte rendszeresen a vetítéseket.

Valahogyan így volt ez nálunk is, bár a mozi elterjedésével egy időben vált kizárólagossá a magyar nyelv a fellendülő építő- és gyáriparral idecsalogatott, nemzetiségi tömegekben. A mozi népszerűsítő akció volt, az úri osztály számára, az első élménykuriozitásán túl, eléggé próbára tette a finnyasságát. A környezet. A közönség. A mozi csak lassan kezdett „felfelé” is népszerű lenni.

A megszokott, utcasarki kismozikat átítató acetón-, izzadtság- és mosdatlan kipárolgásszag, melyet a kézi tömlővel fecskendezett, szagosszappan-szagú perolin inkább jellegzetessé tett, mint eloszlattott, a közbeakiabálások, különösen a film gyakori elszakadtakor támadt sötétségben, cuppogások – voltaképpen nem is csodálható, hogy sokan még akkor is viszolyogtak magától a mozi-tól, amikor díszes mozipaloták sora nyílt, a Royal Apolló, Uránia, Corvin, Fórum (Puskin), Szikra stb. kényelemmel, tisztasággal, a helyárák folytán megszárt közönséggel. Akinek azonban az orrjártaiba mintha eltávolíthatatlanul fészkelte volna be magát a nyolcvan-kilencven év előtti kismozik semmihez sem hasonlítható szaga, kissé csodálkozik azon, mi is lehet vajon az a sokféle fogyatékos, melyet a század utolsó évtizedeiben oly sok riport tett szövé.

A kialakuló mozdíráma karakterét tehát a kialakuló moziközönség szabta meg. Ez a közönség – ekkor – a költői igazságszolgáltatáshoz ragaszkodott, a „happy end”-hez. „A mozi publikuma nem tűri el azt, hogy a képek úgy végződjenek, ahogy az élet végzi a maga darabjait, bután, logikátlanul, be nem fejezve... engedni, hogy egészen a vérpadig hurcolják az ártatlan embert, de ha az utolsó pillanatban nem állítja meg a lehulló bárdot az igazság... akkor a mozipublikum fűtőlmei kezd” – írja Vajda Ernő drámaíró, későbbi hollywoodi film dramaturg. Vegyük hozzá Bródy Sándort is. „A mozi! Ha ez nem jön az utolsó esztendőkből, az utolsó osztály egészen lelki kenyerét nélkül marad... Impozáns és egyszerűsággal ijesztő is, hogy elszaporodtak... A népe mind, övé a Jupiter-, a Chicago-, az Aréna-, Luna- és Ámor mozi, tűz, hűs és harminc krajcárért övék a humor, a dráma, a história árményka. Rohannak az ármények, verekednek a száz-húszezer frank évi fizetésű színészek. Minden szomorú képet a Sorrentói dallal, minden vígát a bukajelszoknyával hangulatoznak. És az egyik helyen az előadás végén a magyarzó, kikialtó, vagy mi elkiáltotta magát: zsebekre vigyáznai!”

A fekete-fehér néma játékfilm két rövid évtized alatt meghódította a világot. A vállalkozóknak csak egymástól volt tartaniva-

lójuk, váratlan helyről való támadástól nem kellett félniük. A közönség olyanak szokta meg a mozit, amilyené az a tízes évek elejére kialakult. Nem hiányzott a szín, nem hiányzott a hang, a szükséges tudnivalókat eleinte kikélték, majd feliratok közölték, a hangulatot élő kísérőzene keltette fel. Az esetleges további fejlődés kutatása visszaszorult a laboratóriumokba. Ezekben keresték, hogy a primitív kézi színézés, vagy a mindig kudarcot valló, hanglemezzel történő szinkron helyett miképpen lehetne megvalósítani a hangos-, és a színes filmet, bár a gyártás és a kereskedelem ennek nem látta szükségét. A kis zenekarban dob is helyet kapott. 1916-ban, A 444-es autó című német filmben, ha lőttek, a zongorista mellékesen beleütött a dobba. A nézőtérén ülő kisfiú másnap erősködött: nem igaz, hogy a film néma. Lőttek benne, ő hallotta. Ennyi nemcsak neki volt elég, elég volt másoknak is. Ami pedig a színéket illeti: a pepecselő és nem kifizetődő kézi színézés helyett egyszerre is meg lehetett festeni a filmet. Persze egyszerűre, ami ha nem is volt árnyalt, de hangulatos volt keltett. Szakmai nyelven: virazsirozásnak nevezték. Tűzvész esetén az egész kép egységesen vörös színt kapott. Ha alkonyatkor vagy éjjel játszódtott, sötéttek lett. Az éjszakai képek nappal készüültek, és sötétkékre festették be őket. Az egykori pozitív képekből a filmarchívumokból ma újabb negatív készül (dubnegatív), ebből újabb pozitív, persze a festés útközben lemarad, a néző csodálkozik, hogy a régi színészek miért tapogatóznak úgy teljes nappali világosságban, mintha éjszaka lenne?

A filmszínészi játék persze fejlődött. A kézzel-lábbal való mutogatás, az eleve nem hallható szöveg mániákus mondogatása helyett arcjáttékkal, finom gesztusokkal érzékeltek mondandó nivalójukat, ebben lassan tökélyre tettek szert, a hang – mondom – nem hiányzott. A törekvés, éppen a tökéletesség érdekében az volt, hogy minél kevesebb legyen a feliratok száma. Akkor is, ha a magyar feliratok írója („dramaturg”-nak nevezték) éppen azok szaporításában volt érdekelt, aszerint kapta ugyanis tiszteletdíját. A színes fénykép is szokatlan volt, kézzel színezett, közönségesnek, vásárlóknak tartották, ilyen közönségesnek minősült tehát –

elvben – a színes mozgófénykép is. Mindaddig, amíg meg nem valósult. Akárcsak a hangos mozgófénykép. Ám kezdetben, tehát a tízes évek elején minden további újítás feleslegesnek látszott. A technika mintha egy jó évtizedre megtorpant volna. A kísérletek kuriózumnak számítottak, nem kaptak nagyobb nyilvánosságot, voltaképpen csak a szűk szakmának szóltak. A kutatás jórészt megszállott magánosok kedvtelése, mai szóval: hobija lett.

A vetítési sebesség 16 filmkocka volt másodpercenként. A közkeletű nézetek szerint a régi filmek szereplői szögleletesen ugriálnak, léptüket szaporázzák. Ezek a nézetek megcáfollhatatlanok, olyanok mint a tarack, nincs elejük-végük, kiáshatatlanok, bármely morzsából újra bujriázanak. Holott csupán arról van szó, hogy a mai használatos gépek felényivel gyorsabban vetítettek: 16-os helyett 24-es másodpercenkénti sebességgel. Természetesen a 16-osal felvett szereplők, 24-essel vetítve, ugyancsak kapkodják a lábukat. Ez azonban nem technikai fogyatékoság: 16-os sebességgel vetítő gépen a régi filmek mozgása ma is normális. (A Filmtudományi Intézet egyik igazgatója készítettetett is ilyen gépet, melyet, miután a mondottakat bizonyítottuk vele, visszaszereltettek 24-es sebességre.)

Persze futkosás-kapkodás előfordult a korabeli filmekben is, bár a felvétel és a vetítés sebessége „elvben” egyezett. Azért, mert olykor csak elvben egyezett. II. Vilmos német császár is panaszkodik egyes filmekre, melyeken: „...olykor lassú járásom is szaladásnak látszik”. Ami multhatott a felvételen (ha az operatőr esetleg izgatottságban nem a megfelelő ritmusban forgatta a felvevőgép karját), de főként a vetítésen. A konkurencia miatt ugyanis mind több filmet kellett egy műsorba zsúfolni, „gazdag”, „sláger”-műsorokkal csalogatni be a közönséget. Sietni kellett tehát a vetítéssel. Mégpedig kihasználva a kópiákat, egyszerre több moziban. „Sietni! Itt a biciklista!” – kiáltotta a mozis, nem zavartatva magát a közönség jelenlététől (megtörtént eset), biciklista végezte ugyanis a pendlizést, sebesen karikázva a teker-csekkkel két mozi között. A gépész tehát rákapcsolt, a szereplők ug-

rálni-rohangálni kezdtek, Vilmos császárt is beleértve, hogy a biciklista mielőbb indulhasson.

A színezés problémájáról már szóltunk. A hangéről is. Mondtuk, hogy a hanglemeznői, háromperces időn át sem lehetett tartani a szinkront, kép és hang egybeillesztését. Hogyan is lehetett volna ezt hosszabb időn át elérni, amikor a filmdráma már háromnegyed óráig tartott, sőt tovább. Az viszont fölöslegesnek tűnt, hogy a főműsor előtti bevezető filmcsekék egyike-másika miatt fáradtság kísérletezéseket folytassanak a gyártók. A hangot egy jó évtizeddel később, a húszas évek közepe után a gazdasági válság fogja kikényszeríteni, a színes film egy újabb évtizeddel még ez után kezd majd jelentkezgetni, szinte feleslegesnek tűnő furcsaságként. Akkor még nem tudtuk, hogy mennyire meg fogjuk szokni, és végül is a fekete-fehér filmkép válik szokatlanná, sőt csökkent értékűvé.

Így voltunk jó ideig a plasztikus, a térhatású filmmel. Nem szorított a szükség, mely kikényszerítse, és sokáig nem éreztük hiányát, amint annak idején nem éreztük a hangos- illetve a színes filmnek. Sokáig csak a kutatás foglalkozott vele. A laboratórium. Auztán megvalósult, mert érdeke lett a gyártásnak. Az elmélettel másképp vagyunk. Az elmélet oldaláról – előre – másképp láthatjuk, másképp magyarázhatjuk a bekövetkezőndőket, mint ahogyan azok a valóságban be fognak következni. A század elején, még a harmincas években is hajlamosak voltunk inkább egyes, ambiciózus személyek tehetségének, energiájának, szerencséjének tulajdonítani az elért eredményeket, mint a gazdaságosság követelményei következményének. „Kicsit korán szólalt meg (a film) – mondja ez idő tájt Karinthy – ... Előbb a színes és plasztikus képet tessék megcsinálni. Amíg szín és plasztikum, e finomabb valóságelemek hiányoznak a vásznonról, az olyan durvább és vaskosabb valóságelem, mint a hangos beszéd, nem megyül harmónikusán a többivel, komikusan és groteszkül különvállik, inkább ronjja a hatást, mint emeli...”

Szóljunk még valamiről, ami megvalósult. Megvalósult az éghetetlen film. A tűzbiztos film. A robbanásmentes. Szóltunk a

„hordozóanyag”, a filmszalag veszélyeiről, amelyre a közönség voltaképpen ügyet sem vetett, hacsak – nagy ritkán – valami borzalmas szerencsétlenség nem rémítette meg. A forgalmazás viszont annál inkább törődött vele. És mellette a hatóság, a tűzoltóság, a rendőrség. Az eredetűt, a „nitro” filmet tehát a kutatómunka eredményeként felváltotta a biztonságos utóda, a „biztonsági” film. Először csak a gyártásban, majd a gyűjteményekben. A magukra adó, rangos filmarchívumokban (a miénkben is) tárolt filmekről mára sorra elkészült a biztonsági negatív, majd erről a biztonsági pozitív kópia. Akkor is, ha lemaradt róluik a színezés, a „virázs”, és ma rajtuk az éjszakai jelenetek is nappali világosságban folynak le. A londoni filmraktár ötven kilométerre van a várostól, ritkásan lakott területen, hogy robbanás esetén viszonylag kisebb legyen a kár. A miénk helye a Pasarett. A veszély időközben minimálisra csökkent, de azért szükségelt volna lennie a raktárakat közelebbre telepíteni: a terjeszkedő város öleli magába őket. Nemcsak Budapest, de London is, a maga ötven kilométerével.

A vázolt problémák a mozgófénykép technikai történetéhez tartoznak. A hangos-, a színes, a plasztikus film történetéhez. A biztonsági hordozóanyag történetéhez. Valamikor részletesebben foglalkoztunk mindezzel, az esetleges érdeklődők a szakfolyóiratokban könnyen megtalálhatják az idevágó adatokat tartalmazó, egykori, szűken szakmai kérdésekkel foglalkozó kiadványt.

A fekete-fehér, néma filmdráma tehát nélkülözhetetlen, szellemi közszükségleti cikk lett. A fejlődés jó ideig ennek kategóriáin belül folyt. Fel kell-e emelni a másodpercenként vetített képkockák számát, hogy kiküszöböljük a „képek szemrontó rezgését”? Helyese-e a máltai kereszt alkalmazása, vagy megmaradjunk a Demény-szisztéma mellett? Megoldásuk, vagy megoldatlanságuk nem jutott el a közönséghez, csak a szakmát érdekelte.

A szaksajtó rövidebben-hosszabban figyelemmel kísérte a próbálkozásokat. Találkozhatunk benne a színes, hangos, tűzbiztos, plasztikus filmről vagy akár a világosságban történő vetít-

tésről folyó kísérletekkel egyformán. A térhatású filmet általában a kettős felvétellel és azt ugyancsak kettős, piros-zöld szemüvegen át történő megtekintéssel vélték megvalósíthatónak. (Ilyen próbálkozás történt nálunk még 1951-ben is, zajos kezdeti sikerrel, majd az érdeklődés hirtelen megszűntével). A különböző kísérletezők, sőt a szabadalmak birtokosai között persze magyarok is vannak. Személyük miatt talán a legérdekesebb köztük Berény Róbert festőművész és Székely Aladár portréfényképész, akik 1912-ben a térhatású film problémáját igyekeztek megoldani. A kezdeti, primitív hangosfilmecskékre olykor meghökkentő reklám hívta fel a figyelmet. „Kovács Mihály, a Nemzeti Színház elhunyt, nagynevű művésze január 3-tól kezdve az Apolló Színházban játszik és énekel” – olvashattuk 1912 újév táján, sőt „Magyar Beszélő Film Vállalat” is alakult. A hangosfilm feltalálói között találkozhatunk mások mellett technikatörténünk egyik kiválóságával, Mihály Dénessel, aki „...1914-ben kezdte meg kísérleteit a hangnak fényelektromos úton való rögzítésére. 1917-ben mutatta be első, nyolcméteres, zenét közvetítő filmszalagját. Ő volt (továbbá) az első, aki televíziós készüléket szerkesztett... stb.” – írja róla ismeretterjesztő irodalmunk. Pedig őt megelőzően, a sikertelen próbálkozók közé sorolhatjuk a nagy nevek közül Gaumont-t, sőt magát Edisont is. Edison kísérlete nálunk a mai Erkel Színházban (az akkori Népooperában) bukott meg, még 1912-ben. „...a két műszer, a vetítógép és a fonográf működés közben egyáltalán nem tud egymással találokzni” – olvashatjuk a balsikerű bemutatóról a korabeli sajtóban.

*

A filmgyártás nagy versenyében a háromszáz méteres hosszúság néhány év alatt ezer-kétezer-háromezer méterre növekedett. Az amerikai film méreteivel is győzni akart. „Szenzációdrámák”-nak nevezték az üldözésses kalandfilmeket, melyeknek varázsa a változatosság volt, a gyors cselekvés, hogyan lehet a vasúti pályát átívelő hídról ráugrani a robogó gyorsvonatra, hogyan lehet az

utolsó pillanatban eloldozni a sínekre kötözött áldozatot. Az amerikai film varázsát a szabadtéri felvételek jelentették, az európai (dán) filmét a műtermiek. Benne „lélekdramát” játszottak el neves színészek, őket nem emberek mozgása jellemezte, hanem színészek alakítása.

Ránk, a mi kialakuló filmgyártásunkra az európai film hatott, ennek is a pillanatnyilag legfejlettebb formája, a dán filmgyártás. Filmjeinket filmdrámának neveztük, mozzajainkat színháznak. Az utóbbiakat persze csak addig, amíg a valódi színházak követelésére a mozik „színház” elnevezését a rendőrség be nem tiltotta. A körüti, Bonbonniere-kabaré helyén nyíló mozi, Mozgóképek Színháznak kívánta nevezni magát, de megnyitása belesett a tilalmi rendelet megjelenésének idejébe: Mozgóképek Orthon lett a neve, és ez is maradt évtizedekig.

A tilalmak, a szabályok persze csak külsőségekre vonatkozhattak. A magyar játékfilmgyártásra kezdettől fogva a színészekre alapozott, a rendezést illetően is a színházi rendezésből levont szabályokat a filmre alkalmazó, Urban Gad–Asta Nielsen–Waldemar Psylander-féle dán filmgyártás hatott. Itt, a Nordisk-gyárban tette meg első lépéseit Kertész Mihály, és ugyancsak a Nordiskkal együttműködve akarta kiépíteni az első világháború végén a maga filmgyártó nagyhatalmát Korda Sándor.

Am következményeiben nem ez az út bizonyult gyümölcsözőnek. Az amerikai stílusú „szenzációfilm” letarolta a piacot, mellette a húszas években csak a miénknél biztosabb gazdasági alapokon nyugvó francia és német filmgyártás élheti nem túlzottan virágzó életét. Az amerikai filmet gátáltságában nem kötötték színházi konvenciók, a Távols-Nyugatnak nem is lehettek színházi hagyományai, így ezektől teljesen függetlenül fejlődött.

Hivatkozunk Hevesi Sándorra, aki annál is világosabban lát, mert nem szereti a mozit. Sérti is, hogy ez a fényképezett, hangtalan arnyjáték, színházpótlékként kíván szerepelni. Ezért így ír: „A mozi stilizálatlan pantomimikát, naturalisztikus, egyszerű,

keresetlen némajátékot kíván, gyér, sovány mimikus jelzéseket. Minden erő, áradás, szenvedélyesség oly visszasan hat benne, mint egy valóságos enteriőrben. A mozi annyira közel van hozzánk, hogy semmi koncentrációt, semmi sűrítést, semmi stilizálást nem enged meg a játékból. S ez magyarázza meg, hogy a moziban az olaszokat és a franciákat, akik a legtehetségesebb színjátszók, miért verték le olyan csúfosan az amerikaiak és az angolok... – majd a nagyszerű drámai színész, Novelli egyik filmjének kapcsán így folytatja: – Életem egyik legnagyobb csalódása volt ez a Novelli-féle mozi-Lear, és... ekkor jöttem rá a mozi-színjátszás nyitjára... A mozi szcenáriája mindig reprodukált, mindig valóságos, tehát nem élethű, hanem a szó szoros értelmében reális... (ezért)... mindennemű stilizált, tehát nem naturalisztikus színjátszásnak furán, visszasan, sőt természetellenesen kell hatnia a fehér vásznon." A művészet tehát stilizál, így a drámai színjátszás is stilizált, de ezt a film nem bírja el, mert a film csupán reprodukció, nem „élethű”, hanem „a szó szoros értelmében reális”, tehát nem is művészet. Szerepe azért hasznos, mert a színház már nem kénytelen látványosságokkal szolgálni, a film ezt a szerepet átvette tőle és a színház most már „részemélhetett arra, hogy feladatai nem kívül fekszenek a nagy területeken, hanem belül, az emberi lélekben, a végtelen területeken." Ezt a véleményét 1911-ben fogalmazta meg és ehhez a konklúzióhoz jut el nem sokkal később, Nyugat-beli tanulmányában Bárdos Artúr.

„Dán” stílusról szólunk, holott ez többé-kevésbé a francia, olasz, német, magyar, orosz filmekre is vonatkozik. Olyan mértékben, amilyenben az illető országban megellelhetők a klasszikus színészet hagyományai. Egy francia filmirányzat egyesén erre épült. Film d'art volt a neve, a nagy, klasszikus stilizáló színészekre („a színfelhasogató stílus” képviselőire – ahogy az akkori fiatalok csúfondárosan beszéltek róluk) kívánt építkezni, Mounet-Sullyt, Sarah Bernhardt hívta meg szereplésre. A színjátszás klasszikusainak filmbeli alakításai azonban megnézhetetlennek bizonyultak. A művészek vonaglottak, és

közben megállíthatatlanul mozgott a szájuk: mondták, mondták a szerepüket, mit sem törődve azzal, hogy a néző nem hallhatja őket. A Film d'art mozgalom hamarosan be is fulladt Hevesit igazolva, aki nyomban meglátta, hogy a mozgófénykép nem tűri a stilizálást. Igaz, hogy ezt a film hibájának tekintette, nem érényének.

Hogy pontosabban lássunk, nézzük meg a fiatal Korda Nagymama filmjének megmaradt részleteit. A nagymama: Blaha Lujza. Bizony, mozog a szája, megállás nélkül, mondja Csiky-féle színpadi szövegét, eszébe sem jut, hogy nem hallani, csupán egy-egy felirat fog majd sommásan tudósítani róla, miről is van szó. Ó, a fiatal Korda hogyan is figyelmeztethette volna a nagy-nagy művésznőt, a nemzet (egykori) csalóányát? Aminthogy a francia rendező sem szólhatott Sarah Bernhardtnak. Így azután a szigorúan vett színpadi stilizálás hamarosan kiveszett a filmekből, illetve a dán stílusú filmek színpadi beütései ilyen stilizálásnak tűntek, ami nem is szolgált a filmek előnyére. Különösen amikor (az első világháború végén) módunk nyílt az amerikai filmekkel való egybevetésre.

„A mozi dramaturgiájában az első parancs ez: ne gondold azt, hogy a mozi: színház – írja Bíró Lajos – A mozidarab színdarab, a mozi nem akarja a színpadot szolgálni”. A kezdeti idők mozidramáit az enyhén szatirikus leírás így jellemezte: „Idegizgatóak, egyszerűek, rövidék. Öt perc alatt vonatok ütköznek össze, meghal az apa, nyomorog a család, elrabolják a koldulni küldött kis gyereket, meg is találják, rablói elfogják és előkerül a jobb napokban szerzett sorsjegy, sőt el is hozták a főnyereményt, a mama orvosságot kap és fölépül, a gyerekek új ruhában ül a széken és képeskönyvei vannak.” Innen az amerikai film útján könnyebb volt a fejlődés. Színházzá átalakulni viszont annál nehezebb. Pedig a mozi ellenségei és barátai egyaránt ezzel vetették össze. A barátai is.

Hivatkozzunk Molnár Ferencre, aki „a már híres koppenhágai színészek”-ről beszél, kiknek produkciója „érdekes, izgal-

mas, művészi” és hangsúlyozza, hogy: „Úgy jöttünk ki abból a zongorás kis boltból, mint a színházból.” Majd nem mulasztja el jóslatszerűen kijelenteni, hogy: „...igyekezzék mindenki, színész és író feljutni a mozi robogó vonatára, mert az a vonat különben úgy otthagya őt, hogy szájátva bámulhat utána.”

Ennek, a filmdráamához vezető útnak egyik irányítója volt már egész fiatalon Korda Sándor, aki valóban „az isten háta mögött” született, a tisztaháti pusztán, és a világ egyik legelső filmhatalmasságaként halt meg. Ez a self-made man egy „self-történetének szálaiból a filmtörténet szöveve készül. 1911-ben, 18 éves korában már a kitűnő szakmagazin, a Mozgófénykép Híradó munkatársa volt, ahol kritikának álcázott reklámcikkeket írt a sajtóval is mind szorosabb kapcsolatot tartó Nordisk-gyár filmjeiről.

Persze, ez csak a kezdet volt. 1917-ben, tehát 24 éves korában már visszaemlékezés jelent meg pályájának eme kezdetéről, melynek írója felelevenít egy jelenetet, amikor a szerkesztőségi szobában „...új embert találtam, kicsit hangos gesztusokkal, nagyon szőke haja alatt éjjelezéstől vörösrre gyulladt szemekkel ágált... aki Ungerleider vezérigazgató úrral is hangosan, szivarral a szájában mert beszélni... az ambíciója és a szivar a szájában folyton nőtt... Alig egy év alatt a legjobb filmeket rendezte, erre a legbüszkébb, de kiválóbb üzletember... bizonyos, hogy nemcsak a magyar filmgyártás letehetőségesebbje, de egyben a legügyesebb reprezentánsa is.” (Ez a jellemzés, a legügyesebb szó kiemelésevel Korda Sándor saját lapjában, a Muzihétben jelent meg.)

A Muzgófénykép Híradóba írt cikkei mellett mozirovatot nyitott a *Világ*-ban. Tekintélyes napilap vasárnapi számában egy teljes oldal a moziról – ez eddig elképzelhetetlen lett volna. Egy-két hónapig csinálta, aztán beleunt. Ekkor már önálló lapot szerkesztett barátjával, Várnai Istvánnal, *Pesti Mozi* címen. Még mindig csak tizenkilenc éves volt. A lap címében az, hogy: *Pesti*, Budapestet jelentette, a „Mozi” szónak viszont semmi köze sem volt a filmhez. Csupán a tarkabarka moziműsorokra utalt: a lap

tartalma is vidám egyveleg volt. Pár hónapig élt a bohém vállalkozás, akárcsak a rá következő lap, a *Mozi* című. (Immár a mozgófényképpel is foglalkozva.) Aztán túladott ezen is.

„Lehet-e művészet a film? – veti fel a kérdést, ugyancsak korán. Olyan időben, amikor ez még neveltségesen hangzott. De ad is rá választ.

„...nem valószínű, hogy ha a pár év előtti, primitív borzalmú ponyvadaraboktól idáig fel tudott a film nívója emelkedni, hogy itt megálljon... Hisz a film új formája is lehet még új művészetnek. Forma, melybe új művészet ömölhetik... Az első film, amelyen megjelent a vásznon az író neve, kétségtelenül megdöbbentette kissé a nézőt... Lassankint azonban megszokott dolog lett ez is. A mozi közeledett az irodalomhoz.” Az író szüverén érvényesülését látja a filmben, ahol a színész nem lép közé és a közönség közé, mint a színpadon. Ez az a pont, melyen fölöslegesnek véli a beszélőfilm feltalálását, mert ez megfosztaná az író előnyös helyzetétől.

Psylanderről szól, aki „...az első par excellence moziszínész, aki ennyire, minden illúzióvesztés nélkül tudta éreztetni a hang, a szó hiányát. Egy gesztusa, olykor egy mondat s egy felhő a homlokán, egy vonás a szájaszélén, az ajka egy lebiggyesztése kifejezőbb, mint egy verszón” – írja.

Ezek után fordul figyelme a rendezés felé. Nem egyenes vonalban. Hangsúlyozza az író szerepét, majd a rendezőt, későbbi cikkben talán ismét az íróét. Ez a néhány idézet sem időrendben követi egymást. Mindenesetre sokáig elemezte magában a kérdést, míg végül – egy életre – megállapodott a rendező vezető szerepének kiemelése mellett. „Minden a rendezőtől függ... a mozi rendezőjének egész más a feladata, mint a színháziéknak... dolga sokkal nehezebb, sokkal minuciózusabb gondot és figyelmet kíván, mint a színpad a rendezőtől... Különösen áll ez az interieur-képeknél, amelyeknél az akciók a színpad egy-egy igen kis részére szorulnak. Nincsen szükségünk egy nagy teremre, hogy egy nagy termet ábrázoljunk, elég egy kis szöge, sarka a teremnek. S az amerikai és dán képek

bizonyítják leginkább, mennyire következetesebb a hatásuk az ilyen díszleteknek, mint azoknak, amelyek csodálatos hűséggel ábrázolnak ugyan ragyogó s monumentális csarnokokat, de amelyekben az emberek bábjátékhoz hasonló figurák.”

A „csodálatos csarnokok”-ban kicsi pontok voltak a figurák, sokszor azt sem lehetett tudni, ki beszél, kinek a szavát tolmácsolja a képet megszaktató felirat. A beszélő szereplőhöz közelebb kellett vinni a gépet, kialakult a félközel, a second plan, majd a közelkép, a premier plan. Szerepet kapott az arcjáték, sokkal nagyobb, mint a „csodálatos csarnokok” totaljaiban, de nagyobb, mint a színvonal-színészi játéknál is. Mind kevésbé lett szükség a kézzel-lábbal való mutogatásra.

Szerepet kapott egy mosoly, egy szemvillanás, a szemöldök kérdő felhúzása, de a tűnődő tekintet, a mozdulatlan arc is. A filmszínészi játék mintha nehezebb lett volna a színpadnál, hiszen nélkülözte a hangot, a szavakat, melyekkel oly egyszerűen lehetett közölni a cselekményhez szükséges tudnivalókat, ám voltaképpen nem lett nehezebb: könnyebb lett. Korda kezdett rájönni: olykor mintha a rendező játszana a színész helyett. Instruktórt ad: hajtsd le a fejed, fordítsd balra és nézz a messziségbe! A felirat pedig: „Elinor pillanatra sem volt képes megfélekezni távollévő szerelmeséről.” Ez a jelenet és szöveg csupán a történet mostani rögtönzése, de a valóságban is így épült fel a színészi játék a néma filmdrámában. Közvetlenül ezt megjelenően, a színpadi színészi játék utánzása idején a színészek – mondtuk – megállás nélkül mozgott a szája, ám észre véve hogy nem hallják, taglejtésekkel igyekezett megértetni magát. Varsányi Irén a Karenina Annában már tekintettel, egészen reprodukált mozdulatokkal fejezte ki azt, amit a színpadon szóval mondott volna el. Lassan tehát megszületik az új művészet, a filmszínészet.

Ami a valóságos cselekményre épült. Az amerikai szenzáció-filmek a hős lovagol. Nem csak megjártassa a lovaglást, valóban lovagol. Közben azonban a végtelen távolság elnyeli az egyéni játékot. Felnyergel, nyeregbe száll, coltot ránt elő, a valóságban is.

Az európai filmekben a színész inkább jelzi mindezt, megjártassa, mintsem valóban meg is cselekszi. Mint a színpadon. Csupán – lassan – redukálja a cselekvést legjellemzőbb mozzanataira. Minden másra ott a felirat. Egyszerű, morzsányi helyzetgyakorlatokat végez. A többi a rendező dolga.

Színpadi színész, „sztár” fellépte filmen, különleges érdekességnek számított. Mint később a népszerű, világhírré tett filmszínészeké, színpadon. Hogy meg tudják-e oldani valójában egymás feladatát, azt a közönség a név bűvöletében nem nagyon kutatta. Pallenberg, Reinhardt-színész volt. Filmeken csak ritkán szerepelt. Túlstilizált játéka, feltűnő mimikája a színház emeleti közönségére volt tekintettel. Hogy onnan is látni lehessen. Filmeken túlzásként hatott, ám ezzel nem kellett törődni: technikája, egyénisége lenyűgözött. Conrád Veidt is Reinhardt-színész volt, s filmsztár lett. Filmeken sokkal többet játszott, Cézár volt a Dr. Caligariiban, a költő a Nju-ben, *A Schellenberg testvérek* kettős főszereplője. (Cigarettaízva tüzet is adott magának: nagy szenzáció volt). Végül is a filmen tudta jobban kifejezni magát, színpadon (pódiumon) halványabbá vált. „Ády” – mondta, így, á-val a Vigadó pódiumán, magyar verseket szavalva német fordításban, ám a közönség nem annyira a szavalóművészt, a versinterpretátort kereste benne, mint a filmszínészt, ezúttal nem a vásznon, hanem személyesen, testi közelségében.

A filmszínészi munka első korszakában érthetetlen lett volna az a megállapítás, hogy a filmszínész sok esetben csak „jelen van”, helyette a rendező és a felvevőgép „játszik”. A színpadra be kell jönni, onnan ki kell menni, leülni, felállni, és mindennek fölött részt venni az együttes játékban. Akkor is, amikor a másik játszik, a figyelem tehát arra összpontosul, nem órá. A „figyelem” a mozgófénykép esetében a felvevőgép feladata. A figyelmet a felvevőgép irányítja a színészre, a színpadon ezt neki magának kell felkeltenie. A filmszínésznőnek elegendő volt ülnie, maga elé néznie, majd felemelni a fejét és elmosolyodni: máris olyan szituációt játszhatott el, melyre színpadon képtelen lett volna. Egy világhírű filmszínésznő neve a plakáton csábított

be egyszer (1962-ben) egy párizsi színházba. Csalódást keltett. Amikor megszólalt, akkor élt, volt valaki, játszott. Amikor viszont másé lett a szöveg, mintha lement volna róla a felvevőgép, tétován magára maradt. „Amatőröket” sokszor látunk filmen, jóllehet többnyire csak egyszer. Filmrendezők ilyen-olyan okból (néha azért, mert tehetségesnek vélik) sűrűn játszatják őket. Szalad valahol az illető, mosolyog, virágot tép – a legegyszerűbb cselekvéstörmélékekből áll össze a szerepe. Játsszik helyettük a partner vagy a felvevőgép. De egy színpadi helyzetgyakorlat megoldására, melynek során ezt is, azt is, amazt is egyszerre, egymás folyamatában kellene megoldani, már nem lenne képes.

Az amatőr, vagyis a „nem színész”, illetve a rossz színész megkülönböztetésére még sokáig nem voltunk képesek. 1930 körül a konferálástól visszavonult Nagy Endre a Britannia (Béke) Szálló kávéházában a Nyugat Barátai Köre csevegéseit vezette. Egy alkalommal Gró Lajos filmkritikus az éppen bemutatásra került Pudovkin-film, a Dzsingiz kán utóda elemezgetése során kitért az amatőr, civil szereplőkre. Ezeket Pudovkin az 1944-ben magyarul megjelent könyvében „alkalmilag összeválogatott emberanyag”-nak nevezte. „A film nem stilizál” – mondta Hevesi Sándor a mozgófényképről (éltélő hangszíval, mint ami tehát nem lehet művészet). Nos, minthogy a film nem stilizál, a rendező a kulcsjelenetben ez esetben nem alkalmazhatott kazahra maszkírozott, moszkvai színészeket, hanem eredeti kazah prémvadászokból verbuválta statisztériáját. „Nem színészek” – mondta rájuk Gró Lajos precízen. Nagy Endre nem tudva megkülönböztetni a két kategóriát, közbeszólt, mi az, hogy: „nem színész? Ő ismer a Nemzeti Színházban akárhány örökös tagot, aki nem színész. (A Barátai Kör kötetlenül csevegő légköre úgy-ahogy megengedte az ilyenféle, önmagában kissé léha megfogalmazásokat). A félreértést tisztázása persze némi időbe telt. Nagy Endre ugyanis rossz színészekről beszélt, akiktől, tehetségtelenségük folytán, megvonja a színészi rangot. Gró Lajosnak elég nehezen sikerült elmagyaráznia, hogy a film eredeti kazah résztvevői (színészei),

minthogy nem színészek, nem tudának semmiféle színészi feladatot még rosszul sem megoldani. Tehát rossz színészek sem lehetnek. A jelen esetben álmélkodniuk kell egy soha nem látott mértékben gyönyörű rókaprém megpillantásakor, ez a jelenet a film fordulópontja. Ám minthogy erre nem képesek, egy bűvész trükkjeim álmélkodnak, majd a filmbe a bűvész helyére a felmutatott prémet kopírozták be, melyet a kizsákmányoló felvásárló fillérékért akar megszerezni. Ezek a statiszták tehát nem rossz színészek voltak: egyszerűen nem voltak színészek, most mutatkozik meg, mit jelent az, hogy a felvevőgép játszik helyettük. Ezt a kérdést próbálta meg tisztázni Gró Lajos akkor, 1930-ban, a Nyugat Barátok Köre kávézódlutánján, a Britannia Szálló kávéházában.

*

A tervszerű filmarchívumok, filmintézetek csak a század közepén fejlődtek ki, a második világháború után. Hiszen különben nem pusztulhatott volna el a magyar némafilmek pótolhatatlan gyűjteménye. Gerő, a korai hangosfilm-korszak „filmcézárja” tulajdonosa, gondatlanul tárta Budapest ostroma idején.

Ám már jó korán, a tízes évek elején fel-felmerült a filmek megőrzésének problémája. Feltűnt ugyanis, hogy az „örökre” megőrzött, lerögzített mozgás bizony nem marad meg örökre, a filmszalag elkopik, elrongyolódik, végül megsemmisül, illetve megsemmisítik. Nyoma vész. Az öröklét csupán néhány évig tart. Nem lehetne, nem kellene összegyűjteni, megőrizni ezeket a megsemmisülésre kárhozottat filmtekerceket? A gondolat együtt ébredt fél az úttörő érdeméért kialakuló vetélkedéssel. Lassan kiderült, hogy a mozgófénykép világszenzáció, nem múló érdekesség csupán, feltalálásának érdeme halhatatlanná teheti feltalálóját. Edison is beállt a versenybe, végigutazott Európán, saját hírverése érdekében. 1911-ben Bécsbe is eljutott.

Sőt Budapestre is. Egy fél napra. Sem hosszabb, sem rövidebb időre. Ennyit is egykori asszisztense, a magyar Fodor

István rábeszélésére. Nem csekély bátorságot tanúsítva, hiszen: „a császárvárosban sok rosszat hallott róluunk, annyi rosszat, hogy gondolni sem mert magyarországi kirándulásra.” Nem érte semmi olyan bántódás nálunk, amivel Bécsben riogatták.

A legelső között merült fel nálunk is a szüksége egy olyan intézetnek, mely: „...a ma történetét összegyűjti mozgóképekben és azokat a jövő, az utókor számára egy múzeumban megőrzi”. A kezdeményezők szükségesnek látták például „az eltűnő városrészek, a Belváros egy része, a Tabán, mozgóképen való megörökítését”, úgy vélték, hogy mindez majd „az állami levéltárak egy külön részében található elhelyezést. Olvashattunk is hamarosan ilyen archívumok megszületéséről innen-onnan, persze kissé ellenőrizhetetlenül, hiszen a gondolattól a megvalósításig be kellett járni egy kis utat, már az első lépést is jogi megfontolások gátolták. Lehetséges-e a könyvkiadók mintájára a filmgyártól is „köteles példányt” kapni? A magyar filmekből talán lehet, azért csak „talán”, mert egy filmkópia nyersanyagértéke egy könyvének a sokszorosa. A külföldi gyárakat viszont, különösen egy liberális korszakban semmiféle magyar törvény nem kötelezheti ilyesmire.

A kópia a kölcsönző tulajdona. Amikor használhatatlanná válik, a kölcsönző bevonja, megsemmisíti. Ez a megsemmisítés később nemzetközi jogi formákat kap. Az illető állam képviselőjének jelenlétében kell elégetni a használhatatlanná vált filmet. Nemzetközi bonyodalmak, társadalmi változások, háborúk, államosítások idejében persze ez a jog csorbát szenved, a kópiák egy-egy archívum birtokába jutnak.

Rendkívüli események idején sok minden egyéb is csorbát szenved, az illetékesek talán a legkevésbé törődnek használt filmkópiák tulajdonjogával. Azonban máskor, normális béke-körülmények között is illegálisan működnek az archívumok, a filmgyűjtemények. „Lopás segítségével” létesülnek, illetve fejlődnek, amint azt egymás között, magánérinkezésükben, évi kongresszusaik alkalmával bevallják, és ez a folytatott gyakorlatból is kiderül. Az országokba érkező külföldi

filmet megtekintés ürügyén – ha az érdemes rá – lemásolják, így gyarapítva a gyűjteményt. Katalógusaik cirkulálnak egymás között, egy-egy filmet elkérnek egymástól, és ők is lemásolják a maguk számára. Az illetékesek szemet hunynak: enélkül nem lenne filmtörténelem, csak ellenőrizhetetlen emlékek lengedeznének, mint a némafilmek oly sok alkotása felől.

Az első világháború előtti években Bárczy István liberális polgármesterségének idejét éltük, akkor kellett volna tető alá hozni a magyar filmmúzeum ügyét. A Fővárosi Múzeum már át is vette a Kinoriport és a Thália-híradók anyagát, mintegy 1500 métert, zárt körben le is vetítettek, és latolgatni kezdték külföldi filmek vásárlását is. Ám közben átcsúsztuk 1915-be, a folytatás elmaradt. „A nagyszabású eszme megvalósítását a háború folytán el kellett halasztani” – olvashattuk. El is halasztották. Egészen 1949-ig, a filmgyártás, és a filmmegőrzés állományokról

A „jobb” köröket, az értelmiséget riasztó körülményekről már szóltunk. „Nem volna szabad az előkelő mozinak eltűnie, hogy éretlen megjegyzések zavarják az előadást” – olvashattuk – „...a közönség olyan, mint a rakoncátlan gyerekek, amint az egyik néző elkezd valami heccet, a többi rögtön utána megy, és ha valaki hangosan olvas egy képcímet, a következő kép címe már húsz torokból csendül felénk” – olvashattuk, és olvashattunk a rossz műsor miatt veszekedést kezdő kocsisról is: „a képek ócskák és rosszak, és az egész előadás nem ér egy fábatkát sem!” – idézi a sajtó, hozzátéve, hogy: „ő persze már így fejezte ki magát.”

Ezen a téren azért 1920 táján már megváltozott a helyzet. A finnyásabb nézők számára egymás után nyíltak meg „a palotasz-erű fényvel berendezett nagy mozik”, melyek páholyaiban „ott látjuk a társaság tagjait, elegáns, estélyi toalettekben” és hatásuk leszivárgott a kismozikba is, melyekben hovatovább csak a szerelmi jeleneteket kísérő cuppogások emlékeztettek az 1910 körüli állapotokra. Bár „elegáns, estélyi toalettek” inkább csak a riporter fantáziájában merültek fel még Berlinben is, az idézett tudósítás ugyanis Berlinről szólt. Elegáns, estélyi toalettek

helyett, főként kis mozikban, inkább a filmek bárbar megsonkítása fordult elő. A későbbi filmtörténcét 1920-ban szőltotta meg egy, a gépház utcai ajtájában álldogáló mozigépész, filmet kínálva eladásra, viszonylag szerény méterárban. A későbbi filmtörténeésnek azonban nem volt egy fillérje sem, ezért csak bizonytalan ígérettel távozott, elhatározva, hogy összegyűjti a szükséges összeget. Tíz métert kívánt volna venni, egy, az időbeli magyar filmből. Hogy miért pont annyit, arra már nem emlékszik, arra viszont igen, hogy szándékát írásba is foglalta, és kézzel írt tudományos folyóiratában megjelentette. A vásárlásból mindamelllett semmi sem lett: a szóban forgó összeg sehogyan sem akart összegyűlni.

Filmfelvételnek is tanúja volt. Még előbb, 1918-ban. A Horváth-kertben ődöngve négy közeledő férfira lett figyelmes. Egyikük vállán hozta a háromlábú állványra szerelt felvevőgépet. Felállította, a másik három elébe állt, beszélgetést mimelt, egyikük cigarettára gyújtott, majd a másikuk legyintett egyet, mire mindhárman sarkon fordultak és három irányban elsiettek. Otthagyták egymást. Ez volt a próba. Utána mindezt megismételték, az operatőr buzgón csavarta a felvevőgép karját. Ez volt a felvétel. Majd összecsuksa az állványt, vállára vetette, akárcsak Dziga Vertov az *Ember a felvevőgéppel* című filmjében, és elsiettek az Artila út felé. A jelenetnek a későbbi filmtörténeészen kívül nem volt más tanúja. Ő pedig elhatározta, hogy valaha, valami ilyesmivel fog foglalkozni. Nem A maharadza gyöngye tündérpalotája vonzotta, nem is a Cezarina (Die Herrin der Welt) egész világon átszáguldó, erkölcsdráma cselekménysorozata. Hanem az ilyen aprómunka, kicsi apparátus, de benne, a középpontban az „ember” legyen, ne pedig a kiállítás. Ám azután másik pályát járt végig. Hasonlót, de nem ugyanezt.

A magyar játékfilmgyártás megindulása

A csirázásnak induló magyar játékfilm először a Vígszínház említett, Mozgófényképek című darabjának egyik, illusztráló kisfilmjével jelentkezett. Ez több címet is kapott, (*Siófoki kaland*, *Füirdő-élet Siófokon*, *Siófoki füirdőjelemt*), és 1898. április 29-én vetítették először a Vígszínház színpadán a bemutatott darab egyik részleteként, a közönség előtt. Több más kisfilmmel együtt, mint a belőlük álló betétműsor csattanóját.

A bohózat, az akkoriban sokat játszott szerzőpáros, Blumenthal és Kadelburg műve, eredetjében nincs filmvetítés, csak beszélnek róla, amikor az anyós feldúltan érkezik haza a moziból: szalmaözvegy vejét látta rajta egy siófoki padon csokolózni. A Vígszínház leleménye volt egy valóságos mozielőadást színpadra vinni, tizenkét filmeckéből álló szokványműsort, élén a már klasszikusnak számító *Vonatiérkezéssel*, Loie Fuller serpentintáncával, a kártyázókat ábrázoló képpel, befejezésül pedig a hógolyózást mutató *Téli mulatsággal*. Az utolsó előtti kép volt az ominózus siófoki, nyilván azért, hogy a vő felismerése és szidalmazása alatt háttérvetésként, még egy semleges filmeckét kapjunk.

A betétműsor ugyanis Lumière-ék műhelyéből került ki. A Vígszínház „egy megbízottját Lyonba küldte, ahol az ilyen cynecmatografikus fényképfelvételek készülnek”, és megrendelte a szükséges felvételt Tapolczai Dezső szereplésével. Tapolczai Dezső intelligens színész volt, vérbeli színházi vezető, a színpadtól korán visszavonult, helyette haláláig a Vígszínház érdekkörébe kerülő egyik-másik színház igazgatójaként működött. A tizes évek második felében a Városi Színház, a húszas évek első

A hangosfilm jelentkezése A magyar némafilm vége

A hang iránti igény végigkísérte a némafilm teljes három és fél évtizedét. Az utolsó éveket a technikai problémák és az ezzel együtt járó ipari, kereskedelmi és művészi problémák megoldása töltötte ki. Az igény néha, egyes találmányok publikálásakor koncentráltan jelentkezett, máskor visszahúzódott a kísérőzene fejlesztésének szűkebb problémáira, vagy a némafilm nyelvének olyan árnyalttá való kifejtésére, mely a hangot most már végképpen szükségtelenné fogja tenni, és nem lesz többé értelme ügyében újabb vitát kezdeményezni.

A filmtörténet ismételtlen megállapította, hogy a hangosfilm megjelenését kereskedelmi szempontok idézték elő, nevezetesen az amerikai filmgyárak konkurenciaharca. Ennek során a kritikus helyzetben lévő, a bukás szélére sodródott Warner-filmgyár egy kockára tett fel mindent: megvalósuláshoz segítette a párhuzamosan futó kísérletek egyikét. A kísérletek eddig éppen kereskedelmi okokból nem kaphattak megfelelő támogatást, sikerük esetén ugyanis túl nagy áldozatokkal kellett volna átszervezni az egész világot behálózó kinematográfát. Egy ipari üzem sem fektet be felesleges összegeket, kényszerítő körülmények nélkül, technológiájának átalakításába. Tehát a versenytárs nélküli amerikai filmgyártásnak sem állott érdekében semmiféle modernizálás. Egészen addig – ismételjük – míg a válságba torokolló gazdasági helyzet egyiküket erre nem kényszerítette.

1926-ig tehát a hangosfilm utáni kutatás jórészt kisebb pénzű megszállottak vadászterülete volt. A megvalósulás közelinek látszott, akár a „konzervatív” edisoni módszerrel dolgozókna,

akik a hanglemez és a film szinkronját kívánták tökéletesíteni, akár a merészebbeknél, akik a hangszalagos megoldásban látták a jövőt. Az idők folyamán a súly ez utóbbiak felé tolódott, de a végső lépés még várattott magára. Ezt a végső lépést segítette elő a Warner-gyár az 1926-os *Don Juan* filmmel.

Hogy ez a kérdés milyen rendkívüli mértékben foglalkoztatta a kutatók fantáziáját, arra jellemző, hogy csak nálunk, Magyarországon is jó néhányat tudunk belőlük felsorolni. Ismerünk szabadalom-bejegyzéseket 1913-ból, 1914-ből, 1919-ből, 1922-ből, 1923-ból, ám közülük világméretében egyedül Mihály Dénes tevékenységét nevezhetjük számottevőnek, akinek 1916. június 7-én bemutatott, nyolc méter hosszú beszélőfilm-szalaga annyit közölt a nézőkkel, hogy „Halló, halló, ez itt egy pro...” Amikor is megszakadt, és így nem tudta folytatni a találmány nevének közlését, azt, hogy „projectophon.”

Bár a húszas évtized a némafilm diadalmas korszaka volt, időnként felbukkantak hangosítási kísérletek, többnyire egészen kis mozikban, bár olykor már vezető mozijainkban is. Időnként hirdetések ajánlították „a huszadik század csodáját”-t, „a kinetofon beszélőfilm”-et és más találmányokat, hol azt, hol ezt, melyek csak egyben egyeztek meg egymással: nem váltak be.

Az első hangosfilm-bemutató, melyet bizonyos mértékben már komolyan lehetett venni, tehát a *Don Juan* volt, Amerikában, John Barrymore címszereplésével. „Hangos” film volt, ám nem „beszélő” film, amint erről már fűtőlag esett szó, a kettő között elcinte különbséget kellett tenni. A bemutató 1926 augusztusában volt, nálunk másfél évvel később még egy kezdetlegesebb formával próbálkozott a Fórum mozi 1928 februárjában, Lee de Forest nem időtálló találmányával.

1928 őszén azonban „megérkezik az első fonofilm Budapestre”, november elsején mutatják be a *Winget* (Szárnyak), közli a sajtó, és magyarul a kommuniké hozzászól: „ez alatt nem az értendő, hogy a szereplők beszédét örökíti meg a film, hanem hogy az összes zörejek és hangok illusztrálják a film eseményeit.” A párbeszédetek szövegét tehát benne is feliratok közvetítet-

ték, és a film a Fórum mozi után a továbbiakban közönséges némafilm formájában folytatta pályáját. Az első „beszélőfilm” bemutatón, *Az éneklő bolond* (The singing fool) magyarországi előadására 1929. szeptember 19-én került sor a Fórum (Puskin) moziban. Előtte Benjamino Gigli énekelt egy áriát, színpadi díszletben, a *Paraszibecsi*letből.

Évtizedekkel későbből visszapillantva úgy tűnik, mintha akkortájt nem is lett volna szabad kételkednünk a hangosfilm gyors és áttűró győzelmében. A korabeli helyzet és a korabeli szemlélet azonban más képet mutat. Az átállás olyan jelentős erőfeszítéseket igényelt, melyek kockáztatták a remélt sikert, ennek elmaradása pedig csődbe juttatta volna az amerikai filmgyártást. Ugyanakkor a technikai eredmények is kétségesek voltak, a művészi sikerben pedig igen sokan és látszólag joggal kételkedtek. Ilyenformán nem mindig nevezhetjük látványoknak azokat, akik bíztak a hangosfilm gyors sikerében, lehet hogy ezek csupán felületesek voltak és az érdekességeket hajszolták, míg az átállás korába visszahelyezkedve sokszor meg kell értenünk az aggodalmaskodókat.

Az aggodalmak első csoportjába az említett okot tehetjük, vagyis az átállás óriási erőfeszítéseit, anyagi megterheléseit, a kétségessé tőkeerős mozisok ezreinek anyagi megrendülését. Kétséges volt, hogy a közönség, mely mindennapos szórakozásul megkedvelte a némafilm akkori típusát, igényli-e azt a változást, hogy esetleg ismeretlen nyelven közölgék vele a cselekményhez szükséges tudnivalókat az elfogadott feliratok helyett? A mozilátogató közönség nyelvismerete világszerte igen csekély volt, amellet az angol–francia–német nyelven jól tudók nem voltak képesek mindig követni a kezdeti hangosfilmek gyatra artikulációjú hangvisszaadását. Eredményes és következetes szinkronizálásra pedig még nem gondolhattak, és akik gondoltak is, joggal visszariadtak a művészi téren megkövetelt engedménytől, ami állandó téma még ma is, a szinkronizálás teljes elterjedése után. Kezdetben a hangfelvétel egyidejű volt, a könnyű kezelhetőség lehetősége nélkül. A technikailag ugyancsak kezdetleges képal-

ján lévő feliratok pedig megosztott figyelmet kívántak a nézőtől, aminek a hatását szintén nem lehetett előre kiszámítani. Eleinte – ugyancsak költséges módon – többnyelvű változatok készítésével kísérleteztek. Greta Garbo angol és német nyelven játszott a *Anna Christie* szerepét, Fejős Pál: *Szerelmes ördögjének* angol változatában – mondtuk már – Wallace Beeryt, a németben pedig Heinrich Georget láthattuk. Fred Niblo kiváló amerikai rendező az eszperantó nyelv alkalmazását javasolta, persze éppoly sikertelenül, mint amilyen sikertelenek voltak a későbbiekben is az efféle javaslatok, bármennyire kívánták volna is a körülmények.

A második csoportba vegyük azokat az okokat, melyek a technika fogyatékoságából eredtek. Az első időben – mint mondtuk – megkülönböztettünk „hangos” és „beszélő” filmet. A „beszélő” film volt az emberi szó visszaadására alkalmas, fejlettebb forma, előbbi a kezdetlegesebb. Az említett *Don Juan*, vagy *Wings* csak hangokat adott: tömeg zszibongását, ütések zaját, kardpengék csattogását, repülőgépek-berregést, és persze kísérőzenét. Azzal a meggondolással, hogy a zszibongás vagy a berregés és más, kevésbé artikulált hangok küszöbei között elég nagy a távolság, tehát jellegük primitívebb hangvisszaadás esetén is megmarad. Míg az emberi beszéd csak a technika megfelelő fejlettségéig fokán lesz érthető. Az első ilyen igazi, Warner-féle beszélőfilm a *Jazz-énekes* volt, a második *Az éneklő bolond*. (Nálunk az utóbbit mutatták be először, a Jazz-énekes egy zsidókántor története, tipikus milióban, zsidó filmesink nem tartották opportunusnak vele kezdeni a hangosfilm korszakát. Az eredeti je, Samson Raphaelson színműve már egy évvel korábban színre került nálunk, a Magyar Színházban.) Ezeknek egy része valóban beszélőfilm, ám csak kisebb, a leginkább lényeges része, a többi csupán „hangos”, tehát zörejeket és kísérőzenét visszaadó.

A félételezett gátló körülmények harmadik csoportjába a szakmai kérdések tartoztak. Láttuk, hogy századunk egyébe találmányaihoz hasonlóan a kutatók itt is fej mellett közelítették meg a célt, minek következtében számos hasonló elgondolás és

megoldási mód haladt egymás mellett, ez megnehezítette az el-
sőbbiség eldöntését az egyes részletkérdésekben is, és szabadalmi
bonyodalmakhoz vezetett. Már az említett, Lee de Forest-féle
„phonofilm”-mel kapcsolatban is felmerült szabadalombitortlási
ügy, mégpedig a magyar Misik Sámuel részéről, aki 1922-ben je-
gyeztette be szabadalmát. „A találmány lényege, hogy ugyanarra
a filmszalagra, melyre a képet felveszik, a filmszalag szélére, a
cselekménnyel egyidejűleg, a fényrengéssé átalakított hanghullá-
mokat is fotografálják.” Mint tudjuk, a végeredményhez közel
jutott kutatók mind ezen az alapon dolgoztak, akárcsak Mihály
Dénes. A Western Electric rendszer, melyre a Warner-gyár vá-
lasztása esett, legfeljebb „primus inter pares” lehetett.

Nemzetközi hírvé felalálónk, Mihály Dénes persze maga is
megszólalt ebben az ügyben, panaszkolta üzleti politikánk rövid-
látását, melynek következtében – szerinte – lemaradtunk a han-
gosfilm monopolisztikus birtoklásáról. Így ekkor, 1930-ban, tí-
zennyolc különböző feltaláló csoport dolgozott a találmány tö-
kéletesítésén, melyek „igyekeztek éppen... a részletkérdésekben
egymástól műszakilag lehetőleg eltávolodni, hogy a szabadalmi
súrlódások felületeit kiküszöbölhessék.” A kortárs tehát jogosan
aggodalmaszkodhatott, hogy a mozi: „vagy mind a 18 gépet be-
szerzi, vagy kiteszi magát annak a rizikónak, hogy éppen egy
olyan gépet szerel fel, melyre nem kap kellő számú filmet.” Az
aggodalmaszkodók jogosan hangsúlyozták a gépek drágaságát és
esetleges, gyors elavulását. Mint olyan tényezőket, melyek a gaz-
dasági válsággal küzdő magánkiszmozi társadalmat megoldhatat-
lan problémák elé állítják.

Az ellenzők további nagy csoportja művészi kérdésekre hivat-
kozott. Egy részük a kétdimenziós kép és a térbeli hang között
összebékíthetetlen, lényegi különbséget vélt felfedezni. Nem lát-
va meg a jövőt, mondja kiváló írónk, Barta Lajos: „...észre kell
majd venni, hogy ez az ember lapos, és hogy nem beszélhet... a
beszélgetés meg fogja ölni a film hihetőségét és így magát a fil-
met”. Gesztési Balogh Gábor szerint: „mit akar a beszélő film?”
Azt, hogy a képen szereplő, a képen mozgó ember beszéljen és

esetleg énekeljen is. Azaz nem is a szereplő, hanem maga a kép.”
„Jeritza Mária képét látom és a kép énekel. Ez csak technikai tré-
fa lehet” – így hangzik Major Dezső, a Pedagógiai Filmgyár fő-
rendezőjének véleménye. Mi persze hajlandók vagyunk az ilyen
aggodalmaszkodást tréfának tekinteni, ha nem helyezkedünk bele
az átmeneti kor képzeletvilágába, amikor a gyakorlat még nem
bizonyíthatott semmit. Mint a szinkronizálásnál, úgy itt sem
gondolhattak a megszokás integráló erejére.

Még egy ideig hangoztattak eljósolatok, hogy a hangosfilm-
nek nem lesz elég ereje teljesen legyőzni a némafilmet, esetleg
végül békeségben meg fog férni vele, és közvélemény-kutatás-
ról is hallhattunk, mely szerint az amerikai közönség „nem en-
gedi” a némafilmet. A Magyar Film Iroda igazgatója azt a követ-
keztetést is levonta a tapasztalt vagy vélt jelenségekből, hogy:
„Megbukott a beszélőfilm.” De úgy ő, mint több más hozzázó-
ló, csak a beszéd dominálójának erejében látja a veszélyt. Mint gépi
kísérőzenét, illetve különböző hanghatások alkalmazási lehetősé-
ségét, fontosnak tartja. A hang aszinkronizálásában rejülő lehetősé-
gekre már korán több helyen felhívják a figyelmet. És persze ol-
vashattunk híradásokat hollywoodi művészek Európába való
visszatéréséről, sőt visszaáramlásáról. A magyarok közül név sze-
rint is megemlítve Putty Liát, Várkonyi Mihályt, Korda Máriát.
(Putty Lia nem sokkal később váratlanul meghalt. A másik kettő
valóban egy ideig Európában szerepelt.)

Kovács Emil, a Metro budapesti igazgatója, egyben az
OMME társelnöke szerint: Európában csak a hangfilmnek van
jövője. „(Tehát nem a „beszélő” filmnek.) Vele, a már említett-
tekkel és másokkal ellentétben azonban legalább hasonlóan nagy
számban jelentek meg a hangosfilmben bízók, sőt annak diadalát
kategorikusan kijelentő nyilatkozatok. Lasky, a Paramount ve-
zérigazgatója ugyan óvatosan (és kissé a saját lemaradását takar-
gatóan) 1933-ra jelezte a teljes győzelmet, de Metzner Károly, a
Fox budapesti képviselője már csak egy évet adott a némafilm-
nek, és az események őt igazolták. Pásztor Béla pedig, ekkor az
UFA-mozi igazgatója egyenesen a válság megoldását látta a han-

gosfilmre való mielőbbi áttérésben. Lengyel Menyhért is így ír: „Pár év múlva a némafilm eltűnik és csak a múlt relikviái között találhatjuk majd meg.” Hír érkezett róla, hogy bár a több mint húszszer amerikai moziból 1928-ban még alig ezret szereltek fel hangos géppel, ezek a nagy mozipaloták voltak, és bevételük 450 milliót tett ki a többi húszszer mozi összesen 650 millió bevételével szemben. Arról is, hogy az 1929–30-as évek filmterveiben kétszer annyi hangosfilm szerepel, mint néma. Köztük a Warner mellett a First National és a Radiopictures teljesen átáll a hangosfilmek gyártására. Persze rövideken a többi vállalat is követte őket.

Magyarországon a hangosfilm megjelenése váratlan és kivédhetetlen üzleti sakkhúzás eredménye volt. A MMOE 1929 májusában határozatban tiltotta el tagjait – a mozisokat – attól, hogy a következő évadban beszélőfilmet mutassanak be. Ez a határozat védeni akarta a szakmát a hirtelen rászakadó súlyos anyagi megrázkódtatástól, és óvatosan kívánta kipróbálni a közönség teherbíróképességét is. Gerő István, a Fórum és a Capitol mozik igazgatója ugyanekkor hangosfilmellenes nyilatkozatot tett közvé, melyben kijelentette, hogy: „...egy gyenge film akkor sem fog telt házakat vonzani, ha beszélőgéppel hozzák színre.” Ez a kijelentés azonban csak a szakma figyelmének elterelését szolgálta: nem gátolta meg benne, hogy megszegye a megállapodást, 1929. szeptember 19-én, tehát mindjárt az évad elején be nem mutassa a nagy slágert, a *The Singing Foolt* (előtte az említett, Gigli-kisfilmmel.) A szakma persze pillanat alatt két vállra kevert. Egy kétségbeesett gesztus még megkísérelt akadályt gördíteni a bemutató elé: a Siemens és Halske cég szabadalomtörvényt írt feljelentést tett a Western-Electric cég ellen, és kérte a Fórum moziban felszerelt gép zárolását, de az akció sikertelen maradt: a bemutatót meg lehetett tartani. A nagy attrakció a Fórumban 291, majd folytatólagosan utána a Capitolban 123 előadást ért meg. Ez napi három-négy előadást számítva mintegy három hónapot jelenthet, ami, a hetvenes–nyolcvanas éveket nézve, nem csúcsteljesítmény, de akkoriban annak számított. A *Mosoly-*

gó mozi című szakmai füzetecske ennek nyomán így ír Gerő Istvánról: „...az 1929–30. évadnak ő adta meg a gyors hangössátétellel a karakterét, mely őt a vagyonszerzés révébe, a többi mozit pedig a déroute zavarába sodorta... Kíméletlen, ha az éteke úgy kívánja és talán neki van igazsága.”

Az idő kerekét enélkül az áttörés nélkül sem lehetett volna visszafordítani. A magyar filmpiacon kicsiben ugyanaz a hisztérikus, blöffökkel és józan megfontolásokkal tarkított tülekedés folyt le, mint odakint a nagyvilágban. Az átállás megzavarta a szakmát, rövideken ki kellett derülnie, hogy ki marad fenn, ki kerül lejjebb, ki bukkan elő az ismeretlenségből. A Fórumban hangosfilmoperett került sorra, a Rio Rita, és Kertész Mihály már említett filmje, a Noé bárkája. A konkurencia idegesen kapkodott a különféle megoldási lehetőségek után. A Royal Apolló meglepő gyorsan, a Fórum szeptember 19-i bemutatója után rövid idővel, október 1-jén jelentkezett a *Show Boat* (Úszó színház) című filmmel, Laura la Plante és Joseph Schildkraut főszereplésével. Ez edisoni kutatások nyomán készült, hanglemezes szinkronnal, eleve nem versenyképesen. A díszbemutatót állandó szinkronhibák zavarták meg.

Nyomban megjelentek persze a már túlhaladott kísérletek eredményei is, a zörejes, kísértőzenével ellátott filmek. A verseny minden mozit „hangos”, „beszélő” filmek bemutatására kényszerített, a reklámban lassan elmosva köztük a különbséget. Külső zajokat, zenei aláfestést, sőt olykor éneket nyújtottak a filmek, teljes beszélőfilm volt már 1930. január 25-én a Dupont-féle német *Atlantic* (a Titanic-téma egyik változata), és a legnagyobb közönségsiker, a *Zwei Herzen im Dreiviertel Takt*, Robert Stolz zenéjével készült filmoperett, (magyar szereplői: Szőke Szakáll és Halmái Tibor), mely teljes fél esztendőn át nem került le a Kossuth Lajos utcai mozi műsoráról. A Vasárnap délután pedig az UFA kezébe került Uránia nyitóbemutatója volt, 1930. május 4-én. Ezt a filmet, akár a *Magyar rapsozódiát*, Székely János írta, Hans Schwartz rendezte, Dita Parlo és Willy Fritsch játszotta a főszerepeket, magyar színészek Ligeti Juliska, Simon Marcsa, Mály Gerő, Pethes

Sándor, Dezsőffy László, Justh Gyula, Körömendy János stb. voltak mellettük. A film német címe *Melodie des Herzens* volt, ezért néha magyarul is *Szívek melódiájaként* emlegetik.

A verseny létalapjában támadott meg mindenkit. A közönség persze nem sokat vett észre belőle: örvendett a lépten nyomon megjelenő újabb és újabb hangosfilmeknek. A nagyipar felől jövő támadás ellen pedig a kismozik úgy védekeztek, ahogyan tudtak. Erre a hangos- és beszélt film csak árnyalatokban megmutatókozó különbsége adott módot. A közönség még nem tudott pontosan tájékozódni, az effektív beszéd hiányát olykor nem is észlelte, megelégedett a gépi zenével és az esetleges hanghatásokkal. A kismozikban sokszor elegendőnek bizonyult az a tény, hogy a vászon elől eltűnt a szabvány zongorista, és helyette gramofonra emlékeztető, recsegő gépzene hangja töltötte be a termet. „Kiváló lemezekből összeállított művészi filmkísérő zenét szállítok előnyös feltételek mellett” – ilyen és hasonló szövegi hirdetések jelentek meg a szaklapokban még két év múlva is.

A szemfüles mozisok ugyanis saját maguk hangosították a filmeket. Volt köztük, aki az egész évet végigjátszotta közönséges némafilmekkel, csupán automatikusan váltó, kéttárcsás gramofonok segítségével gramofonzenét közvetített melléjük hangszórón, hangeffektus-lemezeket is vegyítve középük. A kereskedelem is alkalmazkodott a követelményekhez. A többtányéros gramofont is hirdetés ajánlotta, és a szolgáltatás egyre bővült. A Bárd hangversenyrendező és gramofonkereskedő cég hirdette, hogy: „némafilmek zenei összeállítását (szinkronizálását) speciális szakemberünkkel elkészítjük”, ami mellett raktárában található „speciális zörejlemez, vihar, vonat, láрма, taps, harang, állathangok stb.” amelyek a közönséges zenelemezek közé vegyítve a hangfelvétel illúzióját keltették. Persze felvetődtek ennek az eljárásnak a jogi problémái is: „Szabad-e önkényesen szinkronizálni a filmet?” (Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy a *hangszóró* ebben az időben vált ismertté a rádió nyomán. Előzőleg még politikai stb. gyűlések szónokai is csak saját hangerejükre támaszkodhattak. Sportesemények alkalma-

val szajtolcséren mondták be az eredményeket, ide-oda futkosva a közönség egyes csoportjai felé.)

A magyar némafilm történetének tárgyalását 1931 őszével fogjuk befejezni, a *Magyar Híradó* hangos változatának megjelenését választva ki ennek időpontját. Addig a film régi és új formája közötti egyenetlen, de tartós harcról kell beszámolnunk. A hangosfilm győzelme gyors volt és kétségtelen ugyan, de sokan úgy látták, hogy a némafilmnek még maradnak lehetőségei egyrészt a művészi igényű közönségben, másrészt az átállásra képtelen kismozikban. Az idevágó érvelések azonban többnyire csak önmagukat kívánták megnyugtani. Egy ideig makacsul ismételték, hogy: „Németországban a némafilm még ma is egyenrangú vetélytársa a hangos mozinak” illetve, „Németországban és Franciaországban az angol dialógusokkal előadott hangosfilmek megbuktak.” Vagy: „Az igazán hozzáértő és művelt mozikedvelő közönség itt (Párizsban) nem döntött olyan elvakult sietséggel az új divat javára...” Magukat bebiztosító nagy cégek, mint az UFA és a Metro, minden eshetőségre felkészülve reklámokban is jelezték, hogy továbbra is gyártanak némafilmeket. A hangosfilm megjelenésével szerzői jogi kérdések is felmerültek, valamint karitatív szempontok a kismozisok érdekében, akik anyagi eszközök híján nem tudtak hangos leadógépet felszereltetni.

Nálunk a miniszterelnökség új filmügyi előadója élesen kelt a némafilmgyártás védelmére, a következmények azonban Helai Jenőt igazolták, akinek szavait fentebb idéztük. A *Mária nővér* 1929. szeptember 5-től mindössze egy hétig szerepelt a bemutatómozik műsorán, a továbbiakban egy sablon némafilm pályáját futotta be, majd eltűnt a feledésben. Kópiaja is elveszett, de a téma hangosfilmként később újra forgatásra került. Valóban, a Filmipari Alap által elképzelt „internacionális” téma volt, mely a nagy Griffith-giccek egyikével, a *Fehér apácával* tartott rokonságot.

Mindamellet a hibák bevallását és a koncepciók levonását nem sorolhatjuk a kor erényei közé. A kormányzat szívesen hallgatta egyes szakírók bizonygatását a némafilm vélt jövőjéről. „Az igazán művészi magyar némafilm gyártására buzdítanak most a

bizonyos hangosfilmek ellen mutatkozó jelenségek is. Használjuk ki őket?” – olvashattuk. „Talán a magyar némafilm lesz az, mely a haldoklásra ítélt némafilmnek új lendületet fog adni.” Bingert János, később a Hunnia filmgyár igazgatója reálisabban mérte fel a helyzetet. „Ma némafilmet gyártani Magyarországon veszedelmes és kockázatos dolog, hiszen a film elsőhetes film-színházban megjelenni már nem tud” – írta.

Hamarosan bebizonyosodott, hogy ez utóbbi álláspont volt a helyes. Vessünk egy pillantást azonban most az átmenetre a nyelvi nehézségek vonaláról. A vezető gyárak eleinte nagy gondot fordítottak rá, hogy a különböző világnyelveken elkészített filmjeik mellett is a többnyelvűség illúzióját keltsék. Egy-két magyar mondatot illesztettek filmjeikbe, persze csak a Magyarországra küldött példányokba, udvariasságból a magyar közönség felé. És ugyanezt tették meg nyilván még sok kis ország esetében is. Megjelentek a hírek arról, hogy Korda Sándor és Kertész Mihály magyar beszélőfilmeket rendeznek Hollywoodban, és „Az első nagy, magyar hangosfilm”-ként hirdették az UFA *Vásárcsopót*, melyről az előbb volt szó. E tekintetben a legnagyobb, bár sikertelen akció a Paramounthoz fűződik, mely két filmjét Párizsban forgatta, azonos díszletekben, tucatnyi európai ország színészeivel, minden jelenetet egymás után felvéve minden nyelven. Az így készült „magyar” filmek, *Az orvos titka* és *A kacagó asszony*, Hegedűs Tibor rendezésében, Bajor Gizi, Somlay Artúr, Góth Sándor, Vaszary Piroska, Mály Gerő stb. szereplésével, deszillált, semleges jellegtelenségükkel éppúgy nem arattak nálunk sikert, mint más országokban más nyelvű megfelelőik. Így több hasonló kísérletre nem is került sor.

Nyilvánvaló volt, hogy a nagy hangosfilmekhez végig kell járni a kis hangosfilmek tanulmányújtát. Magunk is próbálkoztunk vele, és biztattunk ilyenféle megjelenésre külföldi gyártókat is. Első híradófelvételeinket a Fox-gyár készítette Horthy Miklós kormányzóról és Vass József népjóléti miniszterről, ezeket a filmeket több hasonló követte. Nálunk a Kovács és Faludi cég vágott bele a problémába, ez nem gyár volt, csupán labora-

tórium, és olyan filmesekkel kezdett, mint *Békéffy a hangosfilmről*, egy hétköznapi filmkonferansszal, amit a Rio Rita előtt vetítettek a Fórum moziban. Azután egy hangos életképre is sor került, helyesebben: mozgófényképes, nótailustrációra, *Volt nékem két ökröm...* címmel, ugyanilyet forgattak Weigand Tibor, akkoriban igen neves, fiatal slágerénekesről, és elkészült a tizenkét perces, hangos életkép, a *Hány óra Zsuzsi?* mely egyben kiérdemelhetette az első betiltott magyar hangosfilm címét is, bár később, közel harmad részét kivágyva mégis vászonra kerülhetett. A Kovács és Faludi cég ezeket más kislímmel együtt, *Nevető Budapest* címmel, teljes filmhosszúságban (2438 méter) mutatta be. Az anyagból három rész, Nagy Endre konferansa, Honthy Hanna énekszámja és Pethes Sándor–Dénes György tréfás párjelenete ma is megvan a filmarchívum birtokában.

Megnézve ezeket az 1930-as hangosfilmeket, vagy akár visszamelegkezve rájuk, megérthetjük azt a paradox kijelentést, hogy: „a hangosfilmfelvételek lényegesen olcsóbbak, mint a némafilmek voltak.” Ezeket ugyanis a legegyszerűbben veszik fel, a lehetőség szerint egy gépbéállításal, „direktben”, szinte minden változtatás nélkül. Legfeljebb egy-két vágással, mint például a *Volt nékem két ökröm...* esetében, melyben hol az énekest láttuk (Fekete Pált), hol a „két szép, villásszarvú” ökröt, szántás közben.

Nem is lehetett másképpen, hiszen ezek a próbálkozások elégszerény körülmények között történtek. A Hunnia modernizálása nem várhatott tovább, de azért mégis eltartott egy kis ideig, míg elkészültek vele. A gyártás csak a következő évben, 1931-ben kezdődhetett meg benne.

A játékfilmgyártás a fentiekből érthetően tétován, sok toldozás-foldozás között lépegetett egyet-egyét előre, a hangosfilm nagy szenzáció viharában még az előzőknél is kevesebb figyelmet keltve. A *Mária nővért* követően, a *The Singing Fool* bemutatása után újabb magyar némafilm forgatása kezdődött meg, a *Csak egy kislány-é*, Gaál Béla rendezésében, Jávor Pál, Eggerth Márta, Pethes Sándor és Vándory Gusztáv főszereplésével. Ennek a felvételnek az eredményessége azonban már végképp kilá-

tástalannak látszott, ezért a filmet menet közben kellett szinkronizálni, kísérőzenével, zörejekkel, zsi bongással, egyes kihallatszó hangokkal ellátni, és a végére hazárd módon – ma már szinte elvezethetetlen technikával – hozzáfűzni a címadó jelenetet, melyben Jávor Pál elénekli az ismert műdalt. Bethlen Margit filmje, A szerelem örökké él szintén némafilmnek indult, utólag szinkronizálták. Lázár Lajos rendezte, főszereplői Sugár Károly és Rákosi Szidi voltak. Hangos prólógusát Hegedűs Gyula mondta el. Az utókor számára külön érdekessége, hogy „Kozma József, az Opera korrepetitora új zeneszámokat szőtt bele a filmbe.” Be-mutatója 1930. május 1-jén volt az UFA-ban (ma Szikra), a *Csak egy kislány*-é május 12-én a Kamarában (Dohány utca), és a kis-filmekből összeállított *Nevető Budapest*-é két hétre rá, ugyanott.

A hangosfilm térhódításával megélné a kinematográfia élete. De a gazdasági helyzeten ez azért nem segített, legfeljebb az erőviszonyok változtak meg. „A jelen borzalmasan sötét. A közel-jövő kilátásai teljesen vigasztalanok, és azért, ha csak lehet, tartalékolni kell a jövőre...” – írta a Filmkultúra, majd a következő számban így folytatta: „...Magyarországon egyetlen mozi sincs, mely ne veszteséggel folytató üzemét.” A Pesti Hírlapban apró-hirdetés jelent meg, mely szerint: „vidéki mozgószínház eladó. 1000 pengővel átvehető.” „A szezonindulás még egy évben sem okozott olyan súlyos gondot, mint az idén” – olvashattuk másutt. „Ha a kormány most nem jön segítségére a mozi szakmának, akkor Magyarország egyik legfontosabb kultúrtényezője lassankint elpusztul” – így írt vezércikkben a vezető szaklap. Majd később: „Rövid idő alatt Budapesten négy kis mozi szűnt meg.”

Gyárfás Gyula (a Simplon, később: Bartók mozi tulajdonosa) szerint: „végső pusztulás fenyegeti a magyar filmszínházakat.” 507 moziengedélyből csak 178 van kihasználva. A bevételek 50%-át emészti fel a kölcsöndíj és a reklám, 25%-át a közterhek, 12%-át a házbér, a többi marad fizetésekre, beruházásokra, javításokra stb. Bár eltérő számokkal, de a jegyforgalom katasztrofális esőkkenéséről tudósít a főváros egyik félhivatalos kiadványa éppúgy, mint a kiváló szakember, Castiglione Henrik.

Utóbbi szemléltető ábrázolása szerint a budapesti napi jegy-forgalom, mely előzőleg egy telt ház 108%-a volt, most 65%-ra csökkent. Ez, ha napi három előadást veszünk, egy-egy előadás 22%-os látogatottságát jelenti.

Persze 1932 őszén már nincs néma filmszínház fővárosunk-ban. Az utolsó kettő a Kristály volt és a Plutó. A hangosfilmgyár-tás mintha megmozdult volna. Az idegen nyelvű beszélőfilmek hallatán félmerült igény az anyanyelvre is. Nálunk kitűnő színé-szek között lehetett válogatni és – amint említettük – a hangos-film technikai követelményei kezdetben nem voltak magasak. Szinte csak oda kellett állni a felvevőgép elé, és elmondani a vic-ceket, elénekelni a dalokat. Minden egyebet megadtak a külföl-di attrakciók, a magyar filmben csak erre volt szükség: a magyar nyelvre, jó színészek tolmácsolásában. Néhány rövidebb hangos-játékfilm után megjelent 1931 szeptember végén az első, teljes hosszúságú magyar hangosfilm, *A két bálvány*, november köze-pén pedig követte a *Hypolit, a lakáj*.

Az első hangos *Magyar Híradó*, a 398-as számú vetítésének időpontja 1931. október 8. Ekkorra megszűnt a Pedagógiai Filmgyár és Könyves Kálmán körüli telepét a Magyar Film Iro-da vette át. (Később: Híradó- és Dokumentumfilm Vállalat). Zitkovszky Béla ezt már nem érte meg, 1930 szeptemberében halt meg, 63 éves korában. „...abban az új Pedagógiai Filmgyár-ban, melynek megteremtésében neki volt elsősorban része, neki már nem jutott hely. E fölötti bánatában, családi és anyagi gond-jai megőrölték idegzetét, úgy, hogy kénytelen volt elmeogyin-tézetbe vonulni” – írta halála alkalmából a Filmkultúra. Ez idő-tájit hunyt el a magyar némafilm két kiválósága, Garas Márton és Virágh Árpád is. Megemlékezett a sajtó Demmel Sándor mozi-s öngyilkosságáról, és a nyomorában szintén öngyilkos lett kitűnő filmszínész, Margittay Gyula gyászjelentése egyszerre jelent meg az első nagy hangosfilmsikerről való beszámolóval.

A magyar némafilm még sokáig vegetált. Játékfilm, híradó már nem készült több némán, de egyes oktatófilmek, filmdoku-mentációk még igen, és nem is kis számban. 1931-ben 17 000

méter hangosfilmmel szemben az évi termésben még 64 000 méter volt a néma. 1933-ban már 42 000 méter hangos mellett csak 13 000 méter némát forgattak. A hangosfilm mennyisége évről évre emelkedett, 74, 76, 120, 158, 211 ezerre, a néma azonban még sokáig nem csökkent érezhető mértékben, sőt előfordult, hogy emelkedett is, csupán 1938-ban zuhant le 8000-re.

Lajta Andor visszatérő, érzékleles, és történeti forrásként felbecsülhetetlen értékű beszámolójában, *Az év történetében* 1931-ről így ír: „Tavaly azt írtam e helyen, hogy az akkori viszonyoknál rosszabbak már nem következhetnek be... (azonban) az 1931. évi gazdasági összeomlás és katasztrófa valóban már az emberi szenvedés és tortúra csimborasszóját jelenti.” (A köztudatban sokáig a dél-amerikai Chimborazo szerepelt a föld legmagasabb hegyeként, ennek a nevét használták a nagyon nagy magasságok jelezőjéül is.) Következő évi kötetében pedig így folytatja történeti vázlatát: „...lehajtott fejfel, gondterhes ráncokkal és apatikus nézéssel járnak-kelnek az emberek, mert senki sem látja a kiutat, egy jobb kor hajnalhasadásának a kezdetét.”

Zitkovszky Béla már 1916-ban így emlékezett vissza: „(néhai jó igazgatóm)... milyen gúnyosan nevetett, amikor azt mondtam, hogy az emberek otthon, lakásukban fogják nézni a heti aktualitásokat csakúgy, mint most hallgatják az operaelőadásokat a Telefon Hírmondón. Az újságokat nem olvasni, hanem mozinézni fogják, az iskolában pedig nem könyvekből, hanem mozi-dést jósolta meg néhány évtizeddel előre. Bizonyára hitte ezt halálakor is, bár a magyar filmgyártás csődjét, a néma korszak végén, saját személyén is érezhette. A magyar kinematográfia ekkor a hangosfilmgyártás küszöbére ért, tegyük hozzá: a viszonylag hamar kivirágzó, de provinciális hangosfilmgyártására.

A közvetlen igény, mint említettük, az anyanyelv volt, de beágyazva egy általános, korigénybe. A közönség a tudatos elképzelések és az ábrándvilág egybeolvadás határára saját hangulatait keverte a moziban és kapni is akart ott hangulatot. A csírájában jelentkező magyar filmgyártásnak pedig nem volt más igénye, mint

az amerikai stílus utánzása, a nagyvonalú effektusok, a „szenciació-film” hatásainak kiegészítése a közvetlenül ható anyanyelvvel, és a közönségnek sem volt más igénye vele szemben. A mozi közönsége követelményeiben teljes volt és egységes. A „happy end”-et követelte, a boldog befejezést csak olykor tarkíthatták bánnatos, érzelmes befejezések, ám mindig szobatisztán, kesernyésen, de nem keserűen, végeredményben megnyugtatóan. Jó lenne, ha a valósághoz a fantázia segítene hozzá bennünket. A moziban látott fantáziaképek azonosak lennének a valósággal. Ez lett az „álomgyár” szerepe.

Balázs Béla helyesen hangsúlyozza, hogy a *filmek* szelleme és a *film* szelleme nem azonos. Azonban amikor a film szelleméről szólunk, nem feledkezhetünk meg róla, hogy akarva-akaratlanul a filmek szellemére vagyunk utalva. A közönség ugyanis a filmekkel tartotta szoros kapcsolatát, a film szelleme nem érdekelte. Ugyancsak Balázs Béla hivatkozik rá, hogy minden állatnak az ízlik, ami táplálja, és ebből következteti, hogy az esztétikai ízlés is a szellemi szervezet önvédelmi eszköze. „Az ízlés: ideológia” – szögezi le.

Milyen szellemi szervezetről lehet szó, mely a valóság esztétikai birtokbavételére az általunk tárgyalt kor filmtermését látta legjobban eszköznek? Ha a mérhetetlen iszaptömegből megpróbáljuk kimosni a benne rejlő aranyat, saját területünkön legfeljebb csak fakó kavicsokat lelhetünk. A *Magyar rapszódíát* a főhadnagy nemes gondolkodása segíti a happy endhez. A *Mária nővér* egy fel-emelő szerelem mélabús emléke. A *Nafalin* csiklandós vígjáték, tréfás és megoldható bonyodalmakkal. A *kis lócs* a kötelező hazafiság adója. A *Csárdáskirlynő* zenés, vidám nagyvilági életet kínál, a *Ha megfújják a trombitát* irrendentizmust, a *Rongyosok* kedves-bohém ripacséletet, a *Rabmadár* nemzetközi szállodák kalandorvilágát. (Bár a szálloda nem mehetett jól, a produkciónak statisztériára nem jutott pénze, az üres hotel folyosóin a futkosó szereplőkön kívül teremtett lélek nem látható.) A kommersz filmgyártás egyik alapétele, hogy „az alsóbb néposztály” érdeklődik a gazdagok világa iránt. Jobban, mint a saját magáé iránt. Balázs Béla el-

ismeri ennek lehetőségét és kitér rá, hogy „a kispolgár csak a legközelebb fekvő dolgokat látja.” Persze a legközelebb fekvőnek vélt dolgokat, tehát amelyek egyszerűek, kínálkozóak, szellemi erőfeszítést nem kívánnak, amelyekről úgy véli, hogy szerencsésen elérheti, vagy legalábbis lelki diszpozíciójában rokon lehet vele. A hős küzdje le az akadályokat és örök szerelemben egyesüljön szerelmesével (*Magyar rapszódia*), kerüljön jól végződő, mulatságos kalandba (*Nafalin*), és adja életét a hazáért (*A kis hős*).

Magyar filmtörténetről lévén szó, a példák persze magyarok. A külföldi filmek mellett nem arathattak sikert, hiszen felkészültségük, technikájuk, sztárjaik népszerűsége nem volt velük összehasonlítható, de a hangulatukban igyekeztek hozzájuk hasonlítani. Magyar jellegüket csak a ringó búzatáblák hangstulyzoták és a „négy szép, villásszarvú” ökör. A magyar filmgyártásnak ezekben a jelentéktelen kis morzáiban, mint összetört tükör cserepeiben, ugyanaz a közízlés mutatkozott meg, mely sikerre vitte az amerikai filmóriásokat. A közönség képtelen lévén a filmekben látható-érzésekre, cselekedetekre, hiszen örök hűségese kivéte nem állta ki az idő próbáját, tréfás kalandjai rosszul végződtek, hősi teljesítményei nem jutottak túl a képzelgéseken, most mindent oly közelinek látott, szinte kéznyújtással elérhetőnek, mint a csecsemő a holdat. „Egymás ajkain tépik fel a szerelem rettenetes gyönyörűségeit...” – idéztük a *Diadalmas élet* című magyar film forgatókönyvéből. A közönség pedig, melynek tapasztalatai rosszul sikerült, vagy rossz utóízű kísérletek sorozatából állottak, egy pillanatra közel érezte magát az élményhez, remélte, hogy most már neki is része lesz benne, legalábbis része lehet bármikor. A „veszélytelen veszély” értelmében lehetett kockázat és erőfeszítés nélkül úrrá a természetben, az életben, a sorson. Hiszen mindez a legegyszerűbb képletekbe tömörítve (örök szerelem, társadalmi siker, vagyon, személyes győzelem, testi erő) a legkülönbözőbb formációkban jelent meg előtte a vásznon.

Akárcsak az ősember előtt, amikor a barlang falán felrajzolta a bölényt, és úgy érezte, hogy birtokába vette, hatalmat nyert fő-

lött. Játék és mágia, a rajtuk kívül álló világ megismerésének és birtokbavételének primitíven önszugesztációs eszközei nem vesznek az őskor kódébe, hanem ma is élnek. A gyerek szintjén, aki vonattal játszik, és torzképet rajzol arról, akire haragszik, vagy a közönség szintjén, mely szívesen hiszi azt, hogy ami nem sikerül neki soha, az bármikor sikerülhet, ha szorgalmasan magá elé idézi az elsötétített moziteremben, az álom intenzitása talán eléri a valóságot. Pontosan fogalmazva: „A primitív mágia alapja az a hiedelem, hogy a realitás ellenőrzése illúziójának megteremtésével a realitás a valóságban is ellenőrizhetővé válik.”

Ez történik a mozitermekben az örvendetes mozibefejzéseknél és egyben a szomorúaknál is. Csak az a lényeges, hogy minden egyszerű legyen, áttekinthető, könnyen lemérhető, tehát távol az élet bonyolultságától. A közönség szeret sémákban gondolkodni, élményei többnyire egyszerű sémák, a jó és a rossz küzdelméről, az előbbi nehéz, ám kétségtelen győzelmével. Ugyanezeket a jeleket az életben nem tapasztalja maga körül, sőt ő maga sem segít megvalósulásukban. Mintha inkább szeretné, ha nem történnék meg semmi a valóságban, de ha igen, csak ő maga legyen az események egyedüli hőse. Mint a kis moziban onanizáló magányos férfi, néhány évvel a tárgyalt korszak után, az amerikai primadonnát látva, az *Alexander's Ragtime Band* előadásán. A mellettem lévő széken ült, a villany felgyűlésakor elégedetten tekingetett körül, mint egy szép élmény részese. Ez az ábrándvilág titka és varázsa: megkötözött és korlátozott tehetségű emberek előtt nagy tettek és élmények fényét csillantani meg, a megvalósítás terhes kötelezettsége nélkül.

A *Magyar rapszódia* közönsége tudta, hogy a lelki nemességnek előtte lejátszódó ábrázolásával még nem válik maga is hasonlóvá a film hőséhez, de szívesen ringatta magát illúziókban. Az a néző, aki az Urániában megatott részvétet érzett a *Vasárnap délután* sorsüldözött cselédjánya iránt, a polgári életben maga is szeretetlenül viselkedett vele szemben. És ebben nem látott semmi öszezérhetlent. A moziban „elhitte”, hogy egy érzés megismerése annak birtokbavételével azonos, amikor azonban elhagyta a

termet, már olyan mértékben disztíngvált a két folyamat között, amelyben életfeltételei ezt meghatározták. A gyengébb szerepében tovább dédelgette ábrándjait, kanti játékszerűséggel keresett búvóhelyet saját elképzelt világa számára. Az erősebbében azonban – például a cseléddel való viszonylatában – megmaradt a napi realitások talaján. Az előbbi esetben a közönség kompromisszumokra is hajlandó volt. Morális kompromisszumokra gondolunk. Ezt sejtette meg a cenzúra is, amikor ügyefogyott és kilátástalan küzdelmet indított meg a film erkölcsromboló hatása ellen. A *Modern Dubarry* egyedi esetet dolgozott fel. Az elzúlótt masamódlányról szól, aki igazi szerelmet talál egy elűzött – de persze még mindig elég gazdag – király oldalán. Az alkotó nyilvánvalóan nem azt kívánta a világgal közölni, hogy a leányok nyugodtan zülljenek el, úgys kamatostul rendbe jön minden. Az ábránd azonban egyedi dolog, az egyén saját igényeihez formálja a látottakat. Haladó kritikusaink szívesen méltatták a mozgógyelmet a helytelen irányban történő kollektivizálásra, a film milliányi Toinette-t teremtő erejére, kik mind egy-egy elűzött király jachtján reméltek boldogságot találni.

Nézzük például a *Grand Hotel* esetét. Ez néhány évvel későbbi, már a hangosfilm korszakából való. Vicki Baum világhírű kolportársregénye színpadra és filmre átdolgozva is egyformán nagy sikert ért el. Összetört embereket ismerünk meg benne, csődbe jutott és rendőrségre került vezérigazgatót, szállodatorvajjá zúllott bárót, rákbeteg öreg tisztviselőt, bukásához érkezt primadonnát és nyomorában prostituálódó gépirónót. Két nap alatt szinte beteljesedik mindegyikük sorsa. A közönség azonban csak a miliót látta, az élet külső csillogását, és ábrándvilágában bármelyik szereplővel másként fog alakulni. (Vagy: mert ilyen saját sorsa azért végül másként fog alakulni. (Vagy: mert ilyen életért nem is drága ár a látott befejezés.) Erkölcsi skrupulusok már nem jutottak szóhoz. Itt tehát a világ megismeréséről van szó? Vagy birtokbavételéről? A megismerés kicsit persze birtokbavétel is, a mozik közönsége a gazdasági válság szorításában

nem tudott és nem is akart kellőképpen disztíngválni, „esztétikai birtokbavételt” reklamálni. A kései német némafilm két remeke, a *Menschen im Sonntag* és a *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* így még engedélyezése esetén sem számíthatott volna sikerre. Az egyszerű emberek primitív vasárnapi szórakozása, vagy a munkanélküliek nyomora valóban csak a világ megismerésének, „esztétikai” birtokbavételének tárgya lehetett. Látszik, hogy a közönség nem ezt kívánta, hanem inkább a valóságos birtokbavétel illúzióját. Persze nem az ilyen tárgyú valóságát, hanem a *Grand Hotélét*.

Gró Lajos szerint „a modern kapitalizmus széttördelte az emberiség egységét és az egyént... önmaga börtönében sínylődő individuummá formálta.” A némafilm végső szakaszának a közönségét éppen ennek a közönségnek, ezeknek a börtönből kitörni vágyó, de arra képtelen, ezért ábrándokba menekülő individuumnak a szemszögéből kell tekinteniünk. Ez a közönség arra törekedett, hogy csak absztrakciókkal legyen dolga, jóssággal, szépséggel, boldogsággal. Mi azonban magával a reális világgal dolgozunk, ez esetben ezzel a közönséggel. Közismert, bevallott – és bevált – mércéje volt az amerikai átlagfilmnek a 12–13 éves gyerek szellemi színvonalához való igazodás. Ehhez igazodott a magyar filmgyártás is, a húszas évek végének említett filmjeiben semmi sem volt számára meg nem érthető. A fiatal gyerekek differenciálni képtelen, egyszerű sémákban, pszichológiai képletekben gondolkozik. A filmgyártás pedig világméretekben igyekezett a primitív felhőtteket ugyanezen a színvonalon tartani, amely törekvés maguknak az érintett felnőtteknek is megfelelt. Nem érezték magukat erősnek valamiféle esetleges változás kiharcolására, inkább befészkelődtek a kínálkozó ábrándvilágba. Így meglévő erejük is megfogyott és később, furcsa paradoxonként már a régi ábrándokat vélték egyetlen valódi pozitívumnak az életükben. A munka parancsoló szükségesség, de amíg ez a parancs nem lelki indítékú, hanem külső kényszer formájában jelentkezik, (filozofikus alapot is találva hozzá az eredendő bűn szemléletében) addig számolni kell a tőle való menekülés vágyával is, az atán való vágygal, hogy a munkát „helyettünk” végezze el valaki. A felsőbb szellem, ahová

az ősember mágiája torkollott, a rabszolga, vagy a cseléd, a filléres jellegű kispolgári korban pedig egy filléres találmány, a mozgófénykép. Ez a gazdasági válság és a munkanélküliség szorításában bármikor képes megváltoztatni a világot, a közönség elé varázsolni a szépség, jóság, boldogság, igazságosság mellett a gazdagság és a hatalom oly ritkán megvalósuló ajándékát. Mindezért itt nem kell tenni semmit: a pergő film, akár az egzotikus leírásokban szereplő imamalom, nem kívánja meg a személyes aktivitást, hanem készséggel helyettesíti. (Magam is megpörgtettem egyszer egy távol-keleti nagyváros kolostorában.)

Ennek a szemléletnek a megváltoztatása a társadalmi létnek a megváltoztatását is csak ellentmondásosan követi, a múlthoz való ragaszkodás jelentőségét irritálóan éreztetve, de le nem bcsülhetve. A művészet szerepe: morális energiák felszabadítása. Ezt a feladatát azonban csak a szükséges előfeltételek megteremtése után töltheti be. Addig számolnunk kell vele, hogy ezeket felszabadítás helyett befojtja, elaltatja mindaddig, amíg az üzleti film meghatározó hatását közvetlenül, vagy közvetve állandóan éreztünk kell.

MAGYAR BÁLINT: *A magyar némafilm története 1918–1931*. 1967. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. 204. p.

MAGYAR BÁLINT: *A svéd film lelke* Bp. 1969. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. 9. p.

HEVESY IVÁN: *Adalékok a magyar némafilmgyártás történetéhez*. In: Filmkultúra 1961. október i.m. 9. p.

NEMESKÜRTY ISTVÁN: *A mozgóképtől a filmművészetig* Bp. 1961. Magvető. 417 p.

MAGYAR BÁLINT: *A magyar némafilm története 1918–1931*. 1967. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. 120. p.

GAÁL ÉVA: *A magyar hivatásos filmrendezők portréja és tevékenysége (1900–1920)* 1974.; *A magyar film kulturális szférája 1896–1919 között*. 1975. Kéziratok. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára

MAGYAR BÁLINT: *A magyar némafilm története 1918–1931*. 1967. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 97. p.

JANOVICS JENŐ: *A Hunyadi téri színház*. Cluj. 2001. Korunk Baráti társaság. 257–259. p.