Kránicz Bence

A korai magyar filmkritika kutatásának problémái

Absztrakt

A tanulmány az akadémiai filmkritika-kutatás egy lehetséges módszertanára tesz javaslatot a *Színházi Élet* 1910-es évekbeli filmkritikáinak elemzésével. A kutatás oly módon kívánja egységben láttatni a korai magyar filmkritika sokszólamú eredményeit, hogy a szövegekben a közönség befolyásolásának és nevelésének nyelvi megoldásait keresi, a kritikusi intenciók mögött pedig gazdasági, esztétikai és politikai motivációkat tár fel. A kutatás során használt kritikaértelmezés elméleti megalapozása után a tanulmány a *Színházi Élet* korai filmkritikái, köztük az első jelentős magyar filmkritikus, Korda Sándor kritikáinak elemzésével mutatja be, milyen eszközökkel tálalták a kritikusok a filmet középosztálybeli szórakozásként.

Szerző

Kránicz Bence (1991) az ELTE Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója, kutatási területe a korai magyar filmkritika használati módjai és retorikája. Újságíróként dolgozik, filmes tárgyú cikkei a *Filmvilág*ban, a *Prizma Online*-on és a 24.hu-n jelennek meg.

---

https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.7

Kránicz Bence

A korai magyar filmkritika kutatásának problémái

> Mozi-kritika, az ötlet az első pillanatban túlságosan groteszkül hangzik. Hogyan lehetne a mozinak kritikája? Bizonyos, hogy minden egyébtől eltekintve, már csak fizikailag is kivihetetlen.
> Vajda Ernő: Mozi-kritika. *Mozgófénykép Híradó*, 1911. szeptember 1.

> Állapodjunk meg abban, hogy a kritika a szellemnek az a képessége és joga, hogy valamely kérdésben vagy tárgyról nézetét szabadon és külső befolyás nélkül kifejtse. Ha ez a meghatározás helytálló, akkor mai magyar filmkritika általánosságban nincs (…).
> Boldizsár Iván: A mai magyar filmkritika. *Magyar Csillag*, 1942. május 1.

Egybehangzó vélekedések szerint a filmkritika a világon mindenütt válságát éli. Miközben az interneten egyre több felületet kap, az egyes vélemények egyre kevesebbet érnek. Ezt bizonyítja a kritikák értékítéletét az 1 és 10 közötti pontszámra lefordító és leegyszerűsítő aggregátoroldalak – mint a *Metacritic* és a *Rotten Tomatoes* – népszerűsége, valamint az a tény, hogy 2006 és 2009 között 55 amerikai filmkritikust bocsátottak el az állásából az Egyesült Államokban.[1] Az elmúlt években megjelent, kritikával foglalkozó könyveikben két neves filmtudós, Noël Carroll[2] és David Bordwell[3] is megállapítják, hogy manapság több művészetkritikát állítanak elő, mint korábban bármikor; a kritika és különösen a filmkritika presztízse viszont ennek ellenére – vagy éppen ezért – alacsonyabbra került, mint a 20. század második felében bármikor.

Ezeket a vélekedéseket árnyalja, hogy számos kritikatörténész szerint a kritika műfaját általában érinti a válság, nem kifejezetten a filmkritikát.[4] Ugyancsak megfontolandó Mattias Frey tézise is, aki szerint a filmkritika-történet éppen az állandó válsághelyzeteken keresztül ragadható meg: a filmkritikusok állandóan „harcban álltak” a film mint művészet legitimációja és saját szakmájuk legitimációja érdekében.[5] A filmkritika kortárs pozíciójának megértéséhez tehát érdemes azt a korszakot, a 20. század első felét tanulmányozni, amely két szempontból is rokonítható a mai körülményekkel. A film megjelenését követő évtizedekben a filmkritika presztízse egyfelől általánosan alacsony volt,[6] másrészt számos országban, például Magyarországon, soha annyi (nyomtatott) filmes szaklap és publikáció nem jelent meg, mint ebben az időszakban – Magyarországon az 1910-es évek hoztak mennyiségi csúcsot.[7]

A 20. század első felének magyar filmkritikáját vizsgáló kutatásokat még fontosabbá teszi az, ami nehezíti is egyben: a terület elhanyagolt és feltáratlan, a témával foglalkozó szakirodalom szűk és

számos tekintetben elavult.[8] Ebben a tanulmányban vázolom saját kritikakutatói megközelítésemet, majd egy lehatárolt szövegkorpusz, a *Színházi Élet* 1910-es években megjelent filmkritikáinak elemzésével bemutatom, milyen irányban és módszertan szerint kerülnék közelebb a magyar filmkritika társadalmi és kulturális kontextusának, a kritikusok üzleti, esztétikai és politikai értelemben vett elfogultságainak, illetve végső soron a film szociokulturális integrációjának megértéséhez.

A filmkritika-kutatás egy lehetséges iránya

A tanulmány egy olyan kutatás részét képezi, amely elsősorban filmkritikák, kisebb részben más műfajú, filmekről szóló szövegek elemzésére épül. A vizsgált anyag a 20. század első felében íródott, az elemzéseknek tehát egyfelől figyelembe kell venniük a kritikai diskurzusok történetiségét, másrészt eltérő mélységben ugyan, de minden esetben törekedniük kell az adott kritikák, szerzők kulturális-társadalmi környezetének bemutatására. Kutatásomnak ugyanakkor nem végcélja egységes kritikatörténeti ív felvázolása. Az a gyanúm, hogy a „filmkritika" fogalmának erre a korszakra mindenképp jellemző képlékenysége, illetve a kritikusi hangok sokszólamúsága kétségessé tenné egy ilyen vállalkozás sikerét. Történeti narratíva képzése helyett a különböző kritikai funkciók működésmódjára koncentrálok. A vizsgált szövegeket a kiinduló hipotézisem alapján választottam ki: feltételeztem, hogy a kritikák különböző értékválasztások és kritikusi intenciók mentén a közönség befolyásolását célozzák. Ezek az alapvető funkciók pedig háromfelé ágaznak aszerint, elsődlegesen minek rendelik alá a filmet és a filmkritikát: üzleti megfontolásoknak, esztétikai vagy pedig politikai szempontoknak. Megközelítésemben a film kulturális pozíciója éppen azáltal szilárdult meg, hogy a kritikusok az említett társadalmi intézmények és elméleti komplexumok „szolgálatába állították" a filmet és saját szövegeiket. Újabb és újabb elméleti-politikai keretrendszerekben jelölték ki a film helyét, mindig más pontokon kötve be azt a társadalmi-kulturális hálózatokba.

A 20. század elejétől 1945-ig felhalmozódott magyar filmkritikai anyag természetesen túl nagy ahhoz, hogy az általam elkülönített három csoportba osztva átfogó képet kaphassunk róla. Ezért a kutatás inkább keresztmetszeti képeket ad a téma egészéről egy-egy vizsgálati egység szorosabb elemzése alapján. Egy-egy lapban megjelent vagy egy-egy szerzői életműhöz kötődő filmkritikák során keresztül a belső tendenciák kirajzolódásával elképzeléseim szerint általánosabb problémák, kritikusi pozíciók is megragadhatóvá válnak. Az egyes vizsgálatok minél pontosabb elvégzéséhez, a tendenciák elemzésének plasztikusabbá tételéhez két irányból közelítettem az aktuálisan kijelölt szövegkorpuszhoz. Egyrészt a filmkritikák szoros olvasását és az abból nyert következtetéseket a társadalomtörténeti és kulturális kontextus felvázolásával alapozom meg. Másfelől arra törekszem, hogy az egyes vizsgálati egységekkel kapcsolatos feltevéseim véletlenül kiválasztott mintán és más kutatók által is igazolhatóak legyenek. Ez utóbbi célkitűzéshez tartalomelemzést végzek, amely a kritikák szoros olvasásával kapott elemzési eredményeket egészíti majd ki. A tartalomelemzési módszertant a *Színházi Élet*ről szóló esettanulmányon keresztül mutatom be, saját filmkritika-

értelmezésem kifejtése viszont már ezen a ponton szükségesnek látszik.

A kritikaelméletek jelentős részét irodalomtudósok vagy irodalomkritikusok írták, akik példáikat, elemzési anyagukat általában az irodalomtörténetből vették. Számos kritikaelmélet kiindulási alapja, hogy a kritika az irodalom építményének része – olykor egyenesen irodalmi műfajként, gyakrabban az irodalom „társutasaként", segédműfajaként tekintenek rá. Mindez felveti a kérdést, hogy milyen módszertannal, milyen elemzési eszköztárral érdemes közelíteni a filmkritikákhoz. A filmkritika hagyományosan írásos formában közölt[9] szöveg, ami egy másik művészeti ág nyelvére – működésmódjára, formakészletére, kifejezésmódjaira, művészi eredményeire – keres szavakat. A filmkritika és tárgya között nagyobb a távolság tehát, mint az irodalomkritika esetében. Ez is magyarázhatja, miért jut kisebb terület a filmkritika-kutatásnak a filmtudományon belül, miközben a kritikatörténet, a kritikaelméletek, sőt a kritikához kapcsolható kánonelméletek is a modern és posztmodern irodalomtudomány meghatározó diszciplínáit jelentik.[10]

Noha a filmkritika a filmesztétika fogalomkészletével vizsgálja és elemzi tárgyát, az elemzés szempontjai és a kritika funkciói alapvetően ugyanazok, mint bármely más művészeti ág kritikájának esetében.[11] Ezekről a funkciókról, illetve általában véve a kritika feladatairól annyi különböző meghatározást kaphatunk, ahány szakíróhoz fordulunk. Ám félreértés és módszertani hiba volna ezeket a meghatározásokat gondosan lajstromozni, majd ráolvasni a 20. század első felében született magyar filmkritikákra. Erre két okból sincs szükség. Egyrészt bár a vizsgált korszak filmkritikusai közül többen is rendkívül műveltek, esztétikailag, irodalomelméletileg tájékozottak voltak (elég csak Balázs Bélára vagy Hevesy Iványra utalnom), a filmkritikaírás elsősorban az újságírás napi feladatai közé tartozott. Ez nem jelenti azt, hogy a kritikusok mindenfajta esztétikai alapozás nélkül írták volna szövegeiket, de előzetes feltevésként elfogadhatjuk, hogy más, elsősorban üzleti vagy ideológiai szempontok általában határozottabban formálták a filmkritikákat, mint szerzőik kritikaelméleti tudása. Másrészt a kritikaelméletek eredményeit, szempontrendszerét amiatt sem érdemes reflexió nélkül ráolvasni az általam kutatott anyagra, mert ezek az elméletek döntően a vizsgált korszak végén vagy utána, a 20. század közepén születtek meg.

Radnóti Sándor az autonómia és a heteronómia diskurzusaként írja le azt a korábban kialakult, dea 20. században minden addiginál élesebben kirajzolódó belső ellentétet, amely az elméleti alapozású kritika (amelynek leginkább preferált műfaja a folyóiratokban közölt hosszú kritika) és az elméleti háttér nélkül íródott, vagy azt kevésbé expliciten hasznosító napi kritika az előző részben vázolt kritikusi szétválásához is vezetett, vagy legalábbis megalapozta azt.[12] A vita a kritikus feladatáról szól: szűkebb szakmai területe, valamely művészeti ág hatókörén belül dolgozik-e, megmarad-e a műalkotás működésmódjának, belső világának és külső kontextusának elemzésénél, vagy a műalkotásból kiindulva nyílt vizekre evez, és társadalmi, ideológiai, politikai iránymutatással szolgál? Kritikusi intenciója befelé, a műalkotás struktúrájának feltárása felé hajtja őt, vagy kifelé, a társadalmi környezet felé irányul? Radnóti szerint a kritika alapja, hogy hatni akar diszciplínája határain túl is, éppen ezért a modern értelmiségben kialakuló ellentét, a szakember és a közéleti ember szerepe közül a kritikus hagyományosan az utóbbit választotta.[13]

Erre a választásra a kritikust sajátos közvetítő karaktere is predesztinálta. A kritikus eleve diszciplínák, közelítésmódok között mozog: ahogy Northrop Frye írja, „a kritikust bekeríti az életrajz, a történelem, a filozófia és a nyelv".[14] Ezt a közéleti, véleményformáló karaktert a 20. század egy másik jelentős kritikusa, Alfred Kazin úgy fogalmazta meg, hogy a kritikus feladata a modern demokráciában, hogy megteremtse azt az erőt, ami képes megmozgatni a „hatalmas, passzív embertömeg" képzeletét.[15] A kritika lényegét a szó etimológiai eredete szerint a Kazin által is elvárt kiválogatás, különválasztás, felmérés, megítélés adja. Filmkritika-elméleti könyvében Mattias Frey hívja fel rá a figyelmet, hogy az említett jelentéseken kívül a görög „krino" szóban benne rejlik az „ütközik", „harcol" igék forrása is, ami szintén utalhat a kritikus társadalmi szerepvállalásának jellegére.[16] Így fakadhat egy tőről a Reinhart Koselleck alapvető művében is egymás mellé került kritika és krízis.[17] A kritikus mint közéleti ember és véleményformáló szerepfelfogása vezet a kritika tágabb definíciója felé, amelyet Frye is megad. Ő kritikán „az irodalomra [és általában a művészetekre – K. B.] vonatkozó kutatás és ízlés mindazon megnyilatkozását" érti, amit „hol bölcsészettudománynak, hol általános műveltségnek, hol humán tudományoknak nevezünk". Frye abból indul ki, hogy a kritika „nemcsak része, hanem lényeges eleme is ennek a tágabb tevékenységnek".[18] A kritikus mint művészetértelmező szakember felfogása másfajta kritikadefiníciókat adhat, a Frye-féle és az ahhoz hasonló meghatározások inkább a Radnóti által az „élet kritikájaként" értett kritikafelfogást tükrözik.

Ha egy lépéssel közelebb megyünk a 20. század eleji filmkritikához, arra juthatunk, hogy a kritikus mint közéleti ember értelmezése több szempontból is segítségünkre lehet az elemzésben. Alapvető fontosságú, hogyan közelített az értelmiség a századforduló után egyre népszerűbbé váló mozgóképhez. A filmről szóló írásokat Európában és az Egyesült Államokban a kezdetektől áthatotta az oktató hangnem, az erkölcsi nevelés igénye. Alfred Mann német filmkritikus 1913-ban írt arról, hogy a filmkritikának pedagógiai funkciója van: segítenie kell a közönségnek megtalálni az ízlés normáit, amelyek alapján meg lehet ítélni a filmeket, fel lehet ismerni azok művészi értékeit.[19] Kimondott cél volt, hogy a filmkritikus közvetítsen a nagy művek és a műveletlen tömegek között, vagyis az Alfred Kazin által is vallott kritikaszemlélet a legkorábbi filmkritikákban

és filmkritikáról szóló cikkekben is megfogalmazódott. A film esetében is azonnal működésbe lépett tehát a kritikusi pozíció kettős természete, a közönség „megbízottjának és pedagógusának" szerepe, amelyet Jürgen Habermas a polgári kultúra felemelkedésével kialakuló státuszként azonosít.[20] Ez a kritikusi felhatalmazás a filmkritikus irányultságát is kijelölte, különösen abban az időszakban, amikor valódi „szakmai" filmkritika még nem íródhatott, hiszen a mozgókép, a filmnyelv lehetőségeinek felmérése zajlott. Frye azt tekinti valódi kritikusnak, aki éppúgy elmélyül az irodalmi értékek világában, mint a költő[21] – a 20. század elejének filmkritikusai azonban nem mélyülhettek el a filmművészeti értékek világában, mert elsődleges tevékenységük éppen e határok kijelölése volt. A filmkritikus valójában csak a negyvenes években vált széles körben elfogadott szakmává, a filmkritikaírás pedig mesterséggé.[22] A 20. század elejének filmkritikusai, vagy legalábbis döntő többségük, maradt tehát – visszatérve Frye felosztásához – kritikus olvasó.

A közönség felé forduló filmkritikus szerepe ugyanakkor nem csak a film pedagógiai haszna körüli diskurzus, illetve a filmkritikaírás esztétikai paramétereinek hiánya miatt válhatott dominánssá. A filmkritikusok a filmről írott szövegeikkel egy különleges vállalkozás fontos szereplőivé váltak: a kialakuló középosztálybeli kultúra véleményformálói lettek, sőt szövegeikkel részben ők maguk termelték a középosztálybeli kultúrát, amelynek a mozgókép egyik alapját jelentette. Amikor a 20. század első felében íródott filmkritikákat olvassuk és elemezzük, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy kinek, mely társadalmi réteg képviselőinek szól az adott szöveg. A mozgókép születése körüli években ugyanis nem volt világos, miben áll a film kulturális és társadalmi pozíciója, milyen presztízse lehet a mozgóképnek. Az, hogy a filmes diskurzusban megszilárdult a filmről mint művészetről való gondolkodás, jelentős részben a korai filmkritikusok teljesítményén múlt.

A filmkritikák mint a kritikusok intencióit tükröző szövegek elemzéséhez, különösen a tartalomelemzések elvégzéséhez azonban 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. Ez szintén egybevág a szó etimológiai gyökereivel: a „kritikos" olyan személy, aki bíróként lép fel, ítéletet hoz.[23] Az értékelés adja a kritika alapját, az orientálja a közönséget, igazítja el az adott műalkotás erényeit és hibáit illetően. Számunkra a kérdés inkább az, mi képezi egy műalkotásban az értékelés alapját, illetve vannak-e olyan funkciói a kritikának, amelyek megközelítőleg olyan fontossá válhatnak, mint az értékelés, esetleg egyenrangúvá is válhatnak azzal.

Kritikaelméleti szempontból is alapműnek számító munkájukban, *Az irodalom elmélete*ben René Wellek és Austin Warren úgy határozzák meg az értékelést, mint a műalkotásban „minden hozzáértő olvasó számára strukturálisan jelen lévő, esztétikailag értékes minőségek és viszonyok tapasztalását és felmutatását".[24] Az értékelés tehát szorosan összefügg az elemzéssel és az értelmezéssel, két másik kritikai funkcióval. Noha bizonyos minőségek „strukturálisan jelen vannak" a műalkotásban, azok felszínre hozása, értő megmutatása és kontextusba helyezése a kritikus feladata. Az értékelés tehát nem magában áll, hanem valamiféle normakészleten alapul. Ha kifejezetten a filmkritikákra koncentrálunk, gyakrabban találkozunk a művészi érték mellett a „szórakoztató érték" fogalmával ennek a normakészletnek a leírásában, mint az irodalomkritika

elméletében.[25] Ennek a „szórakoztató értéknek” a kiemelése szintén a közönség felé való odafordulás jelentőségét mutathatja a filmkritikában.

A kritikakutató mindebből azt a tanulságot vonhatja le, hogy nem az értékelés érdemes a vizsgálatra, hanem az értékelés alapjai. Dávidházi Péter megfogalmazása szerint az értékelés „legsajátabb terméke és tanulmányozásra leginkább méltó lényege azonban nem a műről végül megfogalmazott ítélet, hanem a megalapozáshoz igénybe vett (esetenként tovább is fejlesztett) normakészlet és ennek használati módja, mert ezek a kritikus világképének s ezzel szellemi önmeghatározásának magukban is figyelemre méltó eszközeiként szolgáltak”.[26] Saját kutatásomban Dávidházi nyomán az értékelés mögött álló normakészletet vizsgálom – ugyanezt a normakészletet azonban a kritika más funkciói mögött is fel kell tárni.

Áttekintésemben azért támaszkodom elsősorban Noël Carroll már idézett, nemrég megjelent kritikaelméleti könyvére, mert a szerzője praktikus szempontokat követ, illetve Carroll – a könyv példaanyagában is megmutatkozó – filmtudományi háttere közelebb hozza művét a filmkritika-kutató szempontjaihoz. Carroll az alábbiakban határozza meg a kritika elemeit vagy funkcióit: leírás, magyarázat, kontextualizálás, osztályozás, értelmezés, elemzés és értékelés.[27] Kutatásomban ennek a felosztásnak a fogalmait alkalmazom, ám adott esetekben egyszerűsíteni fogok rajta. A 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 kritikusok állításai: érveik mögött felismerhető-e valamilyen művészetelméleti vagy kifejezetten filmesztétikai vonatkoztatási rendszer, illetve politikailag motivált fogalomháló. A tartalomelemzés kategóriái közül a filmesztétikainak nevezett szempontrendszer szorulhat leginkább bővebb magyarázatra, különösen jelen esettanulmány esetében, amely egy olyan korszak filmkritikáit vizsgálja, mikor egységes és a mai fogalmaink szerint értett filmesztétikáról aligha beszélhetünk. Ebben a szövegben a kritikusok olyan megállapításait tekintem filmesztétikai szempontúnak, amelyek a filmes kontextuson belül maradnak: filmtörténeti ismeretekre utalnak, filmek összehasonlítása alapján elemzik vagy értékelik a látottakat.

Az első magyar filmes szaklapok, a *Helios* és *A kinematográf* 1907 novemberében jelentek meg. Ezek és a nyomukban meginduló *Mozgófénykép Híradó*, *Független Mozinapló, Moziriport* stb. kifejezetten szakmai lapok voltak, ami azt jelenti, hogy bevételi forrásaikat és terjesztési csatornáikat tekintve is erősen kötődtek a mozikhoz, játszóhelyekhez. A nem szakmai sajtó az 1910-es évek elejéig, a nagyjátékfilmek elterjedéséig nem közölt filmkritikát. Ez nem magyar sajátosság, az Egyesült Államokban ugyancsak a *trade paper*ökben indult előbb filmkritikarovat, természetesen hasonló gazdasági függőségeknek kitéve.[28] Az esztétikailag elfogulatlan filmkritikát, amelyet a magyar szakirodalom is számon kér, inkább a kisebb példányszámban megjelenő irodalmi lapokban kereshetjük, az 1910-es években azonban kevés irodalmi lap adott teret a filmkritikának, és ahogy Nemeskürty István megjegyzi, ez később sem vált rendszeressé.[29]

Ebben az esettanulmányban üzleti alapon íródott, vagyis negatív értékítéletet egyáltalán nem vagy csak bújtatottan tartalmazó, reklámjellegű filmkritikákkal foglalkozom, ám nem filmszakmai lapokban megjelent szövegekkel, hanem a színházi szakma legfontosabb orgánuma, a *Színházi Élet* filmkritikáival. Vagyis a különbséget nem az esztétikai elfogulatlanság jelenti, hanem a kritikák megcélzott közönségrétege. Feltevésem szerint a *Színházi Élet* filmkritikusai – elsősorban a lap filmrovatát 1913 decemberétől 1916 májusáig szerkesztő Korda Sándor – nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy a középosztály számára vonzóvá tegyék a mozgóképet. E stratégia nyelvi jeleit vizsgálom az esettanulmányban. Az elemzés megalapozásához röviden bemutatom, mely társadalmi rétegek néztek filmeket az 1900-as években és az 1910-es évek elején, majd a tízes évek legfontosabb filmes újságírójaként azonosítható Korda Sándor filmkritikusi pályafutásával foglalkozom. A *Színházi Élet*ről szóló ismertetőt követi a lapban megjelent kritikák elemzése, végül egyes cikkek nyelvi formuláit, retorikai eszközeit saját tartalomelemzési kategóriarendszeremben is elhelyezem, hogy ellenőrizzem hipotézisem megbízhatóságát.

A film közönsége a századfordulón

A középosztály mint társadalmi csoport megragadása bonyolult probléma. Romsics Ignác szerint a fogalom már a századelőn parttalan volt, és egymástól igen távol eső társadalmi csoportokat foglalt magába.[30] Gondolatmenetem szempontjából nem szükséges, hogy a század eleji középosztály pontos körülírását elvégezzem, elég lehet rámutatni néhány olyan, e fogalomhoz tapadó művelődéstörténeti folyamatra, amelyek az újságolvasással és a filmbefogadással, illetve ezek közös metszetével, a filmkritika-olvasással kapcsolatba hozhatók.

Az 1900-as években a középosztály a progresszió előremozdítója volt. Erdei Ferencnek a két világháború közötti magyar társadalomra vonatkozó, ám némi körültekintéssel az elsővilágháború előtti évekre is visszavetíthető „kettős társadalom" modellje alapján a középosztály,amelynek tagjai közé a polgárság is tartozott vagy tartozni igyekezett, a korszakban emelkedőbenvolt, míg a rendi társadalom süllyedt.[31] A nagyvárosi fejlődés motorja a nemzeti, feudális eredetűközéposztálynál progresszívebb, kapitalista jellegű középosztály volt – ezekben az években pedigEurópában csak Berlin fejlődött gyorsabban, mint Budapest.[32] A progresszió érzékelhető volt azoktatásban, az alfabetizációban és a kultúrafogyasztás formáiban is. Budapesten 1880-ban alakosság 66,2 százaléka, 1900-ban már 77,5 százaléka tudott olvasni.[33] Eközben legkésőbb az 1890-es évektől Magyarországon már többen olvasnak magyarul, mint németül.[34] Az adatok közöttszoros a kapcsolat: az I. világháború előtt az újságolvasás elsősorban középosztálybeli szokás volt,és csak a két világháború között hódított teret magának a nagyvárosi munkásság köreiben.[35] Az1900-as és 1910-es évek filmes tárgyú cikkei tehát elsősorban a szakmai közönségnek vagy pedigegy olyan polgári-középosztálybeli közönségnek szólnak, amelynek a kulturális pozíciója mégformálódik, a film népszerűvé válása előtt elsősorban azonban kulturális érdeklődésénekközéppontjában a színház áll.[36] Ezek a körülmények alapvetően meghatározták a fejezetbenelemzendő filmkritikák retorikáját.

A mozi a Jürgen Habermas által leírt szociológiai folyamat miatt is számíthatott a formálódó középosztály érdeklődésére. „Azok a fogyasztói rétegek, melyekbe a tömegkultúra új formái először hatoltak be, nem tartoznak sem a hagyományosan művelt rétegekhez, sem az alsó társadalmi rétegekhez, hanem viszonylag gyakran olyan felemelkedőben lévő csoportokhoz, amelyeknek a státusa még kulturális igazolásra szorul" – írja Habermas.[37] Ám mindez nem jelenti azt, hogy a mozi kizárólag a polgárosodó rétegek szórakozási formájaként találta volna meg kulturális pozícióját. Mások mellett Gyáni Gábor is rámutat, hogy megjelenése utáni években a mozgóképet a különböző társadalmi rétegeket összekapcsoló, az eltérő szociokulturális közegből érkező befogadókat egyként megszólító jelenségként értékelhetjük. A 19. század utolsó éveiben a kávéházi filmvetítéseket főleg középosztálybeli férfiak látogatták, ám ugyanekkor, például a millennium évében a vurstli világában, mutatványos produkcióként is megjelent a mozgókép. Gyáni szerint a vetítések 1906-ig nem karakterizáltak önálló intézményt, inkább belesimultak a kávéházi kultúrába vagy a vurstlik műsorába. „Azért éppen eddig, mert 1906-ban nyíltak meg Budapesten az első állandó, vagyis a mai értelemben vett »mozgóképszínházak«, ettől az időtől datálható a mozi mint önálló intézmény fizikai önállósulása mind a kávéháztól, mind a mutatványosbódétól. Ebben az évben nyitja meg a kapuját az Erzsébet körúti Projectograph, majd Odeon és kivált a Népszínház utca elején álló Apolló Színház."[38] A mozi kulturális vonzereje mind a közép- és felsőosztály, mind a munkásság körében tovább nőtt az 1910-es évek elején. Keleti Adolf 1913-as becslései szerint 100 nézőből 25 tartozott a középosztályhoz.[39] Ekkoriban váltak népszerűvé az esti előadásokat vetítő filmszínházak, amelyeket a polgárság nőtagjai is előszeretettel látogattak,[40] a mozi kulturális híd szerepéről pedig egyre több cikk született. *A Hét* névtelen glosszaírója 1915-ben éppen a mozi „demokratizmusa" miatt érvel a filmcenzúra ellen,

mivel a vásznon egymás mellett „szerepel Duczi bácsi, a rablógyilkos és a czár, aki egy szoborleleplezést néz meg”.[41] A Tanácsköztársaság idejében ugyancsak felértékelődött és politikai töltetet kapott a tény, hogy a moziban urak és cselédek együtt nézhették a filmeket.[42]

A moziközönség differenciálódása értelemszerűen együtt járt azzal, hogy egyre több és többféle vetítőhely nyílt az 1900-as és 1910-es években. Kőháti Zsolt kutatásai szerint 1907 tavaszán már működött önálló, szexfilmekre szakosodott vetítőhely is Budapesten.[43] 1912-ben összesen 270 mozi működött Magyarországon, ebből 92 a fővárosban. A pesti mozik akkor egyszerre 26 ezer embert tudtak befogadni.[44] 1920-ban pedig 347 mozi működött országszerte.[45] Noha a film megjelenésétől kezdve folyamatosan jelentek meg olyan cikkek, amelyek összekapcsolták a mozgókép népszerűségét a bűnözéssel és az „erkölcsi hanyatlással”, a Horthy-rendszer első éveiben új lendületet kapott az a nézet, amely a (pesti) mozizást az alantas tömegkultúra fogalmával tette egyenlővé. Gyáni szerint ezt az indokolja, hogy a szervezett munkásság az 1920-as évektől egyre nagyobb arányban olvasott újságot és járt moziba, amit a Horthy-kurzus sajtója veszélyként azonosított.[46]

Korda Sándor, „az első magyar filmújságíró”

Korda Sándor 1915-től rendezett némafilmeket Magyarországon, először a Nemzeti Színház színészének, Zilahy Gyulának Tricolor nevű vállalatánál.[47] Később Janovics Jenő szerződtette, majd filmgyártó céget is vezetett, és a háború utolsó három évében Kertész Mihály mellett a legfontosabb magyar némafilmrendezővé nőtte ki magát. Újságíróként azonban már 1909-től, tizenhat éves korától dolgozott, 1911-től filmes tárgyú cikkeket is rendszeresen írt. A lexikonjellegű munkák szerzői és a némafilmkorszak szakírói megjegyzik, hogy ő írt elsőként folyamatosan, névvel jegyzett filmkritikákat a *Mozgófénykép Híradó*ba, és elsőként indított filmkritikarovatot nem filmes témájú napilapban, a *Világ*ban.[48] Ezenkívül több újságot alapított, újságírói, szerkesztői és szervezői munkája miatt pedig a szakirodalom az első magyar filmkritikusként vagy „filmújságíróként” tartja számon.[49]



1. kép: Fiatalkori kép Korda Sándorról

Esettanulmányomban Korda filmkritikáit elsősorban mint programszerűen írt, beazonosítható esztétikai és közönségnevelési elképzeléseket tükröző írásokat mutatom be. Korda kritikusi célkitűzéseit tekintve nem lényegtelen, hogy ő maga falusi alsó-középosztálybeli zsidó családba született Kellner Sándor néven. Testvéreivel Túrkevén jártak elemi iskolába, de a kitűnő tanulónak bizonyuló fiú már kilencévesen, ösztöndíjjal középiskolába került, előbb Kisújszállásra, majd Mezőtúrra.[50] A felső tagozatot már Pesten végezte, a Barcsay utcai gimnáziumba, majd a Mester utcai kereskedelmi iskolába járt.[51] Pesti tanulóévei alatt távolabbról a New York kávéház köréhez, a liberális-radikális ellenzék képviselőihez csatlakozott.[52] Ekkor vette őt pártfogásába Fáber Oszkár baloldali keresztényszocialista tanár, aki munkát szerzett neki a *Független Magyarország* napilapnál – Kellner itt tudósított először filmekről, mikor 1910-ben egy évre Párizsba utazott[53], és 1909-ben vette fel a Korda Sándor írói nevet.[54]

Párizsból visszatérve Korda Bíró Lajos ajánlására kezdett dolgozni a Projectographnál, ahol Ungerleider Mór titkára lett, műsort állított össze, inzerteket fordított.[55] Eközben cikkeket írt a *Független Magyarország*ba, a *Vállalkozók Lapjá*ba, a *Mozgófénykép Híradó*ba, a *Világ*ba és a *Színházi Élet* be, majd megalapította a *Pesti Mozi*t. Első lapkísérletét két további követte, amelyek közül a *Mozihét* a legfontosabb filmszakmai lappá fejlődött a *Mozgófénykép Híradó* mellett. Rendezői bemutatkozása után röviddel, 1917-ben megvásárolta a Corvin filmgyárat Janovicstól, és maga is produceri feladatokat vállalt, majd 1919-ben, a Tanácsköztársaság alatt a filmgyártás művészeti vezetőjeként vállalt feladatot.[56] 1919 októberében letartóztatták, de felesége, Korda Mária közbenjárására 24 óra alatt elengedték.[57] Korda Sándor röviddel ezután elhagyta az országot, ám a kiépülő Horthy-rendszerben is hallathatta a hangját, külföldről küldött cikkeit a húszas évek elején még közölték a hazai filmújságok.[58]

Korda filmkritikusi bemutatkozására a *Mozgófénykép Híradó*ban került sor, ahol az 1911. évi 19.

számtól a 30. számig két szám kihagyással ő vezette a fellépésétől kezdve deklaráltan rovatként működő filmkritikai szekciót. Ezalatt tíz filmről írt, többnyire dán Nordisk-produkciókról. Mivel ebben a fejezetben a gondolatmenet szempontjából fontosabbak azok a Korda-cikkek, amelyeket nem a filmszakmai közönségnek írt, a *Mozgófénykép Híradó*ba írt szövegeivel bővebben nem foglalkozom. Néhány részletre azonban felhívom a figyelmet Korda első hosszabb, még név nélkül jegyzett kritikájában, a *Zigomár* című francia filmről szóló szövegben.[59] A meglehetősen terjedelmes, egyoldalasnál kicsit hosszabb írásban Korda elsősorban azért ünnepli Victorin-Hippolyte Jasset 1911-es filmjét, mert annak történetében helyreáll az erkölcsi rend. Korda érvelésének alapját szóhasználata is mutatja: az „erkölcs" szó ötször szerepel a szövegben (kétszer „morál" alakban), kétszer fordul elő a „törvény" és egyszer a „rend". Az „igazság" szót viszont tizenegy alkalommal írja le a kritikában (egyszer-egyszer feltűnik az „igaz" és az „igazságtalan" szó is). A szerző az esztétikai ítéletalkotás kulcsaként határoz meg egy nem esztétikai fogalmat, ezzel egyidejűleg leértékelve a film művészi és felnagyítva társadalmi jelentőségét. Korda intuitív módon a filmes műfaji besorolás felé is elindul, amikor azt írja: „Nevezzük Zigomárt darabnak, amellyel sokat, egy óráig dolgozik a pergető masina, ami nagy idő a mozi életében; helyezzük a detektívregények és a rémes mesékkel átszőtt zsiványdrámák sorába, beszéljünk az idegfeszítő nagy jelenetekről, amelyek benne váltakoznak lehetetlen és csak a film területén lehetséges gyorsasággal, osszuk részekre, apró darabokra, a tanúsága mindenkor egy, nagy és bizonyító."[60]

A „detektívregények" és a „rémes zsiványdrámák" említése miatt tekinthetjük úgy a *Zigomár*-kritikát, mint a krimi zsáneréhez közelítő műfajelméleti gondolkodás korai példáját. A krimire ugyanis hagyományosan a felborult status quo, a társadalmi és erkölcsi rend helyreállítását célzó műfajként hivatkozik a műfajelmélet.[61] Korda írásának érdekessége, hogy kiterjeszti a később kifejezetten a krimihez, illetve általánosságban a bűnügyi műfajokhoz kapcsolt társadalmi nevelő szándékot – a bűn megtorlásának, a bűnös lelepleződésének mindenkori belső parancsát –, és a mozgókép alapvető jellegzetességeként és feladataként határozza meg azt. „A moziban mindig győz az igazság, a meghurcolt erkölcs ujra fellobog. (…) Amit nem tett meg az élet, amit mi, rossz, gyenge szemű emberek szerint nem is fog soha megtenni: leigáztatni, kiöletni a bűnt az örök igazsággal: azt megtette nekünk a mozi. (…) Ez szép volt a mozitól és ezt a kedvezményt honorálta a tömeg, mindenek legjobb kritikusa, amikor zsufolásig megtöltötte a mozi padsorokat és Zigomárról beszélt, elismeréssel és szeretettel."[62] Vagyis ebben a szövegben Korda szerint a mozgókép funkciója a társadalmi rend megerősítése, ennek a gondolatnak az illusztrálására használja a *Zigomár*t is. Megközelítése közel sem egyedülálló a korszakban, de a Kordáéhoz hasonló nyíltsággal kevés szerző érvel.

A Korda által szerkesztett filmrovat a *Világ* című napilapban kevésbé jelentős a filmkritikai nyelv szempontjából, mert a reklámkritikák nyelvezete meglehetősen hasonló a *Mozgófénykép Híradó* vagy más szaklapok hasonló jellegű cikkeinek megfogalmazásához, és eleve nagyon kevés filmkritika jelent meg a *Világ* hasábjain. A filmrovat mégis fontos abból a szempontból, hogy a Korda és szerzőtársai által írt kritikák és egyéb filmes tárgyú újságcikkek más olvasói körhöz juthattak el, mint a filmes szaklapok. Az 1910 és 1926 között megjelenő, szabadkőműves alapítású,

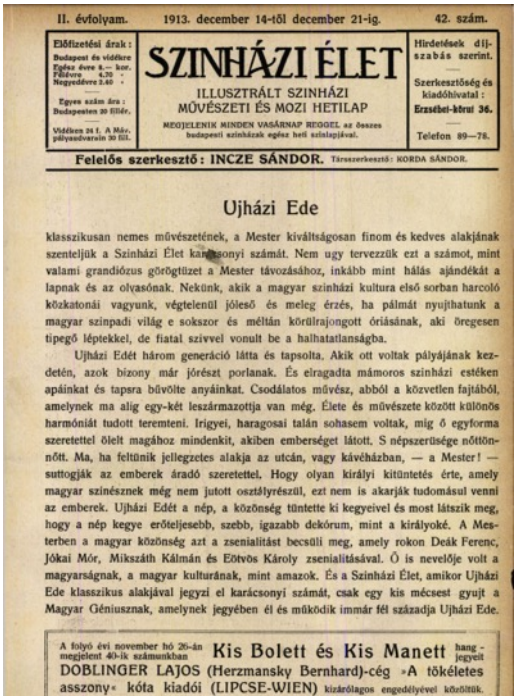
önmagát a haladó polgári értelmiség lapjaként meghatározó[63] *Világ* 1912. augusztustól október 20-ig, a vasárnapi számokban adott teret Korda rovatának, amely nemcsak Magyarországon volt az első, napilapban megjelent filmrovat, hanem Európában is biztosan a legelsők között tartható számon.[64] A polgári radikális „csatázó napilap" olvasóközönsége 1912-ben a körülbelül tízezres példányszám tízszeresére, mintegy százezer főre tehető.[65] Ellentmondásos helyzet: a *Világ* a politikai, tudományos és művészeti radikalizmust képviselte, a filmrovatot Korda mégis igen konzervatív szellemben szerkesztette, és a bírálatok szerzői – Korda mellett Váczi Dezső és Siklósi Iván – is a gyártó vagy forgalmazó megrendelésére készült reklámkritikák nyelvén fogalmaztak, nyilvánvalóan a Projectograph és az Uher vállalatokkal való hirdetői kapcsolat megőrzése érdekében.

Szerkesztőként Korda kifejezetten a magyar filmekről szóló kritikákat részesítette előnyben,[66] a „művészi radikalizmus" pedig abban merült ki, hogy munkatársaival következetesen művészetként hivatkoztak a filmre. „Azt mondják, a film sohasem lehet művészet, holott éppen a művészet az, amelynek holnapjáról senkinek nem szabad ilyen végzésszerű ítéletet mondani. Hisz a film új formája is lehet még új művészetnek. Forma, amelybe művészet ömölhetik" – írja Korda egyik első szerkesztői jegyzetében.[67] Az utolsó, Korda által szerkesztett számban Váczi Dezső mintegy keretbe foglalja a szerkesztőségi álláspontot: „Ma már megállapított tényként szerepel az, hogy a mozi művészetet is tud produkálni s elvitathatatlan az egyes képek artisztikus volta. A majdnem megfigyelhetetlen lépésekben rohanó kinematográfia mostanában nem egyszer olyan filmeket mutat be, amelyek a komoly, művészi nézőpontokon alapuló kritizálást szinte követelik. (…) Nálunk, amikor a nagyobbszabású, szenzációsabb képeket – drága tulajdonságuknál fogva – a közönség nagy rétege nem láthatja s csakis a magas helyárairól ismert mozik tűzik ki azokat műsorra, természetesen még nem tudott ez a kritika olyan mértékben és alakban kifejlődni, mint külföldön, a termelő helyeken, pl. Párisban vagy Amerikában, ahol a mozi – olcsóságánál fogva – inkább hozzáférhetővé vált minden néposztály számára, mint nálunk."[68] A *Világ*ban békésen megfért egymást mellett a „komoly, művészi nézőpontokon alapuló kritizálás" áhítása és az üzleti célú reklámkritikák közlése, hasonlóan a filmes szaklapok ambivalens gyakorlatához. Az újság filmkritikáit valóban olvashatta olyan közönségréteg is, amelyhez nem jutottak el a filmes szaklapok, a kritikák nyelvezete azonban egyelőre nem alkalmazkodott a megváltozott olvasói körhöz.

A *Színházi Élet* filmkritikái az 1910-es években

A Korda Sándor által használt filmkritikai nyelv, illetve általában az 1910-es évek filmes szaklapjaiban megszokott reklámkritikai nyelvezet nem kapott akkora teret a *Világ* napilapban, hogy jelentősebb mértékben idomuljon az újságban megjelent más cikkek nyelvi regiszteréhez, illetve az olvasók vélt vagy valós elvárásaihoz. Ez a módosulás inkább a *Színházi Élet* esetében történt meg. Korda a színházi és társasági hetilapnál 1913 decemberétől 1916 májusáig szerkesztőként, illetve ebben az időszakban rendszeres, a későbbiekben alkalmi cikkíróként

dolgozott (egy rövid időszakban Incze Sándor távollétében főszerkesztőként is vezette a lapot). 1918-tól Lajta Andor, a *Filmművészeti Évkönyv* és a *Filmkultúra* későbbi alapítója vezette a filmrovatot. Az alábbiakban a *Színházi Élet* 1910-es években megjelent filmkritikáit tekintem át abból a szempontból, hogyan idomult a kritikusok nyelvhasználata a lapban megjelent színikritikák nyelvezetéhez, illetve – és ez a fontosabb szempont –, milyen közönségréteg figyelmébe és milyen eszközökkel ajánlották a tárgyalt filmeket a kritikusok. Vagyis nemcsak Korda kritikáit elemzem, hanem arra mutatok rá, hogy a kritikai nyelvhasználat itt megfigyelt sajátosságai nem egy-egy szerzőhöz kötődtek, hanem általános, de legalábbis adott lapokra jellemző tendenciaként jelentek meg – a *Színházi Élet* kritikáinak nyelvhasználatát azért is könnyebb a laphoz és nem szerzőkhöz kötni, mert a filmes cikkek túlnyomó többsége név nélkül jelent meg. Az elemzés határaként azért választottam az 1919-es évfolyamot, mert ebben az évben már nagyon kevés filmkritika jelent meg a lapban, a Lajta vezette filmrovat inkább csak híreket közölt, ezzel párhuzamosan inkább a könyvajánlók kaptak nagyobb teret a lapban.



II. évfolyam. 1913. december 14-től december 21-ig. 42. szám.

Előfizetési árak: Budapest és vidékre Egész évre 8.— kor. Félévre 4.— Negyedévre 2.— Egyes szám ára: Budapesten 20 fillér. Vidéken 24 f. A Mór, pályaudvaron 30 fill.

SZINHÁZI ÉLET

ILLUSZTRÁLT SZINHÁZI MŰVÉSZETI ÉS MOZI HETILAP

MEGJELENIK MINDEN VASÁRNAP REGGEL az összes budapesti színházak egész heti színlapjával.

Hirdetések díjszabás szerint. Szerkesztőség és kiadóhivatal: Erzsébet-körut 36. Telefon 89—78.

Felelős szerkesztő: INCZE SÁNDOR. Társszerkesztő: KORDA SÁNDOR.

Ujházi Ede

klasszikusan nemes művészetének, a Mester kiváltságosan finom és kedves alakjának szenteljük a Színházi Élet karácsonyi számát. Nem ugy tervezzük ezt a számot, mint valami grandiózus görögtüzet a Mester távozásához, inkább mint hálás ajándékát a lapnak és az olvasónak. Nekünk, akik a magyar színházi kultura első sorban harcoló közkatonái vagyunk, végtelenül jóleső és meleg érzés, ha pálmát nyujthatunk a magyar szinpadi világ e sokszor és méltán körülrajongott óriásának, aki öregesen tipegő léptekkel, de fiatal szivvel vonult be a halhatatlanságba.

Ujházi Edét három generáció látta és tapsolta. Akik ott voltak pályájának kezdetén, azok bizony már jórészt porlanak. És elragadta mámoros szinházi estéken apáinkat és tapsra bűvölte anyáinkat. Csodálatos művész, abból a közvetlen fajtából, amelynek ma alig egy-két leszármazottja van még. Élete és művészete között különös harmóniát tudott teremteni. Irigyei, haragosai talán sohasem voltak, mig ő egyforma szeretettel ölelt magához mindenkit, akiben emberséget látott. S népszerüsége nőttönnőtt. Ma, ha feltünik jellegzetes alakja az utcán, vagy kávéházban, — a Mester! — suttogják az emberek áradó szeretettel. Hogy olyan királyi kitüntetés érte, amely magyar színésznek még nem jutott osztályrészül, ezt nem is akarják tudomásul venni az emberek. Ujházi Edét a nép, a közönség tüntette ki kegyeivel és most látszik meg, hogy a nép kegye erőteljesebb, szebb, igazabb dekórum, mint a királyoké. A Mesterben a magyar közönség azt a zsenialitást becsüli meg, amely rokon Deák Ferenc, Jókai Mór, Mikszáth Kálmán és Eötvös Károly zsenialitásával. Ő is nevelője volt a magyarságnak, a magyar kulturának, mint amazok. És a Színházi Élet, amikor Ujházi Ede klasszikus alakjával jegyzi el karácsonyi számát, csak egy kis mécsest gyujt a Magyar Géniusznak, amelynek jegyében él és működik immár fél századja Ujházi Ede.

A folyó évi november hó 26-án megjelent 40-ik számunkban Kis Bolett és Kis Manett hanglemezeit DOBLINGER LAJOS (Herzmansky Bernhard)-cég »A tökéletes asszony« kóta kiadói (LIPCSE-WIEN) kizárólagos engedélyével közöltük.

2. kép: A Színházi Élet 1913. december 14-i számának borítója, amelyen elsőként tüntetik fel Korda Sándort társszerkesztőként

A magyar nyelvű színházkritika a reformkorban, az 1830-as években, egy-két évtizeddel a magyarországi német nyelvű színházkritika után intézményesült.[69] A századfordulót követő évtized ugyanakkor a színikritika általános színvonalának romlását hozta magával, miközben a kritika presztízse az átalakuló színházi közönségréteg miatt is csökkent. A *Színházi Élet* 1912-es megindulása tehát a kialakult „piaci rés” miatt is fontos eseménynek tekinthető kritikatörténeti – és általában véve sajtótörténeti – szempontból, a lap alapítása azonban nem volt előzmény nélküli. 1907-ben és 1908-ban fontos változások zajlottak a magyar kulturális életben: megindult a *Nyugat* és a *Mozgófénykép Híradó*, megalakult a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre (MIÉNK), megjelent a Holnap antológia, és megalakult a polgári radikálisok szervezete, a Galilei Kör.[70]

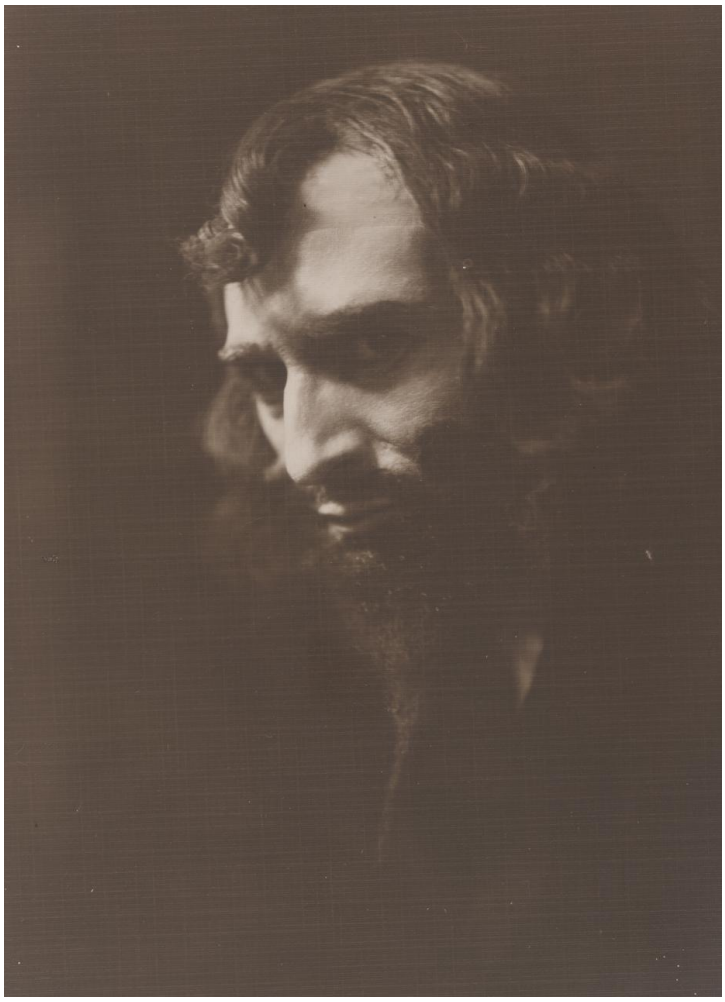
Ugyancsak az 1907/1908-as évadban mutatják be a modern magyar drámairodalmat nyitó három művet: Molnár Ferenc *Az ördög*, Lengyel Menyhért *A hálás utókor* és Bródy Sándor *A tanítónő* című darabjait.[71] Miközben az elsősorban francia mintát követő vígjátékokat, vígdrámákat műsorra tűző magyar színházak vérfrissítést kaptak, a színházi alkotók egyre nagyobb számban vállaltak filmes munkákat is. Színházi emberek tucatjai képezték át magukat filmesnek, ami a korai magyar némafilm-szkeccsek jelenetezésére és plánhasználatára volt a legnagyobb hatással.[72] Eközben filmproducerként, sőt akár rendezőként is gyakran színházismerő vállalkozók próbálták ki magukat. Az átjárás a kritikai életet is érintette: Balázs Béla előbb írta meg a Nemzeti Színházban játszott *Szélpál Margit* című drámát, mint első filmkritikáit, Korda Sándor pedig hivatásos újságíróként színházi témájú híreket, cikkeket éppúgy írt, mint filmkritikákat.

A *Színházi Élet* alapvetően nem kritikai orgánum volt. „Illusztrált színházi és művészeti hetilapként" határozta meg magát az indulásnál, amelyben a színészinterjúk és -portrék, társasági és bulvárhírek, műsorajánlók és hirdetések sokkal nagyobb teret kaptak, mint a színikritika vagy később a filmkritika.[73] Ez lehetett a legfőbb oka annak, hogy a lap kritikusai a reklámkritikák nyelvén fogalmaztak annak ellenére, hogy a lapvezetés – Incze Sándor alapító főszerkesztő és Weinberger Szilárd, a hirdetési osztály vezetője – a színházaktól legalábbis függetlenné tudták tenni a lapot,[74] többek között az új típusú, különféle kedvezményekre jogosító előfizetési modelljüknek köszönhetően.[75] Az 1910-es, 1920-as évek egyik legolvasottabb hetilapjaként a 70 ezres példányszámban megjelenő *Színházi Élet*et mintegy 700 ezren olvashatták hetente.[76] A lap közönsége az új polgári középosztály tagjai, illetve az alsó-középosztálybeliek közül kerültek ki. Ez utóbbi társadalmi csoport kulturális orientációját tekintve az előbbinek igyekezett megfelelni, ami azt jelentette, hogy a kispolgárság tagjainak, az iparos, kiskereskedő, altiszti rétegeknek, vidéki tanítóknak a *Színházi Élet* cikkei a polgári életmódot népszerűsítették.[77]

Ez a célkitűzés nyilvánult meg a lap filmkritikáiban is, amelyekben különböző eszközökkel próbálták a polgári középosztály számára vonzóvá tenni, nekik szóló művészetként bemutatni a filmet. A tízes évekbeli filmkritikákat áttekintve három kritikusi stratégia látszik fontosnak: az „irodalmias film" művészi jelentőségének hangsúlyozása, a tárgyalt filmek és azok közönségének műveltségét, intelligenciáját és kifinomultságát kiemelő nyelvi megoldások használata, valamint a filmek és a középosztálynak szóló színdarabok azonos kategóriák szerinti elemzése. A három szempontot az kapcsolja össze, hogy az általuk megragadható filmkritikai nyelv erősen kötődik a korszak színikritikáinak nyelvezetéhez.

A század eleji színikritika alapvetően irodalmi alapú kritikai gyakorlatot érvényesített. A drámai szöveg és a szövegmondás színvonala volt a legfontosabb elemzési és értékelési szempont, a kritikusok a színész szöveginterpretációjára helyezték a hangsúlyt, a színpadi vizuális elemeket pedig ennek alárendelve tárgyalták. Ignotus megállapítása szerint a korszak színikritikája a színházat „tolmácsoló művészetnek" tekintette.[78] Nem véletlen tehát, hogy a *Színházi Élet* filmkritikáiban is gyakori a színészi játék túlzó méltatása, a színészi játék értékelése pedig jóformán elmaradhatatlan minden kritikából. Ezt az is magyarázhatja, hogy nem volt kézenfekvő, kik a film legfontosabb alkotói, noha ennek ellentmond, hogy egyes cikkekben ugyanekkor

kiemelték a rendezőt is, illetve adaptációk esetében az eredeti mű íróját. Az utóbbi vonás összefügg azzal, hogy az „irodalmiság” mint értékkategória ugyancsak többször előfordul. *A második anya* című filmről „a karácsony hetének legirodalmibb mozidarabjaként” ír Korda,[79] máskor pedig egy filmszkeccs leírásánál emeli ki, hogy annak drámai, nem pedig akciódús a cselekménye, magyar fordítása pedig még „finomabb és poétikusabb”, mint az eredeti.[80] A filmek irodalmiasságát méltató kritikai nyelv nemcsak az említett 1913-as példákban, hanem évekkel később is jellemző volt a lapra. Az 1916-os *Svengali* kritikájában ezt olvashatjuk: „Ahogy azonban, ez a hipnotizőr történet ezen a filmen van elbeszélve, az már rokon azokkal a kitűnő novellákkal és regényekkel, melyet a nemben a legkivételesebb képességű irók pródukáltak. A rendező mellett a színészek is abszolút művészit produkálnak minden jelenetben. Svengálit egy rendkívül intelligens arcú szinész játsza.”[81] Az idézett szövegrészben a színészek „abszolút művészi” játékának kiemelése és az „intelligens arcú” mint minőségjelző felbukkanása is figyelemre méltó – ez utóbbi formula visszatér *Az utolsó hajnal* kritikájában is („A film főszerepében Kramer Leopold, a hírneves bécsi színész egy ezeroldalu, mély intelligenciájú filmszínészként jelentkezik”).[82]



3. kép: Gaston Merivale mint Svengali 1916-ban

Korda és munkatársai nemcsak a színészek intelligenciáját, hanem finomságát, előkelőségét is

méltatták. *A világ ura* kritikájában Korda az alábbi jelzőkkel dicséri a filmet: ízléses, ízlésesen egyszerű, intellektuel-moziban is előadható, morális, megnyugtató.[83] *A tiszti kardbojt* méltatásának kulcsszava az „előkelő": „Az egyik újdonság magyar film, a legelőkelőbb, legkedvesebb pesti színészekkel, erről illik hát elsőnek megemlékezni. (…) Rajnai Gábornak ez az első filmszereplése. Csupa tehetség, csupa férfias, előkelő gesztus! (…) Pajor Ödön, aki most Temesvárott aratja a legnagyobb sikereket, Falkenberg százados előkelő alakját személyesiti igen nagy játéktudással és súlyos drámai tehetséggel."[84] A filmek, színészek előkelősége rendre párhuzamba kerül a közönség hasonló kvalitásaival: „Kétségtelenül megállapítható, hogy a közönség disztingváltságát jelenti ez. A klasszikus filmek, amelyek között a Pompéji utolsó napjai a legelső klasszist képviseli, különösen a fejlettebb művészi érzékű közönséghez szólanak, de hatásuk megmarad minden közönség előtt."[85] A *Lyon Lea* vetítéséről írva pedig a kritikus nyíltan megfogalmazza, hogy ugyanaz a közönség vesz jegyet erre a filmre, mint a színdarabokra: „Péntek délben a Mozgókép-Otthon előtt körülbelül az a zsánerű publikum gyülekezett, ami máskor a színházak főpróbáin szokott megjelenni. Írók, újságírók és színészek voltak a csoportban…"[86]

Az „előkelő", „finom ízlésű" és a hasonló értelmű kifejezések mellett a „jól megcsinált" jelző használata is mutatja, hogyan szüremlett át a színikritikai nyelvhasználat a filmkritikákba. A már említett *Lyon Lea* című filmről közölt kritikában a névtelen szerző – bizonyára Korda Sándor – különböző pontokon azt írja a filmről, hogy az „pompásan", „remekül", illetve „csodaszépen" van „megcsinálva".[87] A rosszul hangzó „megcsinálva" szó nem kritikusi pongyolaság, hanem egy színházi hagyományhoz való kapcsolódás jele. A „jól megcsinált darab" kifejezéssel egy francia eredetű, Eugène Scribe munkássága nyomán kialakult színházi műfajt jelöltek, olyan vígdrámákat, amelyek kortárs társadalmi környezetben tálalnak családi és házassági konfliktusokat. A „pièce bien faite" kifejezést Francisque Sarcey műkritikus rögzítette 1876-ban, és Georges Ohnet vagy Émile Augier darabjaira vonatkoztatta.[88] Darabjaikat a 20. század elején Magyarországon is sikerrel vetítették, sőt többen, köztük a gyakran „előkelő íróként" emlegetett Herczeg Ferenc a *Kék rókáv*al, kifejezetten hasonló jellegű darabokat igyekeztek írni. Ezek kifejezetten a polgári középosztálynak szóltak, az ő társadalmi közegükben játszódtak. A kifejezés átvételével a *Színházi Élet* filmkritikáiban is nyilvánvalóan ezt a réteget igyekeztek megszólítani, a filmek kiválasztásánál előnyben részesítve azokat, amelyek ugyancsak polgári miliőben játszódnak.

A falusi alsó-középosztálybeli származású, de gimnáziumi oktatásban részesült Kordának fontos volt a polgári középosztállyal folytatott dialógus. Ezt erősítik meg Balogh Gyöngyi megjegyzései is, aki a némafilmkorszak másik legjelentősebb magyar rendezőjével, Kertész Mihállyal hasonlítja össze Kordát filmjeik alapján: „Kertésznek egy szempontja van, a közönségsiker, Kordánál ezen felül mindig szerepet játszik a kulturális presztízs ambíciója. Kertész a mítosz és giccs fegyvertárát zsákmányolja ki, Korda a középosztály igényeinek is megfelelő bestseller híve."[89] A *Színházi Élet* be írt kritikái, illetve az általa szerkesztett filmrovat cikkei alapján Korda már filmkritikusként ugyanazt a középosztálybeli művészetet látta a filmben, mint rendezőként. Ezt nem feltétlenül tekinthetjük Korda „szerzői jegyének", de értékválasztásai és nyelvhasználata legalábbis hasonló célokat tükröznek, legyen szó kritikai nyelvről vagy filmnyelvről.

A fejezet gondolatmenete szempontjából kitérőt jelent, ezért röviden hívnám fel a figyelmet két másik jelenségre a tárgyalt filmkritikákkal kapcsolatban. Az egyik a cselekményleírások stílusára, a másik a reklámkritikai nyelv túlzásaira vonatkozik. A reklámkritikák szinte mindig dicsérték a filmeket, így ajánlóként is funkcionáltak. Emiatt különösen fontos volt és nagy teret kapott a cselekmények ismertetése. A ma megszokott, jelen idejű cselekményleírás azonban nem volt magától értetődő. A korai filmkritikai nyelvhasználatról írt tanulmányában Adrian Martin is kiemeli, hogy a filmcselekmény „örök jelenidejűsége" nem természetes, hanem tanult reflex a filmkritikusok részéről.[90] Ezt illusztrálja a *Színházi Élet*ben megjelent *A világ ura* című kritika, amely múlt időben ismerteti a film cselekményét: „A gyárban, ahol dolgozott éjszakánként experimentált André. Egy nap, épen a felfedezés éjjelén, a gyár direktora, Carpot észrevette Andrét. André, aki feleségével Claire-rel volt ott, menekült, de menekülés közben feldöntött egy borszesz lámpát, felgyújtotta a gyárat. (…)"[91] A cikkben nincs nyoma annak, hogy a múlt idő használatának különös jelentősége volna, így ez a nyelvi megoldás utalhat arra is, hogy a filmkritikai nyelv normái még alakulófélben voltak.

A cselekményleírás másik pólusán a központozással érzékeltetett lendület és dinamizmus nyelvét találjuk. Az 1915-ös *A múmia* kritikájában a gondolatjelek bőkezű használata hivatott érzékeltetni a cselekmény pergő ritmusát: „Megadja magát sorsának — de bosszút akar állani Joe Jenkinsen s rája süti a Browning minden töltényét. De halálsápadtan és döbbenéssel látja — hogy a detektív már nincs a pamlagon, csak egy megszólamlásig hű mása maradt ottan, egy bábu — mert egy óvatlan pillanatban egy szerkezet segítségével megfordította a pamlag tetejét Joe Jenkins — ő maga pedig egy siklón lecsúszott lakásából egy másik szobába, ahol értesítette a rendőrséget arról, hogy — a betörők lépre mentek."[92] A központozás révén a mondat szerkezetéből következtethetünk a film struktúrájára, az elválasztott szövegrészek ugyanis a cselekmény egyes fordulatait leplezik le. Mindez ismét kapcsolódik a színházi, színikritikai hagyományhoz: a fordulatok mint a darabbéli színek jelennek meg az idézett kritikában. Az egy mondatba szerkesztett, szaggatottá váló szöveg pedig a néző elragadtatására, felfokozott élményére utal.

Az áttekintett filmkritikákban nemcsak a leírásra használt nyelvi eszközök sokfélesége, hanem a reklámkritikák túlzó dicséreteinek kimerülése, elfáradása is érzékelhető. A kritikusok gyakran

többször írtak ugyanarról a filmről, mindaddig, amíg az műsoron volt, és a forgalmazó fizetett a megjelenésért – ezt látjuk a már idézett *Lyon Lea*-kritikák vagy az 1916 elején több számon keresztül reklámozott *Az elektromos ember* esetében. A reklámjelleg különösen egyértelmű például annál a filmnél, amelynek kritikájában a szerző le sem írja a film címét, csak azt, hogy Földes Imre színműve alapján készült, főszereplője pedig Fedák Sári.[93] Még különösebbek azok a kritikák, amelyek leleplezik a reklámkritikai nyelv túlzásait, de csak azért, hogy újult erővel dicsérhessék az adott filmet. „Nagy mozidarabok nagy sikereiről annyit irnak és beszélnek majd minden héten, hogy a közönség már alig tud eligazodni a napról-napra felfrissülő szenzációk között" – kezdődik *Az Orkán* kritikája.[94] Az 1111-es számú sorsjegyről írt szöveg felütése pedig: „Szinte fölösleges bo□beszédüségnek látszik a Mozgókép-Otthon bemutatója elé azt a jelszót tenni, hogy »szenzációs«. Ezúttal azonban a szokottnál is kiemelkedo□bb film került a terézköruti elo□kelo□ mozgóképszínház repertoárjára, a normális szenzációkat túlszárnyalja egy uj, amely valóban a legérdekesebb, legkülönösebb, legtöbbet adó filmek egyike, amelyro□l valóban beszélni fog napokon, heteken át a fo□város moziközönsége.[95] Ezekből a példákból arra következtethetünk, hogy a kritikusok tudatában voltak a reklámkritikai nyelv korlátainak és modorosságainak, lehetőségük és egyéni stílusuk szerint pedig igyekeztek reflektálni kötöttségeikre. A filmkritika azonban nem a *Színházi Élet* hasábjain szabadult fel a megrendelésre készült szövegek nyelvi béklyói alól.

A fejezethez kapcsolódó tartalomelemzéshez rétegzett mintát vettem a *Színházi Élet* filmkritikáiból. Véletlenszerűen választottam egy-egy kritikát azokból a tízes évekbeli évfolyamokból, amelyekben egynél több filmkritika jelent meg, vagyis 1913 és 1919 között minden évből választottam egy szöveget. Három kódoló – rajtam kívül két független kódoló – a hét kritika minden mondatát besorolta a tartalomelemzés kategóriáiba, majd kiszámolta, hogy az egyes kritikák mondatai hány százalékban fedik le a kijelölt kategóriákat. Végül összesítettük a három táblázatot, és átlagot számoltunk az egyes kódolók eredményeiből.

A tartalomelemzés nem alkalmas a szövegek kvalitatív elemzésére, mindazonáltal a kódolás előtt várt eredményeket a szoros szövegelemzés megfigyeléseivel összefüggésben határoztam meg. Előzetes feltevéseim: 1. A reklámkritikák domináns mondattípusa a neutrális cselekményleírás vagy általános kontextualizálás. 2. Az értékelés alapját gyakrabban képezi valamilyen nem filmesztétikai szempontrendszer, mint fordítva. 3. Az elemzés és az értékelés szempontjai között nincs politikai-ideológiai mozzanat.

Az alábbi táblázat a három kódolási táblázat eredményeit összesíti a mintaként választott hét kritika esetében:

Kritikai funkciók		
Leírás	Elemzés	Értékelés

	Semleges (cselekmény)leírás és általános kontextualizálás 82, 59, 57, 69, 37, 33, 47	Elemzés filmen kívüli esztétikai fogalomkészlethez való kapcsolódás segítségével 6, 5, 8, 4, 0, 11, 7,	Értékelés filmen kívüli esztétikai fogalomkészlethez való kapcsolódás segítségével 6, 10, 22, 13, 37, 22, 23,
A közönség kijelölésének és nevelésének megoldásai (a kritikák mondatainak százalékában)		Elemzés beazonosítható filmesztétikai fogalomkészlettel 6, 15, 1, 3, 10, 0, 0	Értékelés beazonosítható filmesztétikai fogalomkészlettel 0, 8, 5, 11, 17, 33, 23
		Elemzés beazonosítható politikai-ideológiai fogalmi apparátussal 0, 0, 4, 0, 0, 0, 0	Értékelés beazonosítható politikai-ideológiai fogalmi apparátussal 0, 3, 3, 0, 0, 0, 0

1. *ábra: A tartalomelemzés összesített eredményei* – Színházi Élet

Az adatokból kiolvasható, hogy a semleges cselekményleírás és az általános kontextus vázolása valóban domináns kategória: az ilyen jellegű mondatok aránya átlagosan legalább 33, legfeljebb 82 százalék.[96] 6 és 37 százalék között mozog a nem filmesztétikai alapú értékelés aránya, az első kategória mellett csak ez az, amelyik mindegyik filmkritikában megjelenik. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy a filmek összehasonlítására építő, vagyis a táblázatban átfogóan filmesztétikainak nevezett fogalomkészleten alapuló értékelés példái is nagy gyakoriságot mutatnak. A 2. kódoló a színészi játékkal kapcsolatos értékelő megjegyzéseket többnyire ide sorolta, míg az 1. kódoló csak akkor, ha kifejezetten az adott színész filmes munkássága és teljesítménye képezte az értékelés alapját. A kódolók eltérő értelmezései jelzik, hogy milyen könnyen lehetett átültetni a színikritikák színészi játékkal kapcsolatos nyelvezetét a filmkritikákra. Tágabb értelemben pedig azt mutatják ennek a kategóriának az eredményei, hogy a tízes évekbeli reklámkritikákban is megfogalmazódott az igény a filmek összehasonlítására, az összevetésen alapuló elemzésre. Ez a filmesztétikai és filmtörténeti tudat kialakulása felé mutató gesztusként is értékelhető.

Az előzetes elvárások közül nem igazolódott be a politikai-ideológiai mozzanat mellőzöttsége. Igaz, hogy a véletlen mintában nagyon alacsony volt az ilyen jellegű mondatok aránya, de a háromból két kódoló beazonosított politikailag elfogult mondatokat. Az a kritika, amelyben mindketten találtak ilyen jellegű szövegrészt, egy olyan filmről szólt, amelyhez egy német hajógyárban is forgattak felvételeket. Az 1915-ben, tehát az I. világháború alatt megjelent kritika a német hajógyárak elsőségét hirdeti, amit két kódoló is ideológiailag motivált megjegyzésnek érzett. Az egyik kódoló ezenkívül ideológiai motivációt érzett egy másik kritika azon mondatában, amely a „nyárspolgári butaságot” emlegeti. A két példát kivéve azonban nyílt politikai állásfoglalás

egyáltalán nem jelenik meg a kritikákban, ami arra enged következtetni, hogy a *Színházi Élet* alapvetően politikamentes magazin maradt a vizsgált időszakban.

Az eredményeket összevetve megerősítést nyert, hogy a reklámkritikák egyben ajánlóként is funkcionáltak: különösen nagy teret kapott bennük a filmcselekmények ismertetése. Az értékelés ugyancsak fontos funkciójuk volt, itt a minta minden kritikájában dicsérő megjegyzésekkel találkoztunk. Az elemzés a két másik kategóriához képest háttérbe szorul – az aránya legfeljebb 15 százalék –, viszont a kódolók szerint szinte mindegyik kritikában megjelennek elemző megjegyzések is, mind filmen kívüli szempontok, mind „belső", elsőrendűen filmes kontextus alapján. Ez azt mutatja, hogy formálisan a korai reklámkritikák is teljesítették a filmkritikai funkciókat. Lehetséges, hogy ezek a kritikák nem voltak „függetlenek", és elterjedésük a filmkritika válságának első hullámát hozta magával, a közönséget orientáló, befolyásoló szerepük miatt viszont nem hagyhatók ki a filmkritika-kutatásokból. A mai helyzethez hasonlóan a filmkritika presztízsét akkor erősíthetjük meg vagy állíthatjuk helyre, ha kutatóként minden, a kritika igényével fellépő szöveget komolyan veszünk és megkísérlünk egységes szempontok szerint elemezni. Erre teszek kísérletet a 20. század elejétől 1945-ig tartó korszak magyar filmkritikáinak társadalmi és kulturális funkcióit vizsgáló kutatásomban.

1. Frey, Mattias: *The Permanent Crisis of Film Criticism*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015. 11.
2. Carroll, Noël: *On Criticism*. New York – London, Routledge, 2009. 1.
3. Bordwell, David: *The Rhapsodes. How 1940s Critics Changed American Film Culture*. Chicago – London, University of Chicago Press, 2016. 1.
4. Radnóti Sándor: *A piknik*. Budapest, Magvető, 2000. 35.
5. Frey: i. m. 11–12.
6. Bordwell: i. m. 4.
7. Ld. Nemeskürty István nem teljes körű gyűjtését. Nemeskürty István: *A mozgóképtől a filmművészetig*. Budapest, Magvető, 1961. 344.
8. A tanulmányban terjedelmi okok miatt nem ismertetem részletesebben a magyar filmkritika szakirodalmának főbb állításait. Alapvetően elmondható, hogy a korszak filmkritikájának figyelmet szentelő filmtörténészek, Nemeskürty István, Magyar Bálint és Kőháti Zsolt azt az 1910-es évektől folyamatosan hangoztatott és e tanulmány mottóiban is tükröződő vélekedést osztják, amely szerint 1945 előtt csak szórványosan létezett „igazi", „független" magyar filmkritika. A reklámcélú filmkritikákkal egyáltalán nem foglalkoztak, de a kanonizált filmkritikusok, például Hevesy Iván és Balázs Béla kritikáiról sem ismerünk tudományos igényű elemzéseket. A szerzők filmesztétikai műveit kiadták, de összegyűjtött kritikáikat (magyarul) nem – kivételt képez a Gró Lajos kritikáit összegyűjtő filmintézeti kiadás. A szakirodalom ellentmondásaira – például a reklámkritika-szerző Korda Sándor kanonizálására vagy a politikailag motivált szerzők „független kritikusként" való elismerésére – csak utalni tudok, ahogy az 1910 és 1945 előtt megjelent, a magyar filmkritika hiányosságait taglaló publicisztikák nagy számára is.
9. Kutatásom csak írott filmkritikákkal foglalkozik, ezért itt sem érintem a filmkritika új, kortárs médiatérben működő változatait, mint a podcastkritikát vagy a videokritikát.
10. Az akadémiai irodalomtudomány és a kritika kapcsolatáról és 20. századi összefonódásáról az angolszász irodalmi életben ld. Martin, Wallace: Criticism and the academy. In Litz, A. Walton et al. (szerk.): *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume 7. Modernism and the New Criticism*. Cambridge,

Cambridge University Press, 2000. 269–321.

11. Ebben a fejezetben értelemszerűen művészetkritikával foglalkozom, nem érintem például a művészek által is előszeretettel gyakorolt „társadalomkritika” vagy az ideológiakritika fogalmait.
12. Radnóti: i. m. 12.
13. Uo. 22., 24.
14. Frye, Northrop: A kritika feladata – ma. Ford. Hódosy Annamária. *Határ,* 1994/1. 64.
15. Babarczy Eszter: *A ház, a kert, az utca*. Budapest, JAK – Balassi, 1996. 20.
16. Frey: i. m. 20.
17. A *Kritika és válság* közelítésmódjára nyilvánvalóan komoly hatást gyakorolt a kritikus társadalmi szerepvállalásáról határozott elképzeléssel bíró frankfurti iskola, amelynek tagjai 1930-ban terveztek *Krise und Kritik* címmel folyóiratot indítani. A reménybeli alapítók között a tekintélyes színházi és filmkritikus, Herbert Ihering, valamint a klasszikus filmelméletek meghatározó szerzői, Siegfried Kracauer és Walter Benjamin is ott voltak. Ld. Parker, Stephen: *Bertolt Brecht: A Literary Life*. London, Bloomsbury, 2014. 286.
18. Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, Helikon, 1998. 9.
19. Frey: i. m. 51.
20. Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Ford. Endreffy Zoltán – Glavina Zsuzsa. Budapest, Századvég – Gondolat, 1993. 98.
21. Frye: *A kritika feladata – ma*, 59.
22. Bordwell: i. m. 31.
23. Carroll: i. m. 14., 16.
24. Wellek, René – Warren, Austin: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Budapest, Osiris, 2006. 256–257. A fordítást enyhén módosítottam.
25. Vö. Mattias Frey filmkritika-definíciójával. Frey: i. m. 27.
26. Dávidházi Péter: A kritika vizsgálatának módszertani dilemmája. *Korunk,* 1992/8. 72.
27. Carroll: i. m. 42. kk.
28. Roberts, Jerry: *The Complete History of American Film Criticism*. Santa Monica, Santa Monica Press, 2010. 21.
29. Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*, 86.
30. Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest, Osiris, 2010. 192.
31. Csunderlik Péter: *Radikálisok, szabadgondolkodók, ateisták. A Galilei Kör (1908-1919) története*. Budapest, Napvilág, 2017. 21.
32. Uo. 22.
33. Az abszolútnak tekinthető 95 százalékos alfabetizáció az 1940-es évekre történik meg. Lipták Dorottya: *Újságok és újságolvasók Ferenc József korában*. Budapest, L’Harmattan, 2002. 116.
34. Uo. 186.
35. Gyáni Gábor: Folytonosság és átalakulás a budapesti elit- és tömegkultúra múltjában. In Gyáni Gábor – Pajkossy Gábor (szerk.): *A pesti polgár. Tanulmányok Vörös Károly emlékére*. Debrecen, Csokonai, 1999. 181.
36. Lányi András: Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közötti Magyarországon. In Lackó Miklós (szerk.): *A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890-1945*. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1994. 234.
37. Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, 250.
38. Gyáni: i. m. 182.
39. Keleti Adolf: *A mozgó-színház (mozi) mint a népműveltség eszköze*. Budapest, Pallas Részvénytársaság

Nyomdája, 1913. 23. A játszóhelyek differenciálódásáról és a film közönségének összetételéről egy vidéki város kontextusában ld. Gerencsér Péter: Elite Mozgó – mozdulatlan elit? A mozi kulturális integrációja a rábaközi kisvárosokban a tízes években. *Apertúra*, 2016. tél. URL:

40. Uo.
41. N. n.: Filmczenzura. *A Hét*, 1915. I., 143. Idézi Kőháti Zsolt: *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között* (javított változat). Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 54.
42. Ld. Gárdos Mariska: *Kilenc hónap*. H. n., Bíró Miklós, 1917. 78–85.
43. Kőháti: i. m. 34.
44. Romsics: i. m. 100.
45. Uo. 219.
46. Gyáni: i. m. 183. Vö. Sipos Balázs: *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban*. Budapest, Argumentum, 2011. 44.
47. Magyar Bálint: *A magyar némafilm története 1896-1918*. h. n. [Budapest], Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1966. 306.
48. Ld. pl. Hartai László et al.: *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Budapest, Korona, 2002. 64. Ezek a Korda-szövegek saját filmkritika-értelmezésünk szerint is filmkritikának nevezhetők formálisan, éppen a kérdés alaposabb vizsgálatáról szól az esettanulmány.
49. Ld. Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*, 26.; Smolka János: *Mesegép a valóságban*. Budapest, Cserépfalvi, é. n. [1938], 233.
50. Tabori, Paul: *Alexander Korda*. New York, Living Books, 1966. 25–27.
51. Tabori: i. m. 28. o. A magyar némafilm másik legjelentősebb alkotója, Kertész Mihály egyetemre is járt, ld. Robertson, James C.: *The Casablanca Man. The Cinema of Michael Curtiz*. London – New York, Routledge, 1993. 5. Egyáltalán nem elhanyagolható, e vázlatos áttekintésben azonban mellékes körülmény, hogy mindketten zsidók voltak, a zsidóság iskolázottsági mutatói pedig meghaladták a nem zsidó csoportok hasonló adatainak többszörösét. Ld. Karády Viktor: Felekezeti státus és iskolázási egyenlőtlenségek. In *A tudománytól a tömegkultúráig,* 126.
52. Korda, Michael: *A szerencse fiai*. Ford. Fencsik Flóra. Budapest, Európa, 1983. 61. Másik életrajzírója, Paul Tabori apolitikus alkatként jellemzi Kordát, aki diákévei alatt mindössze egyszer vett részt tüntetésen, amelyet a Galilei-kör szervezett Francesc Ferrer baloldali katalán tanár letartóztatása miatt. Ld. Tabori: i. m. 31.
53. Paul Tabori 1911-re datálja a párizsi kirándulást, de a két életrajz ismeretében az adatok pontosságát illetően Michael Korda megbízhatóbb forrásnak tűnik. Ld. Tabori: i. m. 35.
54. Korda, Michael: i. m. 63.
55. Tabori: i. m. 37.
56. Kőháti: i. m. 134–135.
57. Korda, Michael: i. m. 88–89.
58. Tabori: i. m. 61.
59. N. n.: Zigomár. *Mozgófénykép Híradó,* 1911/19. 308–309. Nemeskürty István azonosítja Korda Sándort a cikk szerzőjeként. Nemeskürty: i. m. 25–26.
60. Uo. 308. o. Korda ebben a mondatban egyrészt kiemeli, hogy a Zigomár már közel nagyjátékfilm hosszúságú, másrészt az „idegfeszítő nagy jelenetekről” említést téve alighanem a suspense hatásmechanizmusát tapintja ki.
61. Vö. Császi Lajos összefoglalójával: „A populáris kultúra alapvető szabálya szerint a krimi a komplex ügyeket megszemélyesítve egyszerűsíti le, mint a hősök és gonosztevők közötti harcot, amely

szociológiailag a norma-megerősítés és szolidaritás rituáléjának a része (Klapp 1954). A hősök és gonosztevők így mindenekelőtt szankciókat testesítenek meg, a rítus célja a krimiben is a doxa eredeti ártatlanságának a restaurációja (Bourdieu 1977).” Császi Lajos: *Tévéerőszak és morális pánik* (kézirat), 104.

62. N. n.: Zigomár, 308–309.
63. Fabó Irma: A radikális sajtó kialakulása: *Világ* 1910-1914. *Magyar Könyvszemle*, 1966/4. 317.
64. Franciaországban a *Le Temps*-ban jelent meg először rendszeres filmrovat 1916-ban. Ld. Frey: i. m. 38. A *Világ* filmrovata azért volt ilyen rövid életű, mert Korda 1912 októberében alapítja meg Várnai Istvánnal közösen első saját lapját, a *Pesti Mozi*t, ekkor hagyja abba a munkát a *Világ*nál.
65. Fabó: i. m. 328. Romsics Ignác a *Világ* példányszámát átlagosan (tehát a teljes 1910-1926 közötti időszakban) húszezresre teszi. Összehasonlítva: *Az Est* 200 ezer, a *Népszava* 40 ezer, a *Nyugat* 2500-3000 példányban jelent meg. Romsics: i. m. 98. A példányszám és az olvasók közötti tízszeres szorzót Lipták Dorottya javasolja, ld. Lipták: i. m. 147.
66. A legelső magyar nagyjátékfilmek közül a *Ma és holnap*ról és a *Nővérek*ről is jelent meg *Világ*-kritika.
67. Korda Sándor: Szezón elején. *Világ*, 1912. szeptember l. 26.
68. Váczi Dezső: Mozi és művészet. *Világ*, 1912. október 20. 39.
69. Osztern Rózsa: *Zsidó újságírók és szépírók a magyarországi németnyelvű időszaki sajtóban a Pester Lloyd megalapításáig, 1854-ig*. Budapest, Pfeifer Ferdinánd, 1930. 78–85.
70. Nagy: i. m. 208.
71. Uo. 191.
72. Fejér Tamás: *Film* [kézirat]. Budapest, 1943. 97.
73. Azt vizsgálva, hogy mekkora teret kaptak a filmes cikkek a *Színházi Élet*ben, tanulságos megvizsgálni a lap fejléceit is a tárgyalt időszakban. Az 1913/42. számtól a lap teljes neve *Színházi Élet és Mozi*, meghatározása szerint pedig „illusztrált színházi, művészeti és mozi hetilap”. A „mozi” szó hamar, 1914 végén eltűnik a címből, a meghatározás pedig a legtöbb lapszámban 1919-ig megmarad, kivéve azokban, amelyekbe nem jutott elegendő filmes tartalom. 1919 februárjától viszont a film helyett az irodalom kerül be a lap fejlécébe, az év végéig már „színházi, irodalmi és művészeti hetilapként” jelenik meg a *Színházi Élet*. Mindebből arra lehet következtetni, hogy a filmes cikkek helye fontos volt a lapban, a lap identitását viszont elsősorban a színházi tartalom határozta meg.
74. N. Mandl Erika: *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*. Budapest, Argumentum, 2012. 54.
75. Lakatos Éva: *Sikersajtó a századfordulón*. Budapest, Balassi Kiadó – Országos Széchényi Könyvtár, 2004. 42–43.
76. A lap 1910-es évekbeli példányszámát N. Mandl Erika közli, ld. N. Mandl: i. m. 56.
77. N. Mandl: i. m. 56.
78. Imre Zoltán: Színházi reform. In Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom történetei II*. Budapest, Gondolat, 2007. 662–663.
79. N. n.: A második anya. *Színházi Élet*, 1913/43. 55.
80. N. n.: Ninon de Lenclos. *Színházi Élet*, 1913/43. 37.
81. N. n.: Svengali. *Színházi Élet*, 1916/8. 15–16.
82. N. n.: Az utolsó hajnal. *Színházi Élet*, 1917/40. 58.
83. N. n.: A világ ura. *Színházi Élet*, 1914/4. 22.
84. N. n.: A tiszti kardbojt. *Színházi Élet*, 1916/7. 16–17.
85. N. n.: Pompéji utolsó napjai. *Színházi Élet*, 1914/15. 44.

86. B. R.: A Lyon Lea második főpróbája. *Színházi Élet*, 1915/9. 22.
87. N. n.: A két Lyon Lea. *Színházi Élet*, 1915/8. 22.
88. Bécsy Tamás: A magyar „sikerdarab". In *A magyar irodalom történetei II*. 856–857. o. A „jól megcsinált darabok" magyarországi népszerűségéről és hatásáról ír Nagy ildikó is. Vö. Nagy Ildikó: i m. In *A tudománytól a tömegkultúráig*, 199–200.
89. Balogh Gyöngyi: Nemzetközi filmkarrierek. Kertész Mihály és Korda Sándor pályakezdése. *Filmkultúra Online*, d. n. URL: http://www.filmkultura.hu/regi/articles/prints/korda.hu.html (letöltve: 2018. 03. 01.)
90. Martin, Adrian: Incursions. In Clayton, Alex – Klevan, Andrew (szerk.): *The Language and Style of Film Criticism*. London – New York, Routledge, 2011. 54.
91. N. n.: A világ ura. *Színházi Élet*, 1914/3. 20.
92. N. n.: Joe Jenkins Budapesten. *Színházi Élet*, 1915/12. 16.
93. N. n.: Földes Imre mozidarabja. *Színházi Élet*, 1913/43. 57.
94. N. n.: Az Orkán. *Színházi Élet*, 1914/10. 18.
95. N. n.: Harry Piel Rekord-sorozata. *Színházi Élet*, 1915/16. 16.
96. A 33 százalékos eredményt egy mindössze hárommondatos kritika elemzése hozta, amelyben egy mondat jut a cselekményismertetésnek.

Irodalomjegyzék

- Babarczy Eszter: *A ház, a kert, az utca*. Budapest, JAK – Balassi, 1996.
- Balogh Gyöngyi: Nemzetközi filmkarrierek. Kertész Mihály és Korda Sándor pályakezdése. *Filmkultúra Online*, d. n. URL: http://www.filmkultura.hu/regi/articles/prints/korda.hu.html
- Bécsy Tamás: A magyar „sikerdarab". In Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom történetei II*. Budapest, Gondolat, 2007. 856–865. o.
- Bordwell, David: *The Rhapsodes. How 1940s Critics Changed American Film Culture*. Chicago – London, University of Chicago Press, 2016. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226352343.001.0001
- B.R.: A Lyon Lea második főpróbája. *Színházi Élet*, 1915/9. 22.
- Boldizsár Iván: A mai magyar filmkritika. *Magyar Csillag*, 1942. május 1. 296–299.
- Carroll, Noël: *On Criticism*. New York – London, Routledge, 2009.
- Császi Lajos: *Tévéerőszak és morális pánik* (kézirat). URL: http://www.csaszilajos.hu/Site/A_teveeroszak_es_moralis_panik_cimu_konyv_letoltese_files/Te%CC%81ve%C
- Csunderlik Péter: *Radikálisok, szabadgondolkodók, ateisták. A Galilei Kör (1908-1919) története*. Budapest, Napvilág, 2017.
- Dávidházi Péter: A kritika vizsgálatának módszertani dilemmája. *Korunk,* 1992/8. 70–75.
- Fabó Irma: A radikális sajtó kialakulása: *Világ* 1910-1914. *Magyar Könyvszemle,* 1966/4. 317–330.
- Fejér Tamás: *Film* (kézirat). Budapest, 1943. 97.
- Frey, Mattias: *The Permanent Crisis of Film Criticism*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2015.
- Frye, Northrop: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, Helikon, 1998.
- Frye, Northrop: A kritika feladata – ma. Ford. Hódosy Annamária. *Határ,* 1994/1. 57–68.
- Gárdos Mariska: *Kilenc hónap*. H. n. Bíró Miklós, 1917. 78–85.
- Gerencsér Péter: Elite Mozgó - mozdulatlan elit? A mozi kulturális integrációja a rábaközi

kisvárosokban a tízes években. *Apertúra*, 2016. tél. URL: https://www.apertura.hu/2016/tel/gerencser-elite-mozgo-mozdulatlan-elit-a-mozi-kulturalis-integracioja-a-rabakozi-kisvarosokban-a-tizes-evekben/

- Gyáni Gábor: Folytonosság és átalakulás a budapesti elit- és tömegkultúra múltjában. In Gyáni Gábor – Pajkossy Gábor (szerk.): *A pesti polgár. Tanulmányok Vörös Károly emlékére*. Debrecen, Csokonai, 1999. 171–184.
- Habermas, Jürgen: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Ford. Endreffy Zoltán – Glavina Zsuzsa. Budapest, Századvég – Gondolat, 1993.
- Hartai László et al.: *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Budapest, Korona, 2002.
- Imre Zoltán: Színházi reform. In Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom történetei II*. Budapest, Gondolat, 2007. 662–669.
- Karády Viktor: Felekezeti státus és iskolázási egyenlőtlenségek. In Lackó Miklós (szerk.): *A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890-1945*. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1994. 125–168.
- Keleti Adolf: *A mozgó-színház (mozi) mint a népműveltség eszköze*. Budapest, Pallas Részvénytársaság Nyomdája, 1913.
- Korda, Michael: *A szerencse fiai*. Ford. Fencsik Flóra. Budapest, Európa, 1983.
- Korda Sándor: Szezón elején. *Világ*, 1912. szeptember 1., 26
- Kőháti Zsolt: *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között (javított változat)*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- Lányi András: Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közötti Magyarországon. In Lackó Miklós (szerk.): *A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890-1945*. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1994. 217–248.
- Lakatos Éva: *Sikersajtó a századfordulón*. Budapest, Balassi Kiadó – Országos Széchényi Könyvtár, 2004.
- Lipták Dorottya: *Újságok és újságolvasók Ferenc József korában*. Budapest, L'Harmattan, 2002.
- Magyar Bálint: *A magyar némafilm története 1896-1918*. h. n. [Budapest], Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1966.
- Martin, Adrian: Incursions. In Clayton, Alex – Klevan, Andrew (szerk.): *The Language and Style of Film Criticism*. London – New York, Routledge, 2011. 54–69.
- Martin, Wallace: Criticism and the academy. In Litz, A. Walton et al. (szerk.): *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume 7. Modernism and the New Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000. 269–321. https://doi.org/10.1017/CHOL9780521300124.016
- Nagy Ildikó: Polgárosuló színház a polgári Budapesten. In Lackó Miklós (szerk.): *A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890-1945*. Budapest, MTA Történettudományi Intézete, 1994. 191–216.
- Nemeskürty István: *A mozgóképtől a filmművészetig*. Budapest, Magvető, 1961.
- Mandl Erika: *Színház a magyar sajtóban a két világháború között*. Budapest, Argumentum, 2012.
- N. n.: A két Lyon Lea. *Színházi Élet*, 1915/8. 22.
- N. n.: A második anya. *Színházi Élet*, 1913/43. 55.
- N. n.: A tiszti kardbojt. *Színházi Élet*, 1916/7. 16–17.
- N. n.: A világ ura. *Színházi Élet*, 1914/4. 22.
- N. n.: Az Orkán. *Színházi Élet*, 1914/10. 18.
- N. n.: Az utolsó hajnal. *Színházi Élet*, 1917/40. 58.

- N. n.: Filmczenzura. *A Hét*, 1915. I., 143.
- N. n.: Földes Imre mozidarabja. *Színházi Élet*, 1913/43. 57.
- N. n.: Harry Piel Rekord-sorozata. *Színházi Élet*, 1915/16. 16.
- N. n.: Joe Jenkins Budapesten. *Színházi Élet*, 1915/12. 16.
- N. n.: Ninon de Lenclos. *Színházi Élet*, 1913/43. 37.
- N. n.: Pompéji utolsó napjai. *Színházi Élet*, 1914/15. 44.
- N. n.: Svengali. *Színházi Élet*, 1916/8. 15–16.
- N. n.: Zigomár. *Mozgófénykép Híradó*, 1911/19. 308–309.
- Osztern Rózsa: *Zsidó újságírók és szépírók a magyarországi németnyelvű időszaki sajtóban a Pester Lloyd megalapításáig, 1854-ig*. Budapest, Pfeifer Ferdinánd, 1930.
- Radnóti Sándor: *A piknik*. Budapest, Magvető, 2000.
- Parker, Stephen: *Bertolt Brecht: A Literary Life*. London, Bloomsbury, 2014. https://doi.org/10.5040/9781350053458
- Roberts, Jerry: *The Complete History of American Film Criticism*. Santa Monica, Santa Monica Press, 2010.
- Robertson, James C.: *The Casablanca Man. The Cinema of Michael Curtiz*. London – New York, Routledge, 1993.
- Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest, Osiris, 2010.
- Sipos Balázs: *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban*. Budapest, Argumentum, 2011.
- Smolka János: *Mesegép a valóságban*. Budapest, Cserépfalvi, é. n. [1938]
- Tabori, Paul: *Alexander Korda*. New York, Living Books, 1966.
- Váczi Dezső: Mozi és művészet. *Világ*, 1912. október 20. 39.
- Vajda Ernő: Mozi-kritika. *Mozgófénykép Híradó*, 1911. szeptember 1., 259–262.
- Wellek, René – Warren, Austin: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Budapest, Osiris, 2006.

© Apertúra, 2018. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2018/tavasz/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemai/

https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.7