

Vajda Boróka

A film megítélésének alakulása a század eleji magyar sajtóban

A *Mozgófénykép Híradó* cikkei 1908–1918 között

A mozgóképek megjelenésének és elterjedésének időszaka, a tizenkilencedik század legvége és a huszadik század legeleje nyitottsága és sokértékűsége miatt különösen izgalmas korszaka a film- és a kultúrtörténetnek. Ebben az időszakban a filmet még nem feltétlenül vagy nem dominánsan tekintették művészetnek. Az első kidolgozottabb, magyar nyelvű filmelméleti munkák, melyek már a film művészi kifejezőeszközeit elemzik, az 1920-as években születtek.¹ A megelőző évtizedek magyar szakirodalmát felmérő Nemeskürty István, Köhát Zsolt és Gaál Éva azonban már rámutatott, hogy bár kidolgozott filmelméletekről még nem beszélhetünk, egy karakteres, filmről szóló diskurzus már formálódott a korszakban, melybe a kortárs értelmiség is egyre nagyobb arányban kapcsolódott be.² Világos, hogy ebben az időben a film, illetve a filmnézés intézményes lehetőségei nagyon eltértek a mai tapasztalattunktól, így a korai filmről való gondolkodás is egészen más benyomások alapján alakulhatott. Tanulmányom ezt a problémát, tehát a film megítélésének változását kívánja elemezni a huszadik század első évtizedeinek magyar filmkritikai diskurzusában. Hipotézisem szerint az 1910-es évektől kezdve a magyar szaksajtó a film médiumát különböző lehetséges értelmezésekkel kísérte meg definiálni, de már megjelent a gondolat, hogy a film önálló művészet lehet. A korszak filmes szaksajtójának egyik fontos orgánumban, a *Mozgófénykép Híradó*ban megjelent írások

tartalomelemzése segítségével ezeket a lehetséges irányokat igyekszem feltárni és leírni ebben a tanulmányban, külön kiemelve azokat a gondolatmeneteket, melyek a film mint önálló művészet felé mutatnak. A tendenciák megállapításához mindazonáltal szükségesnek tartom a korszak filmkultúrájának jellemzését is, mert enélkül mai szemmel nem értelmezhetőek érdemben az eredmények. Ezért írásom első felében igyekszem elhelyezni a témát az 1900-as, 1910-es évek egyetemes és magyar filmtörténetének kontextusában, hogy ezt követően, a *Mozgófénykép Híradó*ban megjelent írások adott szempontok mentén való áttekintése révén a korszak filmről szóló gondolkodásának tendenciáit és lehetséges képét mutassam be.

Nemzetközi és magyar filmélet a századelőn

Kristin Thompson és David Bordwell három szakaszra osztják a mozgóképek korai korszakát: a mozi előzményei és megszületése (1) után 1905 és 1912 közé teszik világméretű elterjedésének időszakát (2), az 1913 és 1919 közötti korszak pedig a klasszikus hollywoodi film és a nemzeti filmgyártások kialakulásának időszaka (3).³ A magyar filmtörténet kutatói szintén 1911–1912 körülre teszik a for-

1 Nemeskürty István az első magyar filmesztétikai műveknek Wolfram Elemér: *A filmdráma fejlődése, művészete, jövője* című, 1922-es könyvét, Gró Lajos: *A film útja* című, 1927-e könyvét és legfőképp Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című 1925-ös művét tekinti. Nemeskürty István: *A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története (1907–1930)*. Budapest: Magvető könyvkiadó, 1961.

2 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*; Köhát Zsolt: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.; Gaál Éva: *A magyar némafilm kulturális szférája 1896–1919 között*. Kézirat. Budapest: MNFA Könyvtára, 1975.

3 Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2007. pp. 35–54.; 56–77.; 78–103. A korszakok megnevezését tőlük veszem át.

dulópontot, a mozgóképek megjelenése és elterjedése után a hazai játékfilmgyártás megindulását.⁴ A huszadik század első éveire tehát már kialakulóban volt a filmgyártás, forgalmazás és bemutatás mikéntje. 1905-től egyre több helyen nyíltak állandó, csak filmvetítésre használt helyiségek, a mozik kölcsönözték a filmeket, ami lehetővé tette a heti többszöri műsorváltást. Emiatt megnőtt a filmek iránti igény, világszerte sorra alakultak az új filmgyárak. Ebben az időszakban a filmgyártás vezető országai az Egyesült Államok, Franciaország és Anglia voltak, a század első évtizede során pedig felzárkózott melléjük Olaszország és Dánia is.⁵ Ez a néhány állam a kisebb államok filmigényét is ellátta, ekkoriban többek között Magyarországon is francia, amerikai, olasz és dán filmeket játszottak a mozik.⁶

A film 1896-os magyarországi megjelenése és a kezdeti sikertelenség után a huszadik századdal új korszak nyílt a magyar film történetében. A század első évtizedében itthon is kiépült a mozihálózat,⁷ és bár a magyar filmgyártás megindulása még váratott magára, a filmgyártó országok exportjának köszönhetően a közönség el volt látva filmekkel. Eleinte jellemzően „kávésok” és mutatványosok kértek engedélyt mozgóképek vetítésére saját helyiségeikben vagy sátraikban, de 1906 februárjában Projectograph néven megnyílt az első csak filmvetítésre szánt helyiség is,⁸ melyet sorra követett a többi.⁹ 1912-re összesen 270 mozi működött az országban, csak a fővárosban már több tízezer ember nézett filmet naponta.¹⁰

Egy korabeli mozi műsorában körülbelül egy óra alatt 6-8 rövidfilm pergett le, amelyeket a mozis maga váloga-

tott össze. A változatosság a „műfajokban” jelentkezett, egymás után szerepeltek tájfelvételek, aktualitások és rövid cselekményes filmek. Az előadást általában zene kísérte, de előfordult a szöveges kommentár is.¹¹ A korszak moziélményét ezek a feltételek határozták meg. Füzi Izabella értelmezésében a korai mozira általában jellemző, hogy a színháztól örökölt közönségéhez igazította a filmvetítés eseményét, mely így sokkal inkább előadás jellegével, semmint a fikció nézőktől független világába való bevonódással hatott. A korszak szóhasználatában a filmet nem vetítik, hanem „előadják”, a színészek pedig „fellépnek” a mozikban. A nézőtér „itt és most-jának” érzését a filmről kikacsintó szereplők, a nézőtérrel elhelyezkedő gépész és konferanszié is erősítette. A műsor elemeinek variálhatósága és a bemutatás varietére hasonlító szerkezete miatt a mozi tulajdonosa bizonyos értelemben társszerzőjévé vált az előadásnak; a filmek kontextusának megteremtésébe beleszólt továbbá a zenekar és a „filmmagyarító” is.¹² A moziműsorok azonban 1904-től kezdődően legfőbb elemévé lassan, de egyre határozottabban a többtekerces, történetmesélő film vált, mely a közönséget is vonzotta, és amely gyártására a cégek is könnyebben álltak rá.¹³

A moziműsor kialakítása ebben az időszakban a világ minden országában hasonló lehetett. A *Mozgófénykép Híradóban* 1911-ben futó *Képleírások* rovat jól tükrözi ezt a műfaji változatosságot. A rovat a választék csoportosításához a következő műfaji megjelöléseket használja: *Drámák* cím alatt: *drámai jelenetek, színmű, műfilm*; *Komédiák* cím alatt: *komikus jelenetek, kacagtató mókák, komédia, szatíra; Termé-*

4 Balogh Gyöngyi – Gyüre Vera – Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest: Műszaki könyvkiadó, 2004. pp. 16-17.

5 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 56-77.

6 Csurgay István: A Magyarországon 1908–1944-ig bemutatott külföldi filmek. *Filmspirál* V. (1999) no. 2. pp. 139–144.

7 Budapesti mozgóképszínházak, 1903–1923. *Filmspirál* VII. (2001) no. 1. pp. 83–97.

8 Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes filmkultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983. p. 32.

9 Budapesti mozgóképszínházak, 1903–1923. pp. 83–97.

10 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest, Osiris, 2010. p. 100.

11 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 43–45.

12 Füzi Izabella: Néző és közönség – Mozi-történeti vázlat. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonszeg-mozitortenet-i-vazlat/> (utolsó letöltés: 2019. 04. 05.)

A szerző a 4. lábjegyzetben felhívja a figyelmet arra, hogy a korszakban a mozi és a film szavak felcserélhetők voltak egymással. Erre támaszkodva tanulmányomban a szóismétlés elkerülése végett szinonimaként használok őket.

13 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 43–45.; p. 65.

szetfelvételek cím alatt pedig: *artista felvétel, tájkép, zoológiai felvétel, ipari felvétel, Mozgófénykép-Újság (Gaumont-Woche)*. Ekkorra a mozik műsorában már Magyarországon is túlsúlyban voltak a narratív filmek, de még mindig a részét képezték a dokumentum- vagy híradó jellegű képek is.¹⁴

Bár a magyar filmgyártás megindulását az első nagyjátékfilmekhez kötjük, már 1912 előtt is voltak rövidebb kísérletek. Kóháti Zsolt az 1907 és 1912 közötti szakaszt már egyértelműen a magyar kinematográfia megszerveződésének időszakaként tartja számon, melyben kiemelt jelentőséget kap az első kölcsönző- és gyártó cég, az 1908-ban megalakult Projectograph,¹⁵ mely rövid aktualitásokat, tájfelvételeket, majd humoros jeleneteket és rekonstruált híradókat is készített.¹⁶ Az 1911-ben létrejött, rövidéletű Hunnia Biográf is gyártott rövid vígjátékokat.¹⁷

Thompson és Bordwell szerint az 1913-tól 1919-ig tartó időszak legfontosabb hozadéka Amerikában a klasszikus filmstílus stabilizálódása, Európában pedig több nemzeti filmgyártás megindulása. A világháború alatt több ország – például Németország, Oroszország és Svédország is – elszigetelődött a nemzetközi filmkereskedelemtől, és kénytelen volt elindítani vagy felvirágoztatni saját filmgyártását.¹⁸ Ezeknek az országoknak a sorába csatlakozik Magyarország is. Bár a rendszeresnek mondható játékfilmgyártás már 1912-től megindult,¹⁹ a fellendülést az első világháború hozta meg.²⁰

Ebben a korai korszakban a film internacionális jellege miatt az egyes művek nagyon gyorsan és közvetlenül fejthették ki hatásukat minden országban. Az itthon is ható nemzetközi filmes irányzatok közül első helyen említendő a Thompson–Bordwell szerzőpáros által is kiemelt, francia Film d'Art társaság, amely 1908-ban alakult meg, és a művészi filmek gyártását tekintette céljának, neves írók, színészek és zeneszerzők közreműködésével. A *Mozgófénykép Híradó* egy cikke már 1908-ban követendő példaként állítja a hazai írók elé a párizsi kinematográfusok mintáját, akik a mozik műsorát „*irodalmi színvonalra emelik*”.²¹ A lap egy szerzője 1909-ben a magyar film helyes irányát is a „műfilm” felé való törekvésben jelöli ki.²² A francia hatás lehetett döntő abban, hogy – mint a világon sok helyen ekkor – a magyar filmben is az író és a színész nevéhez kötötték egy film szerzői érdemeit.²³

Thompson és Bordwell adatai szerint Dánia az 1910-es évek elején az elsők között gyártott többtekercesseket.²⁴ A magyar filmre ebben a korai szakaszában talán a legnagyobb hatással a dán filmek voltak, mely hatás több területen is jelentkezett. Az 1911 őszen meginduló *Kritika* rovat legtöbb cikke a Nordisk gyár filmjeit méltatja,²⁵ aminek oka lehet, hogy ezek voltak az első hosszabb „sláger”-nek nevezett filmek Magyarországon, amelyekről már érdemes volt kritikát írni.²⁶ A legelső hosszabb magyar filmek úgynevezett „társadalmi drámák” voltak,

14 Képleírások. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 2. pp. 5–8.

15 Kóháti: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 32–45.

16 Balogh–Gyürei–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 14–16.

17 *ibid.* pp. 16–17.

18 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 78–80.

19 1912 őszi szezonjában jelentek meg az első hosszabb, 1000 méter körüli magyar játékfilmek: az Uher cég *Növérék*, és a Projectograph *Ma és holnap* című filmje. Lásd Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 38.

20 Balogh–Gyürei–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. p. 21.; Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 348–356.

21 Emericus: *Az irodalom a kinematográfban*. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 2. p. 1.

22 V.R.: *Magyar műfilmek*. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 18. pp. 4–5.

23 Nemeskürty István: *A mozgókép esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915)*. In: *Nemeskürty István összes műve IV. A mozgókép varázsa*. Budapest: Szabad Tér, 2002. pp. 497–500.

24 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 58–60.

25 Nordisk-kritikák 1911-ben a *Kritika* rovatban: Névtelen: *A méltóságos kisasszony*; Névtelen: *A mormon áldozata*, Névtelen: *Égő vágyak*, Névtelen: *A négy ördög*, Névtelen: *Gar el Hama*, Korda Sándor: *A megboszult becsület*, Korda Sándor: *A szerelem hatalma*, Korda Sándor: *Az aszfaltvirág*. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 21.; 23.; 25.; 26.; 27.; 28.; 29.; 30.

26 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 26–27.

mely műfajt a dán filmek honosították meg.²⁷ Kóháti szerint Urban Gad rendezői ars poeticája erősen hatott az itthoni színészvezetésre, mely szerint a film művészete egyfajta pantomimjáték, melyben a legfőbb szerep az arcé és a tekinteté, és amelyben szükségszerűen túlozni kell a gesztusok terén.²⁸

Thompson és Bordwell szerint a német filmgyártás 1913-tól indult meg, amikor a gyártók színvonalas irodalmi műveken alapuló filmeket kezdtek gyártani, megszületett az Autorenfilm, „a szerzők filmje”, azaz a történet vagy a forgatókönyv írójának nevével fémjelzett mozgókép.²⁹ A *Mozgófénykép Híradó* különösen naprakészen követte a német eseményeket, figyelte és elemezte az Autorenfilmjelenséget,³⁰ megemlítette az első „szerzői filmet”, *A másikat* (*Der Andere*, r.: Max Mack, 1913),³¹ helyeselte a német film fejlődésének irányát, amikor színházi rendezőket kezdett alkalmazni.³² A magyar filmgyártás ebben a szakaszában szinte párhuzamosan haladt a némettel.

Az amerikai filmek stílusa, bár szóba került a lap cikkeiben, túl nagy figyelmet ekkor még nem kapott Magyarországon. A háború második fele tájáról származó korabeli beszámolók a színészek természetességét, valamint a cselekmény tempóját emelik ki.³³ A szakmai fogások felismerésére és elemzésére viszont csak 1917-ben került sor Török Jenő cikksorozatában.³⁴ Így tehát az amerikai filmművészet a háború előtti és alatti magyar filmgyártás stílusára nem lehetett igazán nagy hatással.

Összességében ebben a korai szakaszban alakultak ki a klasszikus játékfilmes elbeszélés és formanyelv alapelemei, amelyeket minden ország követett, hogy érthetőbbé tegyék a játékfilmek cselekményét. A játékfilmekben a néző figyelmének irányítására elkezdték alkalmazni az okok és okozatok láncolatát és a lélektani motivációt. Elterjedt a folyamatos vágás, az irányok folyamatosságának betartása, és változatosabbá váltak a plántípusok is. Az egyre bonyolultabb cselekményű filmekben megjelentek a képközi feliratok.³⁵ 1912 után pedig nagyobb hangsúly került a filmek sajátos hatására, a stílusesszók egyedi alkalmazására is.³⁶

Thompson és Bordwell a kisebb filmgyártással rendelkező országok filmtermését két közös vonásban határozza meg: az eredeti helyszínen forgatott külső felvételek és a történetekben a nemzeti irodalom és történelem felé való fordulás.³⁷ Magyarország kialakuló filmgyártására mindkét vonás jellemző. Az 1912 előtti magyar rövidfilmek általában az aktualitás, tájkép, dráma és vígjáték műfajába tartoztak, valamint népszerű volt a film és színház hibridműfaja, a kinemaszkeccs is.³⁸ A hosszabb játékfilmek gyártásával új korszak kezdődött, a magyar film az irodalmi adaptáció felé fordult. A művészi rangra emelkedés biztosítéka a magyar irodalom klasszikusainak (például Jókai regényeinek) filmre ültetése volt, melyet a sajtó lelkesen fogadott, de a filmkészítőktől merev ragaszkodást, „tiszteletet” követelt az eredeti mű irányában.³⁹ A

27 Balogh–Gyürei–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 17–19.

28 Kóháti: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 46–49.; 52.

29 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 80–81.

30 Gajzágó Vilmos: *Mozi-irodalom és művészet. Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 30. p. 14.

31 SZ. J.: „A másik”. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 4. p. 6.

32 K. S.: Reinhardt. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 28. pp. 8–9.

33 Például: Vácsi Dezső: *A Projectograph bemutatója: Impressziók. Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 21. pp. 16–17.; Boross Mihály: *Nyugati drámák (A Projectograph rt. főpróbái) Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 35. pp. 4–5. Magyar Bálint a magyar némafilmről szóló munkájában szintén a színészi játék természetességét emeli ki az amerikai filmekkel kapcsolatban. Magyar Bálint: *A magyar némafilm története*. pp. 76–81.

34 Kóháti: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 52–53. Török cikksorozata egy másik lapban jelent meg, így jelen tanulmányban nem kerül elemzésre.

35 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 56–60.; pp. 64–73.

36 *ibid.* p. 78.

37 *ibid.* pp. 100–102.

38 Balogh–Gyürei–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 14–19.

39 *ibid.* pp. 22–34.

filmes megoldások kidomborítása érdekében történő átdolgozást viszont jobban megengedte a kortárs irodalom felhasználása, a dramatizálást pedig több esetben maguk a szerzők vállalták.⁴⁰ A leggyakoribb műfajok a társadalmi dráma, melodráma, vígjáték, bohózat, népszínmű és operett voltak, de nőtt az eredeti filmszűzsék és ponyvairodalom szerepe is: megjelentek a bűnügyi történetek és kalandordrámák.⁴¹ A magyar filmek stílusát egyszerű elbeszélsmód jellemezte, a plánok közül a totálók és a szekondok használata volt jellemző, de már megjelent a párhuzamos montázs és a flashback-technika is.⁴²

Ahhoz, hogy a *Mozgófénykép Híradó* cikkeinek filmelméleti irányultságú gondolatmeneteit értékelni tudjuk, érdemes lehet áttekinteni olyan szerzők műveit, akik az első nyilvántartott filmelméleti munkák előtt, tehát az 1910-es években már foglalkoztak filmelméleti kérdésekkel. Robert Stam szerint⁴³ a filmelmélet általánosságban kapcsolódik korábbi elméletekhez és egyéb diskurzusokhoz, a művészetről való gondolkodás tradíciójának része. A filmelmélet által megörökölt témák közé tartozik az esztétika alapkérdéseinek alkalmazhatósága, a médiumspecifikuság, a műfajok és a realizmus kérdésköre. A művészeti ágak önálló kifejezőeszközeinek körvonalazásával felmerül ezek összehasonlítása és versengése is. A korai filmelméletekre általában egyfajta védekező pozíció, a film művészi lehetőségeinek igazolására tett erőfeszítés jellemző.

Stam szerint⁴⁴ a legkorábbi elméleti fejtegetések a filmről gyakorlatilag a médiummal egy időben születtek meg, hiszen ezek a technológia elnevezéseiben már tükröződnek. Ezek az elnevezések a filmélményt mint az élet rögzítését (Biograph, animatographe), a nézés élményét (Vitascope, Bioscope), a képpel való írást (Chronophotographe), a történetmesélés eszközt (Scenarograph), és mint a mozgás átírását (Cinematograph) definiálják, középpontban az „írás” jelenségével, a filmre mint vizuális élményre koncentrálna. A legkorábbi írások az élet

reprodukciójának megdöbbenően hű, ám fekete-fehér és néma, tehát hiányos élményét taglalják. A filmet többben új, nemzetközi nyelvként ünneplik, amely legyőzi az emberek közti különbségeket, hiszen specifikus nemzeti nyelv nélkül mindenki számára érthető. A korai teoretikusok nagy feladatuknak tekintették a film művészi lehetőségeinek bizonyítását, ezért megpróbálták elhelyezni a szépművészetek rendszerében.

Nemeskürty István *A mozgóképek esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915)* című tanulmányában a korabeli sajtóvélemények áttanulmányozása alapján a filmesztétikai irodalom csúcsának első felbukkanását 1907-re teszi.⁴⁵ A szerző két irányzatra osztja a filmesztétikának ezt a korai korszakát: 1907-től 1913-ig a „filmdráma” elméletek uralkodtak a színész művészi teljesítményének kiemelésével, majd 1909-től 1915-ig „az egyes jelenetek összeállításának és elrendezésének módja”, tehát a montázs került a figyelem középpontjába, az alkotás minőségéért pedig a rendezőt kezdték felelőssé tenni.⁴⁶

A film művészet voltának feltételezése Nemeskürty szerint azon a ponton merült fel, ahol a mechanikusan közvetített anyag helyét átvette az emberi megformálásban, „átköltésben” megjelenő kép elképzelése, tehát amikor az aktualitások mellett egyre dominánsabbá vált a történetmesélő film. A művészi film definíciójának elemei ebben a korszakban: a színműhöz hasonlatos történet, a némaság miatt kifinomult pantomimjátékkal játszó színész és egy, a film technikájából következő sajátosság: a végtelen színváltás lehetősége. A korai filmesztéták a képen belüli mozgásra és az egész filmre vonatkozó mozgásra, tehát a színész mozdulataira és a cselekmény sűrítettségére koncentráltak. Ezen elvek mentén a dráma írójának és a színészeknek tulajdonították a film érdemeit. A korszakban szinte minden országban megtalálható a „filmdráma” kifejezés: *photoplay*, *photodrama*, *cinedrama* vagy *kinodrama* formájában.⁴⁷ Nemeskürty szerint Griffith filmjeinek

40 ibid. pp. 30–31.

41 ibid. p. 34.

42 ibid. p. 34.

43 Stam, Robert: *Film Theory: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell, 2000. pp. 10–18.

44 ibid. pp. 22–33.

45 Nemeskürty: *A mozgóképek esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915)*. pp. 493–506.

46 ibid. p. 503.

47 ibid. pp. 497–500.

hatására indult meg az amerikai sajtóban a filmesztétikai elméletek új szakasza, mely szerint a film legfontosabb eszköze a montázs, melynek segítségével a rendező mint alkotó személyiség sajátosan filmes hatásokat képes elérni.⁴⁸ A *Mozgófénykép Híradó* cikkei a vizsgált korszakban csak az első „irányzat” hatását mutatják. A Nemeskürty által felmért nemzetközi szakirodalommal ellentétben a lap cikkei egyszer sem említik meg név szerint Griffith-t és nem tesznek utalást a montázsra. A rendező kiemelt jelentőségének gondolata viszont megjelent, de inkább technikai értelemben és a színházi rendezővel összevetve elemezték.⁴⁹

Matti Lukkarila szerint az 1910-es évek közép-európai filmes diskurzusának központi kérdése volt a film „lényege”, célja, más művészetekhez való viszonya és sajátos kifejezőmódjának mibenléte.⁵⁰ Eszerint a némafilm korai elméletének fő pontjai a következők: a film lényegének keresése (normatív esszencializmus); a film némasága mint művészségének feltétele; színészközpontúság; a látható felszín prioritása; a film mint nyelv gondolata; a film mint világegyesítő médium gondolata.⁵¹ A német szakirodalommal párhuzamosan a magyar szaksajtóban is előkerültek ezek a vélemények.

Nemeskürty az első alapvető filmesztétikai könyvnek Vachel Lindsay 1915-ös *The Art of the Moving Picture* című könyvét tartja, de ez a mű a korszakban valószínűleg nem tudott hatást kifejteni Magyarországon. A hazai filmirodalomra leginkább a német filmes munkák lehetnek hatással. Lukkarila szerint az 1910-es években a német nyelvterületeken zajló filmes diskurzus már Balázs Béla 1925-ös emblematikus műve előtt is széleskörű és intenzív volt.⁵²

A *Mozgófénykép Híradó* több német szakkönyv megjelenéséről is tudósít, ezek közül egy, az 1910-ben megjelent Paul Liesegang által írt *Das lebende Lichtbild* Nemeskürty

szerint nagy hatással volt a magyar szakirodalomra, fordítása már a következő évben megjelent.⁵³ A szerző nagyon hasonló módon gondolkodik a filmről, mint a korabeli magyar cikkírók. Több részletes technikai fejezet után a következő címek következnek: *A kinematográf mint kutató és oktató*, *A mozgóképek az iskolában és az előadóteremben*, *Tanulságos filmek*, *A kinematográf-film mint történeti okmány*, *A kinematográf a tudományban* és *A kinematográfia gazdasági jelentősége*. A filmet a művészettel való bármilyen kapcsolat szempontjából vagy kifejezési eszközként két fejezet elemzi: *A kinematográfiai ábrázolás hatalma* című részben a szerző szerint a film kifejező „nyelve” azt jelenti, hogy az írott művekkel ellentétben a képzeletbeli kép helyett a valóság képét állítja a néző elé, némasága miatt pedig a cselekménye összeszorul, emiatt képes a feszült érdeklődést fenntartani. A *kinematográfiai színház* fejezet sajnálatosnak tartja, hogy a mozik annyi „izgalmas, idegrázó” és szenzációhajhász darabot vetítenek a „művelő hatású” darabok helyett.⁵⁴ Ezeknek a gondolatoknak jó része visszaköszön a korabeli magyar szakirodalomban is.

A lap 1913 nyarán megemlíti Hermann Häfker *Kino und Kunst* című könyvét is egy német szakkönyvsorozat részeként, amely – bár fordítás ekkor nem készült belőle – Nemeskürty szerint szintén alapvető hatással volt a magyar filmirodalomra.⁵⁵ Häfker írásában⁵⁶ nagyon tudatosan elválasztja a „beállított” és a nem beállított (tehát fikciós és nem fikciós) műfajú filmeket, viszont az utóbbit tartja „művészinak”. A tökéletesen művészi film szerinte pontosan megtervezett természetfelvételekből áll, melyek a dolgok természetes mozgását, ritmusát adják vissza. És bár a filmkészítő belenyúl a valóságba azzal, hogy lekeretezi és kiemeli belőle bizonyos mozzanatokot, legfontosabb feladata, hogy az életet hitelesen mutassa be. Ebben

48 ibid. pp. 500–503.

49 K.S.: Reinhardt. pp. 8–9.

50 Lukkarila, Matti: A Balázs művei előtti filmelmélet (részlet, ford. Kőhádi Zsolt) *Filmspirál* IV. (1998) 6. sz. pp. 162–185.

51 ibid. pp. 180–181.

52 ibid. p. 162.

53 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 32.

54 A mozgófénykép. A kinematográfia fejlődése, lényege és jelentősége. Írta: F. Paul Liesegang. Német eredetiből fordította és bővíve átdolgozta: Kozma Sándor, a kaposvári „Apollo Színház” igazgatója. 1911. In: *Filmspirál* III. (1997) no. 5. pp. 1–40.

55 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 97–98.

56 Häfker, Hermann: *Kino und Kunst*. Mönchengladbach: Volksvereins-Verlag GmbH., 1913. Magyarul lásd: Häfker, Hermann: *A mozgófénykép és a művészet. Dokumentációs fordítás*. (trans. dr. Tolnay Klára) Budapest: MNFA, 1973.

segíthet neki, ha filmjét az eljövendő korok emberének szemével, kordokumentumként nézi, és azt próbálja ábrázolni, ami a saját korára igazán jellemző. Itthon Bíró Lajos vallott hasonló nézeteket,⁵⁷ bár mai kategóriákkal élve Häfker a dokumentumfilmben, Bíró inkább a híradóban látta a film valódi jövőbeli küldetését, a fikciós játékfilmet mindketten zsákutcának tekintették.

Az egyetemes filmtörténet kontextusán kívül fontosnak tartok egy szűkebb kontextust is körvonalazni, mégpedig a századforduló környéki magyar kultúra hatáskapcsolatait. Ezen belül is a film és bizonyos társművészetek viszonyát, melyek alapvető hatással voltak a korai magyar filmelméleti gondolatokra; valamint a sajtó és a szaksajtó helyzetét a korszakban, amely szintén meghatározta például a *Mozgófénykép Híradó* hozzáállását, érvelési stratégiáit is.

Magyarországi megjelenésekor a film szoros kapcsolatba került az irodalommal és a színházzal. A meginduló magyar filmgyártás alapanyagért a nemzeti irodalom felé fordult, a magyar filmgyártó cégek a klasszikusok mellett a nemzeti-romantikus és a polgári irányzat ismert műveit is szívesen dolgozták filmre.⁵⁸ A *Nyugat* köre 1912–1913 környékén különös lelkesedéssel fordult a film felé, ekkor még elméletben vetve fel az új médium lehetőségeit, vagy a *Pesti Mozi* szerkesztőgárdájához csatlakozva.⁵⁹ Később többen is dramaturgokként vagy forgatókönyvírókként kapcsolódtak be a filmgyártásba.⁶⁰ A magyar némafilmet egyébként is az irodalmi alapanyag gyakori felhasználása jellemezte, de ilyen módon az irodalom képviselői szinte magától értetődően kapcsolódtak be a filméletbe.

A huszadik század elejére a színházba járás társadalmi eseménnyé vált, a közönség legnagyobb részét a közép- és kispolgárság, illetve a középosztály adta, így a színház a kialakuló polgári társadalom egyik szokásteremtő intézményévé vált.⁶¹ A színház elterjedtsége miatt a hozzá kapcsolódó befogadói szokások a filmre is hatással voltak. A meginduló magyar filmiparnak fokozott szüksége volt a színház alkotóira, csak egy idő után jelentkeztek olyan szakemberek, akik nem a színházban kezdték meg pályájukat.⁶² Az első filmgyártó vállalatok – 1911-ben a Hunnia Biográf, 1913-ban Janovics Jenő és Damó Oszkár vállalkozása – egy-egy színházzal szoros együttműködésben alakultak meg, ahonnan rendezőt, színészeket, díszleteket és jelmezeket „kölcsönözhettek”.⁶³ Míg film és színház szakmailag szorosan összekapcsolódott, viszonyuk elméletben nem volt problémamentes. A sajtó az újkor kulturális párviadalának kiáltotta ki film és színház küzdelmét, mely a vesztes – a közönség bizalma és a kultúra terjesztője cím elvesztője – megsemmisülésével jár.⁶⁴

Az irodalom megerősödése ellenére a korszak legnépszerűbb olvasmánya az újság volt. Színesedett a választék, a napilapok mellett a századelőn megjelentek a bulvárlapok, politikai vagy kulturális hetilapok, élcslapok is.⁶⁵ Elterjedtségénél fogva a sajtó egy-egy képviselőjének nagy hatalma lehetett bizonyos témák megítélésének alakításában. A *Mozgófénykép Híradó* állandó témája volt a napisajtó véleménye a moziról, Molnár Ferenc és Bíró Lajos cikkei 1911-ben, melyeket a lap is újraközölt, áttörésnek számítottak az addig elítélt mozi sajtóvisszhangja terén.⁶⁶

57 Bíró Lajos a moziról. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 20. pp. 5–7. (Az *Ujságból* átvett cikk)

58 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. pp. 88–100. Az irodalmi alapanyagból készült filmek listáját lásd: Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 345–456. és Balog–Gyüre–Honff: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 277–280.

59 Lásd ehhez: Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 109–110.

60 Karinthy Frigyes szkeccsei: *Ninon de L'Enclos* (1913), *Csuporék formába jönnek* (1914), *Fixírozák a feleségem* (1914), *Mese a közkatonáról* (1914); forgatókönyvei: *A golyakalifa*, *Mágia*, *A riporterkirály*, *Szent Péter esernyője* (1917). Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 345–456. és Balog–Gyüre–Honff: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 277–280.

61 Székely György (ed.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. p. 568.

62 Kóháti áttekintése szerint 15 rendező és segédrendező közül 8 színházi tapasztalatokkal a háta mögött fordult a film felé, 69 színészből 66-an voltak színpadi színészek is. Kóháti: *Tovamozduló ember a továbbmozduló világban*. pp. 32–45.

63 Gaál: *A magyar némafilm kulturális szférája 1896-1919 között*. pp. 64–76.

64 *ibid.* pp. 57–63.

65 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. pp. 98–99.

66 Molnár Ferenc a moziról. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 6. pp. 2–3. (A *Pesti Hírlapból* átvett cikk); Bíró Lajos a moziról. *Moz-*

Az 1900-as, 1910-es évek filmes szaksajtója, a filmes tárgyú cikkek célközönsége Kránicz Bence szerint⁶⁷ egy szűk szakmai réteg mellett a formálódó polgári középosztály volt, ami nagyban meghatározta a lapokban – így a *Mozgófénykép Híradó*ban is – megjelent cikkek, kritikák nyelvezetét, retorikáját. A korai filmkritikusok, mint például Korda Sándor, igyekeztek minél szélesebb közönségréteg szemében vonzóvá tenni a filmet, így napilapokban vagy színházi hetilapokban jelentettek meg filmismertetőket, melyekben igyekeztek a kor színházkritikai szakkifejezéseit filmekre alkalmazni.⁶⁸ Mint a legtöbb korai filmelmélet,⁶⁹ a Magyarországon ekkoriban elkezdődő filmes diskurzus is más művészetekkel párhuzamban tárgyalta a film mibenlétét, ám ez problémás kérdés volt. A *Mozgófénykép Híradó* mint a filmszakma önérzetes képviselője kezdettől fogva harcolt a mozi lenézettsége ellen, igyekezett felmutatni annak növekvő kulturális szerepét, és elméletben is megalapozni művészeti státuszát.

Nemeskürty a korszak filmirodalmának fejlődését két szakaszra osztja: 1907–1911 a kezdetek, majd 1912–1918 a szaksajtó virágkora.⁷⁰ A filmgyártás megindulásával párhuzamosan indultak meg az első filmes szaklapok. 1907 őszén elsőként a *Helios*, novemberében a *Kinematográf*, majd e rövidebb életű lapok után 1908 március 15-től a *Mozgófénykép Híradó*, a *Projectograph* lapja.⁷¹ Korda Sándor lapszervezői tevékenysége különösen fontos a magyar filmszaksajtó e korai szakaszában. Eleinte a *Mozgófénykép Híradó*

kritikusa volt, majd elindította az első napilapban heti rendszerességgel megjelenő filmrovatot a *Világ* hasábjain. Később két élclap jellegű, a közönségnek szóló filmújságot, a *Pesti Mozit*, majd a *Mozit* vezette, mely köré neves író- és illusztrátorgárdát szervezett, majd elindította a *Mozihét* nevű újságot, amely Nemeskürty szerint az alakuló filmelméleti diskurzus vezető lapja lett 1915-től.⁷²

1918 végéig 11 filmszaklap jelent meg, ezekből három tudott stabilan fennmaradni, a *Mozgófénykép Híradó*, a *Mozihét* és a *Mozivilág*. Nemeskürty szerint a lapok munkatársai közül többen, mint például Lenkei Zsigmond, dr. Vári Rezső, Roboz Imre vagy Falk Richárd nem voltak azelőtt hivatásos újságírók, de még évtizedekig a filmes szaksajtó meghatározó egyéniségei maradtak.⁷³ Később egyre több újságíró és jogász írt a filmes szaklapokba, majd írók, színházi rendezők, közéleti személyiségek is, akik közül többen az induló magyar filmgyártásban is részt vállaltak saját gyártó céggel (Boross Mihály), vagy íróként, dramaturgként (Karinthy Frigyes, Hevesi Sándor, Püskösti Andor, Pakots József, Pánczél Lajos).⁷⁴ A magyar némafilm felfutásakor a szaksajtóban nyilatkoztak egy-egy körkérdés erejéig színészek (Blaha Lujza, Fedák Sári, Medgyaszai Vilma, Lenkeffy Ica, Vándori Gusztáv, Rátkai Márton, Várkonyi Mihály), és kifejtették elveiket rendezők is.⁷⁵

gófénykép Híradó 4 (1911) no. 29. pp. 2–6. (Átvétel az *Ujságból*)

67 Kránicz Bence: A korai magyar filmkritika kutatásának problémái. *Apertúra*, 2018. tavasz. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemai/> (utolsó letöltés: 2019. 04. 05.)

68 *ibid.*

69 Stam: *Film Theory: An Introduction*. pp. 10–18.

70 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 416.

71 A magyar filmsajtó 1907–45 között. In: Veress József (ed.) *Magyar Filmlexikon* II. Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005. pp. 1286–1289.; Kóháti: *Tovamozduló ember a továbbmozduló világban*. pp. 40–41.; Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 17–18.

72 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 68.

73 *ibid.* p. 20.

74 Veress József (ed.): *Magyar Filmlexikon*. Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005.

75 *Impresszióink a moziról*. pp. 39–46.; Kertész Mihály: *Filmrendezés*. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 27. pp. 1–2.; Rónay Dénes: *A képszerű film*. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 34. p. 3.; Balogh Béla: *A rendező kötelessége és joga*. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 51. pp. 18–60.

A film megítélésének alakulása a *Mozgófénykép Híradó* cikkei alapján

A korai filmkultúra ipari, gyártási és kulturális kontextusának áttekintése, valamint a filmes szakirodalom és a filmkritika korabeli irányzatainak összefoglalása után, a következőkben a *Mozgófénykép Híradó* cikkeinek tartalomelemzésével mutatom be, hogyan próbálták pozicionálni ezek az 1908 és 1918 között született írások a film médiumát. Bár egy lap csak töredékét villanthatja fel egy korszak gondolkodásmódjának, mégis jó rálátásokat nyújthat erre. Elemzésem azért fókuszál a *Mozgófénykép Híradóra*, mert ez a korszakban folyamatosan megjelenő lap a szakmai kérdéseken túl elméleti jellegű írásokat is közölt, emellett figyelemmel követte és újraközölte a más orgánumban megjelenő, mozival kapcsolatos megnyilatkozásokat; valamint a mozi-val kapcsolatos kérdésekben rendszeresen megszólaltatott jogi szakértőket, tanárokat és színházi személyiségeket is.

Vizsgálatom kezdő dátumát a *Mozgófénykép Híradó* megindulásához igazítottam, a vizsgált korszak végpontját pedig a magyar némafilm csúcskorszakának végén, még a Tanácsköztársaság előtt húztam meg. A *Mozgófénykép Híradó* 1908-tól 1922-ig működött a szakma érdekképviseletét ellátó kétheti, majd hetilapként. Indulása arra a korszakra esik, amikor a filmszakma még csak formálódott, így egyetlen filmes szakmai lapként fontos küldetésének tekintette, hogy minden a szakmát érintő jogi rendelkezésről, peres ügyről beszámoljon. A lap szerkezete a következőképpen tagolódott: a legelső oldalakon a vezércikkek egy-egy szakmát érintő aktuális ügyet tárgyaltak, majd következtek az elméleti jellegű cikkek, és a napilapokból átvett megszólalások, melyek ebben az időszakban szintén leginkább a film elismertségéért emelték fel szavukat.

A lap végén pedig műszaki hírek, ismertető, bizonyos években filmajánló rovatok futottak. A lap terjedelme a kezdetektől 1913-ig folyamatosan nőtt, majd a háború első két évében visszaesett, de 1916-tól ismét elkezdett növekedni.⁷⁶ Ekkorra már rendszeressé váltak a magyar filmgyárak programját ismertető rovatok is.

Kutatásom során a lap 1908 és 1918 között megjelent számainak magyar nyelvű, elméleti jellegű cikkeinek tartalomelemzését végeztem el. Elméleti jellegű cikkek azokat az írásokat tekintetem, melyek valamiképpen a film mibenlétéről értekeznek. Tehát nem vettem figyelembe a szakmai érdekképviselettel, az aktuális jogszabályokkal, peres ügyekkel vagy mozisoknak szóló gyakorlati tanácsokkal foglalkozó írásokat, illetve a rövid filmismertető szövegeket sem.⁷⁷ A megjelent számok közül 1909-ből és 1911-ből 1-1 szám, 1917-ből és 1918-ból pedig 12-12 szám nem hozzáférhető, az utolsó két év arányait ez jelentősen módosítja (1. táblázat).

A tartalomelemzés során megfigyelési egységként az írásokban talált érveket, gondolatmeneteket határoztam meg, elemzési egységként pedig a korszakban létező filmdefiníciókat.⁷⁸ Emiatt egy adott cikket több kategóriába is besoroltam, ha több irány megjelenését is felfedeztem benne, viszont egy cikken belül egy irány megjelenését nem a ráutaló szavak arányában, hanem az utalás megjelenéseként csak egyetlen értéként vettem számításba. Továbbá nem vettem figyelembe, hogy az adott érvet pozitívan vagy negatívan értékeli a szerző. Ezzel a módszerrel nem az egyes cikkeket szerettem volna számba venni és besorolni, sem a szavak pontos előfordulási számát meghatározni, valamint nem a szerzőket véleményük alapján irányzathoz sorolni, hanem az egyes gondolatok elterjedtségét igyekeztem mérni. Egyébként is gyakori jelenségnek találtam, hogy egy szerző egy cikken belül több ismert érvet felhasznál a mozi védelmében.⁷⁹ Ebből is követke-

76 Mivel a lapok számozásának módszere szinte minden évfolyamban eltér, a lapszámokat a címlaptól számolva, reklámokkal együtt adom meg.

77 Kivétel ezek alól: a szerzői jogot tárgyaló cikkek és a filmismertető rovatból kiemelt, hosszabb Filmkritika-rovat cikkei. A lapban megjelent pár külföldi szerző lefordított szövege, ezeket beleszámítottam a kategóriákba, de a kifejtés során nem tárgyalom őket olyan részletesen, mint a magyar szerzők cikkeit. A magyar filmgyárak bemutatásáról szóló cikkeket akkor számoltam elméleti jellegű írásnak, ha a történet és színészek ismertetésén kívül magáról a médiumról is mondtak valamit. Filmbemutatók esetében a lap több esetben összegyűjtve közölte a napilapok kritikáit, ezeket egy cikknek számoltam.

78 Babbie, Earl: *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*. Budapest: Balassi Kiadó, 2017. pp. 350–363.

79 Kisteleky Ede: *A mozgófényképek színháza. Mozgófénykép Híradó* 10 (1917) no. 5. pp. 2–8. (A *Szegedi Naplóból* átvett cikk)

	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	Össz.
Lapszámok	19	23	24	33	52	52	51	52	52	40	39	
Összes cikk	62	71	106	111	201	302	350	247	326	189	220	2185
Elméleti cikkek	29	25	32	45	67	50	34	14	57	8	11	372

1. táblázat A felhasznált cikkek száma

zik, hogy az elemzéskor a *Mozgófénykép Híradót* egységes orgánumnak tekintetem, amely különböző szempontoknak ad teret, ezért a magyarázat során inkább az irányokat hangsúlyozom, melyekhez egyes szerzők egyes írásai csatlakoztak, nem pedig a szerzők „elméleteit”, melyek ebben a korszakban egyébként sem tekinthetők egységes, részletesen kifejtett filmelméleteknek.⁸⁰

Az első mintavételek során kialakítottam hat nagy kategóriát, melyek lefedhetik a filmről való gondolkodás főbb irányvonalait. Ezek az általam javasolt irányok egyfajta rálátást nyújthatnak a korszakra, de az adatok érvényességét csak az eddig ismertetett módszer függvényében tartom értelmezhetőnek. A hat fő terület, melyeken a kortársak a film hivatását elképzelik, a következők: a film mint dokumentum; tudományos film, a film mint „kultúrtényező”⁸¹; irodalmi film; színház és film; a film mint önálló művészet. Ezeket a továbbiakban egy-egy kulcskifejezéssel jelölöm: *Dokumentum*, *Tudományos*, *Kultúrtényező*, *Irodalmi*, *Színház és film*, *Önálló művészet*.

Mivel meglátásom szerint a korszakban az egyes irányok szimultán léteztek, kronológiai sorrendet nehezen lehetne közöttük felállítani. Vizsgálatukkor és sorba rendezésükkor mégis kiemelt szempont volt, hogy melyik fajta definíció gyakoribb, illetve melyik gondolja el a filmet inkább önálló kifejezési formaként.

Az így összeálló fő kategóriákba tartozó megjegyzések gyakorisága összehasonlítható egymással, és ábrázolható egy olyan oszlopdiagramon, melynek y tengelyén az érvek előfordulásának összesített adatai szerepelnek (1. ábra).

Ez alapján a leggyakoribb kategória a *Színház és film*, majd a *Kultúrtényező* következik, harmadik leggyakoribb az *Önálló művészet*. A *Tudományos*, az *Irodalmi* és a *Dokumentum* tőlük lemaradva, szinte azonos gyakorisággal fordul elő.

Eredmények: irányok, kategóriák

Dokumentum és Tudományos

A mozgóképről támadt legelső benyomás általánosan az életet megdöbbenően híven reprodukáló képesség felismerése volt.⁸² A *Mozgófénykép Híradó* cikkei rendszeresen utalnak arra valamilyen formában, hogy a film az élet reprodukciója, sőt kiemelik, mennyire objektív, emberi beavatkozástól mentes képét közvetíti a valóságnak.⁸³ A filmnek ezt a tulajdonságát alapul véve többen kijelentik, hogy a mozgókép dokumentumként értékes. Ebből az irányból közelítve az „aktualitások”, „filmhíradók” a legértékesebb filmalkotások, de valójában minden filmen a jelenségeket híven megőrző dokumentumjelleg tükröződik.

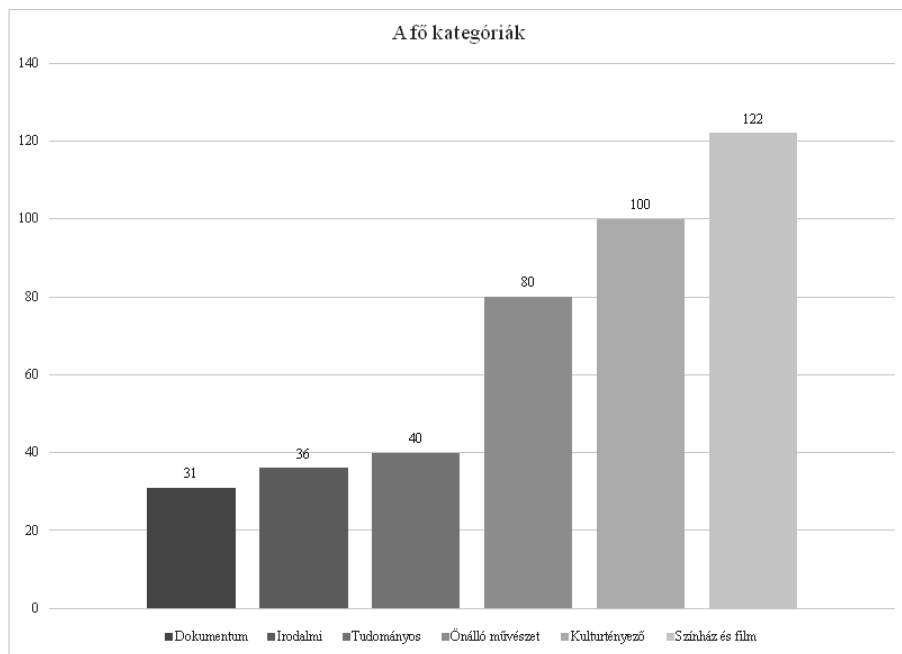
A film dokumentumjellege, bár nem a leggyakrabban emlegetett irány, a korszakban végig jelen van. Ennek magyarázata lehet, hogy az aktuális, híradószerű beszámoló a nagyobb eseményekről már a kezdetektől népszerűek voltak, majd 1911-től Bíró Lajos több megszólalásában népszerűsítette a nézetet. 1912–1913-ban a balkáni

80 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 97.

81 A kultúrtényező egy korabeli kifejezés, melynek pontosabb jelentését később írom körül. A továbbiakban idézőjel nélkül és hosszú „ú”-val írva használom.

82 Stam: *Film Theory: An Introduction*. p. 23.

83 Lásd például: Halácsy Endre: *Mozgófényképek a tanítás szolgálatában. Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 4. p. 2.



1. ábra
A fő kategóriák előfordulásának egymáshoz képesti aránya

háború,⁸⁴ 1912-ben a vérvörös csütörtök,⁸⁵ majd 1914-től a háború kitörése kapcsán⁸⁶ ismételten felbukkant a gondolat, hogy a történelmi események viharában a filmre, mint objektív „történetíróra” lehet számítani.⁸⁷ Fontos adalék, hogy már ebben a korszakban felmerült az emlékek megőrzésének kérdése, melynek jegyében többen is egy filmmúzeum létesítését javasolták.⁸⁸

„Minden mozi-sketch, minden Nordisk Film és minden Asta Nielsen ellenére makacsul állítom, hogy a moziban nem az az értékes, megmaradó, fejlődésre képes és örök életre szánt,

ami benne színház, hanem az, ami benne újság.”⁸⁹ Bíró Lajos volt a legmarkánsabb képviselője annak a nézetnek, hogy a film fő erőssége az aktualitása, a legértékesebb műfaja pedig a híradó. Szerinte az újság és a filmtechnika egymást kiegészítve adhatják a megtörtént események legteljesebb képét.⁹⁰ Több szerző szerint a mozi legfőbb erőssége a gyorsasága, mellyel (technikájának és a kiterjedt bemutatási hálózatnak köszönhetően) már egy nappal az esemény után be tud számolni az eseményekről,⁹¹ ami moziműsorszámként változatosságot jelent.⁹² 1914 má-

84 Névtelen: Aktuális filmek. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 1. p. 12.

85 Gábor Dezső: A budapesti munkásforradalom a moziban. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 22. pp. 4–5.; Névtelen: História a mozi vásznán. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 23. pp. 1–2.

86 Névtelen: A történelmi mozgó. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 37. p. 1.; Névtelen: Aktuális képek. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 44. p. 2.

87 Kónyi József: A kultúra és a mozgófénykép. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 5. pp. 2–3.

88 Névtelen: Mozgófényképek múzeuma. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 11. pp. 1–2.; Kármán Béla: A filmmúzeum. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 29. p. 6.; Kármán Béla: A film-múzeum. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 12. pp. 22–23.

89 Bíró Lajos a moziról. pp. 5–7.

90 ibid. pp. 5–7.

91 V.: A kinematográfia kultúrhistoriája. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 10. pp. 1–2.

92 Emericus: Aktuális fölvételek. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 20. pp. 1–2.; Goldenwiser Jenő: A műsorok megválasztása. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 24. pp. 27–28.; Névtelen: Aktuális filmek. p. 12.

sodik felétől, a háború elején fokozott figyelem irányult az „aktuális filmek” felé,⁹³ ezekben az években különös jelentőséget kapott a tény, hogy a film pontos képpel tud szolgálni az eseményekről.⁹⁴ Ezzel párhuzamosan a hirdóknak nemcsak aktualitását, hanem dokumentumértékét is elkezdték hangsúlyozni.⁹⁵ Egy szerző szerint a film újságíróból 1912 júniusában vált történetíróvá, amikor megőrizte az ellenzéki képviselők kivezetését a parlamentből Tisza István intézkedésére.⁹⁶ Különös tekintettel a jövő történésének munkájára, többen kiemelték, hogy a film képes tökéletesen megőrizni a jelen mozzanatait a jövő számára.⁹⁷ Ebből a szempontból a film közeledése a fikcióhoz és a művésziességhez elítélendő, és szemben áll ezzel a nemes történetírói hivatással.⁹⁸

Többen a film „tudományos” jellegét hangsúlyozzák, ennek jelentése viszont nem egységes a szövegekben. Általában a mozi érő vádak ellen küzdő írásokban fordul elő a „tudományos” jelző reflektálatlan használata.⁹⁹ Ezek a szerzők talán a tudomány presztízsét igyekeznek a film szolgálatába állítani, de fontos szem előtt tartani, hogy a mozgókép a legelső években mint technológiai fejlesztés is igényt tartott a figyelemre, a köztudatba tehát alapvetően találmányként vonult be.¹⁰⁰ 1913-as művében Hermann Häfker is figyelmeztet: „Ha a mozifilmeket

»tudományosnak« nevezik, ez többnyire egészen mást jelent: azt, hogy »tanulmányosak«.”¹⁰¹ A jelző tehát leginkább a film oktató funkciójával állt kapcsolatban.¹⁰² Legáltalánosabban a természettudományos jellegű „természeti képeket”, „tájfelvételeket” sorolják ebbe a „tudományos” kategóriába.¹⁰³ Ezeket egészítik ki olyan speciális felvételek, melyek értékéhez a filmtechnika maga járul hozzá, mint például a gyors mozgásokat lassítva bemutató, makró- vagy röntgenteknikával kombinált képek, melyek szabad szemmel addig nem tanulmányozható jelenségeket tettek megfigyelhetővé.¹⁰⁴ A *Nyugat* szerzői metafizikailag és esztétikailag is fontosnak tartották aényt, hogy a filmtechnika addig ismeretlen nézőpontokat tett lehetővé.¹⁰⁵

A film tudományossága nem a leggyakoribb érv, de az első években még jelen van, majd 1911-1912-ben említik ismét többen, onnantól viszont egyre csökken a gyakorisága. Ezt a jelenséget talán az magyarázza, hogy a műsorokban egyre nagyobb teret kaptak a történetmesélő filmek, melyek egészen más kérdéseket vetettek fel az elméleti megközelítés számára. A „tudományos” felvételek valószínűleg csak a rövidfilmekből összeállított műsorok idején voltak az előadás érdemi részei, később a kifejezetten oktató előadások tartozékaivá válhattak.¹⁰⁶ Többek szerint a film tudományos jellege is szemben áll a művészi

93 Névtelen: Az óriás filmek vége. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 46. pp. 19–20.

94 Névtelen: *A történelmi mozgó*. p. 1.

95 S-i: Aktuális felvételek. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 11. p. 3.

96 Névtelen: *História a mozi vásznnán*. pp. 1–2.

97 Lásd például: Pallai Annuska: A művészet halhatatlansága. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 1. pp. 2–3.; S-i: *Aktuális felvételek*. p. 3.; Névtelen: *Mozgófényképek muzeuma*. pp. 1–2.

98 Lásd például: Névtelen: *Aktuális filmek*. p. 12.; Bíró Lajos: Állomások a diadalúton. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 22. pp. 1–4. (Az *Ujságból* átvett cikk)

99 Lásd például: -ó.f.: Színház és mozgósínház. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 9. pp. 1–2.

100 Névtelen: *Mozgófényképeloadás magyarázattal*. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 2. pp. 5.

101 Häfker: *A mozgófénykép és a művészet*. p. 46.

102 Lásd például: Kármán Béla: A mozgófénykép jelene és jövője. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 31. pp. 3–4.

103 Lásd például: Gyürky László: A mozi. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 1. pp. 2–3.

104 Lásd például: Névtelen: A kinematográfia a természettudomány szolgálatában. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 6. p. 3.; Papp Béla: Kinematográfia a tudomány szolgálatában. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 4. pp. 2–3.; Somlyó Zoltán: Mozi és tudomány. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 46. pp. 9–11.

105 Karinthy Frigyes: A mozgófénykép metafizikája. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. pp. 5–7. (A *Nyugatból* átvett cikk); Bresztovszky Ernő: A mozi II. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 15. pp. 3–4. (A *Nyugatból* átvett cikk)

106 Siklósi Iván: *Mozgófénykép és kultúra*. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 24. pp. 1–4.; Dr. Szarka István: A kinematográfia és a szerzői jog. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 13. pp. 2–6.

jellegeivel.¹⁰⁷ Ezek alapján úgy tűnik, hogy azon két kategóriával, mely érveit a film reprodukáló képességére alapozza, nem fér össze, hogy egyéni kifejezési formának is tekintsék. „A kinematográfia, noha kétségtelenül művészeti motívumokat is ölel fel, szorosan véve a technika keretébe tartozik.”¹⁰⁸ A film mint technológia gondolatából is következett, hogy a *Mozgófénykép Híradó* rendszeresen tájékoztatta a filmszakma hazai képviselőit a filmtechnika kezelésének mikéntjéről, valamint gondosan figyelemmel követte a filmmel kapcsolatos fejlesztéseket: a színes, hangos és plasztikus film létrehozására tett kísérleteket.¹⁰⁹ A film technikai tökéletesedését viszont többen nemcsak a valóság leképezésének netovábbjaként, hanem művészeté válásának kulcsaként is emlegetik.¹¹⁰ Ez a feltétel tehát átvezet a művészet területére is.

Kultúrtényező

A vizsgált korszakban nagyon gyakori a film mint kultúrtényező említése. Ez az érv gyakran jelenik meg olyan cikkekben, melyekben a film pusztán szórakoztató műsorszámként való felfogását is megemlíti, általában tévhitként utalva erre a nézetre.¹¹¹ Ezzel párhuzamosan megjelenik az az érv is, hogy a mozi szórakoztató jellege sokkal inkább az előnye, mely segítségére lehet a szem-

léltetésben.¹¹² Sőt, hogy a kikapcsolódás önmagában is szükséges dolog az emberek életében.¹¹³ Mindezzel összefüggésben a szerzők szerint a moziban épphogy nem válik el a szórakozás és a kultúra, hiszen a mozi az az intézmény, amely elterjedtségénél, hozzáférhetőségénél és nem utolsósorban egyszerű, érthető eszközeinél fogva, leegyszerűsített formában terjeszti a kultúrát. A szerzők rámutatnak, hogy a leegyszerűsítés szükséges, hiszen a mozi éppen azokban a társadalmi osztályokban népszerű, melynek tagjai ki vannak zárva a magas kultúrából, ezért nyelvezetéhez, eszközeihez sem lehetnek hozzászokva. Ebből következik a mozi szociális funkciója, mely széles tömegek körében népszerűsíti a kultúra alapszintjét, ezzel fejleszti és neveli közönségét. Ezért a mozi nagy eredményeket képes elérni azoknál, akiknek tanulásra, művelődésre van szükségük, azaz az írástudatlanoknál és a gyermekeknél. Bár ez szó szerint ritkán fordul elő, azok a szerzők, akik a mozit kultúrtényezőként írják le, tulajdonképpen demokratikusnak vagy szociálisnak tartják. A gondolat alapja, hogy elterjedtsége és olcsósága miatt tömegeket képes elérni,¹¹⁴ eszközeinek egyszerűsége miatt pedig nem igényel túl sok előzetes tudást.¹¹⁵ Többen úgy vélték, a mozi népszerűsége minden társadalmi osztályban nő, a mozi teremben pedig nincsen különbség néző és néző között.¹¹⁶ A filmipar megszerveződésével – már a mozik,

107 Lásd például: Névtelen: A kinematográfia célja és sikerei. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 7. p. 1–2.; Somlyó: *Mozi és tudomány*. pp. 9–11.

108 Emericus: Egy év. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 6. p. 1.

109 Például: Roth: Színes mozgófényképek. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 11. pp. 1–2.; Marcell: Beszélő-képek. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 15. pp. 12.; Abbé: Plasztikusan ható mozgóképek. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 18. pp. 4–6.

110 Karinthy: *A mozgófénykép metafizikája*. pp. 5–7.; Névtelen: Újdonságok a kinematográfiában. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 3. pp. 7–8.

111 Lásd például: Emericus: Egy hírlapi polémia. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 4. pp. 2–3.; Névtelen: *A kinematográfia a természettudomány szolgálatában*. p. 3.; Pék Dezső: Az ideális mozi. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 3. p. 26.

112 Lásd például: Lásd például: Harkai Hirsch Zoltán: A mozgófényképek a közérzetben. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 2. pp. 2–3.; Révész M.: A mozgófénykép, mint a pedagógia és a népnevelés tényezője. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 1. pp. 1–2.; Emericus: Az irodalom és a kinematográfia. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 15. pp. 2–3.

113 Lásd például: Lenkei Jenő: Párisi levél. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 14. pp. 2–4.; Boross Mihály: A tökéletes film. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 32. pp. 7–8.; Névtelen: Zigmár. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 19. pp. 8–9. (Kritika)

114 Lásd például: Bresztovszky: *A mozi II*. pp. 3–4.; by: *A jövő színháza II*. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 17. pp. 2–3.; Boross Mihály: Színház és a mozi. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 46. pp. 11–18.

115 Révész: *A mozgófénykép, mint a pedagógia és a népnevelés tényezője*. pp. 1–2.; Névtelen: *A mozi – taneszköz*. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 6. pp. 7–8.

116 Lásd például: Gyürky: *A mozi*. pp. 2–3.; Siklósi: *Mozgófénykép és kultúra*. pp. 1–4.

kölcsönzőcégek korában, de a filmgyártás megindulásától főként – egyre erősebb érv lett, hogy a mozi iparként sok embernek ad munkát.¹¹⁷ Emellett a film, mivel a többi művészethez képest sokkal elterjedtebb és hozzáférhetőbb volt, ebben a korszakban bizonyos értelemben a színház demokratizálója volt, ugyanis a filmre rögzített előadások be tudták járni az egész világot, és jelentősen olcsóbb belépőjegyért váltak elérhetővé. „A mozik igenis hatnak, egyelőre mint szociális faktorok, magukra a színházakra is.”¹¹⁸ Van, aki szerint maguk a filmtémák érintenek igazán fontos kérdéseket, a mozi technikája révén élesebben tud rámutatni a világ problémáira, ezzel fejleszti a szociális érzékenységet, míg a színházban csak a „rózsaszínű-re viraszírozott élet”¹¹⁹ látható. Valamint mozi és színház versenyében többször előkerül a mozi, mint munkás és a színház, mint arisztokrata harcának metaforája.¹²⁰

A film oktató funkcióját kiemelő megjegyzések egy része kifejezetten oktatási segédeszközként alkalmazná a mozgóképet. Ezek alapja, hogy egy mozgóképen rögzített tárgy sokkal inkább megközelíti a valódi jelenséget, mint egy kézzel rajzolt ábra, vagy leírás, ezáltal hatékonyabb oktatóeszköz is.¹²¹ A témában megszólaló pedagógusok a szemléltető oktatás fontosságát hangsúlyozzák, mely analfabéta felnőttek esetében is használható.¹²² Ennek a

fajta „kulturáló” mozinak legcélszerűbb darabjai a „természeti felvételek”, melyek néprajzi és földrajzi ismereteket képesek átadni, és az „ipari felvételek”, melyek munkafolyamatokat, gépek, találmányok működését ismertethetik (ezek lehetnek azok a bizonyos „tanulságos” felvételek). A rövidebb filmek korában már felmerül az irodalmi klasszikusok terjesztésének lehetősége, ebben az esetben a film még nem saját jogán „művészi”, hanem valóban ismeretterjesztő, mivel ismert művek cselekményét foglalja össze tíz percben.¹²³ Valamint sok szó esik történelmi filmekről, melyek lehetnek fikciós jelenetek is a régműltből, vagy híradószerű filmek a jelen nagy eseményeiről.¹²⁴ A háború éveiben a meginduló magyar filmgyártás érdemének tudták be, hogy adaptációival hozzájárult a magyar kultúra terjesztéséhez.¹²⁵ Ezekben az érvekben a filmeket nem különítették el fikciós és dokumentumjelleg alapján, a cikkírók mindenféle képet mint a tudás, a kultúra potenciális terjesztőjét helyeztek egymás mellé.

A mozi mint kultúrtényező említése már a lap első éveiben elég gyakori, majd 1911-től a háború kitöréséig még inkább megugrik az előfordulásának száma. Ennek oka a cikkek számának általános megemelkedése mellett az lehet, hogy 1911-től több támadás érte a mozi iskolák, erkölcsvédő szövetkezetek részéről,¹²⁶ amelyek ellen álta-

Ehhez lásd még: Stam: *Film Theory: An Introduction*. pp. 25–26.

117 Lásd például: Marcel: A mozgófénykép és a szocializmus. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 1. p. 1.; Lenkei: *Párisi levél*. pp. 2–4.; Roth József: A kinematográfia társadalmi helyzete, szerepe a közgazdaságban és a népnevelés terén. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 24. pp. 19–20.

118 Névtelen: Mozik és színházak. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 27. pp. 2–4. (A Hétből átvett cikk)

119 Gábor Dezső: A mozi hódítása. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 19. p. 5.; Gábor Dezső: A mozik és a gyermekek. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 52. pp. 2–6.

120 Például: Névtelen: A néma vászon. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 34. p. 9. Névtelen: *Mozik és színházak*. pp. 2–4.; Karinty Frigyes berlini levele: Mozi és panoptikum. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 27. pp. 5–9.

121 Lásd például: Névtelen: *A mozi – taneszköz*. pp. 7–8.; Dr. Konta Lipót: Mozgófényképet az iskolának! *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 4. p. 35.; Halácsy: *Mozgófényképek a tanítás szolgálatában*. p. 2.

122 Lásd például: Révész: *A mozgófénykép, mint a pedagógia és a népnevelés tényezője*. pp. 1–2.; Gábor Dezső: Mozgófényképek az iskolában. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 20. pp. 2–3.; Kármán Béla: Felnőttek képzése és a mozi. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 49. p. 2.

123 Névtelen: A kinematográf kérdés. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 2. p. 5.

124 Például sokan a II. Rákóczi Ferenc újratemetéséről készült film megtekintése miatt tudták meg, hogy ki volt. Kónyi: *A kultúra és a mozgófénykép*. pp. 2–3.

125 Pék Dezső: Jókai-regények filmen. Hevesi Sándor nyilatkozata. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 23. pp. 2–4.

126 Névtelen: Kétféle erkölcs. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 5. pp. 1–2.; Saját tudósítónktól: Cenzúrárt és zárórát kívánnak a növegyesületek! *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 48. p. 8.

lában az oktatás és kultúraterjesztés neves küldetésének hangoztatásával védekeztek a szerzők.¹²⁷ A háború első éveiben mintha lecsökkenne az érv jelentősége, viszont 1916-ban ismét sokan emlegetik. Ennek oka valószínűleg a meginduló magyar filmgyártás szoros kapcsolata lehetett az irodalommal.

Irodalmi

A korszakban főleg a hosszabb filmek elterjedésétől kezdve gyakori az „irodalmi” jelző használata a filmekkel kapcsolatban. Ez egyrészt irodalmi alapanyagot feldolgozó vagy író által szerzett forgatókönyvvel rendelkező filmet jelent, de sokszor fordul elő a „művészi”, „nívós”, „mély” szinonimájaként is.¹²⁸ Az „irodalmi” tulajdonképpen olyan, mint valamiféle minőség, amit az irodalmi alapanyag garantál, de egy ennél többet sejtető jelentésében, inkább a „művészi” minőségek felé mutat. Például: *„Általában konstatalható, hogy az összes fajoknál, mind nagyobb tért hódít az irodalmiság. A naiv szentimentalizmus, limonádés végek, olcsó hatások lassan teljesen eltűnnek. Komoly művészi dolgokat produkálnak a moziarabírók, különösen a hosszabb dolgoknál, melyek közt tökéletesen felépített igaz drámákat találunk. A cselekmény végigvezetése öntudatos és művészi. Problémákba mélyednek el. Az alakok vérből és húsból valók. Finom hangulatok és diszkrét tónusok rakódnak össze emberi tragédiákká.”*¹²⁹

A művészi jelleget a lap először francia Films d’Art cég filmjeivel kapcsolatban emlegeti (magyar verzióban

„műfilmek”¹³⁰), majd a Németországban megindult Auto-ren-filmhez kapcsolódik (ennek már „irodalmi film” vagy „irodalmi sláger” a neve¹³¹). A fiatal médiumnak jót tett, hogy addigra már neves szerzők álltak mellé, ilyen módon tehát a cikkírók közvetlenül az irodalom presztízsét kölcsönözhatték a filmnek. A mozi objektivitását kiemelő irányzat mellett megjelent az a gondolat, hogy a filmszűzsé önálló szellemi termék. Az „irodalmi” jelző ebben a kontextusban jelenthet művészi értelemben konstruáltat, „megcsináltat”¹³², amely a filmet közelebb viszi a hagyományos művészetfelfogáshoz, mely szerint a művész saját kezével alkotja meg az egyedi művet – és amely felfogástól kezdetben a film technikai mivolta miatt nagyon távol állónak tűnt.¹³³

A magyar filmipar fellendülésének éveiben az „irodalmi” rendszeres jelző a filmek méltatására, melyek valóban irodalmi alapanyagból dolgoztak, ezzel mintegy kultúraterjesztő „programot” hirdetve. Egyes szerzők konkrét részterületre koncentrálnak elemzik a színpadi dráma és a regény filmes adaptációjának különbségeit. Somlyó Zoltán *A mozi-regény* című cikkében kifejti, hogy míg a színpadi művek és a regények is egy-egy drámai konfliktust tematizálnak, a kettő közül mégis a regény eszközei illeszkednek jobban a filmhez a részletek aprólékos leírásának lehetősége miatt.¹³⁴ Szathmári Jenő szerint a film dialógusok híján jobb az elbeszélésben és a leírásokban.¹³⁵ Gajzágó Vilmos szerint a regények azért sikerebbek filmen, mint a drámák, mert egy regény szerkezete egységes, míg a színpadi művek kénytelenek nagy időbeli kihagyásokat alkalmazni, ezáltal több mindent bízni a

127 Lásd például: Névtelen: Gyermekek a moziban. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 15. pp. 2–3.; Cenzura a Moziban. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 25. p. 7. (A Pesti Naplóból átvett cikk); Kármán Béla: Mozit az iskolának. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 25. p. 3. (A Fővárosi Közlönyből átvett cikk)

128 „Ezekben a filmekben ugyanis a legigazabb művészi tartalmasság bontakozik ki ragyogó vonalakban s ez a különös érték nyújt ritka irodalmi becsét a képeknek.” Pék Dezső: Hungária-bemutató. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 36. pp. 4–28.

129 Boross László: Műfajokról. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 33. pp. 2–3.

130 „Műfilmek alatt valamely dramatizált irodalmi műnek kinematografikus felvételét értem.” V.R.: *Magyar műfilmek*. pp. 4–5.

131 Névtelen: Milyen lesz az új szezon? *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 31. pp. 2–3.

132 Mint Kránicz Bence rámutat, a „jól megcsinált” jelző egy a francia színikritikából átvett műszó (pièce bien faite), melyet a filmek középosztály számára való népszerűsítéséhez vettek igénybe a kritikusok, a kifejezés mégis erősen utal a szerző keze munkájára. Kránicz: *A korai magyar filmkritika kutatásának problémái*.

133 Karinthy: *A mozgófénykép metafizikája*. pp. 5–7.

134 Somlyó Zoltán: *A mozi-regény*. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 43. pp. 6–8.

135 Szathmári Jenő: *A film világa*. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 52. pp. 6–8.

néző fantáziájára. A film erőssége pedig éppen az, amit meg tud mutatni.¹³⁶ 1915-ben egy névtelen szerzőnek már más a véleménye, szerinte a közelmúlt sikerfilmjeinek (a *Quo Vadis* [r.: Enrico Guazzoni] és az *Alagút* [Der Tunnel, r.: William Wauer]) nem pusztán az a titkuk, hogy regényadaptációk, hanem hogy mindkét eredeti regény kivételesen cselekménydús és „nem vázol lelkiállapotokat”.¹³⁷ A tízes évek második felére az „irodalmi” jelző, mintha felvinné a „mély”, „lélektani” értelmet és ebben a minőségében állna szemben a fordulatos, trükkös, szórakoztató filmekkel.¹³⁸ A *Mozgófénykép Híradó* már az első években sürgeti az irodalmi adaptációk ügyét a magyar filmben is, ekkor még csak a történet eredeti forrását jelölve az „irodalmi” jelzővel, 1911-1912 környékén azonban a jelző mintha kezdene összemosódni a „művészi” szóval. 1916-ban kerül elő a legtöbbször, ekkor már a leginkább a magyar filmekkel kapcsolatban.

Színház és film

A filmet ebben a korszakban a színházzal hasonlították össze a legtöbbször. Talán mert épp ekkor, az állandó vetítőhelyek és a történetmesélő filmek elterjedésével a mozi kifejezetten színházszerűvé kezdett válni.¹³⁹ A szolgáltatás, amit nyújtott, efelől a logika felől nagyon hasonlított a színházéhoz, még ha eleinte varietészerű szerkezetben¹⁴⁰ rendeződött is el: tulajdonképpen mindkét esetben színesek adtak elő fiktív jeleneteket közönségnek.¹⁴¹ Legáltalá-

nosabban a mozit egyfajta, a technika újításaival operáló színháznak tekintették. Ennek a felfogásnak legalapvetőbb jele, hogy bár a „mozi” szó Heltai Jenőnek köszönhetően 1907 óta terjedőben volt,¹⁴² a *Mozgófénykép Híradó*ban jobban kedvelték a talán hivatalosabban csengő „mozgófényképszínház” vagy „mozgósínház” elnevezést, annak ellenére, hogy a mozikat – a közönség félrevezetését elkerülendő – 1908-ban hatóságilag eltiltották a „színház” megnevezés használatától.¹⁴³ A lap még 1914-ben is kitarított amellett, hogy a mozit megilleti a színház név.¹⁴⁴ Ez a jelenség jól mutatja, hogy a mozi számára a színház eddigre már elismert kulturális pozíciója lehetett az irányadó.

Ez a hasonlóság lehet az oka annak, hogy a mozi, amint állandó épületbe költözött, a színház konkurenciájaként tűnt fel. A *Mozgófénykép Híradó* számtalan esettel foglalkozik, leginkább vidéken, de a fővárosban is, melyekben a helyi színház ellehetetleníti a mozi működését.¹⁴⁵ Az ilyen ügyeket tárgyaló cikkek általában a mozi oktató, tudományos és kulturális fontosságát hozták fel,¹⁴⁶ éppen azokat a jellegzetességeit tehát, melyek eltávolítják a művészettől. Nemcsak a mozi intézménye, hanem a műsora is szoros kapcsolatban állt a színháztól megszokott műsorokkal. Mint más országokban, Magyarországon is bevett volt a mozidráma elnevezés, amivel a történetmesélő filmeket illették. A fikción belüli műfajokra is színházi műfajok neve ragadt,¹⁴⁷ melyek a korai időszakban – filmszínészek és filmrendezők híján – valóban színházi előadások reprodukciói voltak. Ezek az elnevezések a már filmre dramati-

136 Gajzágó Vilmos: Filmdráma és regény. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 40. p. 12.

137 Névtelen: Könyvek és filmek. *Mozgófénykép Híradó* 8 (1915) no. 44. pp. 28–32.

138 Például: „Annyi sok trükkös és a technika pilléreire felépített filmattrakció után igazi s irodalmi becsű magyar filmslágerben volt alkalma gyönyörködni ezúttal a közönségnek.” G.I.: A „Jehova” filmen. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 9. pp. 2–8.

139 Lásd: Dr. Kohlman Artúr: A mozi-színház. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 20. pp. 1–2.

140 Lásd ehhez: Füzi: *Néző és közönség – Mozitörténeti vázlat*.

141 Szász Zoltán: Színdarab-e a kinemaszkeccs? *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 51. p. 60–61. (A *Pesti Hírlap*ból átvett cikk)

142 Füzi Izabella: Babits és korai (magyar) mozi. *Apertúra*, 2016. tél. URL: <http://uj.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/> (utolsó letöltés: 2019.04.05.)

143 Kóháti: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 30–31.

144 Névtelen: Fényjátékház!! *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 5. pp. 47–48.

145 r.i.: Színház és mozgósínház (A miskolci Uránia históriája). *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 18. pp. 3–4.; V.R.: A színházszegyesület és a mozgósínház. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 6. pp. 3–5.; A pozsonyi pallosjog. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 41. p. 1.

146 Lásd például: Pl. f.j.: A mozgófénykép és az erkölcs. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 3. p. 1.

147 Lásd: 14. lábjegyzet.

zált, esetleg írt történetek esetében is megmaradtak, a Nordisk filmjei „társadalmi drámákként”, a bűnügyi sorozatok „detektívdramákként” mutatkoztak be.¹⁴⁸

A vizsgált időszak első két évében kevesebb szó esik a színházról, akkor is inkább a jogi esetek hívják fel magukra a figyelmet, majd 1910-től 1914-ig központi témává válik a film és színház összevetése, a legtöbbször 1912 során értekeznek róla. Ekkor szól hozzá a kérdéshez a legtöbb újságíró és író, erre a korszakra esik a moziszkeccs divatja, valamint ezekben az években készülnek el az első magyar filmek, melyekben már a hazai színészek játékát elemzik. A téma az 1916-os évben ismét népszerűvé válik, de ekkor már inkább a különbségeken van a hangsúly.

A korszakban megjelent cikkek közül több is foglalkozott a kérdéssel, hogy vajon a film a „jövő színháza” lesz-e. Mivel ez az eset a film önállóságának kérdésében is érdekes lehet, és film és színház azonosságának, illetve különbségének kiinduló érvei már felbukkannak benne, ezért részletesebben is ismertetem, az idézetekkel pedig megpróbálom aláfesteni a korszak jellegzetes érvelési stílusát. Bresztovszki Ernő már 1908-ban *A mozi* című cikkében felveti, hogy „A szemünk előtt született meg és terjedt el egy eleinte tisztán technikai értékűnek látszó találmány, amely a színpad pótlását ambicionálja.” Szerinte a mozi előnye, hogy a színházzal szemben tömegekhez képes eljutni, olcsó és a színpadi díszlettel szemben sokkal realisabb hátterekkel szolgál, trükkös felvételei külön komikumforrások, ajánlata pedig ugyanaz, mint a színházé: „a történetek mindenkint érdekelnek”. Ráadásul a modern színjátszás, mely nagymonológok helyett a lelki történetekre koncentrált és amely egyre inkább a rendező munkáján alapul, kifejezetten a mozi kompetenciái felé mutat.¹⁴⁹

1911-12 környékén mintha kisebb vita alakult volna ki a kérdés körül, legalábbis többen foglalkoztak a felvetéssel. A *Mozgófénykép Híradó* hasábjain Molnár Ferenc

a *Pesti Hírlap*ból átvett cikke indította el a diskurzust. Egy háromfelvonásos dán film megtekintésének élménye után így fogalmaz: „...megkockáztathatom azt a fantasztikumot, hogy a mozi nem utánzata és árnyéka a színháznak, hanem a jövője, a magasabb fejlődése, amely persze most még a gyermekkorát éli.”¹⁵⁰ Viszont ha a technikai tökéletesség kritériumai teljesülnek, a mozi („vagy mondjuk így: a sokszorosított előadás”) több területen is tökéletesebb lesz a „mai” színházi előadásnál: a színház nem lesz időhöz köve, az előadások egész nap mehetnek; megtekintésük sokkal olcsóbb lesz; a kínosan mesterséges díszlet és világítás eltűnik, valós tájak adják az események hátterét; nem lesznek rossz színészek; a felvétel megismételhetősége miatt nem lesz rossz előadás. Molnár tehát leginkább a színpadi mű bemutatási gyakorlatának hiányosságait véli tökéletesíthetőnek a filmtechnika által. Amiben viszont mindig is kevesebb lesz a film, az szerinte a színész személyes jelenléte.¹⁵¹ Am hozzátesszi, ezen felesleges sajnálkozni, a fejlődés a mozi felé mutat.

Hevesi Sándor *A jövő színháza?* című cikkében már a lapban reflektál a vitára: „...fáradt intellektusok egyenesen azt állítják, hogy a mozi a jövő színháza, mert mihelyest föltalálják a tökéletes színezést és a gramofon precíz alkalmazását, minden színház fölöslegessé válik.”¹⁵² Szerinte a két intézmény nem keverendő össze: „A mozi imitál, a színpad stilizál”,¹⁵³ viszont kölcsönösen segíthetik egymást saját eszközeik felismerésében. A kifejezést viszont átveszi: „Nem kell tehát a mozitól – a színházat félteni. A mozi csak egy új színház, de nem az új színház.” A mozi mint a jövő színháza szófordulat még egy ideig fennmaradt olyan cikkekben, melyek leginkább Molnár érveire támaszkodtak,¹⁵⁴ bár ezzel párhuzamosan már egyre több írás elemezte a két művészeti ág különbségeit is. A jövő színháza témához több cikkben¹⁵⁵ társul a szemlélet, amely fejlődésben lévő technológiaként tekint a filmre.

148 Gapagó Vilmos: A mozi megnevesedése. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 25. pp. 14–18.

149 Bresztovszky: *A mozi II.* pp. 3–4.

150 Molnár Ferenc *a moziról.* pp. 2–3.

151 ibid. pp. 2–3.

152 Hevesi Sándor: *A jövő színháza?* *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 16. pp. 2–4.

153 ibid. Eredeti kiemelés.

154 Névtelen: A mozi fejlődése. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 21. pp. 1–2.; Dr. Kohlman Artúr: Egyre finomodik a mozi... *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 29. pp. 1–6.; Írók a moziról. (Körkérdés) *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 49. pp. 2–6.

155 Kéméndy Jenő: A kinematográfia a színpad szolgálatában. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 24. pp. 8–9.; Molnár Ferenc *a*

Ennek lényege, hogy a film jelenlegi formájában – néma, fekete-fehér, síkszerű – még nem tökéletes, ám ha a fejlesztéseknek köszönhetően elnyeri ideális formáját, színrel, hanggal és plasztikussággal kiegészülve a színház (és az élet) tökéletes reprodukcióját lesz képes nyújtani.

A színház és mozi eszközeit többen nem látták egymást kizárónak, sőt gyakorlati javaslatok is születtek, hogyan lehetne olyan területeket találni számukra, melyen saját erősségeik egymás mellett érvényesülhetnek. Több olyan ötlet merült fel, mely a film előnyeit a színház számára kamatoztatná. 1911-ben több cikk is tárgyalta a színpadon vetített mozgóképes díszlet lehetőségeit: filmmel megoldott élethű helyszín, tömegjelenetek, szellemjelenetek ábrázolása, kihagyott jelenetek pótlása.¹⁵⁶ A korszakban film és színház keverésének legtipikusabb példája azonban a neves írókat is megmozgató mozsizkeccs lett 1912-1913 körül. A filmbetéteket és élőben eljátszott jeleneteket is tartalmazó „műfaj” alkalmas volt arra, hogy mindkét művészeti ág kifejezőeszközeit felhasználja, egyben akár ironikusan reflektáljon is a különbségeikre.¹⁵⁷ A szkeccsjelenség tárgyalásával gyarapodott a színház és film felismert különbségeinek listája is.¹⁵⁸

„...egy mozgófénykép alakjában lefotografált színházi darab és egy mozidarab között óriási a különbség. S ez az óriási különbség fakad abból a differenciából, amely a színpadi megjelenítés eszközei és a mozi számára való eszközök között fennállnak.”¹⁵⁹ Mivel elsöre ennyire hasonlóknak tündek, film és színház különbségeinek felismerése és hangsúlyozása nagy szerepet játszott abban, hogy a film

meghatározhassa saját eszközeit, és felmerüljön autonóm művészet volta. A legelső szembevető különbség egy film és egy színdarab között az a tapasztalat volt, hogy hang hiányában egy filmen játszó színésznek egészen más eszközökhöz kellett nyúlnia, mint amikre a színpadon támaszkodhatott. A némaság leszűkítette a rendelkezésre álló kifejező eszközök körét, már 1908-ban figyelmeztet egy szerző, hogy filmre csak olyan történet dolgozható, amit „mimikával, gesztusokkal és egyéb testi mozgásokkal ki lehet fejezni”¹⁶⁰ A filmen játszó színész a szöveg és a hangsúlyozás helyett kéz- és arcjátékával képes a legtöbb érzelmet tolmácsolni,¹⁶¹ ennek tökélyre vitelét a dán filmekben vélték felfedezni a kortársak.¹⁶² Emellett hamar észrevették, hogy a film realizmusa miatt a színpadon megszokott teátrális mozdulatokat, pózokat egészen máshogy közvetíti. „A mozi egy stilizálatlan pantomimikát, naturalisztikus, egyszerű, keresetlen némajátékot kíván, gyér, sovány, mimikus jelzéseket; minden erő, áradozás, szenvedélyesség oly visszásan hat, mint egy valóságos interieurben.”¹⁶³ Ebből kiindulva többen kifejtik, hogy filmen a színésznek nem is játszania, hanem szinte csak léteznie kell, ennek következménye pedig, hogy a tipikus szereplő kiválasztása a szerep megformálásának fontos részévé válik.¹⁶⁴ A különbségek eképpen megfogalmazása felvetette a kérdést, hogy a filmszínész alakítása lehet e művészi színvonalú. Főleg a korszak elején elképzelhetetlennek tűnt, hogy a hagyományos színészi alakítás ilyen megcsonkítása bármilyen minőséget eredményezhetne.¹⁶⁵ Később felvetődött, hogy a nehezített körülmények éppen, hogy emelik a

moziról. pp. 2–3.; ös: Színház és mozi. pp. 5–6.; Írók a moziról. pp. 2–6. (Dr. Béli Izidor nyilatkozata)

156 V: A mozi a színpadon I.; Névtelen: Mozi a színpadon II.; V: A mozi a színpadon III. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 14. pp. 2–3.; no. 15. pp. 4–5.; no. 16. p. 5.; Gábor Dezső: A jövő kinematográfiája. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 12. pp. 2–3.

157 Gábor Diák: Kaposvári glosszák. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 46. p. 26.

158 Szász: *Színdarab-e a kinemaszkeccs?* p. 60–61.

159 Falk Richárd: A megjelenítés művészete. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 40. pp. 1–2.

160 Emericus: *Az irodalom a kinematográfban.* p. 1.

161 Somlyó Zoltán: A mozsizszínész művészete. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 35. p. 13–15.; Névtelen: Mozi-színészet. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. p. 11.

162 Falk Richárd: *A megjelenítés művészete.* pp. 1–2.; Dr. Konta Lipót: Mozi portrék. Asta Nielsen. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 17. pp. 25.

163 Hevesi: *A jövő színháza?* pp. 2–4.

164 Váci: *A Projectograph bemutatója: Impressziók.* pp. 16–17.; Névtelen: Filmszínészet. *Mozgófénykép Híradó* 10 (1917) no. 38. p. 9.

165 Lásd például: Marcel: A mozgófényképszínházak sztagnálása és a kölcsönvett műsor (I. rész). *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 7. p. 1.; Molnár Ferenc a moziról. pp. 2–3.; Névtelen: Beszéd és film. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 21. pp. 5–6.

teljesítmény értékét.¹⁶⁶ A tizes évek elejére kialakult az a nézet, hogy a filmet létrehozó emberi komponensek közül a színész teljesítménye is garanciája lehet egy film művészi értékének.¹⁶⁷

Film és színház különbségeinek elemzésekor felmerült a térbeli mobilitás kérdése is. Sokan a film nagy újításának tartották, hogy „szétrúgta a színház négy falát”.¹⁶⁸ Ez a felvevőgép térbeli mozgékonyágát, mozdíthatóságát jelentette, ezzel összefüggésben az élet hitelesebb képét. Sokak szerint a film nagy előnye a színházi díszletezéshez képest, hogy valós milióbe helyezi történeteit, ezáltal természetesebb élményt képes nyújtani.¹⁶⁹ Többen felismerték, hogy filmen egyszerűbb a színváltás.¹⁷⁰ „A filmdráma nem ismeri azokat a színpadtechnikai nehézségeket, melyek egy-egy szín megváltoztatásával össze vannak kötve, és csak természetes, hogy éppen ezen okból nem ismeri azt a felvonásbeli egységet, amely a színpadi drámák sajátja.”¹⁷¹ Ennek a ténynek pedig közvetlen dramaturgiai következménye van: a színpadi mű helyhez és időhöz kötött, a film viszont nem.¹⁷²

Önálló művészet

„A film hódító útján a konzervatív esztétika bástyáin is rést ütött s napjaink dramaturgiája nem zárkózhatik el többé az elől, hogy új fejezetet nyisson a műzsák legifjabb gyermekének – a filmdrámának.”¹⁷³ A film önálló művészet volta a szín-

házzal való összevetése nyomán merült fel. A legtöbbet tárgyalt terület a két művészeti ág dramaturgiájának különbözősége, melynek gyökerei a klasszikus esztétika nagy alakjaihoz vezettek.¹⁷⁴ Időben előre haladva egyre több írás szólt arról, hogy a filmnek egyértelműen körülírható eszközei és módszerei vannak, a lefilmezett dráma vagy regény távolról sem közelíti meg a lényegét. Ezt immár a tapasztalat is alátámaszthatta, a megindult filmgyártás első eredményei azt mutatták, hogy szerzőként egészen új módon kell gondolkodni egy film létrehozásának esetében.¹⁷⁵ Az önálló művészeti ágakban és azok „versengésében” való gondolkodás egy esztétikai hagyomány továbbvitele, alkalmazása egy új jelenségre.¹⁷⁶ A korszakban többen a filmmel kapcsolatban is felteszik a kérdést, lehet-e művészet, megkérdőjelezik a valósághoz való mechanikus viszonyát, és kijelentik, hogy az önállósághoz saját kifejezőeszközeinek pontos körülírására van szükség.

Ezek a felvetések nem igazán kötődnek egy műfajhoz vagy irányzathoz, bár többen kijelentik, hogy a detektív-történetek mintha kifejezetten a film kompetenciáira lennének szabva.¹⁷⁷ A filmet művészetként elemző cikkek 1910 és 1915 között szaporodnak meg, a legtöbb 1912-ben született, talán mert ebben az időszakban nyilvánult meg a legtöbb véleményvezér, író a lapban, illetve ez a magyar filmgyártás sürgetésének és megindulásának időszaka is. Érdekes, hogy az 1916-os évben, a magyar némafilm csúcskorszakához közeledve a téma már nem olyan fon-

166 V.R.: A film műbecse. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 17. pp. 2–3.

167 Lásd ehhez: V.R.: A film műbecse. pp. 2–3.; Korda Sándor: Lehete művészet a mozi? *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 25. p. 2. Vö. Nemeskürty: A mozgóképek esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915). p. 503.

168 Biró Lajos a moziról. pp. 2–6.

169 Bresztovszky: A mozi II. pp. 3–4.; Dr. Konta Lipót: A mozidráma. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 2. p. 7.

170 V.: A mozi a színpadon III. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 16. p. 5.; Névtelen: A szkeccsek divatja. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 23. p. 25.

171 Gajzágó Vilmos: A színpadi és mozidráma. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 31. p. 24.

172 Gajzágó Vilmos: A nagy lótas-futás. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 26. p. 1.

173 Dr. Konta: A mozidráma. p. 7.

174 Az arisztotelészi drámaelméletre maguk a szerzők is utalnak. Például: V.: A mozi a színpadon III. p. 5.; -y.s.: A detektív film. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 5. p. 19.; Korda: *Filmírók, filmszínészek és filmcsirkefogók II.* pp. 4–6.

175 Korda Sándor: Filmírók, filmszínészek és filmcsirkefogók II. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 19. pp. 4–6.

176 A szépművészetek rendszere koncepció alakulásáról lásd: Kristeller, Paul Oskar: A művészetek modern rendszere. (trans. Ágoston Zoltán) *Vulgo* 4 (2003) no. 1. pp. 46–65.

177 Névtelen: A detektívdráma. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 15. p. 36.; -y.s.: A detektív film. p. 19.; p.d.: Alwin Neuss. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 40. p. 3.

tos, mint a háborút megelőző években. Amellett, hogy ekkor jelentősen csökken az elméleti cikkek száma, további magyarázat lehet, hogy eddigre ismét fontosabbá vált a film irodalom és kultúraterjesztő szerepének hangsúlyozása, mint a saját eszközeinek keresése.

A korszak szerzői elkezdték a mozira is alkalmazni a klasszikus drámaelméleteket, azon azonosság alapján, hogy a film is fiktív történetet mutat be, középpontjában a cselekvő emberrel, és a nézőből a félelem vagy a szánalom érzését váltja ki.¹⁷⁸ Mindkét fajta műre jellemző, hogy a történet áttekinthetősége érdekében kiemelik a fontos mozzanatok, melyek a cselekményt előrevizik és azokat ok-okozati összefüggésben mutatják be. A színpadi és a filmen megjelent dráma között azonban vannak elhanyagolhatatlan különbségek. A színpadi mű helyhez és időhöz való kötöttsége miatt kénytelen a cselekményt sűríteni, az okok és okozatok láncolatát nagyon szorosra húzni, bizonyos mozzanatok csak beszámoló jelleggel előadni, valamint egy jelenet tér- és időbeli egységét megtartani.¹⁷⁹ A filmet technikája miatt viszont nem korlátozzák ilyen kötöttségek. „Mi következik ebből? Az, hogy a filmdráma nem kénytelen kihagyni [...] a kevésbé fontos, de a cselekmény megértését elősegítő eseményeket...”¹⁸⁰ Ezáltal a cselekmény menete hézagmentesebb, egységesebb folyású lesz, és nem utolsósorban életszerűbb, hiszen bár a kauzalitását megtartja, mégis közelebb áll az élet eseményeinek benyomásához, melyek

nem olyan lecsupaszított rendben történnek meg, mint a színpadi fordulatok.¹⁸¹ Ezzel némiképp ellentmondásban mások szerint a mozinak akciódúsabb cselekményre van szüksége, egyrészt, mert filmen a legérdekesebb a mozgás, másrészt, mert szó hiányában minden a vásznon kell, hogy megtörténjen.¹⁸² Ezzel párhuzamosan a korszakban mások azt bizonygatták, hogy a legújabb filmekben sebesség és látványos események helyett már „finomabb humor” és „lelki problémák” is megjelennek.¹⁸³ A film egységességéhez az elbeszélés minden eszközének illeszkednie kell. Sokan úgy vélték, a közbevágott feliratok vagy levelek zavaróak, kikölkentik a nézőt, ha a cselekmény csak ezekkel érthető, az dramaturgiai hiba.¹⁸⁴ Míg az inzerteket legtöbbször a filmből kilógó segédeszközként érzékelték, a kísérőzenét szinte minden szerző, aki megszólalt a témában, a film szerves részének, a hatás nélkülözhetetlen elemének tekintette.¹⁸⁵

A film viszonya a valósághoz a mozgókép születése óta központi kérdés volt, hiszen nagyon sokan a legrealisztikusabb ábrázolási módnak tartották, sőt a filmképet nemcsak a valóság leképezésének, hanem magának a valóságnak feleltették meg. A cikkekben erre számtalan szófordulat utal, például: „a kinematográf legfőbb előnye, erénye az, hogy az életet, a nyüzsgő, mozgó, kavargó életet adja vissza változatlan hűséggel.”¹⁸⁶ „...a (tökéletes) mozgókép ugyanazt jelenti, legalább az érzékelés szempontjából, mintha mi a magunk szemével látnók a valóságot.”¹⁸⁷ Emel-

178 Gajzágó: *A színpadi és mozidráma*. p. 24.; Dr. Konta: *A mozidráma*. p. 7.

179 V: *A mozi a színpadon III*. p. 5.; Névtelen: *Színjáték – filmjáték. Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 16. p. 26.; Névtelen: *A székecsék divatja*. p. 25.; γ-s.: *A detektív film*. p. 19.

180 Gajzágó: *A színpadi és mozidráma*. p. 24.

181 ibid.

182 Lásd például: Kapos Andor: *A mozidráma technikája. Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 32. pp. 8–10.; Szathmári: *A film világa*. pp. 6–8.; Dr. Konta: *A mozidráma*. p. 7.

183 S-i: *Mozgósínházak adminisztrálása I. Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 15. pp. 1–2.; Korda Sándor: *A mozi humora. Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 31. pp. 12–13.; p.d.: *Lelki problémák. Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 38. p. 2.

184 Hevesi: *A jövő színháza?* pp. 2–4.; Kapos: *A mozidráma technikája*. pp. 8–10.

185 Lásd például: V.: *A mozidráma zenéje. Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 26. pp. 1–2.; K.B.: *A film és a zene. Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 25. p. 14.; Pünkösti Andor: *Mozi és muzsika. Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 38. pp. 24–26.; Névtelen: *Filmzenék. Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 7. p. 8.

186 Dr. Vári Rezső: *A kinematográfia hanyatlása. Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 17. pp. 3–4.

Lásd még: Révész: *A mozgófénykép, mint a pedagógia és a népnevelés tényezője*. pp. 1–2.; -ő.: *Utópiák, melyek valóra válnak. Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 12. p. 2.; Pallai: *A művészet halhatatlansága*. pp. 2–3.; Boross Mihály: *A film lelke. Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 30. pp. 3–4.

187 Karinthy: *A mozgófénykép metafizikája*. pp. 5–7.

lett – immár túllépve azon, hogy a film a közvetlen valóság – többen elemezték, hogy a film hogyan képes a valóság illúzióját nyújtani.¹⁸⁸ Van, aki szerint a film némaságának illúziórontó hatását csak a nézőtér sötétsége képes ellensúlyozni.¹⁸⁹ Mások szerint ez nem probléma, mert az illúziót a cselekmény, a mozgás adja.¹⁹⁰ A film mozgékonyága, változatos hátterei pedig egyébként is a valóság hihető illúzióját keltik.¹⁹¹

Kevesen bár, de mintha azt is felvetnék, hogy a film egyfajta ábrázolási forma. Lenkei Jenő egy cikkében a fogalmak téves használatát kéri számon a közbeszéden: „Úton-útfélen hangoztatjuk, hogy rövid idő kérdése, hogy a mozi egyenlőt fog produkálni a természettel, élethű képeket fog adni. Nem szabad összetévesztenünk a fogalmakat. [...] Azzal az intencióval nézzük a mozgóképet, hogy felvett természetet fogunk látni s nem egy darab anyagi természetet. [...] Maradjunk tehát a szó szoros értelménél. Mozgó kép, amit látunk, nem is akarunk többet.”¹⁹² Emellett inkább felkiáltásszerűen, mint részletesen kifejtve, többen kijelentik, hogy a film a valóságot messze túlszárnyaló médium, melynek trükkjeit, fordulatait sem a színpad, sem a könyv nem tudja követni.¹⁹³

Főleg a fikciós filmekkel kapcsolatban – nem mellékesen az új jelenséget lassan lekövető törvényeknek kö-

szönhetően – bevett nézetté vált, hogy a film is szellemi termék, tehát nem a valóság pusztá leképezése, hanem alkotómunka eredménye.¹⁹⁴ Míg eleinte az ismert színész és író munkája számított művészi teljesítménynek,¹⁹⁵ 1911-től többen elkezdik hangsúlyozni a rendező és a dramaturg tevékenységének fontosságát.¹⁹⁶ Bár mintha a korszakban a rendezőnek általánosan a technikai feladatokért való felelősséget tulajdonították volna,¹⁹⁷ Korda Sándor 1913-ban kijelenti, hogy a filmgyártás ezen résztvevője maga is alkot.¹⁹⁸ Majd már a gyakorlatból származó tapasztalatból kiindulva Pakots József 1918-ban a dramaturgnak is követeli ezt a szerepet.¹⁹⁹

Született néhány cikk a korszakban, amely ezen gondolatok nyomán egyenesen feltette a kérdést: lehet-e művészet a film? A probléma felmerülhetett a szerzői jogokkal, a művészi érték mibenlétével, a műkritika lehetőségével vagy a minden művészeti ágban megjelenő stílusokkal kapcsolatban, de a legfontosabb az volt, hogy a szerzők valamiképpen már a művészetek rendszerében gondolták el a filmet is. Egyes szerzők a mozit a társművészetekkel is összevetették, ezzel eleve helyet feltételezve annak rendszerükben. Karinthy szerint minden művészet a valóság megrögzítésének igényéből született, melyre a filmmel adatott meg a legjobb forma.²⁰⁰ Mások szerint

188 Névtelen: Világos és sötét nézőtér. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 27. pp. 1–2.

189 ibid.; V.: *A mozidráma zenéje*. pp. 1–2.

190 Névtelen: *A néma vászon*. p. 9.

191 Bresztovszky: *A mozi II*. pp. 3–4.

192 Lenkei Jenő: A mozgókép és a természet. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 18. pp. 2–3.

193 Névtelen: *Mozik és színházak*. pp. 2–4.; Gajzágó: *A nagy látás-futás*. p. 1.; V.: *Grant kapitány gyermekei*. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 16. p. 24.

194 Lásd például: Dr. V-R.: *A kinematográf cenzúra*. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 13. pp. 1–2.; dr. Kohlmann Artúr: *A mozi, mint kulturtényező*. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 27. pp. 3–4. (A *Pesti Naplóból* átvett cikk); Dr. Szarka: *A kinematográfia és a szerzői jog*. pp. 2–6.; Dr. Vári Rezső: *A film és a szerzői jog*. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 15. p. 1.

195 Nemeskürty: *A mozgókép esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915)*. p. 503.

Lásd ehhez: V.R.: *A film műbecse*. pp. 2–3.; Korda: *Lehet-e művészet a mozi?* p. 2.

196 Lásd például: V.R.: *A film műbecse*. pp. 2–3.; Korda Sándor: *A mozi rendezője*. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 51. pp. 15–17.; Névtelen: *A mozikép rendezése*. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 24. p. 16.

Vö. Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 108–109.

197 Kertész Mihály: *A rendező*. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 51. pp. 58–59.; Kertész: *Filmrendezés*. pp. 1–2.; d.j.: *Mozírók-mozirendezők*. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 30. p. 6.; Balogh: *A rendező kötelessége és joga*. pp. 18–60.

198 K.S.: *Reinhardt*. pp. 8–9.

199 Pakots József: *A filmdramaturgiáról*. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 51. p. 18.

200 Karinthy: *A mozgókép metafizikája*. pp. 5–7.

minden művészeti ágra jellemzőek nemzeti vonások,²⁰¹ korszakok²⁰² vagy stílusirányzatok,²⁰³ így a mozira is. Megint mások szerint semelyik művészeti ág bírálatakor nem lehet szempont az etika,²⁰⁴ valamint minden művészet egyetemes értékű művek megalkotására törekszik az egyéni érdekekkel szemben.²⁰⁵ A mozit a többi művészeti ággal egymás mellett említő megjegyzések mellett egy cikkben felsejlik az a gondolat is, hogy a film minden művészet összegzője lehetne.²⁰⁶

A művészetek rendszerén belül az egyes művészeti ágakat elkülöníthetjük aszerint, hogy melyik érzékterületen fejtik ki hatásukat, ami már sajátos eszközeiket feltételezi. Az a tény, hogy a film elsősorban a látáson keresztül befogadható, a lap szerzői szerint befolyásolja a megfilmesítéshez választható témák körét,²⁰⁷ egy történet filmre dramatizálásának módját,²⁰⁸ illetve a filmtechnika valóságához való viszonyát is.²⁰⁹ A művészetek rendszerén belül tehát minden művészeti ág saját eszközökkel, hatásmechanizmusokkal rendelkezik, az egyik felé nem lehet ugyanolyan kívánalmakat felállítani, mint egy másik felé.²¹⁰ Az 1910-es évek közepén egyre többen jelentették ki, hogy a filmnek is saját eszközei vannak, önálló művészeti ág.²¹¹

Következtetések

A hat főbb, filmről kialakuló elképzelés gondolatmeneteinek gyakorisága a korszakban ábrázolható egy grafikonon, melyen a x tengely az évszámokat, az y tengely a fő irányokhoz tartozó gondolatok előfordulásának számát jelenti (2. ábra).

A grafikon egyenletlenségeinek értelmezéséhez szükség van a korszak történelmének és filmtörténetének ismeretére, ezek alapján egyéb intuitív megállapítások tehetők. Nagy általánosságban az látszik, hogy a lap indulásától a háború kezdetéig növekvő tendencia érvényesül minden definíció megemlítésének számában, ami 1912 környékén tetőzik. Ennek oka az lehet, hogy ebben az időszakban szólt meg a legtöbb közéleti személyiség a napilapokban és közvetlenül a *Mozgófénykép Híradóban* is. A *Kultúrtényező* érv végig nagy számban fordul elő, de közvetlenül a lap indulásakor az összes közül a leggyakoribb, talán mert a fiatal, ekkor még kétes megítélésű médiumot többen ilyen érvekkel próbálták elismertséghez juttatni. 1911 körül merült fel a gyermekek mozilátogatását szabályozó rendelet ügye,²¹² az erkölcsatlenség vádjával szemben pedig a legtöbben a mozi oktató, ismeretterjesztő jellegének hangsúlyozásával védekeztek. A Nordisk mintája nyomán 1910 után megjelentek a hosszú filmek, a mozik produkciója kapcsán pedig felvetődhetett a színházhoz való hasonlítás, a hossz, az írói

201 Historikus: Francia filmek. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. p. 2.

202 Somlyó Zoltán: Mozi és romantika. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 41. pp. 6–8.

203 Névtelen: A film fejlődése. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 10. pp. 56–57.

204 Névtelen: Mozgófénykép-cenzúra. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 34. p. 7.

205 *Impresszióink a moziról*. pp. 39–46. (dr. Gábor Jenő)

206 „...a mozgófénykép a művészet valamennyi ágának sajátos átfordója, a fények, színek játéka, az irodalom, költészet, zene, a plasztikai és iparművészetek együttes kifejtésére talán egyik sem alkalmasabb.” Dr. Lehel Antal: A vándor mozi. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 19. pp. 1–12.

207 Névtelen: Mozgófénykép és varieté. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 14. pp. 1–2.

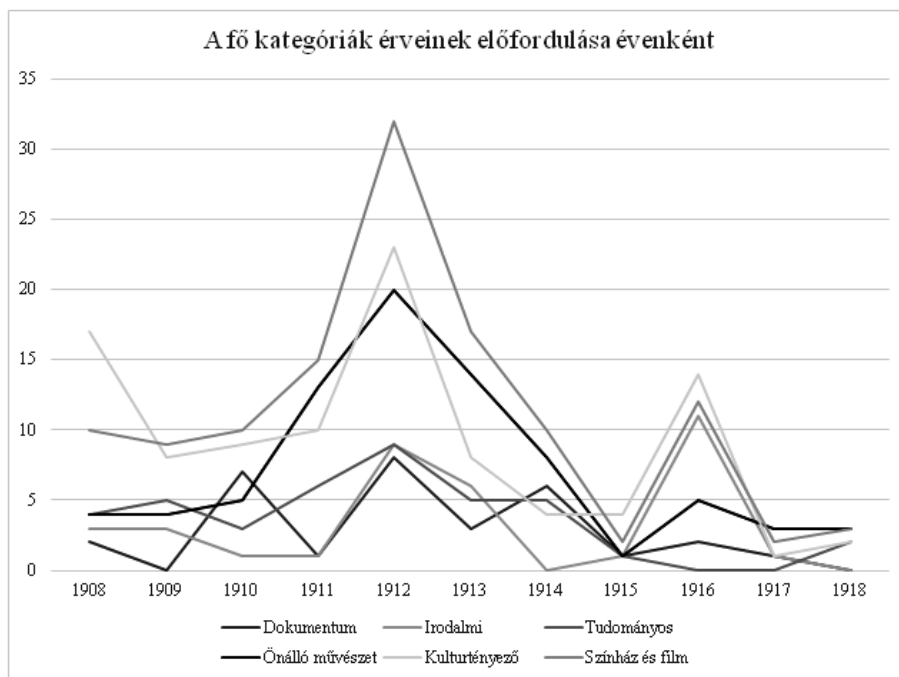
208 Névtelen: A néma vászon. p. 9.

209 „Míg a nyilvános élet eseményei általában valamennyi érzékünket igénybe veszik, addig a kinematográf, mikor az eseményeket elénk tárja, az ő gyorsan pergő pillanatfelvételeivel, csupán csak szemünket foglalkoztatja és lelkiünkben mégis mély nyomot hagy.” Névtelen: A kinematográf kérdés. p. 5.

210 Névtelen: *Beszéd és film*. pp. 5–6.; Névtelen: Színmű-e a film? *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 18. pp. 25–26.

211 Lásd például: Hevesi: *A jövő színháza?* pp. 2–4.; Írók a moziról. pp. 2-6. (Garvai Andor nyilatkozata), Névtelen: *Beszéd és film*. pp. 5-6.; Névtelen: *Színjáték – filmjáték*. p. 26.

212 Névtelen: Gyermekek a moziban (Interpelláció a főváros közgyűlésén). *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 26. pp. 1–2.; Saját tudósítónktól: Az erkölcsrontó mozi (Ankét az ügyvédi irodában). *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 1. pp. 2–6.



2. ábra
A fő kategóriák érveinek előfordulása évenként

és a színészi teljesítmény szempontjából, ez magyarázhatja a *Színház és film* és az *Önálló művészet* kategóriák kiemelkedését. 1912-től jelentek meg az első hosszabb magyar játékfilmek, erre a jelenségre természetesen reagált a szaksajtó is. A *Dokumentum* gondolat gyakoriságát 1912-ben a munkásmozgalmak eseményei, 1914-ben a háború kitörése motiválhatta. A *Tudományos* érv mintha csak a korszak elején foglalkoztatta volna a kortársakat, a végére szinte teljesen eltűnik, valószínűleg a fikciós játékfilmek térnyerésének köszönhetően.

1914-től a háború kitörésével a lap terjedelme is megváltozott, valamint feltételezhetően egy időre háttérbe szorult a film mibenlétének kérdése. 1916-ban azonban újra többen kezdtek foglalkozni vele, valószínűleg mert eddigre már megindult a magyar filmgyártás, és a mozihoz kötődő kérdéseket közvetlenül a hazai filmekkel kapcsolatban lehetett feltenni. Ekkor különösen fontos lett az irodalmi adaptáció kérdése, valamint előtérbe került a színházhoz képesti dramaturgiai különbségek témája. Érdekes jelenség, hogy 1916-ban a megszólalók között már sokkal kevesebb az irodalom területéről is ismert név, ami a filmszakma pro-

fesszionalizálódására is utalhat. Az utolsó két év arányainak vizsgálatakor viszont figyelembe kell vennünk a kiadvány hozzáférhetetlen számainak nagy mennyiségét is. Szinte minden irányra hatással lehetett a véleményformáló szerzők megnyilvánulása 1911-12 körül, a háború kitörése 1914-ben, valamint a magyar filmgyártás felvirágzása 1916-ra.

A korszak filmes gondolkodásának pontos felmérése átfogóbb kutatást igényelne, melyből további következtetéseket lehetne levonni. E tanulmány igyekszik felvillantani valamit abból az összetett, sok benyomás által formált képből, amelyet a korszak embere a filmről alkotott, és ahogyan annak lehetőségeit elképzelte. Ennek értelmezéséhez nagyon fontosnak tartom azokat a háttérinformációkat, melyek jelentőségét a kutatás során tudtam felmérni, hiszen ezek figyelembevételével nyernek igazán értelmet a megállapított kategóriák. Nagyon fontos körülmény, hogy ebben a korszakban alakult ki a mozizás azon intézménye, ami már számunkra is ismerős lehet. Ez azt jelenti, hogy az élmény maga a varietére,²¹³ vagy a mai televíziós kínálatra²¹⁴ hasonlító műsorból átalakult színházszerű produkcióvá, egyetlen hosszabb játékfilmmel, mely már idő és

213 Füzi: *Nézés és közönség – Mozitörténeti vázlat.*

214 Thompson–Bordwell: *A film története.* pp. 43–44.

figyelem ráfordítását igényelte a nézőktől. Ez a jelenség nem kis mértékben befolyásolhatta azon véleményeket, mely szerint a film komoly, sőt művészi produkció. A filmnézés intézményesülése tehát státusznövekedést hozott a filmnek. A korszakban a film műnemei még nem különültek el, a mozi műsorához, tehát a moziélményhez tartozott a híradó, a dokumentumjellegű és a fikciós film is. A kategóriák jó része erre a fajta mozira érvényes. Viszont izgalmas jelenségnek látom, hogy már ebben az időszakban meglátták a mozgóképnek több olyan területét, melyek mára különváltak, mint például a dokumentumfilm műneme a fikciós filmtől, vagy a televízió intézménye és a híradó a mozitól.

A *Kultúrtényező* kategória elemeit azért bontottam ki részletesen, mert a korszakban valóban nagyon elterjedt vélemény volt, hogy a filmmel olyan médium született meg, mely tömegekhez képes tartalmakat eljuttatni. Ebben a nembben sokan az első igazán hatékony eszköznek tartották. A századforduló szellemi irányzatainak kontextusában valószínűleg különösen fontos volt ez a tény, de annak fényében is figyelemreméltó az erre vonatkozó korabeli diskurzus, hogy a mozgókép napjainkra mennyire mélyen beépült a hétköznapi világba, hozzáférhetősége a digitális tartalmak, az online platformok és közösségi média korában több mint természetes.

Valamint hangsúlyozni kell a tényt, hogy ezek az elméletek még egy másfajta filmtípusra alkalmazva születtek meg: a fekete-fehér és néma filmre. Ez leginkább a színészi játék elemzéséből levonható következtetéseket határozta meg, viszont hozzájárult ahhoz, hogy az egyetemes filmben megjelenő új hatások szinte azonnal láthatók, elemezhetőek voltak minden országban; a következtetéseket tehát az élővalbeli filmekből lehetett levonni. Azok a szerzők viszont, akik a film mobilitását tekintik egyedisége kulcsának, eltekinthettek némaságától, ezek a gondolatok tehát a film egy speciális korszakán túl is érvényesek maradhatnak.

Az adatok alapján ezek a kategóriák végig egymással párhuzamosan, és nem egymást váltva voltak jelen. Így lehetséges, hogy bár elég gyakori volt a film műalkotásként való tárgyalása, esetleg ugyanabban az évben más szerzők a történetírói hűségét vagy oktató szerepét hangsúlyozták. A művészetként való felfogás kiemelése olyan szempont, amelyből nézve sorba rendeztem a kategóriákat. Ha a végcéll az autonóm művészet koncepciója, az odáig vezető úton fokozatokat lehet megállapítani. E kutatás másik célja egyfajta rekonstrukcióját adni annak a folyamatnak, mely

során kialakult ez a koncepció. És bár ezek a megjegyzések egy adott országban születtek meg, a körülményeket figyelembe véve talán általánosabb érvényre is szert tehetnek a korai filmes gondolkodás leírását illetően.

A film mint művészetkonceptió kialakulásának folyamatáról a korabeli elméletek alapján öt állítás tehető: 1) A film mint az élet reprodukciója felfogás kizárja azt a gondolatot, hogy a film egy individuum gondolatainak kifejezőeszköze legyen. 2) A film fikcióhoz, tehát irodalomhoz való közeledése hozta be a filmről való gondolkodásba a szerző fogalmát. 3) A korszak gondolkodói, miközben a színházzal vetették össze a filmet, egyre több különbséget fedeztek fel, ennek eredményeképp pedig kialakult a filmnek egy olyan definíciója, mely már a sajátos, médiumspecifikus eszközöket hangsúlyozta. 4) Az esztétikai hagyomány nyomán a korszakban a filmet is megpróbálták elhelyezni a társművészetek rendszerében azért, hogy saját eszközeit meghatározták. 5) A film sajátos eszközeit, hatásait a korszakban a felvevőkészülék mozdíthatóságából vezették le, mely egy új, a „tér és az idő alól felszabadult” művésztette avatta.

A *Mozgófénykép Híradó*ban megjelent szövegek példái, a kiemelkedni látszó kategóriák és az utalások hálózata tehát együttesen pontosíthatják a korszakról kialakult képünket és a magyar filmtörténeti és filmkritikai emlékezetünket.

Boróka Vajda

Tendencies of the Reception of Cinema in the Hungarian Press of the Early 20th Century

The theoretical discourse on silent film was widespread and intense in the Hungarian trade press of the early 20th century even before the most known comprehensive works of the 1920s.

This essay examines the discussion of cinema in the 1910s Hungarian trade press. The research is based on the speculative articles released between 1908 and 1918 in *Mozgófénykép Híradó*, a journal for exhibitors and distribution company owners. The essay analyses and arranges the thoughts of the authors on the essence of cinema. These approaches can be classified into five categories: cinema as a document of reality, cinema as a scientific tool, cinema as the propagator of culture, cinema as the vehicle of literary values, cinema as a new form of theatre, or cinema as an autonomous art.

By elaborating these categories the essay tries to depict the cultural context and the general reception of the new medium in its first decades.