

Kráncz Bence

## A kritikus tükörképe

### Komor András filmkritikái a *Tükör* folyóiratban (1933–1939)

„Az idény első magyar filmvígjátékában, a »Hotel Kikelet«-ben szép felvételeket láthatunk Pécsről és környékéről. Ezenkívül megtudhatjuk, hogy a magyar urak cigányzene mellett az asztalt szokták verdesni. Kabos ezúttal nem esik a vízbe. A film, úgy hallom, százezer pengőbe került. Elgondolom, ha ezt az összeget, mondjuk, egy rákkórház költségére fordították volna.”  
(Komor András kritikája a *Hotel Kikelet* című filmről, 1937.)<sup>1</sup>

**T**anulmányomban Komor Andrásnak a *Tükör* folyóiratba 1933 és 1939 között írt kritikáit vizsgálom. Aszerint közelíték az esztétikai alapú, vagyis nem reklám-célból írt vagy politikai ideológia által meghatározott filmkritika koncepciójához, hogy nem a filmkritikusi praxis háttérét adó esztétikai ideológiák, művészetelméleti kapcsolatok nyomait keresem, hanem a filmkritika önreflexiójának jeleit. Vagyis arra vagyok kíváncsi, hogy filmkritikai rovatában Komor milyen bepillantást engedett saját kritikus módszerébe, hol jelölte ki a kritikus szerep hatókörét, és miben látta a filmkritikus felelősségét. Matthias Frey filmkritika-történeti könyvében a harmincas-negyvenes évekbeli kritikusok praxisán keresztül mutatja be a filmkritikusi pozíció kijelölésének, az autonómia jelzésének stratégiáit.<sup>2</sup> Feltevésem szerint Komor András ehhez a tendenciához kapcsolódott, még hozzá elsősorban annak érdekében, hogy a magyar filmipart illető kommentárjai mögött erőteljesebben hangsúlyozza a kritikus autoritást és felelősségtudatot. Vagyis amellet érvelek, hogy a kritikus pozíció reflexiója Komor cikkeiben általánosságban is összekapcsolódott a filmkritikusi hivatás jelentőségének felmutatásával.

A tanulmányban éppen ezért részletesebben foglalkozom Komornak a magyar filmről alkotott képével és azokkal a retorikai eszközökkel, amelyekkel saját kritikus pozícióját ragadta meg. Mindezek előtt azonban tisztázom Komor helyét a korszak irodalmi életében és a *Tükör* folyóirat szerepét a harmincas évek kulturális sajtójában, majd Komor filmkritikusi kánonját és a kritikáiból kirajzolódó esztétikai elveit is összefoglalom. A rétegzett mintán alapuló tartalomelemzés<sup>3</sup> során az esztétikai alapú elemzés és értékelés elsőbbségére, illetve a politikai szempontú érvelés hiányára vonatkozó kérdéseket fogalmaztam meg. A filmkritikákat a kritikusok intencióit tükröző szövegekként elemzem, azonban a tartalomelemzéshez szükséges a kritikai szövegek strukturális meghatározása is. Ebben Noël Carroll rendszerére támaszkodom, aki kritikaelméleti áttekintésében leszögezi, hogy az értékelés választja el a kritikát a művészetről folytatott diskurzus más formáitól. Carroll az alábbiakban határozza meg a kritika elemeit vagy funkcióit: leírás, magyarázat, kontextualizálás, osztályozás, értelmezés, elemzés és értékelés.<sup>4</sup> Kutatásomban ennek a felosztásnak a fogalmait alkalmazom, ám a tartalomelemzés során egyszerűsítetek rajta. A

<sup>1</sup> Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 9. p. 686.

<sup>2</sup> Frey, Matthias: *The Permanent Crisis of Film Criticism*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015. pp. 41–60.

<sup>3</sup> Az elemzés során a sajtótermékek tartalomelemzésénél gyakran használt rétegzett mintavételi eljárást alkalmaztam: az évfolyamok egy-egy rétegnek feleltek meg, a rétegeken belül pedig véletlenszerűen választottam mintát. Vö. Krippendorf, Klaus: *A tartalomelemzés módszertanának alapjai*. Trans. Kállai Tibor. Budapest: Balassi, 1995. p. 35.

<sup>4</sup> Carroll, Noël: *On Criticism*. New York – London: Routledge, 2009. p. 42.

magyarázat, osztályozás, elemzés és értelmezés kategóriáit, ha nincs szükség cizellált szövegelemzésre, egyetlen funkcióként vonom össze, és az elemzés részterületeiként hivatkozom rájuk. A leíró, elemző és értékelő részeket a tartalomelemzés során aszerint elemzem, hogy milyen fogalomkészleten alapulnak a kritikus állításai: érveik mögött felismerhető-e valamilyen művészetelméleti vagy kifejezetten filmesztétikai vonatkoztatási rendszer, illetve politikailag motivált fogalomháló.<sup>5</sup>

## Komor András, az író és a kritikus

Komor András költőként mutatkozott be, első verseit 1917-ben publikálta a *Nyugatban*. Az irodalomtörténeti szakirodalom azonban elsősorban regényeit tartja számon, és leggyakrabban a magyar zsidó irodalom kontextusában tesz róluk említést. Leghíresebb regénye az 1929-ben megjelent *Fischmann S. utódai*, amely egy zsidó kereskedőcsalád történetét mutatja be lélektani, pszichológizáló eszközökkel, az asszimiláció nehézségeire, sőt lehetetlenségére rámutatva. A megjelenése után élénk kritikái párbeszédet keltő regény<sup>6</sup> és folytatása, a *Nászinduló* voltaképpen a kisebbségi magyar irodalom kánonjában jelölte ki Komor helyét, aki maga is vállalta a zsidó identitás kulcsszerepét irodalmi munkásságában.<sup>7</sup> Ám tévedés volna Komor írói ambícióit leszűkíteni a magyar zsidóság

képviselőtére. Ez az elemzési kontextus sem verseiben, sem további regényeiben nem tűnik relevánsnak, ahogy a filmkritikáiban sem. Komor a harmincas évek második felében már ritkábban publikált irodalmi műveket, kritikákat viszont az évtized végéig, a második zsidótörvény represszív intézkedéseinek életbe lépéséig írt. Életútja tragikusan végződött. A negyvenes években bujkálni kényszerült, majd 1944-ben feleségével együtt öngyilkosságot kísérelt meg, amelyben csak Komor vesztette életét, az asszony életben maradt.

Komor szellemi horizontját illetően a források elsősorban franciás műveltségéről tesznek említést, ő maga kitűnően beszélt franciául.<sup>8</sup> Nagypolgári családból származott, amelyből többen is művészi karriert építettek (közülük Komor nagybátyja, Komor Marcell építész a legismertebb). A húszas évek elején az Abbázia kávéház asztaltársaságához tartozott Fenyő Miksával, Gellért Oszkárral, Osvát Ernővel és Schöpflin Aladárral együtt.<sup>9</sup> Közeli kapcsolatban volt József Attilával, Ortutay Gyulával, Radnóti Miklóssal és Gyarmati Fannival – utóbbi naplójában is sűrűn említi őt.<sup>10</sup> Kritikusként eleinte képzőművészetről írt, a Képzőművészek Új Társasága köréhez tartozott, 1926-ban lapjukban, a *KÚT*-ban publikált. A magyar avantgárdal is volt némi kapcsolata, a Mentor könyvkereskedés művészeti programjain, vitaestjein Hevesy Ivánnal is találkozott.<sup>11</sup> Ő maga azonban kívül maradt az avantgárd körein. A Franklin Társulathoz került állásba, Schöpflin Aladár mellett szerkesztőként, lektorként dolgozott. Noha korábban nem publikált a műfaj-

5 Kutatásom elméleti háttéréről és módszertanáról részletesebben ld. Kránicz Bence: A korai magyar filmkritika kutatásának problémái. *Apertúra* (2018 tavasz) <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemái/> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 12.)

6 Megjelenése után a könyvről Móricz Zsigmond, Schöpflin Aladár és Illyés Gyula is írt. A korabeli kritikákat közreadja az alábbi kiadás: Komor András: *Fischmann S. utódai*. Budapest: Múlt és Jövő, 1998.

7 „Zsidó író a zsidóságot ne tagadja meg. Ne akarjon nem zsidónak látszani. Ami távolról sem jelenti azt, hogy témakörét csupán a zsidóságra rögzítse le. Írhat akármiről, de mindig úgy kell írnia, hogy adott esetben, akár csak egy mondatban is, egy jelzőben, a zsidósága kér megnyilatkozást, szót kérő zsidó voltát ne hallgassa el. És ha arra született, hogy zsidó szemmel lássa a világot, ne tegyen a szemére más szemhez készült szemüveget.” Komor András előadását idézi Kőbányai János: A menekülés mítoszába zárva. Komor András (1898–1944). In: Komor András: *Nászinduló*. Budapest: Múlt és Jövő, 2006. p. 366.

8 *ibid.* p. 367.; Thurzó Gábor: Komor Andrásról. In: Komor András: *A varázsló. Regények és elbeszélések*. Budapest: Magvető, 1970. p. 5.

9 Markója Csilla: A fejvesztett pillantás. Lesznai Annától Komor Andrásig és tovább. *Enigma* 18 (2012) no. 3. p. 104.

10 Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni: *Napló I: 1935–1940, II: 1941–1946*. Budapest: Jaffa, 2014.

11 Markója: A fejvesztett pillantás. p. 106.

ban, 1933-ban öt bízták meg a Franklin Társulat saját kulturális havilapja, a *Tükör* folyóirat filmkritikai rovatának vezetésével, de a rovatvezetésen kívül szerkesztőként is dolgozott a folyóiratnál.

## A *Tükör* helye a korszak kulturális sajtójában

A *Tükör* képes havi folyóirat első száma 1933 novemberében jelent meg. Főszerkesztője Révay József író, klasszika-filológus, aki a húszas évek elején a *Kékmadár* munkatársai közé tartozott, és 1928-tól dolgozott lektorként a Franklin Társulatnál.<sup>12</sup> A lap verseket és prózát közölt, valamint irodalom-, film- és színikritikát, zenei és divatcikkeket, színes riportokat és összeállításokat. A szerkesztők – Révay és Komor mellett Schöpflin Aladár – a *Vasárnapi Ujság* örökösének nevezték a *Tükör*t, amelyet a „művelt magyar középosztály lapjaként” definiáltak első vezércikkükben.<sup>13</sup> Ugyanakkor Révayék azt is hangsúlyozták, hogy minden magyar családnak kívánnak szólni. Céljuk az volt, hogy a lap a „legszerényebb anyagi viszonyok között élő magyar családba is bejusson.”<sup>14</sup> A színes cikkek ellenére a *Tükör* alapvetően kulturális folyóiratként határozta meg magát: „A *Tükör* nem a felületes és léha életnek akar szószólója lenni, hanem a mai zűrzavarban és válságban nyugvópontot akar adni a lelkeknek, hogy a tiszta irodalom és művészet magasságában élhessék igazi magasabbrendű életüket. (...) A *Tükör* élni akar, hogy életet és lelket adjon a magyar közönségnek a csüggedés óráiban”<sup>15</sup> – írták a szerkesztők 1933-ban, a „csüggedés órái” alatt vélhetően a gazdasági világválság következményeire utalva. A lap küldetése mellé nyilvánvaló gazdasági érdek társult: a Franklin Társulat kiadványainak és szerzőinek reklámfelületeként is funkcionált a lap.

A Franklin Társulat presztízsének és kapcsolatainak, illetve Schöpflin Aladár szerkesztői tekintélyének is köszönhetően a *Tükör* a korabeli íróársadalom krémjét vonzotta. Az 1933-as első szám szerzői között megtaláljuk Kosztolányi Dezsőt, Illyés Gyulát, Erdélyi Józsefet és Hunyady Sándort, a későbbiekben pedig mások mellett Szerb Antal, Somlyó Zoltán, Aszlányi Károly, Zelk Zoltán, Zádor Anna, Móricz Virág, Ortutay Gyula, Vas István és Radnóti Miklós is publikáltak a lapban. A névsor jelzi, hogy a *Tükör* vállalta ugyan a *Nyugat* képviselte esztétikai modernség hagyományát, de Zádor Anna visszaemlékezései szerint nem kívánt „egyetlen irányban elköteleződni”.<sup>16</sup> A minőségi irodalom mellett a *Tükör* fő vonzerejét progresszív vizuális arculata jelentette. A lap jó minőségű és nagy méretű, gyakran egész oldalas fényképeket közölt, amelyeket – először a magyar sajtóban – alkalmanként kifutóra szerkesztett a tördelő.<sup>17</sup> Ezáltal Zádor szerint „a *Tükör* többet tett a vizuális kultúra fejlesztéséért, mint bármelyik korabeli magyar folyóirat.”<sup>18</sup> A vizuális igényességet Nemeskürty István Komor András filmkritikusi autonómiájával is összekapcsolja, mikor megjegyzi, hogy a mozi-tulajdonosok nem hirdettek ugyan a *Tükör*ben, ahol így Komor munkáját semmiféle üzleti befolyás nem érte, a számos filmkép és sztárfotó révén azonban mégis helyet kaptak a filmes reklámok a lapban.<sup>19</sup>

A *Tükör* 1942 decemberéig jelent meg minden hónapban. Az utolsó szám vezércikke megismétli az induló szerkesztőségi beharangozó főbb állításait, ám ezúttal a „csüggedés órái” kifejezés már másra vonatkozatható.<sup>20</sup> A szerkesztők nem részletezik, miért döntött a kiadó a lap szüneteltetése mellett, és Zádor Anna visszaemlékezése sem pontosítja, hogy a kedvezőtlenebb piaci és intézményi körülmények hatására a Franklin Társulat magától szüntette meg a lapot, vagy hivatalos, sajtókamarai nyomásra.

<sup>12</sup> Nem azonos a filozófus-szociológus gróf Révay Józseffel.

<sup>13</sup> N. n.: Mit akar a *Tükör*? *Tükör* 1 (1933) no. 1.

<sup>14</sup> ibid.

<sup>15</sup> ibid.

<sup>16</sup> Zádor Anna: Egy elfelejtett folyóirat. *Holmi* 5 (1993) no. 7. p. 967.

<sup>17</sup> Markója: A fejvesztett pillantás. p. 107.

<sup>18</sup> Zádor: Egy elfelejtett folyóirat. p. 967.

<sup>19</sup> Nemeskürty István: *A Meseautó utasai*. Budapest: Magvető, 1965. p. 86.

<sup>20</sup> N. n.: Búcsú az olvasótól. *Tükör* 10 (1942) no. 12. p. 479.

## Komor filmkritikusi kánonja és realizmuseszménye

Noha a *Tükör* 1942 végéig jelent meg, Komor csak 1939-ig vezethette a filmkritika rovatot. 1939 februárjától májusig név nélkül írta a cikkeit, amelyek stílusa alapján azonosítható a szerző. 1939 júniusától három hónapon át Boldizsár Iván helyettesítette őt. Szeptemberben egyetlen hónapra Komor visszatért és névvel jegyezte a cikkeit, de semmilyen formában nem utalt távollétének körülményeire. Ez volt az utolsó publikációja a *Tükör*ben. Eközben – az 1938-as első zsidótörvény következtében – a Franklin Társulattól is elbocsátották, a helyére Zolnay László került a kiadóban.<sup>21</sup>

Komor jellemző műfaja a két-három bekezdéses rövid kritika volt, amelyekből egy hónapban négyet-ötöt közölt, az aktuálisan műsoron futó filmek közül válogatva, de azokat gyakran valamilyen tendencia köré rendezve. Alkalmanként valamivel régebbi filmek – akár megismételt – méltatásával egészítette ki a friss premierek kritikáit. Thurzó Gábor Komor franciás ízlését ismeri fel a kritikákban, amikor azt állítja, barátja „*harcban a selejt ellen*” írta „*fanyar-szellemes, néhol kegyetlenül éles*” bírálatait – „*harcban azért a posztimpreszionista filmeszményért, amit akkoriban Duwivier, Carné, Renoir képviselt*”.<sup>22</sup> Thurzónak igaza van abban, hogy Komor élénk figyelemmel követte a kortárs francia filmművészetet, és remekműveket azonosított a húszas-harmincas évekből – a hangosfilm szerinte René Clair *A milliójában* jutott el „*legtökéletesebb formájáig*”<sup>23</sup> –, ám korántsem nyűgözte le minden, amit kora nagyra tartott francia rendezőitől látott. Carné *Ködös utakját* például irodalmiasnak, hamisan romantikusnak látta, hiteltelennek és giccsesnek nevezte,<sup>24</sup> amivel mint-ha a francia újhullámos rendező-kritikusoknak a „francia

minőség hagyományáról” alkotott sommás véleményét előlegezte volna meg.<sup>25</sup>

A Komor filmkritikáiról szóló egyetlen, általam ismert újságcikk szerzője, Molnár István is kiemeli, hogy Komor kiváló érzékkel azonosította a korszak azon rendezőit, akik utóbb a filmtörténeti kánon jelentős szereplőivé váltak.<sup>26</sup> A már említett René Clair mellett Komor visszatérően méltatta Ernst Lubitsch, John Ford, King Vidor vagy Frank Capra filmjeit. A *Váratlan örökség* (*Mr. Deeds Goes to Town*) késedelmes – az 1936-os amerikai premiért két évvel követő – bemutatója kapcsán Komor nemcsak a saját, hanem általában véve a magyar filmkritikusok ítéleteinek, elméleteinek szükségszerű korlátosságára hívja fel a figyelmet: „*A lelkiismeretes kritikus nem is mondhat véleményeiben határozott ítéletet, mert hiányzik számára az ítéletmondáshoz szükséges alap: a pesti mozik műsorán gyakran épp a legnagyobb és legművészibb filmek nem jutnak sorra.*”<sup>27</sup> A magyar forgalmazás hiányosságainak említésével Komor nem a politikai alapú szelekciót kéri számon – mint a szovjet filmeket hiányoló Hevesy Iván –, hanem kifejezetten esztétikai alapú kifogást emel. A magyar filmes diskurzus provincialitására utal, ami az új magyar filmekről írt kritikáiban is szólamként ismétlődik.

A Komor kritikáiban visszatérő nevek jelzik, hogy a kritikus számára evidensen a rendező a film szerzője. „*A film értékeit ma a rendezés adja. Mindig talán nem lesz így, de ma, amikor a film inkább ipar, mint művészet, sőt az avatatlanok kezén valósággal művészetellenes lett, a rossz szövegírók, a kulturálatlan s fontoskodó producerek, a sztári méltóságukkal visszaélő színészek között a művészet egy-egy sugarát a film üzleties levegőjébe csak a rendező tudja belelopni*”<sup>28</sup> – írja egy korai filmes cikkében. Később még árnyaltabban ítéli meg a rendezői munkát, mikor megállapítja, esetenként a rendezői stílus elrejtése szolgálja a film érdekeit.<sup>29</sup> Komorra

21 Markója: A fejvesztett pillantás. pp. 79–80.

22 Thurzó: Komor Andrásról. p. 20.

23 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 4. p. 70.

24 N. n. [Komor András]: Moziról mozira. *Tükör* 7 (1939) no. 3. p. 236.

25 Truffaut, François: A szerzők politikája. In: Gillain, Anne (ed.): *Truffaut: Önvallomások a filmről.* (trans. ifj. Benda Kálmán) Budapest: Osiris, 2002. p. 68.

26 Molnár István: Komor András filmkritikus és a régi magyar filmek. *Filmvilág* 4 (1961) no. 12. p. 29.

27 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 1. pp. 69–70.

28 Komor András: Jó filmek, rossz filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 1. p. 73.

29 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 3 (1935) no. 2. p. 69.

jellemző, hogy a rendező szerzőiségét hangsúlyozó szemléletet ugyancsak felhasználja arra, hogy kiemelve a magyar forgalmazási gyakorlat hanyagságát, szakmaitlanságát: „A rendező a filmmel körülbelül olyan viszonyban áll, mint az író a művével. Az olvasók bizonyára furcsán fogadnák, ha a kiadó elhallgatná a nála megjelent regény szerzőjét s a könyvben csak a regény címe állana. (...) Ugyanakkor a pesti filmesek, talán csak a Metro s az Ufa kivételével, következetesen elhallgatják a film rendezőjét, s csak akkor tüntetik fel, ha az már nálunk is »beérkezett« márka.”<sup>30</sup> Komor tehát egységként és egyként provinciális szellemű területként kezeli a magyar filmgyártást, forgalmazást és kritikai diskurzust, ez az attitűd pedig alkatilag alkalmatlanná tette rá, hogy a napilapok reklámkritikáihoz hasonló, forgalmazói megrendelésre készült szövegeket gyártson.<sup>31</sup>

Abból, hogy Komor a rendező és filmje viszonyát író és műve közelségéhez hasonlítja, logikusan következne, hogy a film ugyanúgy művészeti alkotás, mint az irodalmi művek. Komor azonban elkülöníti egymástól a művészeti rangra nem emelkedő, tömegek részére készített filmeket és a „művészi hatásokra törekvő” filmtípust, amely viszont „épp, mert művészet akart lenni, nem lehetett a tömegé.”<sup>32</sup> A tömegfilm elengedhetetlen minőségként látta a giccset, mert a tömeg „csak a giccs közvetítésével ébred művészi igazságokra”.<sup>33</sup> Ugyanakkor a művészi szándékkal készült filmek értékelésében is szigorú marad. Úgy érzi, létezik a művészi fejlődés útja, amelynek a

mozgóképpel még nem ért a végére: „Mint lelkes mozijáró, vallom, hogy a film művészet; de területe – legalábbis ma még – szűkre szabott, »Kleinkunst«-szerű. A lélek járatlan területeit felfedezni, ki nem mondott igazságokat hirdetni, új gondolatokat vetni fel, mindez túlnő a film illetékességén.”<sup>34</sup> Ebből az elgondolásból jut odáig Komor, hogy a műfajfilmeket, elsősorban a gengszterfilmet és a burleszket méltassa, amelyek szerinte teljes mértékben és jó okkal mentesek a be nem teljesíthető művészi ambícióktól.

A műfajiság iránt egyébként is különös érzékenységet mutat a szerző. 1934. márciusi cikkeit műfajok alapján rendezi el, történelmi filmekről és fantasztikus filmekről ír. Máskor részletes műfaji osztályzásba bocsátkozik, mikor a *Dáma egy napra* (*Lady for a Day*, 1933) című Capra-filmet úgy jellemzi, hogy az „félleg modern tündérmese, félleg burleszkbe olvadó szatíra”,<sup>35</sup> továbbá védelmébe veszi a kimit azokkal szemben, akik alantasabb műfajnak tekintik.<sup>36</sup> Komor filmes tárgyú cikkeiben más tekintetben ritkán érvényesül a Hevesy elméleteit idéző normatív esztétika, ám a műfaji klasszifikációval összefüggésben – sajnálatos módon – előírja, milyen műfajokat és filmtémákat tart kívánatosnak. „A mozik vásznán csodák nem elevenedhetnek meg; a csodák a könyvbe valóak, a filmen trükk lesz belőlük”<sup>37</sup> – írja azt alátámasztandó, hogy miért nem készülhet méltó János vitéz-adaptáció élőszereplős filmen (ezt a megállapítást is a magyar filmeknek adott tanácsa formálja: „a magyar filmgyártás is jobban teszi, ha ilyen légius kísérletek helyett inkább a

30 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 7. p. 534.

31 Komor irodalmi műveiben alig van nyoma filmes tájékozottságának, érdeklődésének, a rendező autoritását illető nézetei viszont megjelennek *A varázsló* című kisregénynek a gyermeki fantáziavilágot leíró részletében. „Amíg a filmexpedíció tart, valami körül fogja a rétet, keret, amiből kitörni nem szabad. Bizonyosan ezzel függ össze, hogy mintha megcsappant volna a nevetés. Komolyabb mostanában a hangulat, komolyabbak a szemek is. Nem túlzás arról beszélni, hogy valamilyen ünnepélyesség lett úrrá a réten. (...) Ami itt lejátszódik, legföljebb eszközeiben más, de lényegében ugyanaz, mint a létesülő művészi alkotás. Ez az oka a komolyabb hangulatnak, ez az oka, hogy a végtelen most nem annyira végtelen, s hogy a lehetőségek nem oly korlátlanok. Árnyalatnyi csak a különbség, ám e magasabb rendű valóságban az árnyalatok is sokat számítanak. Igen, szóval ezekben a napokban a réten csak az történhetik, amit a gép nem utasít vissza, csak az, amit a rendező akar.” Komor András: *A varázsló*. In: Komor: *A varázsló. Regények és elbeszélések*. p. 532.

32 Komor András: Mi újat hoz a film? *Tükör* 1 (1933) no. 11. p. 66. Tömegfilm és művészfilm ellentétpárja fél évszázaddal később Király Jenő műfajelméleti rendszerében is helyet kapott. Vö. Király Jenő: *Mágikus mozi*. Budapest: Korona, 1998. p. 72.

33 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 11. p. 871.

34 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 6. p. 472.

35 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 4. p. 72.

36 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 5. p. 74.

37 N. n.: Moziról mozira. *Tükör* 7 (1939) no. 3. p. 233.



feldön jár”).<sup>38</sup> A fantasztikus motívumokat tartalmazó horrorfilmeket, így a *King Kongot* (Merian C. Cooper és Ernest B. Schoedsack, 1933) és *A láthatatlan embert* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) is megmosolyogtatónak nevezi, és elsősorban technikai szempontból tartja említésre méltónak.

A fantasztikus műfajok elutasításából is következik, hogy Komor eszménye a realista stílusú film. Normatív esztétikai elvként is ír erről: „*Nem az irodalom ellen szól az, amikor a film legjobb ismerői azt hangsúlyozzák, hogy a filmnek el kell szakadnia az irodalomtól. A film lényegesen más műfaj, amely legszebb eredményeit akkor érheti el, ha irodalmiasságok által nem befolyásolva és meg nem hamisodva, riportszerűen az emberi élet dokumentumait adja. Néhány amerikai film eljutott már idáig, eljutott pár nem mai keletű német filmdráma és legszebben megvalósította az orosz film.*”<sup>39</sup> Komor a társadalmi problémák iránt érzékeny filmeket ünnepelte, mint például a világgazdasági válság következményeit is érintő George Cukor-filmet, a *Vacsora nyolckort* (*Dinner at Eight*, 1933),<sup>40</sup> vagy Fejős Pál *Mégis szép az élet* (*Sonnenstrahl*, 1933) című rendezését, amely „*nem köntörfalaz, hanem bátran belenyúl korunk darázs-fészek-veszélyességű legnagyobb gondjába, a munkanélküliségbe*”.<sup>41</sup> A gyerekmenhelyen játszódó, francia *La Maternelle-t* (Marie Epstein, 1933) azért méltatja, mert „*az élet legapróbb mozzanataiban, kendőzetlen valóságában megmutatja nekünk a szépet*”.<sup>42</sup> Kárhooztatja a hollywoodi sztárrendszert, mert a filmcsillagok nem mernek hétköznapi, gyarló emberként mutatkozni a vásznon („*egyszer*

*sem gyűrődik meg a ruha a kalandornőn*”), viszont elismeri, ha egy hollywoodi színész – mint például Katherine Hepburn – erőfeszítéseket tesz, hogy maniroktól mentesen, minél realiztikusabb modorban játsszon.<sup>43</sup>

A realizmust Komor elsődlegesen a (baloldali) humanizmus műfajaként értelmezi és keresi, miközben leszögezi, hogy nem politikai elköteleződése miatt tartja művészi ideáljának. Elutasítja a politikai szempontú kritikát, amely az ő praxisában inkább a német, mintsem a szovjet filmekkel kapcsolatosan kerülhetett volna előtérbe. Komor kinosan ügyel rá, hogy kiemelje kritikáit a politikai kontextusból: „*Kissé kényes dolog a mai német filmdrámáról beszélni. Minden jó és minden rossz szó politikai állásfoglalásra enged következtetni, holott pedig arról az egyszerű tényről van szó csupán, hogy a legutolsó évben a német filmtermelés egyetlen olyan művel sem ajándékozta meg a nézőt, amely a régebbi német filmek színvonalát elérte volna (...)* amelyet teljesen jóhiszeműen és valamennyire is emelkedettebb kritikai szempontokhoz igazodva, jónak tarthattunk volna.”<sup>44</sup> A „jóhiszemű” és „emelkedett” kritikai szempontok cikkeiben nagyon gyakran egybeestek a film „humanista törekvéseinek” meglátásával, és többnyire leértékelték a fantasztikus műfajfilmek mellett a történelmi, tehát realiztikus témák túlzó, történetietlen tálalását és a *Ködös utakhoz* (*Les quai des brumes*, Marcel Carné, 1938) hasonlóan „irodalmiasnak”, „hamisan romantikusnak” ítélt filmek stílizációs megoldásait. A filmi realizmus eszményítése azonban elsősorban Komor filmkritikusi pályájának elején, többnyire 1934-es cikkeiben hangsúlyos.

38 ibid. p. 234. Az élőszereplős filmmel ellentétben Komor az animációs filmformát alkalmasnak tartja a fantasztikus műfajok aktualizálására. Úgy látja, a *János vitézből* Walt Disney csinálhatna nagyszerű filmet, akit más cikkeiben is a kortárs amerikai film jelentős egyéniségének és a „film költőjének” nevez, Disney első egész estés filmje, a *Hófehérke és a hét törpe* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) pedig szerinte „*a legművészebb és filmszerűbb alkotások közé tartozik, amelyet a mozi valaha létrehozott*”. Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 7. p. 543.; uő: Moziról mozira. *Tükör* 7 (1939) no. 1. p. 73. Megjegyzendő, hogy a *János vitéz* adaptációi végigkísérték a magyar animációsfilm-történetet: 1916-ban Kató-Kiszly István papírkivágásos animációt készített Petőfi művéből, 1948-ban Olcsai Kiss Zoltán rendezte volna a végül el nem készült *János vitéz*-bábfilmet. A legismertebb feldolgozás Jankovics Marcell 1973-ban bemutatott rajzfilmje. Vö. Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formátörténeti közelítések*. Szeged: Pompeji, 2016. pp. 46., 56.

39 Komor András: Jó filmek, rossz filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 1. p. 70.

40 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 2. p. 71.

41 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 3. pp. 73–74.

42 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 5. p. 73.

43 Komor András: Új filmek. *Tükör* 1 (1933) no. 2. p. 68.

44 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 8. p. 66.

Későbbi írásai rugalmasabb pozíciót tükröznek, elmarasztaló ítéleteit pedig inkább egy máshonnan behatárolható filmscsoportra: az új magyar filmekre tartogatja.

## „A magyar film őszinte bírálata” – Komor és a nemzeti(eskedő) film

Filmkritikusi pályáján Komor nagy hangsúlyt fektetett az aktuálisan mozikba kerülő magyar filmek értékelésére. Az új magyar filmekhez fűződő viszonya ellentmondásosnak tekinthető: miközben fontosnak tartotta, hogy minél több hazai produkcióról beszámoljon, általában elutasító, akár kifejezetten megsemmisítő kritikát írt róluk. Praxisának ez a vonása tűnt szembeötlőnek a Komor filmkritikáiról cikket író Molnár Istvánnak is, aki a magyar film különösen szigorú kritikusának tartotta a *Tükör* rovatvezetőjét.<sup>45</sup> Komor a magyar filmeket művészi szempontból elsősorban a sémakövetés, az újítás teljes hiánya miatt, ideológiai értelemben pedig a hamis és giccses népiesség erőltetése, a kortárs Magyarország problémáitól való elzárkózás miatt találta gyengének. A magyar filmszakma provincializmusát a filmtermést megmérgező adottságként festette le.

Megközelítése már az első, *Tükör*-ben közölt filmkritikái alapján látható, ám annál korábban is írt hasonló pozícióból, csak éppen nem filmről, hanem képzőművészetről. A *KÚT* folyóirat egyik számába írt kiállítás-kritikájában az államilag támogatott művészetet, vagyis a Szinyei Társaság kurátori programját kárhóztatja. A kurátorok szelekciós elvei alapján úgy tűnik neki, hogy „a fiatal magyar művészet ez a vizenyős, híglevű, a maga lábán csak csúszni tudó fiatalság, amely mintha légüres térben nőtt volna fel, s a világ új művészi áramlataiból hozzá semmi sem ért, el kell fogadnunk, hogy az új művészet nem egyéb,

mint nyáladzó kérődzés a multon”.<sup>46</sup> Ahogy később a magyar filmekről írt kritikáiban, Komor ebben a cikkében sem elsősorban az egyes alkotókat, hanem a mögöttük álló struktúrát hibáztatja a művészi gyengeségért. E struktúra fontos részének tekinti az elfogult vagy átgondolatlan recepciót, azt, hogy egyhangú helyeslés fogadja a szerinte avittas, sekélyes, maníros művészetet.

Rovata megindításakor ebből az alapállásból értékeli az új magyar filmeket is. Ezúttal azonban talál megfelelő mércét, amelyhez hasonlítva gyengének találja a premierfilmek nagyját: Fejős Pál két, Magyarországon készített hangosfilmjét, a *Tavaszi záport* és az *Ítél a Balatont*, amelyeket a *Tükör* indulása előtti évben, 1932-ben mutattak be. Fejóst a „magyar film egyetlen művészenek”<sup>47</sup> nevezte, csak az ő két filmjét és a *Hyppolit, a lakájt* (Székely István, 1931) tartotta a hazai filmgyártás „európai nivójú művészi eredményének” – „a többiről jobb, ha nem esik szó.”<sup>48</sup> Miután az osztrák gyártásban készült Fejős-film, a *Mégis szép az élet* megbukott Budapesten, Párizsban viszont sikerrel játszották a mozik, Komor utólag a francia sikerrel legitímálta saját kritikai ítéletét.<sup>49</sup> Évekkel később is Fejőshöz mérte a magyar filmeket: 1937-ben a *Hortobágyot* (Georg Höllering) a legjobb magyar témájú filmnek nevezte Fejős két 1932-es filmje óta.<sup>50</sup> Noha e két filmről részletesebben soha nem írt, utalásaiból, illetve más realista ambíciójú, társadalmeelemző filmek méltatásából arra következtethetünk, hogy Fejős munkáit a magyar paraszti kultúra hiteles és nagy művészi erejű ábrázolásáért tartotta nagyra, vagyis a neorealizmust előlegező szemléletük miatt.<sup>51</sup> Balogh Gyöngyi és Király Jenő is Fejős Pál filmjeivel állítják szembe a „magyar Heimatfilmet”, vagyis azokat a népi témájú filmeket, amelyek műfaji – főként romantikus és vígjátéki – sémák mentén, mitikus, mesei hangnemben fogalmazzák meg történetüket. Közegábrázolásuk ellenére Balogh és Király e műfajt elválasztják a népi filmekről,

45 Molnár: Komor András filmkritikus és a régi magyar filmek. pp. 28–29.

46 Komor András: Kiállítások körül. *KÚT* 1 (1926) no. 3. p. 14.

47 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 4. p. 69.

48 Komor András: Új filmek. *Tükör* 1 (1933) no. 2. p. 67.

49 „A párisi siker elégtétel Fejős Pálnak és elégtétel a Tükörnek is, amely szemben a rossz véleménnyel, komoly művészi teljesítménynek és a mai filmgyártás igen jelentős értékének hirdette a legújabb Fejős-filmét.” Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 5. p. 73.

50 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 4. p. 300.

51 Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 155.

ugyanis arisztokratikus ideológiát hordoznak: bennük „a város megy le a falura, gyönyörködni, felfrissülni, megújulni; a népi filmben a falu megy fel a városra, bejelenteni politikai igényét”.<sup>52</sup> Miközben az *Ítélt a Balaton* a „tömegfilmműfajok és művészfilmi stílári ambíciók között habozik”, és Fejős filmjében a „folklorfilmből nem lesz filmfolklor”,<sup>53</sup> addig a magyar Heimatfilmre bántó ízléstelenség jellemző, a cselelőfigurák kiszolgáltatása a durva röhögésnek. Balogh és Király szerint a paraszti alakok e filmekben az amerikai filmek „vicces négereinek” megfelelői.<sup>54</sup>

A magyar Heimatfilm hamis pátozását, a népi témák és paraszti figurák kizsákmányolását azonosította Komor is harmincas évekbeli kritikáiban, a műfajra jellemző ideológiát pedig a magyar filmre jóformán általánosan érvényesnek tekintette. Legalábbis erre utal, hogy egyetlen film kritikája helyett a magyar filmekre általánosan jellemzőnek tartotta az „úntatóan indokolatlan álnépiességet és operett-magyarságot”.<sup>55</sup> Persze leggyakrabban konkrét filmekkel kapcsolatban fejtette ki, miért tartja károsnak ezt a szemléletet. A *Hotel Kikelet* (Gaál Béla, 1937), az *Iza néni* (Székely István, 1933) vagy a *Rákóczi-induló* (Székely István, 1933) alkotóit Komor azért ítéli el, mert filmjeikkel a nagyközönséget szólítják meg, tehát széles rétegek körében propagálják hazug társadalomképüket. „Ennek a filmnek az a baja, hogy túlságosan ki akarja szolgálni a közönséget, mégpedig a gyengébb ízlésű közönséget. Minden megvan benne, amiről biztos, hogy az átlagízlésnek, vagyis helyesebben az ízléstelenségnek tetszeni fog: rózsaszín szentimentalizmus, cigányzene, falusi hangulat és pesti argot, nemeslelkűség és humorba göngyölt zsidókérdés, párisi bár és politikai szólamokba öltöztetett hazafiasság”<sup>56</sup> – írja Komor az *Iza néni*ről, egyúttal jelezve, hogy antiszemita szólamokat is kihallott a filmből. Népiek és urbánusok szembenállását is felidézi és saját magára vonatkoztatva rögtön érvényteleníti is azzal, ahogy a magyar parasztság filmes ábrázolásáról ír: „Városi ember vagyok, ér-

deklódésem és tanultságom minden ízében magán viseli ezt a városias jelleget, mi sem idegenebb tölem, mint hogy az ősejű falut többre becsüljem az állítólag túlkulturált városnál. Mégis bánt, valósággal vérig sért az, ahogy filmjeinken a magyar parasztságot megjelenik.”<sup>57</sup> Komor máskor is a népi-urbánus ellentétet meghaladó, lehetőleg a magyar közönség, a magyar társadalom egészét képviselő kritikusi pozíciót vesz fel. A rossz magyar filmeket nemcsak gyenge esztétikai minőséget képviselő műveknek látja, hanem társadalomromboló hatású jelenségnek. Ezért emeli ki, hogy a *Rákóczi-induló*hoz hasonló, „a magyar életet operettbe sekélyesítő, dolmányos, elmaradhatatlan matyólakodalmakkal tetézt magyar filmek mennyit ártanak Magyarországnak.”<sup>58</sup> Komor tehát közvetlenül nem politizált filmkritikáiban, a magyar filmek ideológiájáról alkotott elítélő véleménye azonban világnézetét, politikai véleményét is körvonalazza.

Az említett filmek közönségsikerét Komor nemcsak azért fájlalja, mert a nézők legitimálják a magyar Heimatfilm társadalomszemléletét, hanem mert olyan műfaji és esztétikai sémák rögzülnek így, amelyek háttérbe szorítják a művészi kísérletezést. „A sors és a vállalkozási kedv ebben a hónapban is megajándékozott benniünket egy magyar filmmel. A Márciusi mesével a napisajtó kissé túlságosan szigorúan bánt el. Nem rosszabb ez egyéb, sikert aratott magyar filmeknél: éppen olyan rossz. Kritikát nem lehet róla mondani, csak épp sajnálkozni lehet azon, hogy egyesek rövidlátása és üzletiessége a magyar filmgyártást ilyen méltatlan helyzetbe kényszeríti”<sup>59</sup> – jegyzi meg egy 1934-es filmről, immár nem annyira a Márciusi mesét (Martonffy Emil), mint a háttérben működő gyártási struktúrát hibáztatva, hasonlóan a KÚT-ba írt 1926-os kiállítás-kritika logikájához. Állítását évekkal később ismétli meg, rezignáltabb tónusban: „Nem túlzás azt mondani, hogy a legújabb bemutatott magyar filmek csupán csak üzleti számítások eredményei, gyártóik eleve lemondtak arról, hogy a kritika foglal-

52 ibid.

53 ibid. p. 179.

54 ibid. p. 64.

55 Komor András: Magyar filmek. *Tükör* 1 (1933) no. 2. p. 67.

56 ibid.

57 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 10. p. 751.

58 Komor András: Jó filmek, rossz filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 1. p. 72.

59 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 6. p. 76.



kozzék velük.”<sup>60</sup> Sőt, Komor odáig is eljut, hogy „a magyar filmtermelés nem rosszabb a világ átlag filmtermelésénél”,<sup>61</sup> valamint „az újabban bemutatott magyar filmek nem rosszabbak a régiéknél; legnagyobb hibájuk, hogy se nem jobbak, se nem rosszabbak, hanem pontosan ugyanolyanok”.<sup>62</sup>

Vagyis nem az egyes magyar filmek minőségével van a legnagyobb baj, hanem a teljes magyar filmtermés általános trendjeivel, amelyek többnyire a normakövetésben, a sémák ismétlésében merülnek ki. Ismét csak általánosságban állapítja meg a magyar filmről, hogy az „nem ad olyan értékeket, amelyekért érdemes hibáznunk. Nem keres új utakat. Nem kísérletezik. Nincsenek művészi ambíciói”.<sup>63</sup> Véleménye teljes filmkritikusi működése alatt sem változik; mint ha az idézett 1934-es összegzést folytatná 1936-ban, mikor azt írja, „ezért találkozunk mindegyre az elegánsan járó állástalan mérnökkel, a mindig ostoba paraszttal, a mindig cigányozó dzsentrivel, ezért kell Kabos Gyulának minduntalan vízbe esnie, ezért kell minden filmben, a mese legcsúnyább erőszakolásával is, legalább egy bárjelenetnek lennie, ezért halljuk ismételten a már százszor hallott szövicceket; ezért nincs jó magyar film”.<sup>64</sup> A hivatalos játékfilmgyártás szisztémájával szemben Komor az amatőr filmesek mozgalmát, az Amatőr Mozgófényképezők Egyesületét ajánlja olvasói figyelmébe mint olyan alkotói közösséget, amelyben a kísérletezés ambíciója és az általa nagyra tartott realista tendenciák is megjelennek.<sup>65</sup> Ám a nagyközönség az amatőr filmeket éppen úgy nem ismeri, mint a nemzetközi filmtermés legjavát. Noha kritikusként Komor tájékozottabb, végeredményben önmagát sem vonja ki a provinciális ízlésű magyar közönség köréből. „A semminél alig több az, amit a filmről tudunk”<sup>66</sup> – vonja le a keserű következtetést 1938-ban, egy évvel filmkritikusi működésének kényszerű befejezése előtt.

Minden elmarasztaló ítélete mellett Komor számos esetben leszögezi, hogy a magyar filmeket nem személyes elfogultságból támadja, nem a saját ízlését akarja ráerőltetni az alkotókra és az olvasókra. Ehelyett a magyar film előtt álló művészi lehetőségekre akar rámutatni, célja a nemzeti film „felemelése”. „Talán szigorúnak érzik ez a kritika, de szigorúnak kell lenni, ha azt akarjuk, hogy a magyar filmgyártás filmművészet legyen”<sup>67</sup> – írja az *Ida* regénye (Szekely István, 1934) kritikájában, később pedig még nyíltabban fejti ki, hogy saját kritikusi autoritását közvetlenül a filmkultúra egyéb területeire hatást gyakorló, adott esetben az alkotói szándékokat is kismértékben befolyásoló tényezőként tartja számon. Ehhez hozzátartozik, hogy felhívja a figyelmet a filmszakma képviselőinek elvárására a kritika feladatát és hatókörét illetően. Elmeséli, hogy egy meg nem nevezett filmről írt kritikája után „az illető film készítője egy közös ismerősünkkel rámüzent, hogy ezt nem várta volna tőlem; a kritikának támogatnia kell a magyar filmipart, ha ezt nem teszi, hazafiatlanság bűnébe esik”.<sup>68</sup> Komor úgy látja, a magyar filmes sajtóban nagyon gyakori, hogy maguk a kritikusok is osztják ezt a vélekedést, ő viszont élesen elutasítja: „végeredményben a magyar közönség fedezi filmgyártásunk minden költségét s hogy ugyanakkor a pénzéért sekélyes árut kap, nemcsak hogy felmentve érzem magam a gyengédség alól, de mint kritikus, kötelezve érzem magam a legszigorúbb kritikára”.<sup>69</sup> Saját jelentőségét néhány évvel később már jóval nagyobbban állítja be, amikor azt állítja, „a Tükör hasábjain találkozhatott először az olvasó a magyar film őszinte bírálatával. Abban az időben egybeült magyar filmről csak jót, csupa magasztalást lehetett hallani s én tudhatom a legjobban, hogy úgynevezett kérlelhetetlenségem hány helyen keltett akkor szörnyűlködő megbotránkozást”.<sup>70</sup>

60 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 4. p. 299.

61 Komor András: Magyar filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 9. p. 68.

62 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 12. p. 931.

63 Komor András: Magyar filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 9. p. 68.

64 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 12. pp. 931–932.

65 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 6. p. 76.

66 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 7. p. 549.

67 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 4. p. 73.

68 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 12. pp. 930–931.

69 *ibid.*

70 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 4. p. 299.

Komor nyíltan a magyar film kérlelhetetlen és őszinte kritikusaként pozicionálta magát, ezáltal kiterjesztve saját autoritását, valódi filmszakmai tényezővé növelve saját jelentőségét. Helyzete a magyar filmről alkotott képéből is következik: amennyiben a hamisan népies filmek a magyar társadalom önképét deformálják, a filmek kritikusának kell a társadalom nevelőjévé szegődnie.<sup>71</sup> Komor közvetlen kapcsolatot keres a gyártók, alkotók körével, és hamisítatlanul közéleti emberként határozza meg magát: a filmszakmára mint folyamatos párbeszédet folytató, mert arra rákényszerülő közösségre tekint, és e dialógusban felette fontosnak látja a saját szólását. Nemcsak egy kritikusnak látja magát a sok közül, hanem valódi kritikus-egyéniiségnek. A fejezet következő részében e pozíció körvonalazásának retorikai stratégiáit vizsgálom meg.

## A kritikus önreflexiója

Mattias Frey a korai filmkritika második válsághullámához köti a kritikus szerep újfajta öndefinícióját. A filmkritikus foglalkozás kialakulásával a rátermettség, az objektivitás és a befolyás kérdései kerültek előtérbe, a kritikusoknak pedig egyszerre kellett bennfentes tudást mozgósítaniuk, és megtartaniuk tárgyuktól a kellő távolságot annak érdekében, hogy a kritikus autoritás nevében és igényével léphessenek fel.<sup>72</sup> A húszas, harmincas évek kritikusai közül többen is – így Iris Barry, C. A. Lejeune vagy Balázs Béla – a filmipart a közönséggel összekötő közvetítőként határozták meg magukat. Ám ahhoz, hogy a közönség nevében beszélhessenek, köze-

ledniük kellett a nézők világához, el kellett helyezniük magukat benne – ez az, amit René Clair úgy nevezett, „*hízelegniük kell a közönségnek*”.<sup>73</sup>

A néző- és olvasóközönséggel való közvetlen kapcsolat kialakításának egyik eszköze volt a vállaltan szubjektív hangnem, a kritikus egyéniségét, jelenlétét hangsúlyozó fogalmazásmód. Frey szerint a szubjektív szövegeket író „sztárkritikus” szerepe megszokott volt a színikritikában, és Balázs, Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, a háború után pedig André Bazin mintái kivételesen jó pozícióval rendelkező színikritikusok lehettek.<sup>74</sup> Komor esetében azonban megint csak a képzőművészeti kritikáira kell visszautalnunk, a szubjektív kritikus impressziókat és munkamódszert leleplező retorikának ugyanis már a KÚT-ban megtaláljuk a nyomait. „*Ennek a kiállításnak idestova három hónapja már, s hogy csak most kerítem sorát, hogy pár megjegyzésben beszámoljak róla, joggal olvashatnák a lassúság vétkét rám, ha ezt a lassúságot nem én magam akartam volna. Késlekedem, tudatosan, nehogy a kiállításról kelljen írnom, hanem, arról, ami, hogy úgy mondjam, a kiállítás mögött van*”<sup>75</sup> – kezdi Komor a *Kiállítások körül* című cikkét, megalapozva értékítélete komolyságát.

A kritikus szerep tematizálása, önreflexiója a film megjelenése utáni években sem volt idegen a szerzőktől, ám ők nem tudták heti vagy havi rutinnal kibontakoztatni ezeket az önreflektív megoldásokat, vagyis megkonstruálni saját kritikus tükörképüket.<sup>76</sup> Komor azonban lehetőséget kapott rá, hogy hosszú időn keresztül és rendszeresen párbeszédbe léphessen olvasóival, 1934-től kezdve pedig fokozatosan meg is jelenítette ezt a dialógust. Nemeskürty István szerint mindez annyit jelent, hogy Komor „*csvegegyszerűen ismertette a filmeket*”,<sup>77</sup> valójában

71 A magyar film és a magyar társadalom felemelkedésének képe kapcsolódik össze Komornak az első bécsi döntésről készült filmhíradót méltató, a szerző későbbi sorsának ismeretében megrendítő cikkében. „*Eddig a Tükörnek – bármily szeretettel is figyelte a magyar filmtermést – melegebb szava csak ritkán lehetett magyar filmekről. Nem e sorok írója tehet róla, hanem az anyag, amivel szembe taláta magát. A valóságot hiányolta a magyar filmekből, vagy ami ezzel egyet jelent, az életszerűséget, az életet. Most »élő« filmet látott. Szeretné azt hinni, hogy ez a példa éltető lesz filmgyártásunkra. Szeretné hinni azt, hogy a diadalmas Magyarország filmje záró- és fordulópontot is jelent a magyar filmgyártásban.*” Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 12. p. 954.

72 Frey: *The Permanent Crisis of Film Criticism*. p. 41.

73 *ibid.* p. 53.

74 *ibid.* p. 56.

75 Komor András: *Kiállítások körül*. KÚT 1 (1926) no. 3. p. 14.

76 Lásd pl. Korda Sándor és Várnai István *A kritikus* című humoros írását a *Pesti Moziban*, illetve a *Cinema* filmműjság *A mozi kritikusa* című cikkét. N. n.: *A kritikus*. *Pesti Mozi* 1 (1912) no. 5.; N. n.: *A mozi kritikusa*. *Cinema* 1 (1912) no. 4. p. 5.

77 Nemeskürty: *A Meseautó utasai*. p. 76.

azonban jóval többről van szó. Ahogy a magyar filmről kialakított és következetesen képviselt álláspontja alapján is látható, Komor saját kritikusi jelentőségét növelte az önreflektív retorikai eszközökkel. Ez az eszköztár még nem állt készen a rovat indulásánál, hanem fokozatosan épült ki, és első lépése az volt, amikor 1934 októberében a rovat neve „Új filmek” helyett „Egy mozijáró naplójából” lett. A rovat elnevezése a kritikusi szubjektumot, a személyes válogatás jelentőségét vetíti előre, és valóban, Komor ettől a hónaptól kezdve tudatosan törekszik az egyes szám első személyű szerkezetek használatára („Sereg új nevet kell megtanulnom” – indítja 1934. októberi cikkét).<sup>78</sup> Ugyancsak jelzésértékű és a kritikusi autoritás megalapozásában kulcsfontosságú, hogy 1935 augusztusától Komor neve nem a cikkek után, hanem a rovat neve alatt, az adott cikk felett van kiírva.

Komor ettől kezdve cikkeiben nyomon követi saját filmkritikusi praxisának megszilárdulását, monitorozza a filmekhez fűződő viszonyát. Korai – és az olvasók elé tárt – felismerése, hogy a professzionális nézővé válás az új filmekkel szembeni szkepszist, rezignációt eredményezhet. „Több mint egy éve most már, hogy megnézek úgyszólván minden filmet, amit bemutatnak Budapesten” – kezdi 1935. januári cikkét, majd úgy folytatja: „sokan megkérdeznék, hogy most, amikor szinte minden estémre jut egy újabb film, érdekele még mindig a mozi.”<sup>79</sup> A „sokan megkérdeznék” szófordulat plasztikusabbá teszi a kritikus alakját, úgyszólván megtestesíti a kritikust mint a közönséggel közvetlen – tehát nem csak a *Tükör* folyóirat közvetítésével megvalósuló – párbeszéd résztvevőjét. Az 1935-ös év folyamán Komor szokatlanul nagy teret szentel a rezignáció bemutatásának. „Rájöttem, hogy remekmű a filmben is csak nagyritkán adódik, jó, ha egy idényben egy-kettő (...) Ugyanígy, régebben bizonyára erősebben mérgeledtem volna a »Sasfészek« című film botor meséjén, a legrosszabb fajta szentimentális regények ízét felidéző naivitásain. Ma elnézőbb lettem.”<sup>80</sup> Később a kritikust kifejezetten szomorú figurának állítja be: „Mi öröme van még a kritikusnak? Ha hibára bukkan. S olyan hibára, amelyre

figyelmeltetni, úgy érzi, legfontosabb kötelessége.”<sup>81</sup> Stílusa egyszerre mozgósítja az irónia és a pátosz hangnemeit, amelyek első közelítésben talán kizárnák egymást, Komor azonban annak érdekében vállalja önnön kritikusi kisszerűségének felmutatását, hogy az általános kritikusi szerep autoritását megőrizze.

Az irónia és a játékoság azonban a rezignált tónus ellenére sem tűnik el a szövegeiből, sőt retorikailag egyre merészebb megoldásokra sarkallja a szerzőt. Tovább építve az olvasóval való „személyes találkozás” situációját, 1935 novemberében Komor a teljes cikket dialógusban írja. Ebben pedig alkalmat talál a bűnügyi műfajok képviselőre éppúgy, mint a magyar film leértékelésére. Érdeemes hosszabban idézni a szövegből:

„A megszokott beszámoló helyett az olvasónak meg kell most elégednie azszal, hogy egy párbeszédet másolok le itt. Ilyesféle diskurzusra nap-nap után sor kerül. Barátom megszólít és kérdezni kezd. Ő: Te úgyszólván minden filmet látsz, kérlek mondd meg hát, melyik filmet érdemes most megnézni? ÉN: Hát, ha még nem láttad volna, siess, valamelyik mellékutcában lévő kismoziban talán utoléred, de okvetlenül nézd meg az »Üldöz a világ«-ot. (...) Ő: No, de ezt csak nem mondod komolyan? Tudom, mennyire kényes vagy irodalmi ízlésedre, s te most gangszterfilmet ajánlsz? Leszállítottad igényeidet az utcai sihederek színvonalára? Csak nem akarod azt mondani, hogy az úgynevezett bűnügyi filmekről egyáltalán lehet komolyan beszélni? ÉN: Dehogysis nem lehet. A legösszintébben állítom, hogy az igazán filmszerű filmet ezek a gangszterhistóriák adják. (...) Ő: Szóval ezek a filmek jobbakk az átlagnál? És mi van azokkal a filmekkel, amelyek az átlagnál rosszabbak? ÉN: Sajnos, akad ilyen is. Ő: Beszélj róluk. ÉN: Nem szívesen beszélek, mert »a hónap legrosszabb filmje«-jelzőt most bizony egy magyar film érdemelte meg. (...) Ő: Kezdd nagyon paprikás lenni a kedved. Nem is merem megkérdezni, hogy mi a véleményed a »Halló, Budapest«-ről. ÉN: Bátran megnézheted. Igen ügyesen talált vigjáték (...) Persze a kritikának azért volna pár szava a filmhez. Ő: Megint kezded! ÉN: Ígérem, nem fogok nagyon pattogni.”<sup>82</sup>

78 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 2 (1934) no. 10. p. 69.

79 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 3 (1935) no. 1. p. 70.

80 *ibid.*

81 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 3 (1935) no. 3. p. 72.

82 Komor András: Melyik filmet nézzem meg? *Tükör* 3 (1935) no. 11. pp. 67–71.

Ebben a cikkben a kritikus valósággal komikus figuraként tűnik fel, aki hivatástudata miatt vállalja, hogy neveltségessé teszi magát. A párbeszédés formában megírt filmkritika kuriózum marad ugyan, de Komor a következő években is rendszeresen visszatér az olvasóival való személyes kapcsolatteremtés helyzeteire, miközben önmagát egyre jobban eltávolítja a „naiv néző” pozíciójától. *„Aki azzal a szándékkal ül be a moziba, hogy a filmet nemcsak megnézi, hanem ír is róla, az már bizonyos értelemben »elromlott« mozijáró”* – állapítja meg, hozzátéve, hogy ezt nemcsak általánosságban jelenti ki, hanem saját magán vette észre.<sup>83</sup>

A nagyközönség ízlésétől, filmfogyasztási szokásaitól való eltávolodás és a szubjektív kritikus pozíció együttes reflektálása Komor későbbi cikkeiben nosztalgikus, olykor szinte melankolikus hangoltságot eredményez. A kritikus és a közönségítélet elkerülhetetlennek látszó különbségét személyes élményként mutatja meg, és novellisztikus betéteket ír belőle. *„Kisdiák voltam Szolnokon, amikor új mozis érkezett hozzánk s avval próbálta a közönség kezét megnyerni, hogy filmet készített a városról (...) Hasztalan lett volna figyelmeztetni a városombélieket a film fogyatékoságaira, a legtalálhatóbb kifogásoknak sem lett volna semmi foganatja: a közönség látni akarta a filmet, látni akarta rajta önmagát, megszokott környezetét”*<sup>84</sup> – írja 1936-ban, és utóbb is visszatér ifjúsága mozis emlékeinek felidézéséhez: *„Abban az alföldi kisvárosban, ahol ifjúságom eltelt s ahol gyerekefjével már a film lelkes hívévé szegődtem, a mozi előadásait egy korosabb hölgy kísérte zongorajátékával. Mi, gyerekek, Csucs néni néven emlegettük és szörnyen irigyeltük, hogy minden filmet megnézhet, ráadásul többször is, míg bennünket jó, ha hetenkint egyszer-kétszer engedtek el a moziba.”*<sup>85</sup> Míg az első részletben a magyar film színvonaltalanságának szokásos szolamára futtatja ki az emléket, addig az 1938-as cikkben a személyes felütésnek nincs ennyire egyértelmű funkciója az értékelés megalapozásában. A kritika indítása inkább megmarad irodalmi jellegű betétnek, amelyen keresztül közeledik egymáshoz Komor kritikus és írói praxisa.

Komor stílusa, a *Tükör* filmkritikai rovatának egyénített hangja tűnik el 1939 márciusa után, végérvényesen pedig az év szeptemberében. 1940 és 1942 között nincs állandó gazdája a rovatnak: Boldizsár Iván, Soós László, Izsáky Margit, Molnár Kata és Papp Antal is írnak filmkritikákat, filmes tárgyú cikkeket a lapba. Miközben Molnár Kata 1941-ben utal rá, hogy a hadi szolgálatra kötelezett Soós László helyett ír filmkritikát,<sup>86</sup> addig Komor kényszerű távozása reflektálatlan marad. Komor utódainak kritikái sem megrendelésre készülnek, 1942-re azonban el is maradnak a filmkritikák a lapból. Az alább idézett hírösszeállítás az 1942. áprilisi lapszámban jelent meg. A név nélkül jegyzett írás hangneme, ideológiai pozíciója mindenestül idegen Komor Andrástól és a *Tükör* szellemiségétől, noha a névtelen szerző ugyanúgy leértékeli a magyar filmet, mint Komor is tette annyi alkalommal. Csak éppen egészen más indokok alapján:

[A cikkben említett kis országok filmgyártásáról] „a nagyközönség azt is megállapíthatja, hogy technikailag talán alacsonyabb fokon állanak, mint a közép-európai filmgyártás, ám van egy sajátosságuk, mely messze a magyar filmgyártás fölé emeli őket. Ez pedig: a helyesen megtalált, erőteljes és életképes népi hang. Az említett filmekben igaz sajátosságaiban, hamisítatlan, ősi vonásaiban jelenik meg a nép arculata. (...) Ezek a népek és filmgyártásuk nagyrészt érintetlenek maradtak az európai filmgyártás kezdetén és később is nagy erővel érvényesülő univerzalizmustól, mely mindjárt a kiindulásnál egy bizonyos nemzetközi, általánosan ismert és elfogadott filmstílust vett fel, elhanyagolva a többi művészetben erőteljesen és világosan érvényesülő nemzeti jelleget.”<sup>87</sup>

Ez volt az utolsó filmes tárgyú cikk a *Tükör*-ben, amely 1942 decemberében szűnt meg végül.

83 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 5. pp. 388–389.

84 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 12. p. 930.

85 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 6. p. 470.

86 Molnár Kata: Film-horoszkóp. *Tükör* 9 (1941) no. 4. p. 240. Molnár Katáról és Soós Lászlóról röviden lásd: Szeles Klára: *Hálás utókor?* Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 2000. pp. 76., 86.

87 N. n.: Film. *Tükör* 10 (1942) no. 4. p. 236.

## Tartalomelemzés a Komor-kritikákból vett mintán

A Komor filmkritikáiban fellelhető játékos, ironikus és önreflektív retorikai elemek, irodalmi jellegű szövegrészek megnehezítik a cikkek mondatainak elhelyezését a bevezetőben körvonalazott sematikus tartalomelemzési kategóriarendszerben. Mindazonáltal az ilyen szövegelemek is részét képezik az autonóm filmkritikai nyelvhasználatnak, ezért leginkább az esztétikai alapú elemzést vagy értékelést támogathatják, kisebb részben pedig az általános kontextualizáláshoz kapcsolódhatnak. Ezt figyelembe véve, illetve a szoros szövegelemzés következtetéseire alapozva az alábbiakban határoztam meg a tartalomelemzéssel igazolni kívánt hipotéziseket: 1. A filmesztétikai alapú, illetve filmen kívüli esztétikai viszonyrendszerre utaló, elemző és értékelő mondat típus külön-külön és együtt is gyakoribb az általános kontextualizálást és cselekménysmerttetést tartalmazó mondatoknál. 2. Az esztétikai alapú elemzés vagy értékelés gyakoribb a politikai ideológiát tükröző elemzésnél-értékelésnél. Ez utóbbi mondat típusok aránya minden másfajta mondat típusénál kisebb. 3. A filmesztétikai fogalomkészletre, viszonyítási rendszerre alapozott elemzés és értékelés gyakoribb a filmen kívüli esztétikai fogalomrendszerhez való kapcsolódásnál.

A rétegzett mintába két kritika került be véletlenszerűen a *Tükör* minden egyes olyan évfolyamából, amelyben Komor vezette a filmkritikai rovatot. A szabály alól kivételt képez a csonka 1933-as évfolyam, amelynek csak egy kis részében olvasható Komor-kritika, ezért ebből az évfolyamból egyetlen kritikát vettünk fel a mintába. A kritikák kódolásában két független kódoló is a segítségemre volt, így az átlagolt eredmény korrigálható egy-egy kódoló egyéni elemzési stratégiáját, és a szövegek megértésének általánosabb mintái felé mutat.<sup>88</sup> A

három kódoló összesített eredményeinek átlagát az 1. ábra mutatja. A számsorok azt mutatják, az adott kritika mondatainak hány százaléka sorolható a kritikus szövegalkotó stratégiájának, a kritikai funkciók teljesítésének különböző kategóriáiba (így a mintába került első kritika a kódolók átlagolt eredménye szerint 13 százalékban cselekményleírást és általános kontextualizáló mondatokat tartalmaz, 30 százalékban filmesztétikai fogalomkészlet segítségével elemzi az adott filmet, 27 százalékban filmen kívüli, 30 százalékban filmesztétikai fogalomkészlet segítségével értékeli a filmet, míg filmen kívüli fogalomkészlet segítségével történő elemzést, illetve politikai-ideológiai apparátus segítségével elvégzett elemzést és értékelést nem tartalmaz a szöveg).

Az eredmények átlaga alapján látható, hogy az 1. hipotézis csak részben igazolható: összességében ugyan nagyobb gyakoriságot mutatnak az elemző és értékelő mondat típusok a cselekményleírást közlő vagy az általános kontextualizálást segítő mondatoknál, külön-külön azonban a filmen kívüli esztétikai fogalomkészletet mozgósító elemzés ritkább, mint az általános kontextualizálás. Az eredményt magyarázza, hogy Komor irodalmi jellegű eszmefuttatásait a kódolók egy része ez utóbbi kategóriába sorolta, míg volt olyan kódoló is, aki szerint a hasonló mondatok az elemzést vagy az értékelést segítik, dominánsan tehát oda tartoznak.

A 2. hipotézis világosan igazolt. Komor a politikai-ideológiai fogalmi apparátusokat egyáltalán nem használja a filmek értékelésére – egy kódoló egyetlen mondatot a vonatkozó kategóriába sorolt, ez azonban hibahatáron belül marad. Vagyis megállapítható, hogy Komor az autonóm filmkritikusi praxist nem tartja összeegyeztethetőnek a politikai szempontú értékeléssel. Az elemzésben ritkán, de előfordultak politikai ideológiához köthető mondatok, ezek azonban jellemzően általános társadalom-, illetve modernitáskritikai szövegek ki-  
fejezései.<sup>89</sup> Világnézeti elfogultságot tehát aligha tükröz-

<sup>88</sup> A független kódolókkal ismerttettem a saját tartalomelemzési eljárásom lényegét, és rendelkezésükre bocsátottam a kódolandó mintát. Mivel a kódolás nem mechanikus és egyértelmű feladat, hanem a kutatók szubjektív megítélésére is alapoz, a független kódolók munkája árnyaltabbá és megbízhatóbbá teszi a kutatást, valamint jelzi, hogy a tartalomelemzés akár más mintán, más kódolókkal később is megismételhető lesz. Így ez a módszer elősegíti és megalapozza a további, hasonló jellegű kutatásokat.

<sup>89</sup> Lásd pl. a *Nagyváros* kritikájában: „Nálunk még mindig az a vélemény, hogy az amerikai filmgyártás felületes s hazugul romantikus, fontos hát felhívni a figyelmet az amerikai filmgyártásnak arra a mindegyre emelkedettebb szellemére, amely bátran szembenéz a kor és a társadalom hazugságaival és visszásságaival.” Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 2. p. 151.



Kritikai funkciók Carroll (2009) alapján			
	Leírás	Elemzés	Értékelés
A kritikai funkciók teljesítésének megoldásai, szövegalkotási stratégiák (a kritikák mondatainak százalékában)	Semleges (cselekmény)leírás és általános kontextualizálás 13, 0, 19, 24, 33, 60, 7, 10, 21, 6, 11, 10, 15	Elemzés filmen kívüli esztétikai fogalomkészlethez való kapcsolódás segítségével 0, 6, 0, 0, 0, 7, 20, 7, 12, 12, 17, 7, 0	Értékelés filmen kívüli esztétikai fogalomkészlethez való kapcsolódás segítségével 27, 26, 29, 34, 7, 7, 16, 13, 15, 6, 14, 28, 26
		Elemzés beazonosítható filmesztétikai fogalomkészlettel 30, 22, 7, 12, 20, 11, 42, 37, 24, 11, 31, 29, 26	Értékelés beazonosítható filmesztétikai fogalomkészlettel 30, 46, 46, 30, 33, 16, 16, 30, 24, 38, 28, 26, 33
		Elemzés beazonosítható politikai-ideológiai fogalmi apparátussal 0, 0, 0, 0, 7, 0, 0, 3, 3, 21, 0, 0, 0	Értékelés beazonosítható politikai-ideológiai fogalmi apparátussal 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 6, 0, 0, 0

1. ábra: A tartalomelemzés összesített eredményei – Komor András kritikái

nek ezek a mondatok, sokkal inkább kapcsolhatók a rezignáció érzületéhez, amelyet a szoros szövegelemzésben elsősorban a rutinná merevedett filmkritikusi praxis reflektálása, valamint a magyar filmmel szembeni kritikusi távolságtartás mutatott.

A kódolók megosztottak voltak abban a kérdésben, hogy Komor az értékelés során filmen kívüli esztétikai fogalomrendszerre, vagy kifejezetten filmesztétikai alapokra támaszkodik-e, az eredmények átlaga alapján azonban inkább a filmesztétikai viszonyítási pontok tűnnek dominánsnak. Ez tehát igazolja a 3. hipotézist, annál is inkább, mert a filmkritikák elemző részei sokkal egyértelműbben ennek a filmes vonatkoztatási rendszernek a működtetését jelzik. Megjegyzendő, hogy a filmen kívüli és a filmesztétikai fogalomkészletet könnyű összekeverni, elsősorban a színikritikai és a filmkritikai nyelvhasználat hasonlóságai miatt. Komor András kritikáiban azonban a kódolók jellemzően úgy ítélték, hogy a kritikai megállapítások viszonylag világosan tükrözik a szerző filmtörténeti ismeretanyagát és filmesztétikai fogalmi hálóját. Mindez alighanem Komor filmkritikusi autonómiájának újabb bizonyítékeként értékelhető.

Bence Kránicz

### Critic in the Mirror

#### Film Reviews by András Komor in *Mirror* (1933–1939)

Bence Kránicz's essay examines the film reviews column of the literary and art journal *Mirror*, published between 1933 and 1942. The study focuses on the reviews written by András Komor (1898–1944), a writer principally known by his novels about the assimilation of the Hungarian Jewish middle class. But Komor was also a well-educated and original film critic, who frequently discussed the functions of film criticism in his monthly reviews, thus joining the efforts of European film critics of the 1930s in emphasizing the autonomous role of film criticism.

The paper contextualizes Komor's reviews by analysing the critic's taste in European film, his relation towards contemporary Hungarian films, and the self-reflexive rhetorics of his critical style. Close reading of Komor's reviews is accompanied by the more quantitative approach of content analysis which aims to highlight the specific forms of argumentation in Komor's texts, looking for connections to aesthetic and political concepts of the time.