

BARKÓCZI JANKA

VIZUÁLIS PROPAGANDA MAGYARORSZÁGON 1931-1944

MAGATARTÁSTUDOMÁNYI ÉS KOMMUNIKÁCIÓELMÉLETI
INTÉZET

TÉMAVEZETŐ: MURAI ANDRÁS, PHD

BUDAPESTI CORVINUS EGYETEM
TÁRSADALMI KOMMUNIKÁCIÓ DOKTORI ISKOLA

VIZUÁLIS PROPAGANDA MAGYARORSZÁGON 1931-1944
A MAGYAR VILÁGHÍRADÓ A RITUÁLIS
KOMMUNIKÁCIÓELMÉLET KONTEXTUSÁBAN

Doktori értekezés

Barkóczy Janka

Budapest, 2020

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	8
2. Kutatói kérdések.....	9
3. Források és szakirodalom	13
3.1. Audiovizuális történeti források online térben.....	17
4. A filmhíradó mint probléma	21
4.1. A filmhíradózás kezdetei	22
4.1.1. Az aktualitásoktól a hírekig: 1895-1910.....	22
4.1.2. A globális médium.....	24
4.2. A filmhíradó mint történeti forrás.....	26
4.2.1. A filmhíradó mint múzeumi tárgy	34
4.3. A filmhíradó és a befolyásolás.....	37
4.3.1. A propaganda	38
4.3.2. Politikai propaganda és politikai marketing.....	41
4.3.3. A rituális propaganda.....	42
5. Korai elméletek a filmhíradóról.....	45
5.1. Filmhíradó, az új sajtó	46
5.2. Modellek és elméletek Európában	48
5.2.1. Germaine Dulac, avagy elmélet a gyakorlatban	48
5.2.2. Siegfried Kracauer a filmhíradóról	50
5.2.3. LTI - A Birodalom nyelve és a filmhíradó	55
5.3. Két minta: a szovjet montázsiskola és a német filmpolitika.....	56
5.3.1. A szovjet montázsiskola mint a propaganda technikája.....	56
5.3.2. Az intézményi minta: a német filmpolitika	62
5.4. Hazai elméletek	64

5.4.1.	Gró Lajos (1901-1943).....	66
5.4.2.	Kispéter Miklós (1906-1987).....	67
5.4.3.	Balázs Béla (1884-1949)	69
6.	A filmhíradó Magyarországon.....	72
7.	Egy mozgóképes hírügynökség: a Magyar Film Iroda.....	79
7.1.	Kozma Miklós, a filmhíradó atyja.....	82
7.2.	Híradó a filmpiacon.....	89
7.3.	A filmhíradók útja	92
7.4.	Nemzetközi viszonyok, cserekapcsolatok	95
7.4.1.	LUCE.....	96
7.4.2.	Ufatonwoche, Deutsche Wochenschau	97
7.4.3.	France-Actualités	99
7.4.4.	Selenophon	100
8.	Filmhíradó a háborúban.....	104
8.1.	Híradók a cenzúra előtt.....	104
8.2.	A filmriporter fegyvere.....	110
8.3.	Vkf 6. osztály: a Honvéd Haditudósítók	112
8.4.	A másik front	114
8.5.	Harc térről a kiállítótérbe.....	116
9.	A rituális kommunikáció színterei és a filmhíradó	119
9.1.	A rituális kommunikáció fizikai színterei: a mozik	121
9.1.1.	Mozi és participáció	124
9.1.2.	A fővárosi híradómozik	125
9.1.3.	Egy budapesti filmpalota: az UFA-Uránia.....	129
9.2.	Az ország területi reprezentációja a filmhíradó főcímeiben.....	140
10.	Narratív nemzeti identitás és filmhíradó.....	145
10.1.	Módszertan	149

10.2.	A revízió folyamata	158
10.3.	1938.....	159
10.4.	1939.....	169
10.5.	1940.....	172
10.6.	1941.....	177
10.7.	Konklúzió – Rituális elemek a filmhíradókban 1938 – 1941.....	181
11.	Összefoglalás, a kutatás további lehetséges irányai	184
I.	MELLÉKLET – Európai filmhíradó adatbázisok.....	186
II.	KÉPMELLÉKLET	191
	BIBLIOGRÁFIA.....	210
	FORRÁSOK.....	210
	SZAKIRODALOM.....	214
	A SZERZŐ PUBLIKÁCIÓI A TÉMÁBAN	223

1. Bevezetés

A filmhíradó olyan audiovizuális médiaműfaj, mely hosszú évtizedeken át szerves része volt a magyarországi mozgóképes kultúrának és különleges szerepet játszott a társadalmi kommunikációban. Hazánkban az 1910-es évektől az 1990-es évek elejéig rendszeresen készültek híradós összeállítások a mozik számára, aminek következtében páratlanul gazdag és izgalmas korpusz keletkezett. Ez az anyag nemcsak a gyártás időpontjában zajló eseményekről tudósít, hanem arról a szellemiségről is, mely a bemutatásra kerülő témák kiválasztását, a program összeállítását meghatározta. A korokon és politikai rendszereken átívelő gyakorlat egyszerre őrizte meg a változó történelem lenyomatát és azt, hogyan alakultak a tájékoztatási irányelvek az egyes időszakokban. A filmhíradózás ezzel együtt egy nagyobb, globális médiarendszer részeként is vizsgálható, ahol a nemzetközi hálózat, a cserekapcsolatok alapvetően befolyásolták azokat a tartalmakat, melyekkel a hazai közönség találkozott. A Magyarországon forgatott filmek ugyanezen a hálózaton keresztül jutottak el külföldre, hatékonyan alakítva az országról alkotott általános képet. Az ipari és technológiai háttér ismeretében a filmhíradók számtalan kérdés mentén vizsgálhatók. Ilyenek többek között a dokumentum és fikció viszonya, a reprezentáció problémái, egyes jól meghatározott témák (pl. nőtörténet, sporttörténet, technikatörténet) vagy éppen a mozi társadalmi szerepének változásai. Ezek elemzése releváns megállapításokkal egészítheti ki a történelemről, társadalomról és azok mozgóképes összefüggéseiről való ismereteinket, de egyéb interdiszciplináris vonatkozása is fontos lehet.

Bár hazánkban a híryanagok jelentős része szerencsés módon épségben megmaradt az utókor számára, a filmhíradózás mégis a magyar médiatörténet eddig keveset kutatott, szinte teljesen megíratlan fejezete. Ennek okai között az egyik legfontosabb a hozzáférhetőség kérdése, melyben a 2000-es évek végétől, a digitális archívumi fordulat (Fossati [2018]) beköszöntével lassanként változást tapasztalhatunk. A fordulatnak köszönhetően mind az általános közönség, mind a kutatók részéről megnőtt az érdeklődés az egyre szélesebb körben elérhető archív anyagok iránt, melyek a tudományos értékeléstől a művészi újrahasznosításon át számtalan különböző formában aktivizálódnak. A filmek az utóbbi évtizedben mind nagyobb arányban jelennek meg ismét a társadalmi kommunikáció színterein, azonban szerepüket és

jelentőségüket csak akkor érthetjük meg igazán, ha feltárjuk eredeti keletkezésük körülményeit. A magyar filmhíradózás teljes történeti és elméleti háttere természetesen nem dolgozható fel egyetlen doktori disszertáció keretei között, azonban egy jól lehatárolható korszak alapos elemzésével meghatározhatók a legfontosabb problémák és lehetséges kutatási irányok. Dolgozatom a két világháború közötti, korai hangosfilm időszeakra koncentrál, de fontos célja az is, hogy kiindulópontot nyújtson további, más szempontok szerint kiválasztott minták elemzéséhez. A téma ezzel együtt jól kiegészítheti a nemzetközi híradó kutatás eddigi eredményeit, és – reményeim szerint – tovább inspirálhatja a hazai érdeklődést.

2. Kutatói kérdések

A dolgozat célja a magyar filmhíradózás történetének feldolgozása a két világháború közötti korai hangosfilm időszeakban, ezzel összefüggésben pedig a filmhíradó fogalmának átfogó vizsgálata és a filmhíradó médiumához kapcsolódó problémák, diskurzusok feltérképezése, különös tekintettel a filmhíradó és a nemzeti identitás alakulásának összefüggéseire. A munka egyfajta alapkutatás, mely szándékaim szerint megteremti a keretet további résztémák kidolgozásához.¹

A témát elsősorban a filmhírek, valamint a velük egykorú források és a párhuzamos médiumok, különösen a nyomtatott sajtó szövegei alapján tártam fel, majd az összegyűjtött információkat az időszeakról való történeti ismeretek és kommunikációelméleti megközelítések segítségével értelmeztem. A disszertáció elkészítése során a kutatott anyagokat elsősorban a társadalmi kommunikáció rituális paradigmája és a filmelmélet perspektívájából vizsgáltam. Kiindulópontom szerint a filmhíradózás a két világháború közötti médiatörténet egyik kevésbé feltárt területe, mely kiemelt szerepet játszott a korszak kormányzati kommunikációjában. A kutatás során a következő feltevésekkel dolgoztam:

¹A filmhíradók kutatását a Nemzeti Kulturális Alap alkotói ösztöndíja (3802/4301) és az MMA-NKE MTKK (2014) kutatói ösztöndíja segítségével valósítottam meg. A dolgozat híradótörténetét és a Magyar Film Iroda intézménytörténetét feldolgozó részei (4.2.1, 5.1, 7-8, 9.1.2. fejezetek) az *Ezerszemű filmhíradó. Vizuális propaganda Magyarországon 1930-1944* című kötetemben megjelent szövegek átdolgozott, kiegészített változatai. A híradók vizsgálatához nélkülözhetetlen adatbázis elkészítését Kutassy-Fecske Veronika és Horváth Máté segítette, valamint köszönettel tartozom Báron György, Dányi Beatrix, Fekete Bálint és Kurutz Márton szöveggel kapcsolatos észrevételeiért, illetve Báron György és Gyürke Kata társkódolói munkájáért.

1. *A filmhíradó médiumát a két világháború között speciális technológia és gyártási struktúra jellemezte, amely a mozgóképek tartalmát is meghatározta. Az ipari háttér és a politikai irányítás szoros viszonya nemcsak a tájékoztatás, hanem a befolyásolás eszközévé tette ezeket a filmeket, melyek segítségével elsősorban a rituális propaganda üzenetei váltak hatékonyan közvetíthetővé.*

A kommunikáció technológiája kulturális termék, amely hat a kommunikációs folyamatra és a kommunikációban résztvevők tapasztalataira, végső soron visszahat magára a kultúrára (McQuail [2003], p. 101.), esetenként pedig a világban tapasztalható eseményekre (Altheide – Snow [1979]). Amennyiben elfogadjuk, hogy a médium tulajdonképpen az ember érzékeinek mechanikus eszközökkel történő kiterjesztése, fontossá válik annak feltérképezése, hogy egy-egy technológia alkalmazása hogyan befolyásolja a percepciót és a médiaszövegek értelmezését. Jelen disszertáció a médium fogalmát kiterjesztve értelmezi, nem csak a technológiát és annak működését, de a köré szerveződő intézményi háttérrel is a vizsgálja.

Különösen érdekes ez olyan médiumoknál, melyek maguk is a múlthoz kötődnek, mert a technológia fejlődése miatt, vagy más egyéb okból, a vizsgálat pillanatában már nem működnek aktív kommunikációs eszközként. Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a filmhíradók esetében egy hosszú ideig fontos, de napjainkban már nem létező médiummal találkozunk, mely egy ma már egyre kevésbé használt információhordozó, a celluloid segítségével, speciális infrastruktúra mellett vett részt a tájékoztatásban. Mivel a technológia és az intézményi háttér már az általam tárgyalt időszakban is sokat változott, ebből a szempontból szintén hangsúlyozni kell az időtényező fontosságát. A filmhíradók kutatása a történelmi hírkutatás diszciplínájába tartozik, ezért különösen lényegesnek tartom, hogy a híreket elsősorban a megszületésük pillanatában érvényes kontextusban mutassam be. Michael Schudson szerint: „*a hír sokkal inkább egy történelmileg elhelyezett kategória, mint emberi társadalmak egyetemes és időtlen jellemzője*” (idézi Andok [2017], p. 63.). Legfontosabb kiindulópontom a fentiek alapján, hogy csak a filmhíradók gyártásának és terjesztésnek körülményeit feltárva értelmezhetjük helyesen a médiatartalmat és annak társadalmi kommunikációban betöltött szerepét.

A technológiai és intézményi háttér bemutatása szükséges ahhoz, hogy a rituális propaganda működését feltárhassuk. A rituális propaganda jelen értelmezésben irracionális, szimbolikus elemeket és rituális cselekvéssorok reprezentációját intenzíven alkalmazó,

másrészt a befogadás rituális formáját előtérbe helyező befolyásolási módszer, amely elsősorban a közönség attitűdjének hosszútávú alakítását célozza.

Az első feltevés igazolásához kapcsolódó vizsgálatot a 7-8. fejezetekben végzem el. Ennek során elsősorban történeti kutatást folytatok, amelyben részletesen leírom a korabeli filmhíradózás magyarországi jellemzőit, vagyis a hozzá kapcsolódó gyártói háttérrel és szabályozási rendszert.

2. A filmhíradók a társadalmi kommunikációban elsősorban rituális funkciót töltek be, aminek középpontjában, az információközlés helyett, a társadalmi struktúrák megerősítése állt. Ennek hatékonyságát a médiumhoz kapcsolódó fizikai és virtuális színterek, elsősorban a vetítőhelyek és a társadalmi közösség színtereinek ábrázolása, párhuzamosan támogatták.

A megfelelő mélységű médiatörténeti kutatás sok olyan információval szolgál, mely segít megérteni a filmhíradók társadalmi kommunikációs jelentőségét. A technika- és intézménytörténeti leírás révén meghatározhatjuk a médium sajátosságait és azokat a jellemzőket, melyek megkülönböztetik a média más formáitól. A filmhíradók esetében elsősorban a korszakban népszerű és elsődleges információs forrásként használt nyomtatott sajtóval és rádióval való összehasonlítás tűnik kézenfekvőnek. Az összevetés során világossá válik, hogy a filmhíradó különlegessége az audiovizuális formában rejlik, azonban aktualitásában és informativitásában soha nem tudja felvenni a versenyt a két másik kommunikációs csatornával. Ez alapján feltételezhető, hogy a filmhíradók fő funkciója nem a tájékoztatás, az új információk átadása, sokkal inkább a mozgóképes retorika segítségével történő orientálás. Ennek értelmében a filmhíradók feldolgozásához, a hírkutatás transzmissziós modellje helyett, a rituális kommunikációkutatás kínál ideális keretet (főleg Couldry [2003], Carey [2009], Császi [2002], Andok [2013], [2017]), amely nem az információk disszeminációját, hanem a személyes- és csoportidentitás formálását helyezi előtérbe.

A második feltevést a 9. fejezetben vizsgálom meg részletesebben. Itt elsősorban a filmhíradó és a „színterek” kapcsolatával foglalkozom, aminek keretében bemutatom a filmhíradók vetítésére specializálódott „híradómozit” és a „mozipalota” fogalmát, valamint megvizsgálom a *Magyar Világhíradó* főcímeinek változásait.

3. A Horthy-korszak filmhíradóinak egyik fontos feladata a trianoni döntéssel kapcsolatos érzelmi mobilizálás. A terület-visszacsatolások filmhíradós reprezentációja a narratív nemzeti identitást rituálisan megújító folyamat fontos része.

Az 1931 és 1944 között bemutatott hangos magyar filmhíradók több ezer hírből álló, viszonylag épen maradt, jól elemezhető archív korpuszt képeznek. A műfaj megszületésének körülményei és a technikai-intézményi adottságok miatt hangsúlyoznunk kell, hogy a filmhíradókon nem a korszak lenyomatát látjuk, sokkal inkább azt a képet, amit a készítők a korról láttatni szerettek volna. Ebben az értelmezésben világosan kikristályosodnak azok a csomópontok, melyek a reprezentáció szempontjából különösen fontosak. Néhány téma, szimbólum, probléma különösen hangsúlyosan jelenik meg az anyagban, ráadásul ezek jellemzően szoros összefüggésben vannak a nemzeti identitással. Az egyik ilyen téma a trianoni döntés, mely a híradózásra és a híradókra magukra is közvetlen hatással volt. A filmhíradó mint propaganda eszköz és mint a világot értelmező, identitásképző médium, kontextusba helyezte és magyarázta a többség számára megmagyarázhatatlannak tűnő eseményt, adott politikai pillanatban pedig annak eliminációja érdekében mozgósított. A terület-visszacsatolások időszakában publikált anyagok azért is érdekesek, mert plasztikusan mutatják meg a filmhíradó működését, különösen sűrítve a rituális funkcióhoz kapcsolódó jellemzőket.

A harmadik feltevéshez kapcsolódó kutatást a 10. fejezetben végzem el. Itt az 1938 és 1941 közötti évek, vagyis a terület-visszacsatolások idején készült filmhírek tartalomelemzése révén mutatom be, hogy hogyan működtek ezek a mozgóképek a gyakorlatban.

A disszertáció újszerűségét az adja, hogy olyan témával foglalkozik, melyet magyar vonatkozásban eddig kevéssé kutattak, és amelyről speciális összefüggéseiben is csak kisszámú, elsősorban részelemzéseket tartalmazó publikáció született. A hazai filmhíradózás története a magyar médiatörténet egyik hiányzó fejezete, noha ezek a filmek hosszú évtizedeken át nagyban befolyásolták a lakosság világról való tudását. A dolgozat, a filmhíradózás korai hazai történetét tárja fel, és az értelmezéshez kommunikációelméleti keretet is kínál, mely szintén nem jellemző az elsősorban történeti megközelítéssel dolgozó szakirodalomra.

A disszertáció megszületése szoros összefüggésben van azzal a globális jelenséggel, mely a digitális kultúra terjedésével fordulatot idézett elő az audiovizuális archívumok anyagainak kezelésével kapcsolatban (Leeuw [2012], Fossati [2018]). Az „archívumi fordulat” keretében az eltérő háttérrel és gyűjteményi bázissal rendelkező intézmények egyre több

digitalizált tartalmat tesznek hozzáférhetővé teljesen vagy bizonyos feltételekkel különböző online platformokon. Azok az anyagok, melyek évtizedekig az archívum mélyén pihentek, így egyre nagyobb számban érhetők el a világhálón és egyéb adathordozókon. A filmek a hozzáférhetőség révén felbukkannak a köztudatban, referenciapontokká, kulturális felületekké válnak, és ezzel együtt érezhetően megnövelik az érdeklődést témájuk és az őket létrehozó korszak iránt a laikus felhasználók körében is. A felhasználók visszajelzései magára az archívumra is hatnak, katalizálhatják a kutatást és segíthetik bizonyos témák és anyagok újrafelfedezését. A folyamat Nyugat-Európában és az Egyesült Államokban az 1990-es évek óta intenzíven zajlik, de a kelet-európai régióban is egyre több példát találhatunk arra, hogy a gyűjtemények bizonyos kollekciókkal kilépnek a digitális térbe. Hazánkban az audiovizuális kultúra legfontosabb gyűjtőhelye a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum (NFF), mely a gondozásában álló nem-fikciós anyagok közül eddig egyetlen nagyobb és folyamatosan bővülő korpuszt, a filmhíradókat tette közzé. A filmhíradók restaurálása, digitalizálása a Filmarchívum értékmentő programjának keretében valósul meg, az online publikálás egy kifejezetten erre a célra létrehozott, szabadon és ingyenesen használható platformon, a *Filmhíradók Online*-on történik.² A fent megfogalmazott tézisek bizonyításán túl, jelen disszertáció legfontosabb célja, hogy tudományosan kidolgozott értelmezési keretet, kontextust teremtsen az itt megjelenő mozgóképek köré, segítve ezzel a széleskörű megismerést és a velük kapcsolatban lehetséges diskurzust. A szerző véleménye szerint ezen összefüggések leírása nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a filmhíradókat „jól használjuk”, az általuk megörökített világot helyesen magyarázzuk, és segítségükkel nem csak a múltat, de a jelenünket is értelmezzük.

3. Források és szakirodalom

A magyar és Magyarországon bemutatott külföldi filmhíradókat a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum gyűjti és kezeli. Az anyagok digitalizációja és kutathatóvá tétele, a nemzetközi trendet követve, folyamatosan zajlik.³ A hazai filmhíradózás történetével kapcsolatban azonban máig kevés tudományos munka született, az egykor nagy hatású médium átfogó hazai története gyakorlatilag megíratlan. A két világháború közötti korszak kutatáshoz ezért elsősorban

² A *Filmhíradók Online* és a disszertáció további részében hivatkozott filmhírek elérhetősége: <http://filmhíradokonline.hu/>.

³ Ezzel kapcsolatban lásd a dolgozat I. Mellékletét, mely bemutatja az elérhető magyar és európai online filmhíradó adatbázisokat.

elsődleges források, visszaemlékezések és a híradókat különböző szempontból tárgyaló publikációk nyújthatnak kiindulópontot.

A disszertáció készítése során felhasznált szakirodalom alapvetően két nagy csoportra oszlik. A történeti háttér feltárásához forrásokat, a korszakhoz kapcsolódó magyar filmtörténeti és magyar történeti szakirodalmat használtam. A második csoport a disszertáció elsődleges elméleti keretét biztosító a szövegekből áll, melyek a rituális kommunikációelmélet körében születtek.

A téma feldolgozása elképzelhetetlen a filmhíradók gyártása köré szerveződő intézmények történetének vizsgálata és egyéb egykorú dokumentumok felkutatása nélkül. A gyártásért a korszak egészében felelős Magyar Film Iroda nevű vállalat anyagait a Magyar Nemzeti Levéltár sajtógyűjteménye őrzi. A törvényi szabályozásban meghatározott ellenőrzés menetébe, a kiviteli engedélyekbe és a cenzúra esetleges indokaiba a Magyar Mozgóképvizsgáló Bizottság 1941 és 1949 között keletkezett általános iratai adnak betekintést, melyek sajnos a többi évre vonatkozóan elvesztek.

A személyekhez köthető forrásértékű dokumentumok között külön említést érdemel Kozma Miklós hagyatéka és Megyer Tibor operatőr visszaemlékezése (Megyer [1973]), mely a lassan iparrá fejlődő híradózás érdekes technikai részleteit árulja el. További fontos szereplője a korszaknak az egész életét a magyar film gyűjtésének és feldolgozásának szentelő Lajta Andor, aki ránk maradt kézírataiban, füzetekben elsőként kísérli meg a híradók tematikus rendszerezését. A fentiek mellett fontos információk – elsősorban a filmhíradók korabeli jelentőségét körvonalazó leírások – találhatók a párhuzamosan megjelenő nyomtatott sajtóban is, különösen az első ízben 1928-tól az 1938-as betiltásáig működő, Lajta által indított *Filmkultura*⁴ és az 1939-től 1944-ig megjelenő *Magyar Film* elnevezésű szaklapok egyes számaiban. A *Magyar Film* forráshasználatával kapcsolatban fontos megjegyezni, hogy az az első zsidótörvényt követően felállított Színház- és Filmművészeti Kamarához kötődő sajtóorgánium volt, így a benne közölt anyagok elsősorban a hivatalos propagandát közvetítették, ezért annak éppen aktuális témáit és szempontjait emelték ki. Az UFA belső kiadású folyóirata, amely töredékesen maradt meg, sok adalékkal szolgál a cég magyarországi jelenlétéhez.

Az archív vizuális források kutatásával és elsősorban az oktatás területén történő felhasználásával, így szorosabban véve a filmhíradókkal is foglalkozik Fekete Bálint *A Horthy-kori filmhíradók kutatása és használata az oktatásban* című cikke, amely felvázolja a korszak

⁴ A *Filmkultura* a betiltást követően 1961-ben indult újra, jelenleg a Filmarchívum szakfolyóirataként a <http://www.filmkultura.hu/> címen online olvasható.

híradótörténetének főbb fordulópontjait, majd két háborús hír összehasonlító elemzésével illusztrálja a médium propagandaretorikáját (Fekete [2014]). Szintén a háborús agitáció módszereit foglalja össze Bokor László kutatása, amely elsősorban a haditudósító egységek működésével kapcsolatban tartalmaz fontos információkat (Bokor [1970]). Bokor maga is tevékenyen közreműködött a második világháború után készült filmhíradók gyártásában: 1950-től a *Magyar Filmhíradó* munkatársaként, majd főszerkesztőjeként. Gorda Éva doktori értekezése szintén izgalmas részleteket tár fel a haditudósítók munkáját történelmi összefüggésekben is vizsgáló összefoglalójában, melynek fontos része a mozgóképes tudósítói szolgálat bemutatása (Gorda [2012]).

Turbucz Dávid a Horthy Miklós imázsának alakulásához kapcsolódó kutatásai során jutott el a filmhíradókig, és azokat a korszak más médiumaival összevetésben készített keresztmetszet-elemzésekben használta fel a vezérkultusz működésének modellezésére (Turbucz [2010], [2014]). Sipos Balázs *Hogyan kerül(t) a jelentés a moziba? Amerika-képek és értelmezések a Horthy-korban* című cikkében az Egyesült Államok bemutatását vizsgálja 1931 októberétől 1934 végéig, kilencven vonatkozó tudósításban (Sipos [2013]). Kurutz Márton filmtörténész Budapest városképét rendkívüli alapossággal írja le a híradó- és dokumentumanyagok ábrázolásában a kezdetektől 1945-ig (Kurutz [2001]). Krasznai Zoltán monográfiája a nemzeti terület két világháború közötti térképes feldolgozásait elemzi különböző felületeken, így a filmhíradó – aktuális történeti pillanatnak megfelelően újrarendelt – főcímeiben (Krasznai [2012]), míg Szücs Györgynek a *Filmkultúrában* megjelent cikke az utolsó békeév, 1938 anyagát mutatja be röviden (Szücs [1985]). Említést érdemel még Perjési Zsuzsa publikációja, aki 2001-es beszámolójában a filmrestaurátor szemével vezet végig a *Vörös Riport* híradók felújításán (Perjési [2001a], [2001b]), és ugyanezekkel az anyagokkal kapcsolatban végeznek történeti összehasonlító elemzéseket Vörös Boldizsár izgalmas tanulmányai (Vörös [2003], [2016]). A némafilmkorszak híradóit bemutatja átfogó némafilm történeti összegzésében Kőhádi Zsolt (Kőhádi [1996]) és Magyar Bálint (Magyar [2003]) is. Néhány első világháború idején készül felvétel és a IV. Károly megkoronázásáról szóló tudósítást is elemzi Pálffy Lajos a *Mandarchiv.hu* honlapon közölt rövid cikkekből álló sorozatában (Pálffy [2014a], [2014b]). A híradógyártás körül tevékenykedő, a témában egyúttal publikáló szakemberek közül fontos kiemelni Molnár Istvánt, aki 1948-tól dolgozott a Híradó és Dokumentumfilmgyárban, 1949 és 1956 között a *Magyar Filmhíradó* főszerkesztője volt (Molnár [1972], [1983], [1985]). A műfaj elméleti és gyakorlati problémáiról közölt válogatott forrásgyűjteményt Homoródy József és Sallay Gergely (Homoródy – Sallay [1965]) a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum gondozásában. Érdekes történeti adalékokkal szolgál

a fentiekén kívül a Magyar Televízió *Anno – Mesél a filmhíradó* című sorozata, amely 2011 májusában indult, és félórás részeiben a filmhíradó bizonyos témáit (revizionizmus, az 1940-es és 1950-es évek mezőgazdasága, doni katasztrófa, divat az 1930-as években) meghívott szakértők segítségével dolgozta fel. Az 1918-1919-es filmhíradók 100 éves évfordulóján a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum indított sorozatot, amely videóösszeállításokban és a honlapon közzét online cikkek formájában tárja fel a mozgóképeken bemutatott hírek történeti háttérét.

A filmtörténeti szakirodalom elsősorban a Horthy-korszak híradógyártásának intézménytörténetéről és törvényi háttéréről ad részletesebb képet. Az átfogó filmtörténeti kézikönyvek mellett említeni kell Sándor Tibornak a magyar film és a harmincas-negyvenes évek szélsőjobbaldali erőinek kapcsolatát vizsgáló munkáit (Sándor [1992], [1997]), valamint Záhonyi-Ábel Márk kutatását, amely a Horthy-korszak első felének cenzúratörvényeivel foglalkozik, elsősorban a játékfilmek vonatkozásában (Záhonyi-Ábel [2012]). Alapvető monográfia továbbá az Ormos Mária tollából született Kozma Miklós-életrajz (Ormos [2000]), amely a médiavevő pályaképét vázolja fel nagy alaposággal, de a korszak nyilvánosságával foglalkozó egyéb művek is érintik Kozma filmhírgyártással kapcsolatos tevékenységét. A Magyar Film Iroda szerepével és a korabeli hírszolgáltatással kapcsolatban nélkülözhetetlenek a Magyar Távirati Iroda (MTI) történetét feldolgozó munkák (Pirityi [1996], Z. Karvalics – Andreides [2006]).

A szereplők és intézmények azonosításában nagy segítséget nyújt a Castiglione Henrik és Székely Sándor szerkesztésében 1941-ben megjelent *Filmllexikon*, az újabb publikációk közül pedig Mudrák József és Deák Tamás kiváló *Magyar hangosfilm lexikona* (Mudrák – Deák [2006]), amely az 1931 és 1944 között eltelt éveket öleli fel, valamint a *Hangosfilm.hu* rendkívül gazdag ismeretanyagot közlő enciklopédikus adattára.

A magyar híradótörténet feldolgozáshoz hasonló nemzetközi forráscsoportok leírása nyújthat módszertani és történeti mintát. A munka során komoly segítséget jelentenek a vizsgált korszakban párhuzamosan külföldön született hírek kutatásának eddigi eredményei. Ezek különösen a német területek vonatkozásában sok hazánk szempontjából is fontos információt tartalmaznak. Az itthonira erősen emlékeztető rendszerben gyártott *Deutsche Wochenschau* kópiáiról többek között David Welch (Welch [2001], [2002]) és Hilmar Hoffmann (Hoffmann [1996]) tettek közzé tanulmányokat. A Magyar Film Iroda megszervezéséhez mintát nyújtó olasz Istituto Nazionale L.U.C.E történetével Pierluigi Erbaggio foglalkozott (Erbaggio [2013]), az osztrák filmhíradó részletes korabeli története a Hrovje Miloslavica (Miloslavica [2008]) szerkesztésében megjelent kötetből ismerhető meg. A műfaj történetének alapműve, az

1972-ben megjelent *The American Newsreel 1911-1967* című kötet Raymond Fielding nevéhez fűződik, de fontos kézikönyv még a brit filmhíradók történetét felölelő tanulmánykötet, amelyet Luke McKernan szerkesztett *Yesterday's News: The British Cinema Newsreel Reader* címen (McKernan [2002]). Nem szabad megfeledkeznünk ezek mellett Siegfried Kracauer sok tényanyaggal alátámasztott propagandaelméleti tanulmányairól sem (Kracauer [1995], [2011]), illetve azokról a szövegekről, amelyek a nemzetiszocialista és fasiszta agitáció működését tágabb kitekintésben tárgyalják. hitleri Németország filmhíradóival foglalkozik a *Historical Journal of Film, Radio and Television* 2004-es első különszáma, míg a filmhíradók archívumi életét vizsgálja a FIAF szakmai szimpóziumának összefoglalója 1996-ban (Smither – Klaue [1996]). A korszak propagandájával foglalkozó publikációkban, általános propagandatörténeti lexikonokban általában szintén megkerülhetetlen témát jelentenek a filmhíradók.

A disszertáció számára a kommunikációkutatás rituális vagy expresszív modellje, azon belül is a rituális médiaelmélet ad keretet. Emil Durkheim 1912-ben kiadott írása, *A vallási élet elemi formái* (Durkheim [2004]), mely már nagyon korán kiemeli a rítusok szerepét, és közvetlenül hatott a rituális modell későbbi kidolgozására. A modell alapműve James W. Carey *Communication as Culture – Essays on Media and Society* című munkája (Carey [2009]). A válogatás, mely először 1989-ben jelent meg, a kutató 1970-es és 1980-as években született esszéit gyűjti egy csokorba. A disszertáció szempontjából különösen fontos még a participációs kommunikációelmélet és Nick Couldry munkássága (Couldry [2003]), különösen a rituális térre és a központra vonatkozó megjegyzései. Magyarországon többek között Császi Lajos és Andok Mónika foglalkozik a rituális modellel. Császi 2002-ben jelentette meg nagyhatású *A média rítusai* című könyvét a kommunikáció neodurkheimi elméletéről. Andok elsősorban a hírkutatásban használja ezt a megközelítést (Andok [2013]), de monografikus összefoglalót is közzétett *A kommunikáció rituális elmélete* címmel (Andok [2017]).

3.1. Audiovizuális történeti források online térben

A Párizsban dolgozó korai fotográfus-operatőr, Boleslas Matuszewski (1856-1943) alig néhány évvel a film feltalálása után már felhívta a figyelmet arra, hogy a történelmi eseményeket dokumentáló felvételeknek felbecsülhetetlen értéke van. 1898-ban közzétett, azóta is sokat hivatkozott szövegében a filmet, elsősorban a filmhíradók és mozgóképes riportok alapján, a történetírás új forrásaként mutatta be (Matuszewski [1995]). Úgy vélte, hogy az ilyen anyagoknak gyűjteményekben a helyük, melyeket a nagy nemzeti múzeumokkal vagy könyvtárakkal egyenrangú, szélesebb közönségnek is hozzáférést biztosító archívumokként

képzelt el. Az ő javaslata az volt, hogy elsőként a Bibliothèque Naional vagy a Musée de Versailles intézményén belül kellene külön kollekción létrehozni, melynek folyamatos fejlesztésével olyan forrásbázis alakulna ki, mely a történelmet ugyan nem a maga teljességében, de a történeti igazsághoz hűen mutatja meg. A gyűjtemény megalapításához ő maga adná az első tekercseket, többek között azt az 1897-es felvételt, melyet az orosz cár megbízásából a francia elnök szentpétervári látogatásáról készített. Matuszewski szerint a film azért jobb történeti forrás, mint a fénykép, mert a fényképet könnyű manipulálni, míg ez a sok ezer képkockát tartalmazó filmszalag esetében gyakorlatilag lehetetlen. Bár ezzel az állításával ma már könnyen vitatkozhatunk, a filmarchívummal kapcsolatos felvetése korszakos jelentőségű. A filmet, mely véleménye szerint kiemelt fontosságú történeti forrás, „*ugyanolyan tekintéllyel, ugyanolyan hivatalosan létező, ugyanolyan hozzáférést biztosító*” intézményekben kell elhelyezni, mint a már működő, más típusú gyűjtemények (Matuszewski [1995], p. 323.)

A korai felvételt az 1930-as években világszerte meginduló archívumi mozgalom követte, számos magángyűjtemény keletkezett, majd az 1980-as évektől sorra alakultak a nemzeti filmarchívumok. A filmarchívumok társadalmi szerepével sok tanulmány foglalkozik, melyek szinte minden esetben érintik a történeti múlt őrzőjeként és alakítójaként betöltött szerepüket. A gyűjtemények iránti érdeklődés az 1990-es évektől megérkező, majd a 2010-es évektől fellendülő digitális fordulat hatására érezhetően megerősödött. Az új adatbázisok és keresőrendszerek segítségével könnyebb lett megismerni az archívumokban őrzött anyagokat, azok közül sok szabadon hozzáférhetővé vált a virtuális térben. A digitalizáció folyamata, a metaadatok összekapcsolása és a hagyományostól eltérő filmnézési lehetőségek olyan közönséget is vonzottak, mely korábban nem volt az archívum felhasználója. A hivatalos gyűjtemények mellett megjelentek a párhuzamos források, melyek között különösen fontosak a videomegosztó csatornák és az egyéb online kollekción. A változás nemcsak az archívumok, az archivátorok, és a kurátorok szerepét változtatta meg, hanem azt is, hogy a filmek milyen helyet foglalnak el a társadalmi kommunikációban.

Jacques Derrida 1995-ben publikálta az archívumok társadalmi szerepével foglalkozó korszakos jelentőségű művét *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne* címmel. A szerző ebben a sokrétű könyvben elsősorban a pszichoanalízis eszközeivel tárja fel a gyűjtés és archiválás mögötti mozgóerőt, mely szerint nemcsak a megőrzésről, hanem a szelektálásról és a felejtésről is szól. Az „archívumi láz” (*mal d'archive, archive fever*) olyan vágy, melyet egyfajta megszállottság, repetitív és nosztalgia jellemez, valamiféle ellenállhatatlan, a honvágygal rokon késztetés, hogy visszatérjünk az archaikus kezdetekhez (Derrida [1998], p. 94.). Derrida felhívja a figyelmet arra, hogy az archívumokban elsősorban adatok alapján

tájékozódhatunk, és ezek az adatok – kortárs archívumok esetében digitális adatok – építenek fel bizonyos narratívákat. Az adatokból építhető történetek meghatározzák az emlékeinket is, ezért a technológia kérdése az elemzésben több ponton is kulcsszerepet kap. Ezeket az emlékeket, tágabb értelemben véve magát a tudást, nem csak építeni, de elpusztítani, dekonstruálni is lehet, ezt a folyamatot pedig szintén az archívumi láz mozgatja. A szerző szerint a technológia határozza meg az archívum struktúráját, ami visszahat az archivált tartalomra, azon keresztül pedig a felhasználó pszichéjére is. Fontos kiemelni, hogy a technológia Derrida szövegének közzététele óta folyamatosan fejlődik, és további kérdéseket vet fel az itt nagy vonalakban vázolt elmélethez kapcsolódóan.

Az archívumi tartalmak publicitása az anyagok egyfajta újraélesztésének felel meg. Ezzel kapcsolatban fel kell hívni a figyelmet a kurátorok és archivátorok kapuőr szerepére, az eredetiség fogalmának átértékelődésére, de vizsgálni kell azt is, hogy mi történik az elérhetővé tett anyagokkal. Mivel a tartalmak egyre kevésbé helyhez kötöttek, bizonyos kutatók az archívum klasszikus fogalmának átgondolására szólítanak fel, a megőrzés helyét és a dokumentumok materiális létét hangsúlyozó koncepció helyett inkább az archív anyagokkal kapcsolatos élmény (*experience, the archive effect*, Baron [2014], p. 7.) szerepét kiemelve. A digitális fordulat révén az archívumok gyűjteménye könnyebben megismerhetővé, kutathatóvá, és akár újrafelhasználhatóvá is válik. A filmek újrahasznosítása korábban sem volt példa nélküli,⁵ azonban most az eddiginél szélesebb körben, könnyebben megvalósítható, nehezebben kontrollálható. Amikor a film kikerül az online térbe, valamilyen módon mindenképpen rekontextualizálódik, egyrészt a befogadás eredetitől eltérő módja, másrészt az ezzel megteremtett értelmezési keret miatt. Ez a rekontextualizáció különösen érzékeny lehet az archív történeti audiovizuális anyagok esetében, melyek képi természetük miatt sokféle értelmezést tesznek lehetővé. Az archívum feladata ezért, hogy a dokumentumokon túl a kapcsolódó metaadatokat is elérhetővé tegye, amennyiben lehetőség van rá, akkor kutatással ellenőrzött, hivatkozható háttér-információkkal együtt.

Az archív kultúrkinccs digitalizációjának és hozzáférhetőségének mértéke a 21. században komoly civilizációs faktor, mely egy nemzet múltjához és aktuális identitásához való

⁵ Jay Leyda 1964-es *Films Beget Films* című könyvében bemutatja, hogy milyen filmtörténeti állomásai voltak az archív mozgóképek újrahasznosításának. Leyda úgy véli, hogy a dokumentumfilm műfaj eredete azokra a hosszabb kompilációkra megy vissza, melyeket a korai alkotók filmhírekből, riportokból készítettek. Ebből a szempontból különösen fontos Esfir Shub (1894-1959) tevékenysége, aki elsőként a módszer alkalmazói közül, kizárólag régi filmhíradók anyagaiból vágta össze *A Romanov-ház bukása* (*Padenie dinastii Romanovyx*, 1927) című filmjét. Az archív anyagok kompilációja később a propaganda, az ismeretterjesztés és a művészi kifejezés eszközeként is megjelenik. A filmhíradók rekontextualizálásának vizsgálata meghaladná a dolgozat kereteit, ezért csak érintőlegesen hívjuk fel rá a figyelmet, mint további kutatásra érdemes témára.

viszonyát jelentősen meghatározza. Magyarországon ez a folyamat eddig lassan, inkább hullámokban zajlott, sokszor alulról szerveződve (pl. *Fortepan*) vagy a közgyűjtemények saját kezdeményezésére. Az ehhez kapcsoló legfrissebb állami szabályozást a *Közgyűjteményi Digitalizálási Stratégia (2017-2025)* fekteti le, mely az audiovizuális archívum szerepét így határozza meg: „*Napjainkban a közgyűjteményekben működő audiovizuális archívumokat nem a múlt dokumentumainak rendezett gyűjteményeként értelmezzük, hanem olyan digitális információk rendszereként, amely magától értetődően folyamatosan kínálja a hozzáférést, az élményt adó tartalmak szolgáltatását*” (KDS 2017-2025, p. 28.).⁶ A stratégia célja, hogy a különböző gyűjtemények dokumentumaihoz tartozó metaadatokat összekapcsolja, kereshetővé alakítsa, és az audiovizuális örökséget online és egyéb felületek segítségével szélesebb közönség számára tegye hozzáférhetővé, kiegészítve a digitális műveltség erősítésével és a közösségépítéssel. Magyarországon a három nagy audiovizuális archívum az MTVA Audiovizuális Archívumai, a Nemzeti Audiovizuális Archívum, valamint a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum, mellettük azonban számos kisebb, részben vagy kizárólag audiovizuális anyagokat gyűjtő kollekciónak létezik, mint például a Vera and Donald Blikken Open Society Archives vagy a Palantír Film Alapítvány DocuArt dokumentumfilm gyűjteménye, vagy a filmes képzéssel foglalkozó felsőoktatási intézmények archívumai. Az itt említett archívumok mindegyike gyűjt olyan anyagokat, melyek történeti jelentőségű archív film-dokumentumok vagy egyéb történeti érdeklődésre számot tartó dokumentarista anyagok.

A Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum az ilyen mozgóképek közül jelenleg egyetlen kezelésében álló kollekciónak tesz online elérhetővé, a filmhíradókat publikáló, folyamatosan bővülő *Filmhíradók Online* adatbázisban. Ez a gyűjtemény nemcsak azért figyelemre méltó, mert tanulságos mintája a történeti vonatkozású tartalmaknak, hanem azért is, mert egy egész korszak speciális audiovizuális dokumentumainak bemutatójaként a hazai hírkutatás és általában a kommunikációkutatás szempontjából is különösen releváns. A Filmarchívum a weboldalon minden szabadon és ingyenesen elérhető hírhez és híradóhoz megadja az alapvető metaadatokat, valamint kulcsszavakkal és szabadszavakkal is kereshetővé teszi az adatbázist. A digitális vízjellel ellátott videók megoszthatók és az oldalon kommentelhetők, regisztrációt követően bárki adhat a hírekhez új kulcsszavakat. Az adatbázis kialakítása részvételre ösztönöz,

⁶ Jogszabályi háttér: A muzeális intézményekről, a nyilvános könyvtári ellátásról és a közművelődésről szóló 1997. évi CXL. törvény és a köziratokról, a közlevéltárakról és a magánlevéltári anyag védelméről szóló 1995. évi LXVI. törvény. Ezek alapján „*a kulturális örökséghez tartozó javak múltunk és jelenünk megismerésének pótolhatatlan forrásai, a nemzeti és az egyetemes kulturális örökség egészének elválaszthatatlan összetevői; szellemi birtokbavételük minden ember alapvető joga. Az e fogalomkörbe tartozó értékek különös védelme, megőrzése és fenntartása, valamint a nyilvánosság számára történő széleskörű és egyenlő hozzáférhetővé tétele a mindenkori társadalom kötelezettsége*” (KDS 2017-2025, p. 25-26.)

ezzel a kortárs archívumok jól bevált gyakorlatát, az internetes felhasználók tudását bevonó „crowd curatorship” gyakorlatát valósítja meg. A mozgóképek mellett a metaadatokon és a felhasználók hozzászólásain kívül egyéb magyarázó szöveg nem található, az egyetlen hosszabb leírás az online felület létrehozására reflektál, azonban az itt található anyagok keletkezését nem érinti. A felület a felhasználókat arra inspirálja, hogy az ott található anyagokból saját történeti narratíváikat építsék fel, azokat megosztva és beágyazva személyesen reflektáljanak a filmekre.

A filmhíradók kutatása ma már elképzelhetetlen a párhuzamosan működő adatbázisok anyagainak használata nélkül. A filmhírek datálásában nagy segítséget jelent például az *Arcanum.hu* hatalmas digitális sajtóarchívuma, mely a korabeli folyóiratok OCR-ezett kereshető példányait tartalmazza. Mivel a filmhíreken dokumentált események az esetek többségében a nyomtatott sajtónak is témát szolgáltatnak, így annak információi alapján nemcsak az eredeti esemény pontos idejét és helyét, de sok izgalmas háttér információt is megtudhatunk. A filmhíradók gyűjteményének értékelését más gyűjtemények segítségével teljesebbé tehetjük, ez a viszony fordítva is működik, ezért a különböző kollekciók minél sűrűbb összekapcsolása fontos ahhoz, hogy a korszakról a lehető legösszetettebb képet kapjuk. A gyűjtemények közötti hálózat leghatékonyabban a digitális térben valósítható meg, ahol a hozzáférés megnyitásával egy további faktor, a közösség tudása is katalizálhatja a folyamatot. Jelen dolgozat mind az archívumi, mind a digitális fordulat trendjeire reflektál, és feltárja a *Filmhíradók Online* adatbázis 1931 és 1944 között született anyagainak keletkezéstörténetét és az értelmezésükhöz szükséges összefüggéseket.⁷

4. A filmhíradó mint probléma

A hazai filmhíradózás jelentőségét és működését akkor érthetjük meg igazán, ha áttekintjük azokat a kérdéseket, melyeket a műfaj megjelenése felvet. Az indulás és a korai alkalmazás körülményei megmutatják, hogy milyen igények és lehetőségek hívták életre ezt a zsánert, és milyen erőterben kellett először definiálnia önmagát. Mivel a magyarországi ipar a kezdetektől 1944-ig minden szempontból a globális trendekkel párhuzamosan és szimbiózisban fejlődött, ezért elengedhetetlen a nemzetközi viszonyok vázlatos ismertetése. A következőkben

⁷ A dolgozat szerzője a filmhírek értelmezését a Filmarchívummal együttműködve egy kutatói blogon folytatja, ahol az egyes témákkal kapcsolatban értelmező szócikkek születnek, az anyagok hyperlinkek és beágyazások segítségével összekapcsolódnak más adatbázisokkal, és a hírek felkerülnek egy közös térképre. A blog ilyen módon a dolgozat kiegészítésének tekinthető. <https://filmhiradok.blog.hu/>

először összefoglalom a filmhíradózás megszületésének állomásait, majd megvizsgálom a kérdés historiográfiai vetületét, azaz a filmhíradók történeti forrásként való használatának kérdéseit. Ezt követően rátérek arra, hogyan értelmezhető a filmhíradó az audiovizuális propaganda eszközeként, kiemelve azokat az elméleteket, amelyek megmutatják, miként gondolkodott a kor embere a műfajról. A fejezet célja annak bemutatása, hogy a filmhíradók esetében a tájékoztató és agitatív funkció keveredése rendkívül összetett probléma, amelynek tudatosítása nélkül a vizsgált filmek társadalmi kommunikációban betöltött szerepe sem értelmezhető.

4.1. A filmhíradózás kezdetei

A filmhíradózás első időszaka két nagyobb periódusra osztható. Az 1895-től, azaz a film feltalálásától, 1910-ig tartó korszakban megszületett az aktuális témákat bemutató rövid tudósítások műfaja, amelynek alkotói egyelőre inkább ösztönösen, a felvételek attrakció jellegére apellálva forgattak. Később fokozatosan megszilárdultak a több filmhírből összefűzött híradók formai szabályai, és kialakult a rendszeres, intézményes hírgyártás háttere. A folyamat katalizátora az első világháború alatt fellépő hírehség, a propaganda ekkoriban lezajló képi fordulata és azok a technikai innovációk, amelyek hatására a filmhíradó az 1920-as évekre globális médiummá válhatott. Az eszköztár kiteljesedését az 1920-as évek végén lezajlott hangosfilmváltás hozta meg, amely a magyarázó feliratokat lassan kiváltva, a képek mellett a hang használatát is lehetővé tette. A következő fejezetekben bemutatom a filmhíradózás születésének fontosabb állomásait, hangsúlyozva, hogyan változott a műfajról való gondolkodás a technika fejlődésével párhuzamosan.

4.1.1. Az aktualitásoktól a hírekig: 1895-1910

Bár a mozgóképről már születésének pillanatában kiderült, hogy milyen sokoldalú eszközként tudósít a világ eseményeiről, alkalmazásának ez a módja csak fokozatosan vált intézményessé. A tájékoztató műfaj szerkezete a médium organikus fejlődése során, elsősorban a már régóta bejáratott tömegkommunikációs eszközök, különösen a nyomtatott sajtó struktúrájának mintájára alakult. Az írott szövegek ismerős kifejezésmódját vizualizáló, előbb csak a kép, majd a hang dimenziójába kiterjesztett tudósítások kezdetben a szórakoztató attrakciónak számítottak, majd lassan, de határozottan átsoroltak a szeriöz újságírói modell

irányába.⁸ Az 1910-es évek elejére a zsáner letisztult, és mintegy másfél évtizedes útkeresés után végül olyan stabil formát talált, amely aztán meglepően hosszú időn át, a világ minden részén egyetemesen és sikeresen funkcionált. Mivel az újabb médiumváltásig, a televízió megjelenéséig, a híradókat bizonyos szabályos állandóság jellemezte, érdemes röviden áttekinteni a műfaj első mozgóképes megjelenésének történetét.⁹

A mozgóképhez kötődő korai technikai kísérletek szorosan kötődtek a valós világ pillanatnyi állapotának dokumentálásához. William Friese-Greene kezdeti próbálkozásai az 1880-as évek végén még mindenféle tematikai szenzáció nélkül rögzítették London városának képét az utcákon és parkokban sétáló emberekkel, de néhány hónappal a mozi hivatalos születésnapja előtt már az első kifejezetten tudósítás céljára készült felvétel is megszületett: 1895. június 10-én Louis Lumière a Francia Fotográfustársaságok lyoni kongresszusáról készített néhány másodperces anyagot, hogy azt két nappal később éppen az esemény résztvevői előtt mutassa be. A párizsi Grand Café-ban 1895. december 28-án megtartott emblemikus vetítésen ugyanezek a képsorok már több hasonló beszámolóval együtt szerepeltek, amelyek ekkor elsősorban természetesen inkább látványosságként, mint hírértékük miatt maradtak emlékeztetésekként. Az első mozielőadás programjában vetített 10 darab egysíntes közül, az említett film mellett, a Lumière gyár kijáratán kiáradó munkásokat, a lyoni Cordeliers-teret és a vidám tengeri fürdőzést megörökítő filmek kifejezetten dokumentatív jellegűek. Az ilyen típusú mozgóképek a vetítési programokban az alkotók saját meghatározása szerint hamarosan „aktualitások” (actualités/actualities) címszó alatt szerepeltek, ezzel is erősítve a megrendezett, fikciós darabokkal szemben érvényes definíciós különbséget. Az aktualitások sajátos filozófiája egyúttal különös befogadói reakciókat is eredményezett. A korabeli leírások rendre kiemelik, hogy az első mozielőadások közönsége a klasszikus színpadi műfajokat adaptáló képsorokhoz képest másként, egészen zsigeri reflexekkel fogadta ezeket a filmeket. *A vonat érkezésének* jól ismert története arról, hogy a nézők sokkot kapnak a drabális gőzmozdony közeledésétől, egyáltalán nem számított egyedi esetnek. Az Egyesült Államokban például a Thomas Armat és Thomas Alva Edison által szervezett első nyilvános előadás is hasonlóan váratlan és felfokozott hangulatban zárult. A New York-i Brial’s Music Hall-ba 1896. április 23-án jegyet váltó közönség ezen az estén néhány színházi környezetben kevésbé meglepő, filmre vett színpadi jelenet után a brit Robert Paultól kölcsönzött aktualitást

⁸ Érdemes megemlíteni, hogy az első mozgóképes híradások jóval megelőzték a hangsúlyosan fotókkal megtámogatott zurnalisztika elterjedését, hiszen a legkorábbi kizárólag fényképekkel illusztrált napilap, a *New York Daily Mirror*, csak 1904 januárjától jelent meg.

⁹ Az utolsó filmhíradó az Egyesült Államokban 1967-ben, Nagy Britanniában 1979-ben készült (Althaus et al. [2018], p. 149), Magyarországon egészen a rendszerváltásig létezett a műfaj.

tekinthette meg, amely a Dover partjainál tajtékzó viharos tenger látványával szinte megőrjítette a megjelenteket (Fielding [1972] p. 6.). A valóság ezen a néhány képkockán keresztül olyan erővel tört be a teátrum stilizált kifejezőmódhoz szokott közegébe, hogy az addig soha nem tapasztalt, már-már abszurdnak tűnő élmény a show minden korábbi elemét haloványra tette. A Lumière-fivérek invenciójára épülő szórakoztatóipari szolgáltatás a következő néhány évben, elsősorban az aktualitások iránti keresletre alapozva, virágzó üzleti vállalkozássá nőtte ki magát. A cég küldöttei hamarosan a világ legrejtettebb szegleteiben is megjelentek, hogy onnan minél színesebb, minél egzotikusabb anyagot szállítsanak a fizetőképes európai és amerikai közönség számára. Francis Doublier, a mindenre elszánt Lumière-operatőr már az indulás évében egy látványosnak ígérkező madridi bikaviadal dokumentálására vállalkozott, majd egyenesen Moszkvába indult, hogy 1896 májusában II. Miklós cár megkoronázásáról készíthesse az első történelmi jelentőségű eseményt megörökítő hírfilmet.

Az extenzív hírvadászat korának kalandjába a franciákkal párhuzamosan, vagy éppen az általuk mutatott jó példa nyomán, számos ország gyorsan bekapcsolódott. Nagy-Britanniában szimbolikusan 1896. június 3-án indult meg a hírgyártás, amikor a pionír Robert Paul és Birt Acres az epsomi derbi egyik híres futamáról készített filmjét a másnapi vetítés sikere után a londoni Alhambra színház tulajdonosai hosszú távú szerződéssel ismerték el. Az új technikában fantáziát találó lelkes úttörők ezt követően növekvő számban és egyre professzionálisabb felszereléssel, gyakorlatilag minden érdekes eseménynél felvonultak. Viktória királynő gyémánt jubileuma 1897-ben, William Ewart Gladstone temetése 1898-ban ugyanúgy nem maradt láthatatlan, mint a londoni tűzoltók hétköznapiabb gyakorlatai vagy a London Bridge örök csúcsforgalma.

4.1.2. A globális médium

Az legkorábbi fegyveres konfliktusokról szóló fényképes sajtótudósítások a krími háború (1854-1855) és az amerikai polgárháború (1861-1865) idejére datálhatók. A film feltalálása után nem sokkal már készültek mozgóképes felvételek a búr háborúról (1899-1902) és az orosz-japán háborúról (1904-1905), melyek aztán rendszeressé váltak az 1912-1913-as balkáni harcok idején. Ezek az anyagok rendszeresen szerepeltek a vetítési programokban, a műfaj tehát nem volt ismeretlen a nézők számára, az első világháború mégis nagy változást hozott általában a mozi, illetve a filmhíradó szerepének megítélésében. A gyártott és fogyasztott képek szerepe és mennyisége hirtelen megnőtt, a közönség jelentős része a „látvány” alapján szeretne megérteni, hogy mi történik körülötte. Az első világháború a történelem első

mediatizált konfliktusává vált, melyben a párhuzamosan tudósító médiumok, akár egymással ellentétes álláspontokat képviselve, mind nagyobb hangsúlyt helyeztek a vizualításra (Véray [2010] p. 408.). Az általános híréhség miatt szükséges volt a kiterjedt tudósítói hálózatok működtetése, új szereplők jelentek meg a piacon, a nyomtatott sajtó olykor mozgóképes „melléklettel” is színesítette saját kínálatát, azaz a nyomtatásban már jól ismert márkanév alatt híradókat is gyártott.¹⁰ Mivel a korábbi együttműködések a különböző szövetségi rendszerek erőterében szétszilálódtak, a kisebb országok is rákényszerültek arra, hogy önerőből kezdjék meg saját hírszolgálatuk kiépítését. A mozgóképben rejlő lehetőségeket ettől kezdve nem csak üzleti, de politikai célokra is kiaknázták. A háború alatt és után elterjedt az a gondolat, hogy a film a totális propaganda egyik legjobb eszköze, a segítségével eljuttatott üzenetek közvetlenül érik el a kívánt hatást. A háború sikereit és kudarcait utólag sokan a jól szervezett, szélsőségektől sem tartózkodó propaganda számlájára írták, ami egyszerre tette gyanússá és hihetetlenül vonzóvá a mozgóképet. Párhuzamosan ütötte fel a fejét egyfajta morális pánik azzal kapcsolatban, hogy milyen irányba alakíthatja át a társadalom szellemiségét az új médium, és egyfajta izgatott felfedezőkedv, mely a jövő győzelmeihez szükséges totális propagandaeszközt sejtette meg benne (Sipos [2010]). A némafilmes filmhíradó formája az első világháború ideje alatt megszilárdult, az anyagok vetítését az 1920-as évektől a legtöbb országban már állami döntéssel tették kötelezővé, a hírfolyam fenntartására pedig professzionális intézmények jöttek létre.

A filmhíradó gyártói a cserekapcsolatok és egyéb megállapodások révén az egész világra kiterjedő hálózatba szerveződtek, így ez lett az első globális rendszer, mely az eseményekről rendszeresen mozgóképes formában tudósított (Althaus et al. [2018]).¹¹ A mozilátogatók a világ minden táján hasonló módon fogyasztották a filmhíreket, gyakran ugyanazokat az anyagokat nézték, noha a helyi érdekeknek és érdeklődésnek megfelelő szerkesztési elvek módosíthatták a kínálatot. A híradó a mozik programjában általában kiegészítő műsorszámként szerepelt a főfilm mellett, így a szórakozni vágyó nézők mintegy mellékesen kapták meg az aktuális információadagot. A mellékes műsorszám szerepe úgy nőtt, ahogy propagandaeszközként egyre fontosabbá vált, ezzel együtt pedig a puha hírek, érdekességek helyét is átvették a keményebb, erősebb politikai tartalommal bíró anyagok. A befolyásolás elsősorban a szerkesztésen, a néző figyelmének irányításán keresztül valósult meg,

¹⁰ Magyarországon ilyen volt Az *Est* lap mozgóképes mellékleteként bemutatott *Est Film* filmhíradó sorozata, amely húsz kiadásban jelent meg 1918 szeptembere és 1919 márciusa között.

¹¹ A CNN 2011-ben 33 országban tartott fenn kirendeltséget, a Fox Movietone News az 1940-es években 51-ben (Fielding [1972]).

így létrejöttek a globális híradózás globális variációi. Ha összehasonlítjuk egy adott időszakban vagy egy adott eseménysorról készült különböző ügynökségek anyagait és az egyes országokban közönség elé kerülő filmhíradók végső verzióit, rendkívül érdekes következtetésekre juthatunk. Az ilyen típusú elemzések mind a filmhírek dokumentumértékével, mind az audiovizuális propaganda működésével kapcsolatban izgalmas kérdéseket vetnek fel.¹²

A következőkben elsőként a filmek történeti- és dokumentumértékének kérdését fogom megvizsgálni, majd rátérek a propaganda működésére.

4.2. A filmhíradó mint történeti forrás

Film és történelem viszonya mind a filmelmélet és filmesztétika, mind a történettudomány szempontjából alapvető probléma. A kérdés, eltérő hangsúlyokkal ugyan, de a fikciós és nem-fikciós mozgóképekre is értelmezhető, hiszen mindkét típusnak számos és összetett kapcsolódása lehetséges a történelemhez és az időben változó társadalmakhoz. A hagyományos vizsgálatokban a mozgókép általában két módon, egyrészt önálló, jelentéssel teli műként és forrásként, másrészt egy adott történelmi korszak szükségszerű termékeként tűnik fel. Az első megközelítés inkább a filmen bemutatott tartalomra, életvilágra, problémafelvetésre koncentrál, az anyagot viszonylag szeparáltan kezeli a készítés körülményeitől, az alkotót az esztétikum és a téma viszonylag autonóm meghatározójaként jeleníti meg. Jellemző kérdései vonatkozhatnak például, egy-egy esemény, kor, személy ábrázolásának sajátosságaira, a készítő esztétikai döntéseire, a filmes eszközökre és a segítségükkel ábrázolt világra, a témaválasztásra, vagy éppen különböző audiovizuális szövegek térben és időben történő összehasonlítására. A második módszer szerint viszont

„...a film az őt létrehozó és a filmre reagáló körülmények összessége, amely egyben igen széles horizontot nyit meg, hiszen mindennel számol, ami hat a filmre, és azzal is, amire hat a film. Ebbe a filmértelmezésbe beletartozik az összes, a filmet létrehozó társadalmi gyakorlat és a befogadást vizsgálva a film társadalmi hatása is. Ezen a ponton úgy tűnik, hogy ebből a felfogásból azonban éppen a vizsgálat tárgya szorul ki: a filmalkotás maga.” (Böszörményi-Nagy [2016], p. 44.)

¹² Lásd pl. Althaus et al. [2018] összehasonlító elemzése a második világháború alatt megjelenő *American* és *British Movietone* kiadásokról. A tanulmány leírja a közös hírkorpusz szerkesztésével létrejött országspecifikus híradó-mintázatokat.

A két szempont természetesen keverhető és eltérően alkalmazható a különböző műfajokra, az eszközök ideális aránya erősen függ a kutatás céljától és a vizsgálni kívánt mozgóképes formátum természetétől. Az is kézenfekvő, hogy a dokumentarista irányzat, és azon belül is bizonyos meghatározott formátumok, inkább a történettudomány érdeklődésének homlokterében állnak, mint mások, hiszen jellegükből adódóan felmerül, hogy azokat történeti forrásként értékeljük. Ezek vizsgálatához nélkülözhetetlen a megfelelő módszertan kialakítása, mert a mozgókép komplex jelensége és a történelem csak ennek alkalmazásával kapcsolható össze felelősen és hitelesen. A módszertan szükségessége különösen jól kirajzolódik, ha a filmhíradókra szűkítjük a témát, mivel ezek elemzése sokszor a mozgókép és történelem viszonyának modellértékű, szemléletes esettanulmányait szolgáltatja, mely a problémák általános és plasztikus felvetésével önmagában is nagyban hozzájárul a gondolkodáshoz.

A körülöttünk zajló eseményeket megörökítő mozgóképek dokumentumértékét már a 20. század hajnalán felismerte a társadalom, a rendszeres gyűjtés és archiválás azonban csak az 1930-as évektől indult meg. A két világháború között és a világháború alatt megerősödő audiovizuális propaganda ereje mind a készítők, mind a nézők számára hamar nyilvánvalóvá tette, hogy a film pszichológiai működésének feltérképezése szoros összefüggésben állhat a történelem megértésével (Kracauer [1991, 2015]). A mozgókép, melyről már ekkor nyilvánvaló volt, hogy képes egyszerre dokumentálni és alakítani a történelmet, mégis nagy utat járt be addig, míg a tudományosság is nagyobb arányban kezdett foglalkozni ezzel a lehetőséggel.

Hayden White 1988-as esszéjében kísérletet tett arra, hogy a historiográfia (*historiography*) mintájára, bevezesse a történelem képi reprezentációjának tudományát (*historiophoty*) (White [1988], p. 1193). A szerző szerint az új diszciplína érdeklődésének homlokterében az áll, hogyan lehet hitelesen megragadni a történelmet képekben és mozgóképes formában. Míg a hagyományos történetírás ugyanerről a témáról nyelvi alakzatok és lineárisan megszerkesztett szövegek segítségével beszél, itt a képek szövegtől eltérő tulajdonságaira kellene tekintettel lenni. A publikáció azzal a kérdéssel is foglalkozik, hogy a hagyományos történetírás és a vizualizált történelem hogyan viszonyul egymáshoz, milyen feltételekkel fordítható át egyik a másikba. A Robert A. Rosenstone tanulmányára (Rosenstone [1988]) reflektáló cikk a probléma kulcsának azt tartja, ha meghatározzuk, hogy a történetírás megbízhatósággal és objektivitással kapcsolatos elvárásai mennyiben érvényesíthetők erre az új megközelítésre. White kiemeli, hogy a történelem képi reprezentációjának vizsgálata azért is időszerű, mert a különböző korok lenyomatát növekvő arányban őrzik meg olyan médiumok, melyek részben vagy egészben vizuálisan fogalmaznak. A fénykép és a film feltalálása óta

korábban ismeretlen területek nyíltak meg, melyek új eszközök bevonása révén teszik átélhetővé és megismerhetővé a múlt valóságát. A képekben fogalmazó történetírást többé tehát nem tekinthetjük alárendeltnek, pusztá illusztrációnak, mert az immár a szövegekben kifejtett gondolatok egyenrangú párja. A szerző ebben egészen odáig elmegy, hogy közvetlenül és elsősorban képekre épülő történeti diskurzust javasol, ahol a magyarázó szövegek csak a figyelem irányításában segítenek.

A hagyományos történetírás kérdéseit White szerint a képi történetírással kapcsolatban is fel lehet tenni. Vajon mennyire legyen általános és milyen mennyiségű információt közöljön a vizsgált eseményekről? A történelmi témájú filmekkel, különösen a játékfilmekkel kapcsolatban az a leggyakoribb vád, hogy az izgalmas forgatókönyv kedvéért meghamisítják vagy átrendezik a tényeket, illetve azokat egy-egy könnyen fogyasztható műfaji sémába kényszerítik. Ugyanez a probléma a történelmi regényekkel kapcsolatban is felmerül, de léteznek olyan tudományos irányzatok, mint a mikrotörténet-írás, melyek mégis kifejezetten az előnyükre tudják fordítani a kisebb, könnyebben értelmezhető elbeszélői formában rejlő lehetőségeket. Végso soron azt is megállapíthatjuk, hogy bizonyos szempontból minden történeti monográfia egyfajta szubjektív válogatás eredménye, így nem kevésbé konstruált, mint a történelmet a maga eszközeivel elbeszélő film. A cikk utal Ian Jarvie összegzésére, aki a történészi munka lényegét a következő kérdések megválaszolásában látja: Mi történt? Miért történt? Mi ennek a jelentősége? Az események megtörténnek, de ezekből csak az értelmező munkát elvégző emberi elme gyárt különféle (politikai, társadalmi, kulturális) tényeket és következtetéseket. Amikor egy-egy történeti pillanat filmen jelenik meg, az értelmezés szabad teret kap, a látottakhoz nehezen illeszthető lábjegyzet. Ezekben az esetekben mégis olyan információ-többletet kapunk a befogadás során – például érzékeljük az atmoszférát, hangit és hangulati benyomásokat szerzünk –, melynek értéke felbecsülhetetlen. White ezért nem csak történeti forrásként, de aktívan alkalmazható történetírói eszközként is érvényes médiumnak tartja mozgóképet, azzal a kikötéssel, hogy azt nem a hagyományos történészi munka szabályai szerint kell kezelni, hanem meg kell alkotni helyes kezelésének és értelmezésének önálló követelményrendszerét.

A mozgóképek történetíráshoz való viszonyának problémája már jóval White előtt megjelent. A vita újabb és újabb hullámai megmutatják, hogy a vizuális megközelítés tudományos módszertanát milyen nehéz pontosan kidolgozni. A fő kérdések általában annak felismeréséből fakadnak, hogy a filmeket speciális médium hordozza, a befogadóra gyakorolt hatásuk rendkívül összetett, könnyen hamisíthatóak és többnyire szerkesztettek. Mindez

minden white-i szándék ellenére is megnehezíti annak a hagyománynak a lebontását, mely történeti forrásként a (mozgó)képpel szemben az írott szövegeket tekinti elsősorban hitelesnek.

A második világháború és Kracauer első szövegei után viszonylag sok idő telt el, amíg 1967-ben hivatalosan is megalakult brit Inter-University History Film Consortium, mely Birmingham, Edinburgh, Leeds, Nottingham, Reading, a Londons School of Economics and Political Science és a londoni Queen Mary College történelem tanszékei közötti kutatási együttműködésnek ernyőszervezete lett.¹³ 1968-ban a University College of London adott otthont a *Film and Historians* című konferenciának, mely áttörést hozott a témában. Itt az előadók elsősorban az archív felvételek dokumentumértékéről és az oktatásban való használhatóságáról vitatkoztak, ez pedig további publikációkat inspirált. A következő évben a *Slade Film History Register* munkatársai megkezdtek a különböző gyűjtemények történeti forrásértékkel bíró mozgóképes anyagainak, különösen a filmhíradóknak a rendszerezését, mellyel az volt a céljuk, hogy a legkülönbözőbb témákra kereshető komplex és hiteles adatbázist állítsanak össze. 1976-ban megjelent a *Historian and Film* című kötet Paul Smith szerkesztésében, ami összefoglalta az addigi eredményeket.¹⁴ Egy évvel később a francia Marc Ferro tette közzé *Cinéma et Histoire* című, máig alapműnek számító munkáját. Ferro megközelítésének újdonsága, hogy hangsúlyosan úgy tekint a mozgóképre, mint manipulált anyagra, mely azt mutatja meg a történészeknek, hogy az alkotók milyennek akarták láttatni a valóságot. A szerző felhívja a figyelmet arra, hogy a filmkészítés kollektív műfaj, mely komoly gazdasági háttérrel igényel, ezért mind a gyártás körülményei, mind a finanszírozás és a társadalmi beágyazottság hatással vannak a végeredményre. Ezt a háttérrel épp olyan fontos vizsgálni, mint közvetlenül a mozgóképes tartalmat, mert a filmes és a filmen kívüli apparátus ismerete együttesen szükséges a teljes megértéshez. A filmek elemzésével Ferro szerint elsősorban magukról a készítőkről tudhatunk meg sokat, másodsorban arról, amit ők valóságnak ábrázolnak, ezen keresztül pedig kiválóan tanulmányozhatjuk a propaganda különböző formáit.

Ferro kötete megtermékenyítő hatással volt a film és történelem viszonyával kapcsolatos gondolkodásra. A következő évtizedekben átfogó és egyes résztémákat kidolgozó szövegek egész sora jelent meg, és hangsúlyossá vált a nemzeti (film)történetek feldolgozása. Különösen jelentős publikáció a John E. O'Connor szerkesztette az *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television* [1990] című tanulmánykötet. O'Connor ebben

¹³ A diszciplína fejlődésének történetéről bővebben: Fantoni [2015]

¹⁴ További fontos szerzők a korszakban: a strukturalista megközelítést alkalmazó William Hughes, valamint Michael Wood és Daniel J. Leab.

bevezeti a „mozgóképes történelmi dokumentum” fogalmát, mellyel kapcsolatban ő is kiemeli, hogy a gyártási folyamat, az anyag születési körülményeinek alapos feltérképezése nélkülözhetetlen a helyes értelmezéshez. A szerző szerint a film maga is adatolható és kutatható műtárgy, és igazán szoros és mély tartalomelemzés csak a hozzá kapcsolódó leírás ismeretében kivitelezhető, azonban ennek a munkának az elvégzése után egy-egy történelmi korszakkal kapcsolatban felbecsülhetetlen értékű forráshoz jutunk.

Az ismeretterjesztő-, dokumentumfilmek és filmhíradók történelmi összefüggéseinek értelmezése az 1970-80-as évek fordulójára egyértelműen összekapcsolódott a vizuális propaganda kutatásának kérdéseivel.¹⁵ A téma iránt érdeklődő közönség egyre többet ismerhetett meg a cenzúra működéséről, a készítés és a terjesztés körülményeiről és céljairól, ezzel együtt pedig mind nagyobb hangsúly került a film és a néző kapcsolatának bemutatására is. Így erősödött meg a harmadik fontos módszertani pillér, melynek alapját a mozgóképes befogadás formáival, a vizuális meggyőzés technikájával foglalkozó kutatások adják. A befogadással kapcsolatos elméletek esetében ismét ki kell emelni, hogy a mozgóképek és a közönség kapcsolatát szintén érdemes történelmi dimenzióba helyezni, hiszen a mozgóképek értésének képessége maga is egyfajta tanulási folyamat része, mely egyáltalán nem független a technika aktuális állapotától. A némafilmek, a korai hangosfilmek és napjaink nézője más-más háttérrel és felkészültséggel rendelkezik, épp ezért tévedés lenne a filmmel való találkozásuk módját egyformán értelmezni. Noha időben visszafelé haladva a nézői attitűd és a mozgóképek hatása egyre korlátozottabban kutatható, másodlagos források bevonásával (korabeli kritikák, jegyzőkönyvek, személyes visszaemlékezések, mozi látogatottsági statisztikák, stb.) sok izgalmas adalékot találhatunk. Pierre Sorlin, a mozgóképek társadalmi beágyazottságával foglalkozó szociológus-filmtörténész, a médium működésének összetettségét az *effet cinéma* (mozgóképek-hatás) speciális fogalmával illusztrálja (Sorlin [1980], [2001]). Ezt mind dokumentumfilmek, mind játékfilmek esetében fontosnak tartja, és úgy véli, hogy a társadalmi kontextus vizsgálata adhatja meg a választ arra, hogyan épülnek be és miért alakítják olyan erősen egy adott közösség történelmi tudatát a mozgóképek által közvetített narratívák és szimbólumok.

Ferro, Rosenstone és Sorlin, a téma három kiemelkedő kutatója, egyetért abban, hogy a történelmi eseményekről készült (fikciós és nem fikciós, jelen idejű és más történelmi korokról szóló) mozgóképek gyakran többet mondanak el magukról a készítőkről és a készítés történelmi pillanatáról, mint arról a világról, melyet ábrázolnak. A filmek vizsgálatát szerintük így

¹⁵ Lásd pl. Aldgate [1979].

érdekes olyan szempontrendszerrel kiegészíteni, mely kifejezetten ennek a háttérnek a szakszerű feltárását célozza. Jennie M. Carlsten és Fearghal McGarry, a fentiek alapján, hét megközelítést javasol a filmeket történeti forrásként kezelő kutatóknak megfontolásra (Carlsten – McGarry [2015], pp. 1-18.). A hét alapelv mindegyike a kutatói figyelem kiterjesztésére irányul, és a mozgóképeket mindenekelőtt kommunikációs eszközként, a mediális tulajdonságok figyelembevételével mutatja be.

1. *A filmkészítés és filmnézés közösségi, kollaboratív tevékenység*, ahol az interakció a résztvevők között legkülönbözőbb formákban valósul meg.
2. *A forrásként vizsgálható anyagok körét a lehető legjobban ki kell tágítani*, hiszen a különböző műfajok különböző nézőpontból gazdagíthatják a történelemtől való tudásunkat (reklámok, privát filmfelvételek stb.).
3. *A történelem-történetek körének bővítése*, azaz olyan anyagok elemzése, melyek nem az uralkodó hatalomhoz, a mainstreamhez kötődnek.
4. *A reflexivitás és a transzparencia vizsgálata*, tartalom és forma viszonyának elemzése annak feltárására, hogy mennyire határozza meg egyik a másikat.
5. *Az érzékszervi és a kognitív befogadás vizsgálata*, az érzelmi hatáskeltés, a tudatos és nem tudatos befolyásolás lehetőségeinek áttekintése.
6. *Lokális és nemzeti szempontok* figyelembevétele, melyek mind az ábrázolás módját, mind a vizsgálati keretet meghatározhatják, valamint lehetőséget adnak arra, hogy összehasonlító elemzéseket végezzünk és a transznacionális összefüggéseket ismerjünk fel.
7. *Befogadás- és közönségvizsgálatok*, különös tekintettel a társadalmi háttérre, a különböző formai megoldásokra és a mozgóképek segítségével elbeszélte narratívákhoz való viszonyra.

Rosenstone szerint film és történelem viszonya különböző megjelenési formákat ölthet. Léteznek a történelmet drámaként és anti-drámaként, hősök nélkül, látványként, esszéisztikusan, személyes nézőpontból, a szóbeli hagyomány és posztmodern gesztusok alapján megközelítő alkotások. Az összes lehetséges kategória végső soron mégis mindössze három jellemző struktúrába sorolható (Rosenstone [2001]). A történelem mozgóképes formája lehet dráma és dokumentum, de ezek mellett megjelenik egyfajta experimentális értelmezés is, mely elsősorban a fikcióban és a különböző formai kísérletekben kívánja bemutatni a történelem lényegét. A klasszikus történelmi film fogalma a hagyományos műfajértelmezés szerint azokat a fikciós filmeket jelenti, melyek témájukat a múltból veszik és a múlt történeteit

egyfajta drámai szerkezetbe helyezve mesélik el. A történészek ezekkel a filmekkel szemben általában előnyben részesítik és hitelesebbnek tartják a dokumentarista alkotásokat, melyeknek formája a klasszikus narrációval kísért dokumentumfilmtől a filmhíradókon át sokféle lehet, és melyek formájukban és módszereikben is rokonságot mutatnak a történészi munkával. Bár ezek a mozgóképek első pillantásra objektívnek tűnnek, Rosenstone kiemeli, hogy esetenként legalább olyan nagy teret adhatnak a manipulációnak, mint bevallottan fikciós társaik, és érzelmileg is legalább annyira megterhelik a nézőt (pl. nosztalgikus hangulat előidézésével). A történelmet experimentális eszközökkel feldolgozó filmek gyakran keverik az előző két megközelítést, és sokszor független, kísérletező alkotók keze alól kerülnek ki. A szovjet montázsiskola filmjei, számos kelet-európai és harmadik világbeli alkotás, és sok olyan mű ide sorolható, melyek a fősodorral szemben születtek, és amelyek éppen azt kívánják kifejezni, hogy a konvencionálistól eltérő reprezentáció és értelmezés is elképzelhető.

A mainstream film történelemképe – mind a fikció, mind a dokumentum esetében – jól leírható logika alapján működik (Rosenstone [2001], pp. 54-56.):

1. A történelmet jellemzően *olyan történetként mondja el, mely kerek egész*, van eleje, közepe és vége, gyakran indirekt vagy direkt módon levonható tanulságot is tartalmaz.
2. A történelmet *egyének (jellemzően férfiak) történeteként* mutatja be, akik valamilyen okból kiemelkedő szereplői az eseményeknek, vagy a kamera maga emeli ki őket azáltal, hogy kiválasztja. A szereplők személyes konfliktusai jellemzően összekeverednek a történelmi konfliktusokkal, a kettő nehezen vagy nem elválasztható.
3. A *történelem lezárt, befejezett*, „egyszerű múltidőben” jelenik meg, kerüli az alternatívákat, kétségeket, homályos pontokat. Ütköző nézetek még azokban a dokumentumfilmekben is ritkán jelennek meg, ahol lehetőség van több szemtanú megszólaltatására. A szerkesztő gyakran a saját alkotói koncepciója szerint végzi az elemek összeillesztését.
4. A történelmet *személyessé, emocionálissá és drámaivá* teszik. A színészek és a szemtanú-résztevők segítségével lehetővé válik az empátia és az érzelmi bevonódás, amit az egyéb filmes eszközök (pl. zene, szín) tovább erősítenek. Ez a jelenség Rosenstone szerint felveti annak kérdését, hogy az érzelmek mennyire tekinthetők történelmi kategóriának és hogy az azonosulás mennyire segíti a történelmi megértést.

5. A film megpróbálja megragadni vagy reprodukálni a történeti pillanat látványát, amivel igazolja az elmondott történetet. A *látvány (period look)* annyira erős hitelesítő erővel bír, hogy képes olyan eseményeket és karaktereket is valódíként bemutatni, melyek a múltban nem történtek meg vagy nem léteztek.
6. A történelmet minden pillanatban *komplex folyamatként* ábrázolja, ahol a szereplők minőségei (társadalmi osztály, nem, célok stb.) nem választhatók el egymástól és nem elemezhetők külön, mint a hagyományos történetírásban.

Az experimentális eszközökkel dolgozó alkotók, a mainstream felfogással szemben, gyakran éppen a fenti reprezentációs megoldások közül bontják le valamelyiket. A destrukció különböző módon történhet, Claude Lanzmann *Shoah* (1985) című nagyhatású műve például, a period look teljes mellőzésével, kerek egész, tanulságokkal bíró történetként nem elmondható dokumentumfilm a Holokausztról. Szergej Eisenstein előszeretettel ábrázolja a történelmet a tömegek történeteként az egyének története helyett, míg Chris Marker filmjei az egy nézőpontból elmondható egyetlen olvasatot utasítják el.

A filmhíradók kutatásának szempontjából különösen a mainstream megközelítés fontos, bár bizonyos extrém esetekben találkozhatunk experimentális formai megoldásokkal. A történelem ezekben az anyagokban néhány perces történetekből épül fel, melyeket a szerkesztők annak ellenére igyekeznek kerek egészként bemutatni, hogy erre valójában elég kevés terük van. A történeteket egy perspektívából látjuk, az üzenet világos és tömör. Az alkotók a közérthetőség érdekében gyakran egyszerűsítenek, nézőpontjuk jelöletlen, sokszor használnak közvetlenül az érzelmekre ható képi és hangyi elemeket. Az események ábrázolása elsősorban ahhoz igazodik, hogy könnyű befogadást, ezáltal pedig az információk és üzenetek gyors megértését tegye lehetővé. A nagyfokú azonosulás koncepciója komoly szerkesztői tudatosságot feltételez, amely a dokumentarista műfajt olykor a fikciós narráció eszközeivel manipulálja. Bár ezeknek a megoldásoknak az alkalmazását a híradó mai fogalmai szerint elvileg szigorú szabályok kötik, a korszakban használatuk teljesen elfogadhatónak számított, mivel a műfaj maga is eltérő társadalmi funkciót töltött be.

A híradó a műfaj definíciójából fakadóan nem a múltat, hanem a jelent mutatja be, azonban mindig abban a tudatban, hogy az általa rögzített események a történelem, így pedig a közeljövő múltjának részét képezik. A látvány megegyezik a korszak látványával, de ez a későbbiekben történelmi dokumentummá válik. A vizsgált korszak filmhíradói gyakran válogatnak saját archívumukból, és egy-egy jubileumra vagy más jeles alkalomra (pl. Horthy-jubileumok, a filmhíradózás történetének kerek kiadásai) előveszik a korábbi években készített

saját anyagokat, melyeket az aktuális hírbe építve immár archívként használnak újra. A filmhíradó tehát gyakran és tudatosan épít saját történeti értékére, önmagát muzeális objektumként, védelemre szoruló, különleges történeti forrásként definiálva. Nem véletlen, hogy a filmhíradózás megindulása szorosan összekapcsolódott a filmes gyűjtemények létrehozásának gondolatával, amit kezdetben mind külföldön, mind Magyarországon a történeti dokumentumok megőrzése motivált.¹⁶

4.2.1. A filmhíradó mint múzeumi tárgy

Mint azt a gyakorlat jól mutatja, a filmhíradó-tekercsek történelmi fontosságát már a kortársak is felismerték. Boleslas Matuszewski operatőr ezzel kapcsolatos első felhívása 1898-ban jelent meg Franciaországban, aminek jelentőségét az archívumok létrehozása kapcsán korábban bemutattuk. A két világháború között már hazánkban is megfogalmazódott a gondolat, mely szerint a filmriporter nem csak a jelennek, hanem a jövőnek is dokumentál, tehát munkáját meg kellene őrizni a következő generációk számára. Az állami felügyelettel készült mozgóképek olyannak ábrázolták a rendszert, amilyennek az látni és láttatni akarta magát, csak azt mutatták meg a világból, ami a rezsím saját magáról alkotott képével összhangban volt. Ezeknél a filmeknél a reprezentációs szerep rendkívül fontos, hiszen éppen ez a készítésük egyik indoka. A megőrzés kérdése azért merült fel, mert lényeges volt, hogy a híradók által ábrázolt valóság pontosan a szerkesztők szándéka szerint maradjon meg a következő generációk emlékeiben. A magyarországi filmarchiválás történetének kezdetei így szorosan összekapcsolódnak a képes hírszolgálat szerepéről szóló gondolkodás kezdeteivel, mert éppen a filmhíradókban felismert emlékezetpolitikai erő indokoltta tette a mozgóképek megőrzését. Célszerű áttekinteni ebből a szempontból a filmörökség gyűjtésének és őrzésének korai állomásait, nem csak azért, mert e folyamatnak köszönhető a nemzeti filmkincs rendkívül gazdag mai gyűjteménye, hanem azért is, mert jól illusztrálja, hogyan ítélte meg a kor embere a filmhíradókat, milyen funkciókat, asszociációkat társított hozzájuk.

A hazai filmmúzeum ötlete először az 1910-es években merült fel a fővárosi közgyűléseken, ahol Magyar Miklós törvényhatósági bizottsági tag hosszabb időn keresztül rendszeresen felvetette a témát.¹⁷ Az ügyben végül nem történt előrelépés, így a gyűjtemény ekkor még nem állt össze. Kisebb kollekciók léteztek ugyan az egyes gyártók tulajdonában, de ezek jelentős része a mintegy 600 magyar némafilm 90 százalékával együtt elveszett. A

¹⁶ A Horthy-korszak filmhíradóinak emlékezetpolitikájáról bővebben Barkóczy [2017a].

¹⁷ A magyarországi filmarchiválás kezdeteinek részletes története és az adatok forrása: Gyürey – Kurutz – Veress [2009].

történelem viharai, a szándékos megsemmisítés és a kezdetleges technikai körülmények is veszélyeztették a filmeket. Az 1930-as években felerősödött a rendszeres gyűjtés iránti igény, és a szakma folyóirataiban ekkor már számos ezzel foglalkozó cikk olvasható. A gyűjtőkörbe kijelölt mozgóképek közé ekkor még főleg a riportok, filmdokumentumok és híradók tartoznak, a figyelem a játékfilmekre csak ritkán terjed ki. A kortársak a hírfilmekben ugyanis nem elsősorban a tűnékeny szórakoztatást, hanem a nemzeti emlékezet pótolhatatlan darabjait látták, amelyeknek éppen úgy „múzeumban” a helyük, mint más, a múltból fennmaradt tárgyi emlékeknek [1. kép].

1930-ban így ír a *Filmkultura*:

„A filmmúzeum kulturális elhivatottságában föltétlenül hinni kell, és talán még lehet pótolni azt is, amit az utóbbi két évtizedben veszítettünk, mialatt ez a múzeum hiányzott. Nemcsak filmen fogják megörökíteni Budapest és az ország szépségeit, hanem ki fogják majd bővíteni a múzeumot olyan örökbecsű és maradandó értékű emléktárgyakkal, amelyeknek mindenkor történelmi jelentőségük lesz. Így elsősorban a hangosfilmre gondolunk, a hangosfilm-lemezekre, azokra a fölvételekre, amelyeket Horthy Miklós kormányzóról, Apponyi Albertről, Bethlen István miniszterelnökről, Vass Józsefről és másokról készítettek, és akik a múzeum vetítőjében fognak megjelenni, és élőszóval is szólnak a múzeumban gyülekező idegenekhez.” (*Filmkultura* [1930b] p. 8.)

Nem sokkal később egy másik szöveg is hasonlóan érvelt, felsorolva mindazt, ami már menthetetlenül elveszett, majd drámaian összekapcsolta a sürgető igényt a revíziós célokkal:

„Ebben a két helyiségben fogjuk megőrizni a történelmi Magyarország eseményeiről megmaradt filmeket, hogy okulásul szolgáljanak az elmúlt idők tanulságai. Külföldiek, ha idejönnek, ezekben a termekben fogják látni a szegény, széttaposott trianoni Magyarország múltját és itt fogják megtanulni azok, akik még nem tudják, hogy ennek az országnak Európa eme részében kultúrhistóriai missziója van.”

Különösen szerencsések vagyunk – mondja a cikk névtelen szerzője –, hiszen a hangosfilm révén az események egyik fontos vetülete vált megörökíthetővé: a jelentős politikai beszédek gyűjtésének külön figyelmet kell szentelni.

„A hangosfilmet is be akarjuk kapcsolni a filmmúzeum magasztos hivatásába és meg akarjuk örökíteni azoknak a nagyoknak a beszédeit, akik az

utóbbi években Magyarország történelmében nagy szerepet játszanak. Apponyi Albert többnyelvű trianoni beszéde és egyéb politikai és tudományos megnyilatkozások is megörökítve kerülnek majd a filmarchívumba, hogy örökké hirdessék nagyjaink dicsőségét.” (Filmkultura [1930c], pp. 1-2.)

Az ügy támogatói ekkor már konkrét helyet is találtak a leendő intézménynek: a Károlyi-palota erre a célra elkülönített termeit. A terv sajnos ismét nem valósult meg, ám elfelejteni sem lehetett. A gondolat időről időre újra felmerült, különösen a múlthoz való viszony egyértelmű meghatározását igénylő, feszült pillanatokban. Kispéter Miklós kötete, amelyet 1938-ban, vagyis a területi revízió megindulásának évében adtak ki, Belgiumtól az Egyesült Államokig taglalja azokat a külföldi példákat, melyeket a filmtár megszervezésének körültekintő munkájánál figyelembe lehetne venni (Kispéter [1938], p. 191-192.). Egy évvel később, 1939 nyarán a fővárosi közgyűlésen ismét előkerült az ügy, és ezúttal hivatalosan fogalmazódott meg a szándék a „*valóságos élő történelmet*” begyűjtő intézmény alapítására. Ősszel mások mellett a *Magyar Film* egyik vezércikke vette elő a régi érveket (Magyar Film [1939c] p. 1.). A szöveg szerzője az alapítandó intézmény típusát a könyvtár és a múzeum közé képzelte, ahol az érdeklődőnek levetítik a gyűjtemény darabjait. Hangsúlyozta, hogy e dokumentumok értéke az idővel csak növekszik, és a jövő kutatóinak, művészeinek nagyon fontosak lehetnek. A film egyik legjellemzőbb tulajdonsága „*eseményeket megőrző, muzeális jellege*”, amit jól képzett szakemberek segítségével és tudatos gyűjtőmunkával lehet egy valódi, összefüggérendszerként feltáró kollekcióvá fejleszteni. A következő tavasszal dr. Némethy Károly, a fővárosi Közművelődési Osztály tanácsnoka ellátogatott a Magyar Film Iroda raktárába és áttekintette a filmhíradókat, hogy azokból a muzeális értékű híreket kiemelje. A filmarchívum megalapítását a gyakorlatban még ekkor sem történt meg, és az értékes gyűjtemény csak a véletlennek köszönhetően vészelte át az ostromot.¹⁸

Az archiválással és a filmhíradók gyűjtésével kapcsolatban a két világháború között papírra vetett gondolatok megmutatják, hogy a kor emberei ezeket a mozgóképeket legalább annyira tárgyi emléknek, mint aktuális információforrásnak tekintették. A megőrzés iránti vágy szorosan összekapcsolódik az emlékezés igényével, ami a gyakorlatban a fizikai hordozóra rögzített kép- és hangfelvételek, a korszak audiovizuális lenyomatának átmentését jelenti. A hírelveket meghatározó intézményi háttér azonban nem független szervezatként, hanem az

¹⁸ A filmarchívum gondolatának új támogatója a háború után Balázs Béla lett, akinek kezdeményezésére a kópiák gyűjtése megindult. Ez a tevékenység kezdetben a Színház- és Filmművészeti Főiskola Filmtudományi Intézetében, 1949-től a Magyar Állami Filmarchívumban zajlott. A háború előtti filmhíradók megőrzésében személyesen is nagy szerepe volt a szakíróként és filmtörténészként működő Lajta Andornak. (Gyürey – Kurutz – Veress [2009], pp. 14–15.)

ország politikai vezetésének szoros ellenőrzése alatt működött, így a filmek a központi irányítás céljaival összhangban, annak értékeit képviselve készültek. A filmhíradó nemcsak dokumentálta a világot, de tudatosan és aktívan befolyásolta a nézők véleményét, ezért az a valóság, amelyet a korabeli cikkek történeti forrásként értékelték, valójában egy olyan valóság, amely az aktuális hatalom értelmezésében jelent meg, ilyenformán pedig elsősorban ennek az értelmezésnek a történeti dokumentációja.

A következő fejezetben megvizsgálom, hogyan működött a filmhíradó a meggyőzés eszközeként és milyen szerepe lehetett a korabeli propagandában.

4.3. A filmhíradó és a befolyásolás

Az első világháborúban használt médiumok között nagyon fontos a vizuális médiumok felértékelődése, a „képi fordulat” a meggyőzés eszköztárában. A plakát, a képeslap, a fotóriport és a film olyan repertoárt kínált a harcoló feleknek, mely az írott sajtóhoz képest új távlatokat nyitott a propaganda számára. A képek erős emóciókkal dolgoztak, mélyen beágyazódtak a társadalom szimbolikus kultúrájába és a nyomtatott szövegtől eltérő típusú retorikát használtak. A különböző médiumok egymással is kölcsönhatásban álltak, a maguk sajátos módján, párhuzamos dimenziókban erősítették a közös üzenetet.¹⁹ Ez az új vizuális kultúra a háború erőterében született, így elsősorban azokat az érzelmeket erősítette fel, melyek a közeg feszültségét képesek voltak visszatükrözni és fenntartani. Az erőszakos, mozgósító, démonizáló, saját kultúrát felértékelő üzenetek mélyen meghatározták a születőben lévő vizuális struktúrákat.²⁰ A filmhíradó szempontjából ez azért különösen fontos, mert ez a médium éppen ezekben az években formálódott, nyerte el végső alakját. A korai időszak tapasztalatai olyan felhalmozott tudássá álltak össze, amit kritikus helyzet esetén azonnal mozgósítani lehetett. Talán nem véletlen, hogy a híradó szükség esetén később is azokban az országokban váltott át igazán hatékony, tisztán propaganda médiummá, ahol már az első világháború alatt is következetes és viszonylag jól szervezett vizuális propagandát találunk. Ahol később ismerték fel a képi befolyásolás szerepét, inkább csak ösztönösen gyakorolták, vagy éppen szerkezeti okokból nehezebben fogalmazták meg az egész lakosságot megszólító üzeneteket (pl. a soknemzetiségű Osztrák-Magyar Monarchia), egyfajta izgalmas hibridként élt

¹⁹ Az első világháború propagandájáról és a vizuális propagandáról magyar vonatkozásban lásd pl.: Katona – Szarka [2014], Szóts – Z. Karvalics [2016], Bertényi – Boka [2016], Bertényi – Boka – Katona [2016], az első világháborús harctéri fotográfiáról Tomsics [2016].

²⁰ A gyűlöleten és erőszakon alapuló háborús kultúra reprezentációjának jelenségéről, Stéphane Audoin-Rouzeau és Anette Becker nyomán, lásd Katona [2016].

tovább. Az első világháború ilyen módon a híradótörténet abszolút origója, melynek tanulságait feltétlenül figyelembe kell venni az elemzésnél.

4.3.1. A propaganda

Az világháborút követően megfogalmazódtak az első elméletek, melyek leszögezték, hogy a hatékony propaganda elengedhetetlen a jövő konfliktusainak sikeres kezeléséhez. Ebben a fázisban már minden csatornát kihasználó, totális propagandában gondolkodtak, amely az egész társadalmat képes megszólítani. Az elhúzódó fegyveres konfliktus miatt a hátszág szerepe felértékelődött, ezért új célcsoportokat kellett megszólítani (pl. nők, külföld), a harci kedv fenntartása érdekében pedig elrajzolt, szélsőségesen negatív ellenségképre volt szükség, amely erősítette az együtt harcolók egymás iránti szolidaritását, a nemzeti összetartozást. A propaganda fejlődésének három fázisa a világháború idején elsőként a nemzeti cenzúrák kidolgozása, majd az információközlés kontrollja, végül pedig a propaganda teljes intézményrendszerének megszervezése volt, melyet általában az Egyesült Államok hadba lépésétől, azaz 1917 tavaszától datálnak (Lénárt [2016], p. 8.).

Harold D. Lasswell (1902-1978) *Propaganda Technique in the World War* című könyve 1927-ben jelent meg először, és a világháború tanulságait feldolgozva a befolyásolás módszereiről való gondolkodás korabeli alapműve lett. Lasswell véleménye szerint a propaganda a hadi és gazdasági nyomás mellett az ellenség legyőzésének harmadik módja (Lasswell [1938], p. 9.). Ez a technika a propagandista és a közönség viszonyára épül, amelyben a propagandista a szimbólumok megfelelő manipulációja révén elérheti a tömegek kollektív attitűdjének megváltozását. A szimbólumok közvetíthetők pletykák, képek és a társadalmi kommunikáció egyéb formáinak segítségével, de a propagandistának megfelelően kell ismernie a közönséget, a körülményeket és a kommunikációs csatornák természetét is. A jelképeket fokozatosan, következetesen ismételve kell bevezetni a köztudatba, mert a társadalomnak először meg kell ismerni és elfogadni azok jelentését, hogy azonosulni tudjon velük. A legerősebb mesterszimbólumok intenzív érzelmeket hívnak elő és a civil közösségben is komoly mozgósító erővel rendelkeznek, amit a propagandista saját céljainak megfelelően kihasználhat. A hatékony propaganda képes felülmúlni a személyes elköteleződést, amelyet aztán a hatalom irányában épít újjá.

A korszak másik teoretikusa, Edward Bernays (1891-1995) elsősorban Walter Lippmann közvéleménnyel kapcsolatos gondolataira és a pszichoanalízis módszerére alapozta saját elméletét. Ő a PR (public relations) és a propaganda koncepcióját szorosan összekapcsolta,

és *Propaganda* (1928) című könyvében elsősorban a befolyásolás technikáiról beszélt, amelyeknek az első világháború óta jellemző negatív konnotációját igyekezett megszüntetni. Úgy vélte, hogy a propagandisták egyfajta láthatatlan kormányt (*invisible government*) alkotnak, akik a megfelelő módszerek alkalmazásával a háttérből alakítják milliók véleményét (Bernays [2005], p. 61). A közvélemény befolyásolásához tisztában kell lenni a társadalmi csoportok különböző érdekeivel és vágyaival, és mindenkit a megfelelő módon megszólítani. Mindez komoly pszichológiai felkészültséget igényel, amely olyan finom distinkciók felismerésére is képes, melyek tudatosítása fontos ahhoz, hogy a tömegek sokféle érdekeit közös platformra lehet hozni. A különböző médiumok segítenek abban, hogy a megfelelő témák feldolgozásával egy irányba tereljék a közvéleményt, és sokféleségből egyfajta konszenzuális, könnyebben kontrollálható helyzetet alakítsanak ki.

A propaganda fogalmára, az első definíciók óta, számos meghatározás született. Denis McQuail megfogalmazásában (McQuail [2003], p. 435):

„Több kommunikációs eszköz módszeres és egyoldalú felhasználásával a kollektív viselkedés és vélemény befolyásolására irányuló szándékos próbálkozások folyamata és eredménye. A propaganda nem a vevő, hanem a forrás vagy az adó érdekeit szolgálja. Bizonyos vonatkozásokban szinte mindenképp félrevezető vagy nem teljesen fedi a valóságot, sőt egyes formáiban akár azzal homlokegyenest ellenkező dolgokat állíthat. Valóságábrázolása lehet pszichológiailag agresszív és torzító is. Eredményessége inkább a kontextustól és a célközönség diszpozíciójától függ, semmint az „üzenet” jellemzőitől”

A médiatorzítás öt fajtája a szerző szerint: az érzéki tapasztalat torzítása (képalkotás vagy résztvevő elmerülés), a tartalom torzítása a valósághoz képest, a forma torzítása (a kódolás mértéke – pl. a szöveges üzenet kódoltabb, mint a kép), a használat kontextusa (kollektív vagy egyéni befogadás stb.), valamint az adó-befogadó viszony torzítása (egy vagy több irányú a kommunikáció) (McQuail [2003], p. 103). Ezeket a szempontokat érdemes szem előtt tartani az elemzésnél, hiszen nem mindig egyértelmű, hogy a torzítást az üzenet küldője szándékosan idézte elő vagy az a médiatechnológia sajátosságaiból adódik. Ahhoz, hogy a propaganda módszereit pontosan megérthessük, meg kell vizsgálnunk a propagandaüzent létrejöttének körülményeit, jelen esetben a 20. század első felének viszonyait.

A propaganda teoretikusai között említeni kell még Jacques Ellul-t, aki a második világháború után foglalkozott a problémával (Ellul [1972]). Szerinte a propaganda az egyént és a tömegeket is megszólítja, totális és folyamatos, és több formában is kifejezhető. Felosztása

szerint a módszerek négy párba rendezhetők (Kiss [2006]): (1) politikai propaganda és szociológiai propaganda, (2) agitációs és integrációs propaganda, (3) vertikális és horizontális propaganda, (4) racionális és irracionális propaganda. Politikai propaganda esetében egy politikai csoport meghatározott célnak megfelelően próbálja befolyásolni a közvéleményt, a szociológiai propaganda a társadalom értékrendjéhez és életmódjához való csatlakozást inspirálja, az agitációs valamilyen konkrét cselekvésre motivál, az integrációs a hatalomhoz való lojalitást és az aktuális társadalmi berendezkedés elfogadását erősíti. A vertikális propaganda felülről lefelé, míg a horizontális a csoport egymással egyenlő tagjai között zajlik, a racionális és irracionális propaganda pedig a közölt információk típusa szerint különíthető el. A filmhíradók anyagában Ellul felosztásából elsősorban azok a módszerek érhetők tetten, amelyek nem a közvetlen meggyőzést, inkább a közvetett, lassú attitűdváltozással járó véleményformálást teszik lehetővé. Direkt mozgósító üzenetekkel a *Magyar Világhíradó* sorozatában nem találkozunk, ellenben a szociológiai, integrációs és irracionális propaganda megoldásaival. A mozgóképek kiemelt célja, hogy a társadalmi összetartozást és a hatalmon levő csoportok elfogadottságát erősítsék és viselkedési mintát adjanak a közönség számára, mindezt pedig a tájékoztató műfaj keretei között, de sok irracionális szimbólum beemelésével hajtják végre.

Ahhoz, hogy a filmhíradós propaganda megjelenési formáit közelebbről is megvizsgálhassuk, érdemes áttekinteni, hogy a propaganda mely szegmensei alkalmasak kutatásra. Z. Karvalics László az első világháború propagandájának kutatása körüli diskurzust összegző tanulmányában a következő szempontokat javasolja vizsgálatra Christian Schwendinger tipológiájának továbbfejlesztésével (Z. Karvalics [2016], pp. 45-46.):

1. *A propaganda terméke*, azaz maga a tárgyiasított, forrássá vált tartalom,
2. *A propagandatartalom építőköveiként működő kulturális kódok, jelentések, motívumok és azok változásai*,
3. *A kibocsátás célja*, az üzenet megfogalmazójának szándéka,
4. *A propagandatartalom jellege*, az esetleges megtévesztési szándék minősége (fekete, szürke, fehér propaganda)²¹
5. *Kontextus-típusok*, kapcsolódások,
6. *A propagandista identifikációja*,

²¹ Fehér propaganda: az üzenet feladója ismert a befogadó előtt, a tartalom hiteles és nyíltan meggyőző szándékú; szürke propaganda: az üzenet feladója nem ismert, a tartalom hitelessége kérdéses; fekete propaganda: az üzenet feladója hamis, a tartalom manipulatív, megtévesztő.

7. *Intézménytörténeti dimenzió, szervezeti struktúra, döntések rendszere,*
8. *Célközönség, lokalitás,*
9. *Befogadói viselkedés, a közönség reakciói,*
10. *A médium típusa, jellegzetességei,*
11. *Közléstechnika („a tartalom vizuális, stiláris, művész, argumentációs stb. építkezése és dizájnja”),*
12. *Hatáskövetkezmények feltárása, miben és mennyire sikeres és sikertelen a propaganda, cselekvésformáló erő,*
13. *A propaganda percepciója, kortárs értékelése.*

Mint látjuk, a propaganda kutatásához szempontokat kínáló lista több ponton is átfedést mutat azokkal a filmet történeti forrásként vizsgáló kutatói kérdésekkel, melyeket Carlsten és McGarry javasol. Az intézménytörténet, a befogadás és hatás, a médium sajátosságainak feltérképezése elengedhetetlen elemei mindkét megközelítésnek, és a tájékoztatás és befolyásolás közti finom distinkciók éppen ezek pontos leírásával válnak megragadhatóvá.

4.3.2. Politikai propaganda és politikai marketing

A politikai befolyásolás módszerei sokat változtak az első világháború óta eltelt évtizedek során. A leglátványosabb különbség a politikai propaganda és a később kialakuló politikai marketing technikái között mutatható ki. A marketing módszereit az 1960-1970-es évektől széles körben alkalmazták, mert a gazdaság mellett a politikai kampányok felépítésében, politikai üzenetek kommunikálásában is hatékonyak bizonyult. Bajomi-Lázár Péter megfogalmazása szerint a propaganda tervezett és következetesen végrehajtott akciók sora, amelyek célja, *„hogyan emberek tömegének véleményét és viselkedését változtassa meg, fizikai erőszak alkalmazása nélkül”,* aminek érdekében olyan módszereket használ, mint *„a sztereotípiák és a kettős mérce alkalmazása, a hazugság, a súlykolás, az állítás (szemben az érveléssel), az ellenség megnevezése, a tekintélyre való hivatkozás”,* céljainak elérését pedig általában a cenzúra is segíti. Ehhez képest a politikai marketing paradigmaváltást jelent, mert *„egyfelől a választók politikai szükségleteinek feltárásából, másfelől egy olyan információs kampány kidolgozásából és végrehajtásából áll, amely valamely politikai program, párt vagy jelölt támogatására mozgósítja őket”* (Bajomi-Lázár [2009]). Míg a politikai propaganda megpróbálja irányítani a közvéleményt, a politikai marketing követi azt. A marketing szempontjából a tömeg differenciált, a benne foglalt individuumoknak eltérő igényeik vannak,

ezért különbözőképp kell őket megszólítani. Ebben az esetben nem cél a pluralizmus megszüntetése és a tömeg uniformizálása, ezért a különböző szegmenseket rugalmasan, eltérő marketingstratégiával érdemes megcélozni (David Marshall alapján Kiss [2006]). Az ideális módszer azonban attól is függ, hogy pontosan mi az, amit az embereknek el kell adni, más megoldások működhetnek politikai eszmék és programok, mint politikusok és pártok népszerűsítése esetében.

A két világháború közti filmhíradó a politikai propaganda befolyásolási technikáit alkalmazta, bár annak intenzitása az általunk vizsgált korszak különböző periódusaiban változó volt. Mivel törvény szabályozta, hogy ugyanazok a filmek jussanak el az ország minden mozijába, nem volt mód arra, hogy a bennük megfogalmazott üzeneteket a célközönség különböző csoportjaihoz igazítsák. A mozinézők egyfajta virtuális tömeget alkottak, akik, ha nem is ugyanakkor és nem pontosan ugyanolyan körülmények között, de ugyanazt az előadást látták. A filmek akkor váltak igazán sikeressé, amikor olyan értékeket fogalmaztak meg, amelyek védelmében az ország minden lakosát egyformán mozgósítani lehetett, de óvatosabbak voltak a társadalmat megosztó kérdésekkel. A revízió programja az 1930-as évek végén például azért lehetett egyike a sikeres propagandaüzeneteknek, mert ezt azzal az ország lakosságának jelentős része, társadalmi hovatartozásra tekintet nélkül, képes volt azonosulni. A filmhíradók a finom pozicionálás helyett folyamatosan ismételt, erős érzelmi tartalommal bíró, egyszerű propagandaüzeneteket fogalmaztak meg, amelyek a nemzet közösségét a legszélesebb értelemben definiálták és elsősorban a nézők attitűdjét próbálták befolyásolni.

4.3.3. A rituális propaganda

A filmhírek hangvétele sokszor nem tekinthető semlegesnek, az írott és elhangzó szövegek olykor erős érzelmeket kifejező szavakat használnak, de az intenzív zenehasználat is gazdag emóciós skálán mozog. A korszak filmhíradóiban a szövegek háttérbe szorulnak a képekkel szemben, ezért a nézőnek elsősorban a látvány alapján kell tájékozódnia. A felvételeken gyakran mutatnak olyan szimbólumokat, amelyek jelentősége a társadalom számára a szakrális jelképekhez hasonló, és amelyek a nézőknek ismerős, vagy éppen az adott pillanatban bevezetésre kerülő kulturális referenciapontok. Bár a műfaji definíció szerint hírekről van szó, a gyakorlatban az aktuális újdonságok közlése helyett általában a hatalom megerősítésének és a társadalmi rend fenntartásának célja a hangsúlyosabb. Ezt támasztja alá az is, hogy a filmhírek kifejtettsége – a Ki? Mit? Mikor? Hol? Hogyan? Miért? kérdésekre adható válasz – gyakran hiányos, a híradó szerkesztői lényeges információkat nem közölnek a

nézővel. Az ábrázolt események között nagy arányban jelennek meg ünnepek és más rituális funkciójú cselekvéssorok, amelyek nemcsak viselkedési modellként szolgálnak, de bizonyos eszméket formálisan is megerősítenek.

Ezeknek a rituális cselekvéssoroknak és a hozzájuk kapcsolódó szimbólumoknak a használata indokolja azt, hogy a filmhíradók befolyásolási stratégiáját elsősorban a neodurkheimi társadalomelmélet keretei között, a rituális kommunikáció, közelebbről pedig a rituális propaganda keretei között értelmezzük, azaz olyan médiatartalomként, amely az autoriter berendezkedés viszonyai között elsősorban a hatalmi központban meghatározott normák és értékek megismertetését és belsővé tételét célozza.²²

A rituális kommunikáció²³ paradigmáját James Carey dolgozta ki az 1960-as években, majd 1989-ben jelentette meg a témában máig alapvetőnek számító esszégyűjteményét *Communication as Culture – Essays on Media and Society* címmel. Modelljére erősen hatottak Émile Durkheimnek *A vallási élet elemi formái*ban (1912) megfogalmazott, rítusokkal kapcsolatos gondolatai és Max Weber szimbolikus rendszerekről szóló írásai. A további előképek között fontos említeni a Chicagói Iskola befolyását, John Dewey, George H. Mead, valamint Harold A. Innis, Erving Goffmann és Clifford Geertz írásait. Carey kiindulópontja szerint a társadalmi valóság nem eleve adott, hanem éppen a kommunikáció során születik meg, és szorosan kötődik a közösség által használt szimbólumokhoz és reprezentációs megoldásokhoz. A kommunikáció formája erősen függ az elérhető technológiától, ennek megfelelően pedig az egyes történeti korszakokban eltérő. A szerző szerint a 18. században megindult gyors fejlődés hosszú távon átalakította valósághoz való viszonyunkat, mert ettől kezdve a középosztály új életmódjához újfajta igények kapcsolódtak. Mindenekelőtt az „átélés iránti éhség” (hunger for experience) erősödött fel, ami azóta is meghatározza a különböző médiatartalmak fogyasztását, így alapvetően jellemzi a hírekhez való viszonyunkat.

Carey elméletét a hírkutatásban is alkalmazta, és a hírek vizsgálatakor elsősorban a valóság megjelenítésének formáira és a médiumok által közvetített tartalmak utóéletére összpontosított. Véleménye szerint a hírek egyfajta ritualizációs folyamat részét képezik, azaz

²² További tanulmányok a rituális propaganda működéséről: A rituális propaganda alkalmazását a romániai államszocialista sajtó keretei között Györffy Gábor elemzi tanulmányában (Györffy [2009]), míg Bajomi-Lázár Péter és Horváth Dorka a 2010-es évek Magyarországnak vonatkozásában mutatja be a kérdést (Bajomi-Lázár – Horváth [2015]).

²³ Rítus: a szó eredete a szanszkrit „rítá” kifejezésre vezethető vissza, mely előírt rendet, a későbbi használatban szabályt, szertartást jelent. A rítusok kutatása a 20. századtól különböző szempontok szerint zajlott, elsősorban funkcionális (ártó, gyógyító, átmeneti stb.), időkezelés szerinti (permanens és szezonális) vagy szimbólumok szerinti csoportosításban. A rítus olyan fogalmi struktúra, mely a mindennapok során a ritualizált viselkedésben nyilvánul meg. „A ritualizáció fogalma az etológiából, humánantropológiából került be a kommunikációkutatásba, s azt a folyamatot jelöli, amikor egy biológiailag fontos cél elérésére irányuló viselkedés lerövidül, sőt szimbolikussá válik” (Andok [2017] p. 52.).

elsődleges kommunikációs céljuk nem az egyes eseményekről szóló tájékoztatás, hanem a nézők által is ismert valóság megerősítése és fenntartása. A szerző az információk térbeli terjesztését kiemelő transzmissziós modell helyett a társadalom időbeli fenntartását előtérbe helyező rituális modellt alkalmazza. Úgy véli, hogy „*a hír nem információ, hanem dráma. Nem a világról ad leírást, hanem a drámai erők és akciók arénáját ábrázolja; kizárólag a történeti időben értelmezhető; és arra hív bennünket, hogy vegyünk részt benne a feltételezett, gyakran helyettesített, társadalmi szerepeink alapján.*” (Carey [2009], pp. 20-21.) Az az állítás, amely szerint a hír „*kizárólag történeti időben értelmezhető*”, a történeti hírkutatás, így jelen vizsgálat szempontjából is egyik kulcsfontosságú.

Az általam elemzett mozgóképek egyik jellegzetessége, hogy a felhasznált szimbólumokból összetett narratívákat, mítoszokat építenek fel. Ezek fontosságát a hangsúlyozás különböző technikáival, például ismétléssel emelik ki. Carey elmélete összhangban áll a korabeli filmes híradások azon jellegzetességével, hogy azok elsődleges céljává – az autoriter tendenciák erősödésével párhuzamosan – a tájékoztatás, az új ismeretek közlése helyett a társadalom összefogása, az összetartozás érzésének erősítése válik. Carey rituális megközelítése a médium társadalmi funkciójának újraértelmezésére hívja fel a figyelmet, mert ezek a mozgóképek nem csupán tájékoztatják, hanem a bemutatott jelenségeken keresztül aktivizálják, a valósághoz kötik a nézőt. A rítus összetett rendeltetése (biztonságkeresés, lelki-fizikai motiváció, normarendszerek elmélyítése, a kulturális tudás és identitás erősítése, a közösségi szerepek megerősítése) a híradók vizsgálatához is jól használható szempontokat ad (Boglár – Gergely – et al. [2005], p. 73.).

Sipos Balázs a következőképpen ír a propaganda korabeli magyarországi értelmezéséről:

„A propaganda tehát az 1920-as és az 1930-as évek Magyarországon az eszmék irányzatos és elfogult terjesztését jelentette. E tevékenység során mítoszokon, szimbólumokon és „irracionális tényezőkön” keresztül nem konkrét döntésekre kívánják rávenni a célközönséget, hanem egy adott véleménnyel szemben tanúsított magatartásának megváltoztatására. A kísérlet tárgya minden esetben valamilyen nagyfontosságúnak és ellentmondásosnak gondolt kérdés. A korabeli magyar meghatározások szerint a propaganda nem valamilyen szervezet, hanem maga a tevékenység, amelyet nem minden esetben végez sok, egy központból irányított propagandista. A jellemzője inkább az, hogy hosszabb ideig és folyamatosan egy kiválasztott csoportra irányul.” (Sipos [2017], p. 9)

A filmhíradó audiovizuális formája remek lehetőséget kínált arra, hogy a szimbólumokat és más „irracionális tényezőket” megjelenítse. Ezek az elemek voltak a rituális propaganda legfontosabb eszközei, azok a pontok, amelyeken keresztül a néző bekapcsolódhatott a szerkesztők által kínált valóságba. A filmhíradók propagandisztikus vonásai az általam vizsgált időszakban végig jelen voltak, de a bennük felfedezhető befolyásolási szándék 1938 után látványosan erősödött. A filmhíradók szerkesztési elvei azonban ekkor is összhangban álltak a műfajhoz kapcsolódó korabeli elképzelésekkel, amelyek közül néhány nemzetközi és hazai példát a következő fejezetekben fogok bemutatni.

5. Korai elméletek a filmhíradóról

A néma- és korai hangosfilm időszakában a filmről való gondolkodást elsősorban az új médium elemi természetének megismerése iránti vágy határozta meg. A két nagy irányzat, a dokumentarista és a fikciós hagyomány elkülönülése, hamar felszínre hozta a reprezentáció és a hatás máig is alapvető kérdéseit. A filmhíradó műfajáról ugyan nem születtek teljes, önálló elméletek, azonban a valóság és film kapcsolatát vizsgáló szövegek nem kerülhették meg a problémát. A híradózást a kezdetektől egyfajta új sajtóműfajként kezelték, ezt bizonyítja, hogy a filmhíradók munkatársai az újságírók szakmai kollégiumaiban jelentek meg. Az esztéták és kritikusok általában a történelem megörökíthetőségéről gondolkodtak, a filmhíreket pedig elsősorban a nevelés eszközének tekintették. Nézőpontjuk szerint a szerkesztés és vágás az alkotói folyamat kulcsa, ami óriási felelősség is, ezért érdemes nagyon tudatossá tenni. A filmmel való befolyásolás „lehetőségből” úgy vált egyre inkább „veszéllyé” a szemükben, ahogy a második világháború idején működő propaganda szerepét tudatosították. Az elméletek hatottak a gyakorlati módszerekre, a bemutatott filmekre pedig újabb elméletek és kritikák reflektáltak. A nyugati, a szovjet-országi és a magyar szerzők cikkeiben egyaránt megjelent a híradózás témája, nem ritkán nemzetközi kitekintéssel. Ezeket a véleményeket érdemes külön is áttekinteni, mert szépen kirajzolják, hogy hol találta meg a híradó a helyét az egyes országok médiarendszerében.

A következő fejezetekben elsőként megvizsgálom, hogyan illeszkedett a filmhíradózás a sajtóhoz kapcsolódó szakmák rendszerébe, ezt követően bemutatok néhány fontosabb európai szerzőt és elképzelést, majd példákkal illusztrálom, hogyan gondolkodtak a témáról a magyar kortársak.

5.1. Filmhíradó, az új sajtó

A filmhíradók alkotóinak szakmai helyzete nagyban befolyásolta az elkészített anyagokat, és az is lényeges szempont, hogyan határozták meg a híradós szakemberek önmagukat és az általuk választott hivatást. Az ágazat működésének számos eleme azt mutatja, hogy ezek a mozgóképek szigorú szerkesztőségi munka eredményeként jöttek létre, amely a nyomtatott sajtó fogásait és dinamikáját használta mintaként. A magyar szerkesztők figyelték az MTI által meghatározott irányelveket, döntöttek a bemutatni kívánt témákról, elkészítették a feladatkiosztást, majd az operatőr-riporterek leforgatták a számukra kijelölt témát. Bár nekik is lehettek önálló ötleteik, elsősorban a megbízást kellett teljesíteniük a híradóhoz illő szakmai színvonalon, amivel az önmegvalósítást, a szabad alkotást, a filmművészet artisztikus megnyilvánulásait nem lehetett összeegyeztetni. A Magyar Film Iroda híradóosztályának alkalmazottai tehát „filmés újságírók”, akik maguk is hetilapot szerkesztenek mozgóképes formában. A „filmújság” kifejezés gyakran szerepel a korabeli szövegekben a híradó szinonimájaként sok olyan terminus technicus mellett, amelyek szintén a hagyományos sajtóból származnak. Az újságírói öntudat és szemlélet felismerése lényeges az anyagok esztétikai és tartalmi megítélésénél.

A híradósok tagintézményeiken keresztül a Filmújságírók Nemzetközi Szövetségébe (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique, FIPRESCI) tartoztak, amely egyben az első számú nemzetközi szakmai szervezetük volt. A ma is működő, napjainkban elsősorban kritikusokat és filmmel foglalkozó szakírókat tömörítő, rangos szövetséget több előkészítő lépés után 1930 nyarán alapították Brüsszelben egy mozgóképpel foglalkozó nemzetközi kongresszus alkalmával. A FIPRESCI közgyűlésein az évtized közepén már 14 ország képviseltette magát saját testületen vagy egyéni megbízottakon keresztül. Az 1936-os elnökségi találkozót a berlini Német Sajtó Házában tartották, ahol a tagok elhatározták, hogy megalapítják a Filmhíradó-szerkesztők és Filmtudósítók Nemzetközi Szövetségét a FIPRESCI kötelékén belül. *„Egyben kimondták, hogy a FIPRESCI alapelveihez és eszméjéhez mérten nem készítenek olyan híradót, amely a népek közötti egyetértést megbolygatná”* (Filmkultura [1936]). Arról is döntöttek, hogy az anyaszervezet a nemzetközi filmkiállításokat és versenyeket szigorúan ellenőrzi, hogy a minőségi márkát építő kezdeményezés támogatása valóban csak a megfelelő rendezvényeknek juthasson.

1936 tavaszán már Lajta Andor, a *Filmkultura* folyóirat szerkesztője képviselte Magyarországot Rómában, az ott megrendezett VI. Nemzetközi Kongresszuson, aki az

utazásról kimerítő beszámolót közölt a lapjában.²⁴ A kongresszus fő témái a filmkritikusok szakmai képzése, a filmsajtó és a hirdetések ügye, a keskenyfilm kérdése, valamint a Filmhíradó-szerkesztők és Filmtudósítók Nemzetközi Szövetségének²⁵ tényleges megalapítása voltak. A különböző szekciók megbeszélései közül Lajta leginkább a filmhíradós megbeszélésben lehetett érdekelt, mert erről található alaposabb leírás a cikkében. Az új szakosztályt Belgium tagszervezetének elnöke vezette, egyik alelnöke pedig Hans Weidemann propagandista, a Német Birodalmi Filmkamara alelnöke lett. A német javaslat alapján az új szövetségbe bárki felvehető, aki a filmhíradók körüli munkafolyamat bármely részén dolgozik. Az operatőrök mellett így vágók, vagy akár kommentátorok is jelentkezhetek a szervezetbe. A közösen megfogalmazott cél többek között az volt, hogy *„egyetlen országban sem készülhessenek olyan híradófelvételek, melyek más ország becsületét érinthetnék”*. A gazdag és emlékezetes programot kínáló kongresszuson a megbeszélések után exkluzív vetítést tartottak többek között a LUCE legújabb Abesszínia témájú anyagából, majd az országok egy-egy képviselője, így Lajta is, meglátogathatta a filmes sajtó fontosságát hangsúlyozó Mussolinit.

A következő évben a Párizsi Világkiállítás kínált alkalmat, hogy a nemzetek a filmújság ügyében ismét egyeztessenek (Filmkultura [1937]). A kiállítás kiemelten foglalkozott a mozgókép lehetőségeivel, mintegy negyven mozi részvételével és három párhuzamos szakmai konferenciával (FIPRESCI, Nemzetközi Filmkamara, Mozgóképszínház-tulajdonosok Nemzetközi Szövetsége) csábítva az érdeklődőket. A FIPRESCI-ben hivatalosan ismét Lajta Andor képviselte az országot, de a híradókról szóló megbeszéléseken már dr. Ágotai Géza híradószerkesztő is szerepelt. Az ekkor hozott határozatok közül a legfontosabb az osztrák javaslatra elfogadott nemzetközi „uszítófilm-ellenes” állásfoglalás, amely az európai békét veszélyeztető, tendenciózus alkotások terjesztése ellen lépett fel. A Nemzetközi Filmkamara részéről már ekkor felmerült az oktató- és a kultúrfilmek szabad cseréjének gondolata, amit a filmújságírók szerettek volna a filmhíradókra is kiterjeszteni, mivel véleményük szerint a filmhíradó szerepe az oktatófilméhez hasonló, azzal a különbséggel, hogy a híradók esetében a frissesség és aktualitás különösen fontos. Hangsúlyozták, hogy a hosszadalmas vámprocedúra megnehezíti a hírek terjesztését, másrészt igazságtalannak tartották ugyanakkora összeggel sújtani ezeket a gyorsan elavuló mozgóképeket, mint a sokáig vetíthető játékfilmeket.

²⁴ Lajta Andoron kívül még két újságíró, Bókai Mattanovich Béla és Hajts Géza is megjelent az eseményen. Magyarország ekkor még nem volt tagja hivatalosan a szövetségnek, de Lajtán keresztül „levelező tagnak” számított. Ausztriát a hagyományos újságírók mellett dr. Hermann Pfaundler miniszteri tanácsos, a filmhíradó szerkesztője képviselte (Lajta [1936]).

²⁵ Később ez a szervezeti egység Union Internationale de la Presse Filmée néven lett ismert.

Megfogalmazták, hogy az általános európai vámmentesség bevezetésével lehetőség nyílna, hogy a kész anyagok a gyártóktól mielőbb a nézőkhöz kerüljenek, amivel biztosítani lehetne, hogy a szolgáltatott tartalom kurrens maradjon. A megbeszélésen Németország elsőként ajánlotta fel, hogy kölcsönösségi alapon vámmentességi szerződést köt partnereivel, amiben minden bizonnyal nagy szerepet játszott a felismerés, hogy így saját propagandaüzeneteit is hatékonyan továbbíthatja.

A FIPRESCI-ben elindult iparági szabályozási folyamat a kontinensen egyre jobban erősödő feszültség hatására a világháború előestéjén megakadt. 1938 októberében Varsóban még megtartották a végrehajtó bizottsági ülést, amelyen megkísérelték a filmhíradók gyártóit közös platformra terelni. A meghívással együtt felkérték a tagországokat, hogy hozzák el Varsóba az őket legjobban reprezentáló filmhíradókat, és egy közös vetítés keretében mutassák be a többieknek. Azonban a háború kitörésével a terjesztési hálózat szétzilálódott, a nemzeti propagandaközpontok elsősorban a szövetségeseikkel, és nem egy független ernyőszervezettel kívántak együttműködni. A filmhíradósok egyesületéhez hasonló szakmai tömörülések csak az 1950-es években alakultak meg ismét, de ezeknek már olyan új kihívásokkal kellett szembenézniük, mint például a televíziós piac bővülése. Az 1930-as években Magyarország aktív részvételével zajló nemzetközi egyeztetések megmutatták, hogy a filmhíradózás a korabeli megítélés szerint elsősorban az újságírói hivatással rokon szakma volt, amely nemcsak hírközlő, de oktató-nevelő feladatok ellátását is szolgálta.

5.2. Modellek és elméletek Európában

A magyar filmhíradózás számára különösen fontosnak számítottak a francia, német és szovjet-orosz előképek. A nagy európai központokban a filmhíradókról való gondolkodás egyrészt a filmkészítés gyakorlatával (pl. Germaine Dulac, a szovjet montázsiskola, Goebbels intézményi reformja), másrészt a nézőként szerzett élményekkel (pl. Siegfried Kracauer, Victor Klemperer) kapcsolódott össze. Mint azt a következő fejezetekben látni fogjuk, az aktív útkeresés eredményeit kiegészítették a nézői reflexiók, és rámutattak arra, hogy a papíron megfogalmazott elképzelések hogyan működtek a valóságban.

5.2.1. Germaine Dulac, avagy elmélet a gyakorlatban

A francia Gaumont cég *France-Actualités* nevű filmhíradója a két világháború közötti időszak öt legnagyobb filmújságja közé tartozott. A Gaumont filmhíreket gyártó részlegét 1932

és 1935 között a némafilm egyik úttörő rendezője, Germaine Dulac (1882-1942) vezette. Dulac elsősorban nagyhatású avantgárd filmjei²⁶ révén vált jegyzetté a filmtörténetben, kevésbé ismert vele kapcsolatban, hogy a francia filmhírszolgálat hatékony szervezője és a műfaj egyik első nagy teoretikusa is volt (Williams [2014], pp. 163-194.). A mozgókép elméletével intenzíven foglalkozó alkotóként különösen a szerzőiséghez és a szubjektivitás szabadságához kapcsolódó gondolatai voltak fontosak, ezért is érdekes, hogyan viszonyult a filmhíradó dokumentarista műfajához. A tőle fennmaradt szövegekből kiderül, hogy gyakorló filmkészítőként pontosan ismerte a híradógyártás gazdasági oldalát, és a rendelkezésre álló eszközöket a leghatékonyabban próbálta kihasználni annak érdekében, hogy a híradózás missziójáról szóló elképzeléseit beteljesíthesse.

Véleménye szerint a filmhíradó feladata, hogy megörökítse azt a kort, amelyben születik, vagyis olyan eszköz (*machine*), ami kifejezetten a történetírást szolgálja (Reynolds [2012]). Bár bizonyos képsorokat a kortárs néző unalmasnak és nevetségesnek tarthat, belegondolva abba, hogy az utókor majd ezekből ismerheti meg saját múltját, mindjárt megnő a jelentőségük. A filmhíradó előnye az a részletesség, amivel nem csak az adott eseményt, de annak környezetét is aprólékosan megörökíti. Azért is különleges, mert az érzelmeket és a gesztusokat, egy-egy helyzet részleteit minden más médiumnál szemléletesebben tárja fel, és azt a lehető legközvetlenebb módon mutatja be a közönségnek. Elég csak belegondolni abba, hogy milyen szerencsések lennénk, ha a francia forradalom idejéből maradtak volna ilyen anyagaink, és mennyit veszítünk azzal, hogy nincsenek.

Dulac szerint ennek a műfajnak saját filozófiája van, aminek értelmében a sokszor látott triviális dolgok és az egyszeri alkalmak között nincs prioritásbeli különbség. A filmhíradó a Történelem új formája, amit műalkotásként nem érdemes kritizálni, legfeljebb megtapasztalni és reagálni a benne látottakra. Igaz, hogy a technika hiányossága miatt, a kamera egyelőre nem lehet jelen minden váratlanul történő, nagy horderejű eseménynél, de nem szabad elfelejteni, hogy később a kevésbé fontosnak tűnő dolgokról is kiderülhet, hogy sorsdöntő jelentőségük volt. A rendező cikkeiben és előadásaiban kiemelte a filmhíradó nevelő jellegét és az ehhez társuló fontos társadalmi szerepet, amelyet elsősorban a pacifizmussal kapcsolt össze. Szerinte a filmhírek képesek arra, hogy az emberi lét egyetemes lényegét ragadják meg, amennyiben mentesek maradnak kereskedelmi és ideológiai szempontoktól. A híradó készítőit

²⁶ Pl: *Mosolygós Madame Beudet* (1923), *A kagyló és a lelkész* (1928), Átfogó tanulmány Germaine Dulac és a szerzőiség kapcsolatáról: Maule [2002].

következetesen filmes újságírónak (*cinéaste journalist*) nevezte, akinek feladata, hogy dokumentálja az eseményeket, de semmiképp se interpretálja őket.

Dulac azt állította, hogy a filmkép és a filmhír alapvetően autentikus, hiszen a benne látott események hű mása, ami csakis szándékosan válhat hamissá vagy félrevezetővé. A készítőknél a valóságot a lehető legtermészetesebb formájában kell megragadni, lehetőleg minél több szemszögből, de mindenféle beavatkozás vagy kommentár mellőzésével. A filmhír elsősorban információ, így biztos piaca van az egész világon, és nem szükséges esztétikai szempontokat figyelembe venni a szerkesztésénél. Stílusa ideális esetben igaz, pontos és indiszkrét, mentes minden oda nem illő sallangtól. A híradó olyan tükör, mely egy egész generáció reményeit és félelmeit mutatja meg, nem csak a nemzetek, hanem az egész civilizáció vonatkozásában.

5.2.2. Siegfried Kracauer a filmhíradóról

Siegfried Kracauer (1889-1966) alapműve, a *Caligariától Hitlerig – A német film pszichológiai története*, elsőként 1947-ben jelent meg az Egyesült Államokban. A kötet azokat a pszichológiai beállítódásokat vizsgálja, melyek a szerző feltételezése szerint 1918 és 1933 között meghatározták a német társadalmat, és melyek a korabeli német filmművészen is nyomot hagytak. A pszichológiai megközelítés a Németországból emigrációba kényszerülő kortárs filmhíradókkal kapcsolatos elemzéseit is mélyen áthatotta. Ezek az értelmezések a korabeli néző (és a propaganda hatásait elszenvedő állampolgár) szemével mutatják be a híradókat és olyan fontos részletekre hívják fel a figyelmet, melyek a kérdés összetettségének érzékeltetéséhez nélkülözhetetlenek.

Kracauer első számú tézise szerint „*egy nemzet filmjei közvetlenebbül tükrözik annak mentalitását, mint a többi művészet*” (Kracauer [1991], p. 10). Ezt az állítást két indokkal támasztja alá. Elsőként azzal érvel, hogy a film inkább ipar, mint autonóm alkotás, soha nem egy ember, mindig egy bonyolult hierarchikus viszonyokkal és különböző szakértelmekkel bíró csapat munkája.²⁷ Mivel kollektív műfajról van szó, a végeredmény maga is a kollektív sajátosságokat, sok ember közös tulajdonságait tükrözi. Másodszor, a filmek közönségét is érdemes tekintetbe venni, azt a névtelen és arctalan sokaságot, akiket az üzenet megcéloz. A közönség visszafelé is hat, alakítja magát a mozgóképet, igényeit ki kell elégíteni, spontaneitását el kell fogadni. Csak az indokok különböznek: a hollywoodi film a profit

²⁷ Kracauer itt Pudovkin *A film technikája* című 1936-os munkáját idézi, mely a korszakban Magyarországon is hozzáférhető, alapvető filmes szakkönyvnek számított.

maximalizálása, a náci film a politikai célok elfogadtatása miatt alkalmazkodik a tömegek igényeihez. Éppen ezért, „a filmek nem annyira kifejezett hitvallásokat, hanem inkább pszichológiai beállítódásokat tükröznek – a kollektív lelki alkat ama mélyrétegeit, amelyek többé-kevésbé a tudatosság dimenziója alatt terülnek el” (Kracauer [1991], p. 11). A filmes eszközök (kamerakezelés, vágás stb.) mintegy letapogatják a világot és képesek visszatükrözni annak aktuális állapotát. Az aktualitás fogalma különösen fontos, mert a film újabb és újabb látleteivel nem az örök és állandó nemzeti karaktert örökíti meg, hanem mindig azokat a tendenciákat, félelmeket, reményt mutatja, melyek akkor és ott meghatározzák a társadalom mentalitását. Kracauer elemzései a *Caligaritól Hitlerig* című munkában elsősorban a játékfilmekre irányulnak, de a mélyreható pszichológiai analízis hamar elvezet a dokumentarista műfajokig. A szerző dokumentumfilmekre és híradókra vonatkozó megállapításait máig a náci filmpropaganda kutatói alapvetéseinek tekinthetjük.

Kracauer 1942-ben, már az emigrációban jelentette meg *Propaganda and the Nazi War Film* című tanulmányát, amely részletesen elemzi azt a technikát, amely a náci mozgóképeket elementáris hatással ruházta fel.²⁸ Vizsgálata kitér a bemutatás körülményeire, másrészt azokra a jól átgondolt pszichológiai motívumokra, amelyek tudatos alkalmazásával a manipuláció kifinomult formáit lehet fogatosítani. Megállapításai azért is fontosak, mert ezek a módszerek az egykorú magyar *Világhíradó* keretei között nem csak a Németországból átvett felvételekben működtek, de a hazai hírszerkesztési elvek mentén a saját gyártású anyagokban is megjelentek. Kracauer szerint a filmhíradókra elsősorban a profi terjesztési hálózat biztosított állandó keresletet. A gyorsaság a rádió híreinek konkurenciája miatt egyre fontosabbá vált, és szükségessé tette a jól szervezett tudósítói hálózat kiépítését. Ezek a filmek minden esetben igyekeztek hangsúlyozni közvetlen kapcsolatukat a valósággal, még akkor is, ha a tálalás módja éppen ezt a valószerűséget tette megkérdőjelezhetővé.

Az alkotók a mozgóképes kifejezés minden eszközét az üzenet hatékony közvetítésének rendelik alá, és párhuzamosan vagy egymás után, állandóan más-más dimenzióban kötik le a nézők szellemi energiáit. A kommentár, a látvány és a hang közegei különböző módon dolgoztatják a nézőt, így ha az egyik típusú koncentrációba belefárad, rögtön átveheti a helyét a másik. Kracauer szerint a Birodalom katonái a démonizált ellenséggel, a náci híradófilm pedig a valóság ellen vívta totális háborúját. Szerkesztői „a propagandát akkora erővel vetették be, hogy senki nem lehet biztos afelől, hogy az a valóság

²⁸ A tanulmány újraközlése kisebb stíláriis módosításokkal: Kracauer [1991], pp. 239-295.

megváltoztatását szolgálja-e, vagy a valóságot kell megváltoztatni a propaganda céljai érdekében” (Kracauer [1991], p. 258.). A híradók és hadjáratfilmek ikonográfiájában a legfontosabb a tömegek szerepeltetése, a vonulások, mozgások dinamikája, amely teljesen leszűkíti az egyén önállóan bejárható terét. A háború előrehaladtával egyre inkább a katonák és egyre kevésbé a civilek kerültek főszerepbe, noha a tábori életképek még mindig gyakran próbálták felvillantani a német hadsereg kultúrákedvelő, istenfélő, „civil” arcát. A híradók dramaturgiája a hódítás dramaturgiája egyben, amelynek egyetlen lehetséges kimenetele a mindent elsöprő győzelem. Mint Kracauer rámutat, a harctéri jelenetek tömege, a követhetetlen hadmozdulatok és a háború kaotikus képei kifejezetten alkalmasak arra, hogy még hangsúlyosabbá és sokkolóbbá tegyék a hirtelen bejelentett győzelmeket. Noha térképekkel és egyéb stilizáló illusztrációkkal ezeken a képsorokon gyakran találkozunk, szinte kiáltó a fegyveres konfliktus borzasztó következményeinek, a halottaknak és sebesülteknek hiánya.

Kracauer 1943-ban egy másik tanulmányban is részletesen foglalkozik a hitleri Németország filmhíradóival (Kracauer [2015]). Ezúttal 18 náci filmhíradót elemez a Lengyelország lerohanásától az angliai csatáig tartó időszakból, majd összehasonlítja azokat az angolszász példákkal. Véleménye szerint az 1939-40-ből származó német mintában található mozgóképek már feszegetik a műfaj hagyományos kereteit, és valahol félúton állnak a filmhíradó és a kötetlenebb formájú rövidfilm között. Míg a hagyományos híradóban általában vegyesen látjuk a különböző híreket, melyeket elsősorban az aktualitásuk köt össze, addig ezeknek a filmeknek más a szerkezete. Az egyes tudósítások tartalmi, általában vizuális kapcsolatban állnak a válogatás más darabjaival, és bár az elemek látszólag önállóak, mégis együtt alkotják meg a teljes üzenetet. A verbális és vizuális információk aránya is jelentősen eltér az amerikai és a német hírekben. Míg a vizsgált mintában az előbbieket esetében a kommentár akár a vetítési idő 80-90%-át lefedi, a németeknél ez mindössze 31%, és a maradék felvételeken pusztán a képek beszélnek önmagukért. Ezt a módszert természetesen lehetetlen lenne hatékonyan alkalmazni a legmagasabban képzett szakemberek, operatőrök és szerkesztők nélkül, akik kiválóan ismerik a filmnyelv és a képi kifejezés lehetőségeit. Kracauer úgy véli, hogy ezek a megoldások a német némafilmkorszak stiláris és technikai örökségét hordozzák, amely az expresszionizmus búvkörében a legzaklatottabb és legnyomasztóbb pszichés állapotokat is képes volt vizuálisan megjeleníteni, és a megszokott, jól ismert világot új szemszögből, sokszor riasztóan és fenyegetően mutatta be. Míg a hitleri hatalomváltás előtt a német film célja az volt, hogy *„a látható világ újabb és újabb tartományait hódítsa meg”* (Kracauer

[2015], p. 157.), a diktatúra kezében a korábbi megoldások már jól definiálható üzenetek közvetítésére szolgáltak, elsősorban a nézők érzelmeinek befolyásolásán keresztül.

Az esztéta szerint a racionális magyarázatok minimalizálása és a szimbolikus képi üzenet középpontba helyezése a primitív törzsek ösztönös kommunikációs megoldásait idézi. A filmek – éppúgy, mint Hitler gyújtó hangú beszédei –, sok erős képet alkalmaztak, melyek gyakran valamilyen nagyobb vizuális rendszerbe illeszkedtek, mint például egy híradó egésze. A rendszer felfelé és lefelé is építkezett, hiszen az egyes beállításokban gyakran jelentek meg olyan elemek (zászlók, pártszimbólumok, a nemzeti identitás motívumai stb.), melyek a képen belül is önálló érzelmi értékkel bíró képek voltak. A sokszorososan terhelt látvány könnyebb befogadhatóságát a megfelelő, illusztratív zeneválasztás segítette, mely a wagneri hangvételű szimfonikus művektől a populáris dallamokig, sok forrásból merített.

Kracauer kiemeli, hogy a német filmhíradó képei és kommentárja az aránytalanság ellenére is szerves kapcsolatban állnak egymással. Egy apró trükk segítségével például olyan érzést keltenek a nézőben, mintha egyetlen nagy információ-folyam, egyetlen összefüggő valóság fejlődését követné. A hírek közötti átmenet puha, gyakran megesik, hogy az egyik hír véget ér, majd minden átmenet nélkül látjuk a következő nyitóképeit, azonban a látottakat értelmező kommentár csak percekkel később érkezik. Az esetlegesnek és spontánnak tűnő, kurta magyarázó szövegek a képek folytonosságát erősítik, melyek megszakítás nélkül sodorják magukkal a közönséget (Kracauer [2015], pp. 161-162.).

Ugyanezt a lendületet képviseli a felvételeken mozgó emberi tömegek áradása, vagy éppen a borzalmas háborút költői szépségűnek ábrázoló képek egymásutánja. A híradó műfaji kereteit feszegeti például az a hír, amely bemutatja, hogy a német stukák hogyan indulnak Anglia bombázására. A beszámoló egy békés naplementével indít, melyben egy mozdulatlan katona és fegyvere sziluettjét látjuk. Az esztétikum itt maga a tartalom, és ez annyira lenyűgözi a nézőt, hogy a következőkben felvezetett propagandisztikus üzenetre csak pozitívan reagálhat (Kracauer [2015], pp. 166-167.). A tömegek vonulásának szintén elsősorban ornamentális funkciója van, ami olykor szinte közvetlenül idézi a legnagyobb expresszionista filmalkotások megoldásait.²⁹ Kracauer részletesebben is elemzi Hitler Berlinbe való megérkezésének híradós ábrázolását, és hangsúlyozza, hogy a hír drámaiságát mindenek előtt a tömeg szerepeltetése alapozza meg. A horogkeresztes zászlók mellett itt az

²⁹ Lásd pl. a *Metropolis* (r.: Fritz Lang, 1927) koreografált tömegjeleneteit. Kracauer a Hitler üdvözlésére összegyűlt tömeg által lengetett zászlóerdőt *A Niebelungok* (r.: Fritz Lang, 1924) Arnold Böcklin inspirálta képeihez hasonlítja.

üdvözlő virágerdő kap jelképes szerepet, mely szőnyegként terül el mindenhol, amerre a vezér jár. A felső gépállásból mutatott virágszőnyeg és a hasonlóan ábrázolt emberi sokaság képzeete összemosódik, és a néző számára szinte megállapíthatatlan, hogy „*növényi vagy emberi tömeget*” lát (Kracauer [2015], p. 170). Ehhez a megoldáshoz szorosan kapcsolódik a rész-egész viszsonnyal való gyakori vizuális-retorikai játék. A kiemelések, a részletek és totálok refrénjei ritmust adnak a filmnek, azonban a szerkesztők mindig ügyelnek arra, hogy az emberi alakot soha ne mutassák olyan módon, hogy az egyéniségként is értelmezhető legyen. A személyiség „belefut” a tömegbe, az egyes ember legfeljebb részleteiben, mozgásban, ornamentális funkcióban jelenik meg, soha nem másoktól függetlenül. Kracauer ezt a jelenséget élesen szembe állítja a szovjet film hagyományaival, melynek szerinte éppen az az egyik legnagyobb vonzereje, hogy a tömegben is képes egyéníteni a figurákat és motivációikat. Míg a szovjet filmben a tömeg tulajdonképpen az egyének találkozási pontja, a német propagandában lebonthatatlan és kizárólag egységben értelmezhető objektum. A rész-egész viszsonnyal való játék az érzelmek síkján is megjelenik. Míg a közeli képekben az extázis felfokozott, kaotikus hangulata jellemző, a totálok a lassan mozgó, grandiózus tömeget mutatják, mely inkább az „óceánhoz” vagy egy hatalmas „búzamezőhöz” hasonló szépséggel simogatja a lelket. Ezt az emberi óceánt a mozilátogató olyan szemszögből látja, ahogy az egyetlen saját karakterrel ábrázolt személy, maga Hitler, aki többnyire valamilyen járműből, erkélyről, magaslati pontról tekint szét a tájon. A vezér így fizikailag és morálisan is a tömeg fölé emelkedik, az addig folyamatosan mozgó kamera csak rajta állapodik meg hosszabb időre, kétséget sem hagyva afelől, hogy a lent áramló tömeg célja valójában nem más, mint ő maga.

Siegfried Kracauer esztétikai elemzései megkerülhetetlenek a filmhíradók szerepét vizsgáló feldolgozás során. Kracauer a kortárs kutató szempontjából vizsgálja ezeket a mozgóképeket, és sok olyan megállapítást tesz, mely árnyalja a hatásukkal kapcsolatos elképzeléseinket. Írásaiban elsősorban a film pszichológiai szerepét hangsúlyozza, mely alatt a játékfilmek esetében mindenekelőtt a korszak mentalitásának lenyomatát, a filmhírek és egyéb propagandaanyagok vonatkozásában a befolyásolás eszközeit érti (Kracauer [1991]). A szerző szinte minden szövegében érinti a filmek létrejöttének intézményi hátterét és a terjesztés körülményeit, mert szerinte ezeknek a feltételeknek az ismerete nélkül nem lehetséges a működés teljes megértése. Az általa képviselt irány, mely az esztétikai elemzést a média- és kommunikációtörténetet keretébe illeszti, iskolateremtő erejű, és jelen dolgozat számára is mintául szolgál.

5.2.3. LTI - A Birodalom nyelve és a filmhíradó

A képek mellett az auditív szféra is a filmhíradók fontos, önálló játékkeret kínáló dimenziója. Ennek összetettségét többek között Victor Klemperer, *A Harmadik Birodalom nyelve* című nagyhatású munka tudós szerzője elemezte. Klemperer eredetileg 1947-ben jelentette meg tanulmányát, amelyben a nemzetiszocialista párt 1933-as hatalomátvételétől vizsgálta a német nyelv használatának átalakulását. A szerzőt az ún. „LTI” (Lingua Tertii Imperii) használata a társadalom minden rétegének vonatkozásában érdekelte, és a terjesztésében jelentős szerepet tulajdonított a hangosfilmnek és a filmhíradóknak. Munkája bevezetőjében rögtön egy olyan történettel indít, amely közvetlenül a filmhíradókhoz köti az élményt, mely őt az elmélet kidolgozására ösztönözte (Klemperer [1984], pp. 21-22.). 1932. június 8-án beült egy moziba, hogy megnézze Joseph von Sternberg *A kék angyal* (1930) című filmjét Emil Jannings és Marlene Dietrich főszereplésével, azonban nem igazán tudta átadni magát az élménynek. A vetítés alatt állandóan a főprogram megkezdése előtt vetített filmhíradó egyik jelenete járt a fejében, amelyben az elnöki palota tengerész őrsége vonult a Brandenburgi-kapu alatt a skagerraki (jütlandi) csata emléknapján. A díszszázad masírozása és a helyszínen őrjöngő civilek látványa olyan intenzív reakciókat váltott ki benne, hogy annak hatása alól később sem került ki. Klemperer a menetet vezető tamburmajor képe nyomán ekkor ismerte fel a nemzetiszocializmushoz kötődő fanatizmus erejét, és ennek hatására határozta el, hogy megfelejt az új ideológiához kapcsolódó új kommunikáció szabályait.

A filmhíradók, propagandafilmek példája többször visszatér a szerző elemzésében. Hitler szenvedélyes beszédeinek és gesztusainak felvételei a nyelv és az előadásmód összefüggéseinek modellezését segítik, de a tömegkommunikáció verbális eszközeivel kapcsolatban is kitekintést adnak. A *Tíz év fasizmus* című olasz propagandafilmben látott Mussolini-beszéd szerint azt bizonyítja, hogy a hang és a tér kulisszái szorosan összekapcsolódnak. A rádió és a film lehetőséget teremt, hogy általuk az államférfi személyesen minden hallgatóhoz, nézőhöz szólhasson. „Ezzel az államférfi eszközei és kötelességei között a beszéd visszakapta a jelentőségét, amely Athénban megvolt, sőt megnövekedett fontosságot kapott, mert most Athén helyébe egy egész ország, sőt egynél több ország lépett.” (Klemperer [1984], p. 53.) A hallgatóság létszámának változásával a stílus is változik, a beszéd a közérthetőség kedvéért egyre népiesebb, egyre érzelmesebb és érzékletesebb, szélsőséges esetekben demagóg lesz. A beszélőt körülvevő feldíszített terek, a virágokkal, zászlókkal és feliratokkal ékesített arénák a beszédhez tartoznak. A szónoklat a szemet és a fület egyszerre foglalja le, magával az üzenettel és az üzenetre hangosan reagáló tömeg hangjaival. Az így

kialakuló előadást Klemperer összetett művészi alkotásnak tekinti, aminek lényegét leginkább a film tudja közvetíteni. A szerző számára a különböző beszélők – elsősorban Mussolini és Hitler – összehasonlításához szintén ez a médium kínál lehetőséget. Saját bevallása szerint soha nem hallotta élőben beszélni a Führert, mivel zsidóként ez számára nem volt megengedett. A moziból való kitiltással, a rádiókészülékek leadásával egyre fogytak a lehetőségei, hogy ezekkel a szónoklatokkal közvetlenül találkozzon, így számára a szónok valószerűsége is egyre csökkent. Az első tapasztalatok alapján így vált az LTI elemzésének részévé a mozgókép által közvetített, nyelvet kísérő látvány, mellyel a Németországból importált filmhírekben a magyar mozilátogatók is rendre találkoztak.

5.3. Két minta: a szovjet montázsiskola és a német filmpolitika

A magyar filmhíradózás a korai korszakban különféle minták és elméleti hatások mentén formálódott. Ezek közül érdemes megvizsgálni egy kelet- és egy nyugat-európai párhuzamot, melyek más-más módon, de feltétlenül inspirálta a hazai gyakorlatot. A szovjet és német példa világviszonylatban is meghatározó, így nem csoda, ha nálunk mind eszmei, mind technikai-intézményi szempontból kiindulópontot jelentett. Míg a Tanácsköztársaság idején a szovjet vörös híradók ideológiáját, a 40-es évekre már a *Wochenschau* szellemiségét követték a magyar anyagok, de a technikai, szerkesztői megoldások mentalitástól függetlenül, organikusan fejlődtek.

5.3.1. A szovjet montázsiskola mint a propaganda technikája

A szovjet montázsiskola elméleti és gyakorlati eredményeit már a kortársak is gyakran kiemelték, ha a mozgóképes propaganda hatékony módszereiről esett szó. Kracauer szerint ezek a filmek nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a németek megalkossák saját filmhíradós esztétikájukat (Kracauer [2015], p. 157.). A *Patyomkin páncélos* (r.: Szergej M. Eizenstein, 1925) Nyugat-Európában nagy vihart kavart, Franciaországban rövid ideig vetítették, Nagy-Britanniában az 1950-es évekig nem kerülhetett vászonra. A filmélet irányítói mégis ismerték ezeket az alkotásokat, és 1926 után sok más színvonalas szovjet filmpozs eljutott a közönséghez. Frissességüket elsősorban az adta, hogy megmutatták, a filmtechnika mesteri alkalmazásával hogyan lehetséges a társadalmi struktúrákat képekben megfogalmazni, valamint olyan témákra hívták fel a figyelmet, melyek elbűvölték a tömegeket.

A szovjet film eredményei Magyarországon sem voltak ismeretlenek, noha maguknak a mozgóképeknek a bemutatása a forradalmi témák miatt itt is nehézségekbe ütközött. A Tanácsköztársaság idején Szamuely Tibor hadügyi népbiztos még személyesen repült el a Szovjetunióba hét professzionális riportfilmért, mely a gyorsan beinduló magyar filmpropagandának is mintát adott (Molnár [1967], pp. 23-24.). A tanácsrendszer bukása után viszont, az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság *Döntvénytárának* tanulsága szerint, *A Patyomkin páncélost* éppen azért nem játszhatták a magyar mozik, mert annak alapeszméje az „izgatás, lázítás és forradalmasítás”, valamint a téveszmék terjesztése a polgári demokrácia „részben gyanútlan, részben amúgy is fertőzött közvéleményében.” A cenzorok szigorú ítélete szerint

„... soha semmilyen körülmények között nem engedheti meg a rendezett intézményekkel bíró állam, hogy egy olyan történelmi epizódnak, ahol katonák tisztjeik és esküjük ellen lázadtak, a fegyelmet és kötelességüket megszegték, feljebbvalóikat megölték, stb., akármiféle kendőzött romantika címén apoteózist állítsanak, és a legnagyobb állampolgári bűnöket, a katonai becstelenséget és hazafiatlanságot példás megtorlás nélkül és rokonszenves beállításban vigyék a nagyközönség elé.” (Molnár [1967], pp. 158-159.)

A két világháború között a szaksajtó mégis gyakran értékelte rajongással a szovjet filmeket, tudtak a híradógyártásról és a valóságábrázolás terén megkülönböztették a Kulesov- és Vertov-féle irányzatokat. Pudovkin *A film technikája* című alapművét 1944-ben kezdte széles körben terjeszteni a Bolyai Akadémia. A korabeli, magyarul olvasható szövegek alapján feltételezhetjük, hogy a film valóságképzéséről, különösen a montázs jelentőségéről való hazai gondolkodásra hathattak a szovjet montázsiskola tételei, és mivel a németek is erősen inspirálódtak ebből, közvetítésükkel a szovjet mozgóképes propaganda számos megoldása adhatott tényleges mintát a magyar szakemberek számára.

A szovjet montázsiskola soha nem volt egységes irányzat, képviselői inkább reflektáltak a másokra, olykor vitatkoztak egymás nézeteivel. A montázsiskolához tartozó alkotók munkáit jelen dolgozat keretei között elsősorban propagandaként értelmezzük, összhangban Michael Russell nézeteivel, aki elemzésében abból az eizensteini gondoltból indult ki, hogy a tudatosan alakított forma eredendően mindig önmagában egyfajta ideológia (Russell [2009], p. 8.). Russell Eizenstein és Pudovkin filmjeit vertikális, míg Vertov filmjeit horizontális tranzaktív agitációs propagandának tekinti, a montázs működését pedig a varratelmélet eszközeivel értelmezi. A montázsiskola előzménye a cári korszak filmkultúrája, mely virágzott ugyan, de a

vezető elit szemében mindenképpen valamiféle gyanús mulatságnak számított. Az első Oroszországban készült film II. Miklós cár megkoronázásáról készült tudósítás volt 1896-ban, 1913-ra ezzel nagyjából 1500 mozi működött és 129 film készült a birodalomban, 1916-ra ez a szám felkúszott 499-re, 1907 és az első világháború között pedig nagyjából az 1800 filmhíradót adtak ki (Russell [2009], p. 15.). A filmpropaganda iránti érdeklődést csak a háború élesztette fel a rezsimben, melynek bukása után többé nem volt kérdés, hogy ez lehet a széles körű politikai-háborús agitáció leghatékonyabb eszköze.

Mivel a 20-as évek montázsiskolájának vázlatos bemutatása is messze meghaladná a dolgozat kereteit, a következőkben elsősorban a filmhíradókkal kapcsolatos eredményekre koncentrálunk. Az évtized merész, innovatív, fiatal alkotóinak munkáit látva meg kell említeni, hogy kötetlenségük abból is eredhet, hogy az előző rendszer szakemberei nagyrészt ellehetetlenültek, meghaltak vagy elhagyták az országot, az infrastruktúra a polgárháborús körülmények között teljesen lepusztult, így a következő generáció szinte teljesen a semmiből építette fel az új koncepciót és az intézményi hátteret. Vezérgondolatuk a montázs, vagyis az összeillesztés, összeszerelés, a különböző alkotóelemek egymás mellé helyezése, nem elszigetelt, csak a filmelméletben megjelenő irányzat. A korszak társművészeiben alkotó avantgárdoknál, Majakovszkijnál,³⁰ Vsevolod Meyerholnál, vagy éppen a futurizmusban és a konstruktivizmusban egyaránt megjelent. A mozgókép problémája azért volt mégis különleges, mert a valóság részleteit a legközvetlenebb módon szedte szét és rakta össze, felmutatva ezzel sok új lehetőséget és problémát.

Lev Kulesov (1899-1970) díszlettervezőként kezdte a cári filmgyártás idején, valódi karriert azonban az októberi forradalom után futott be. Ő lett a Narkompros³¹ filmhíradós részlegének vezetője, ahol elvégezte első kísérleteit a montázs használatával és hatásával kapcsolatban. Dolgozott együtt Vertovval, Pudovkinnal, de megfordult a műhelyében Eizenstein is. Agitációs filmsorozatának (*agitki*)³² operátőre, Eduard Tisse, később Eizenstein legnagyobb filmjeinek operátőre lett.

³⁰ Majakovszkij szövegeiben erősen támogatta a vertovi kameraszem elképzelést, munkássága pedig közvetlenül is inspirálta Vertovot.

³¹ Közoktatásügyi Népbiztosság, melyhez más művészetekkel együtt a film is tartozott. 1917-1929-ig Anatolij Lunacsarszkij vezetése alatt állt.

³² Agitki (e.sz. agitka): rövid, általában 1-4 tekercsből álló meggyőző szándékú propagandafilmek, melyek általában a kevésbé művelt paraszti vagy munkás lakosság figyelmét próbálják felhívni egy-egy politikailag fontos témára. Az agitkit úgy kellett elkészíteni, hogy az üzenet a lehető legegyszerűbb formában a leghatékonyabban érje el a célcsoportot, stílusa közel állt a filmhírekéhez. A montázsiskola rendezői közül Kulesov, Pudovkin és Vertov is készített ilyen mozgóképeket, de hatásuk Eizenstein játékfilmjeinek agitatív megoldásain is felfedezhető. Az agitki műfaja élesen rámutat arra a problémára, mely a korszakban az objektív tudósító és a propagandista összeecsúszó szerepével kapcsolatban merül fel.

Kulesov a filmkészítést gyakorlatiasan közelítette meg, az üzenet leghatékonyabb átadása érdekében a legidelisabb módszert szerette volna kidolgozni. Úgy vélte, hogy a film akkor lesz igazán működőképes, ha abban az egyes alkotóelemek, snittek valóban átgondoltan kerülnek egymás mellé. Szerinte mindenekelőtt a vágás határozza meg az alapvető struktúrát és olvasatot, amit az bizonyít legjobban, hogy egyes elemek áthelyezésével akár teljesen ellentétes hatást is el lehet érni. A filmhíradó és a dokumentarista (valójában agitatív) műfajok szerepét megkérdőjelezhetetlennek látja, ám kiemeli, hogy ezeknél a filmeknél, a közhiedellel ellentétben, különösen fontos a legjobb elérhető technikai eszközök használata. A film kulcsa a valóságon alapuló kép, a legteljesebb valóságot viszont csak a legjobb felszereléssel és a legmélyebb szakmai tudással lehet megragadni (Levaco [1974], pp. 121-123.).

Kulesov híres kísérlete, melyben a cári korszak filmjeiből kiemelte az ismert színész, Mozzsuhin semleges arckifejezésű portréját, majd különböző hangulatú képeket (egy tányér meleg étel, koporsóban fekvő gyermek, pamlagon heverő lány) vágott mellé a filmművészet egyik alaptétele lett. Az egymás után bemutatott anyagokon a nézők mindig olyannak látták a színész arcát, amilyennek a kontextusban lennie kellett, azaz éhesnek, szomorúnak vagy éppen vágyakozónak. A kísérlet koncepciója megmutatja, hogy a korszak alkotói erősen technicista módon közelítették meg a filmet, a mozgóképet sokoldalú eszközként látták, mely a közönség attitűdjét, érzelmeit szerintük aktívan és nagyon kiszámíthatóan alakítja. Russell elemzésében rámutat arra, hogy ettől a gondolattól már csak egy lépésre van Eisenstein intellektuális montázselmélete, aki a vágás segítségével nem csak az érzelmeket, de az elvont ideákkal kapcsolatos összetettebb gondolatokat is hasonlóan mechanikusan megváltoztathatónak tartotta (Russell [2009], p. 115.).

Dziga Vertov (1896-1954), a montázsiskola másik meghatározó alkotója, szintén a filmhíradózástól indult. 1918 júniusa és 1919 júliusa között a *Kinonedelia* („Mozi-hét”) című híradót szerkesztette és egyéb riportanyagokat állított össze. Munkája közben szerzett tapasztalatai nyomán 1922-ben megalapította a Kinoglaz („Mozi-szem”) csoportot, melynek gondolatai hamarosan széles körben hatottak a filmkészítőkre. A „kinoglaz” elmélete szerint a szem képessége adott, de a kamerákat szinte a végtelenségig tökéletesíthetjük. A felvevőgép képességei meghaladják az emberi szemét, ezért segítségével megragadhatóvá válnak a valóság ismeretlen dimenziói (Michelson [1985], pp. 15-16.). Amennyiben a leforgatott anyagokat megfelelően szerkesztjük (vágjuk) össze, a percepció új távlatai nyílnak meg, és a médium segítségével kiterjeszthetjük tudásunkat. A módszer elfordul a narratív mozgókép

megoldásaitól³³ és fontosnak tartja, hogy éppen a környezet kaotikus esetlegességét, összetettségét mutassa meg. Ennek demonstrálására készítette el *Ember a felvevőgéppel* (1929) című filmjét, melyben egy operatőrt kísérünk a nyüzsgő városban, ahol mindenki hétköznapi feladatait végzi. Véleménye szerint a kamera éppolyan eszköz a filmes kezében, amilyen a szerszám a munkás számára, a különböző tevékenységek ritmusára pedig költői etűd áll össze.

Ahogy *A filmhíradó jelentőségéről* című 1923-as pamfletében írja, a forradalmi mozgóképfel fejlődésének útja csak ez lehet, hiszen a híradó „a színészek feje és a stúdiók teteje” felett kilép az életbe, a valóságba, amely egyébként tele van saját drámáival és detektívtörténeteivel (Michelson [1985], p. 32.). A filmképek egymás mellé illesztése, a vágás Vertov szerint is a filmalkotás legfontosabb fázisa. A montázs elképesztő flexibilitása lehetővé teszi, hogy a szerkesztő bármilyen témát, bármilyen politikai vagy gazdasági gondolatot megfogalmazhasson általa. Ennek köszönhetően – írja 1923-as *Kinoki: Egy forradalom* című manifestumában – mostantól nincs szükség többé:

- „*sem pszichológiai, sem detektívtörténetekre,*
- *sem színdarabok filmadaptációira,*
- *sem Dosztojevszkijre, sem Nat Pinkertonra a vásznon,*
- *mert mindent magába foglal a filmhíradó új koncepciója. Az élet zűrzavarába eltökélten belép:*
 1. *a moizszem, kihívva a világ képi reprezentációját, amit az emberi szem képes produkálni, és a saját „látását” kínálva helyette,*
 2. *a kinok-szerksző, aki az élet szerkezetét először mutatja meg ezen a módon.”* (Michelson [1985], p. 21.).

Vertov 1922 és 1925 között jelentette meg a *Kino-Pravda* című filmhíradó 23 kiadását, melyben már erősen épített a moizszem elméletére. A híradó címe a *Pravda* („Igazság”) című napilapra utalt, melyet az a Lenin alapított a Kommunisták Pártja számára, aki már nyíltan hirdette, hogy az összes művészet közül számukra a legfontosabb a film. A sorozat vállaltan ideologikus volt, inkább szólt a helyesnek vélt nézetek, mint objektív információk terjesztéséről. A jelenetek gyakran megrendezettek, a képeken sokszor színészeket, filmeseket, olykor magát Vertovot

³³ A montázsiskola képviselői egyébként többek között a hollywoodi film megoldásait is alaposan tanulmányozták, hogy aztán ahhoz képest határozzák meg saját céljaikat. Az alkotók közül többen is kiemelik például az amerikai David W. Griffith (1875-1948) hatását, aki a narratív film nagy rendező-pionírja volt. A szovjetek, minden elismerésük mellett, elsősorban éppen az ideológiai tartalmat, a retorika célszerű használatát hiányolják ezekből a munkákból.

láthatjuk. A rendhagyó filmhíradó egyes elemeiből később *Kinoglaz* (1924) címen egész estés kompiláció is készült, mely a gyakorlatban illusztrálja a teória alkalmazhatóságát.

Vertov *Start* (1917) című futurista költeménye plasztikusan érzékelteti a mozi szerepéről vallott nézeteit:

„*Not like Pathé,*
Not like Gaumont,
Not how they see,
Not as they want.
Be Newton
to see
an apple,
Give people eyes
To see a dog
With
Pavlov's
eye.
Is cinema CINEMA?
We blow up cinema,
For
CINEMA
to be seen.”³⁴

A filmhíradókat kiemelten fontosnak tartó Vertov elképzelése szerint a jövőben egyfajta állandóan mozgó, országos hálózatot lehetne kiépíteni (*kinoki*), mely lehetővé tenné, hogy a tudósítók mindenhol ott legyenek és az összes fontos eseményről, vagyis a szovjet társadalom egészének állapotáról beszámoljanak (Russell [2009], p. 35.). A hálózat mintája az agitkákat szállító vonatok és hajók jól bevált rendszeréhez hasonlítana, a közreműködőket pedig mozimunkás-tudósítóknak nevezné. Feladatuk az újságírás új, vizuális formájának megteremtése lenne, létük pedig önmagában feloldaná az író és olvasó (vagyis filmalkotó és néző) közti dichotómiát. A tudósító maga is egy a közönségből, aki bármikor dokumentálhatja azt, amit érdekesnek talál, és úgy küldhet üzenetet a többieknek, ahogy azt hagyományosan egy

³⁴ A hitelesség miatt az angol műfordítást közölöm. Idézi Tsivian [2004], p. 35.

faliújságon is tehetné. Az agitki rendszer pozitív hatása, hogy az aktivitáson keresztül növelné a munkásosztály érzékenységet, természetesen szigorúan az adott ideológiai koordinátarendszeren belül.

A szovjet montázsiskola rendezői szövegeikben és nyilatkozataikban több módon is nyíltan propagandistaként definiálták magukat. A vágás szerepét soha nem önmagáért, a pusztán forma kedvéért hangsúlyozták, mindig valamilyen üzenetet szerettek volna magas technikai színvonalon, hatékonyan közvetíteni vele. A montázs számukra a vizuális retorika, a meggyőző kommunikáció egy lehetséges formája volt, amit lehetőségeikhez képest, megpróbáltak tökéletessé fejleszteni. Ebben a rendszerben a képeken látható elemek és maguk a képek a szavaknak felelnek meg, melyekből az összeszerkesztés segítségével állnak össze a meggyőzésre is alkalmas mondatok. Bár a mondatok pontos működésével kapcsolatban a montázsrendezők között is voltak viták,³⁵ a montázs retorikai funkciója tulajdonképpen a korai, nem-fikciós mozgókép első olyan teóriája, mely filmpropaganda működésének elemi szabályaira hívja fel a figyelmet.

A montázs szovjet elméletei azért is érdekesek a magyar filmhíradó fejlődése szempontjából, mert bemutatnak egy párhuzamosan létező és esetenként kapcsolódási pontokat kínáló univerzumot. Ne feledjük, hogy szinte hónapra pontosan Vertov *Kinopravda*-jával egy időben indultak meg Az *Est* híradói, a Tanácsköztársaság *Vörös Riport-Filmje* pedig dokumentáltan a szovjet mintát vette alapul. Bár nálunk a műfajnak sosem voltak olyan avantgárd ambíciói, mint a szovjet területeken, a Tanácsköztársaság bukása ráadásul gyorsan véget vetett a *Vörös Riport* történetének, a montázs alkalmazásának módszereiből még a rövid idő alatt is lehetett tanulni.

5.3.2. Az intézményi minta: a német filmpolitika

A nyugati minta szintén nagy befolyással volt a hazai filmhíradózás szervezésére. A magyar szakemberek gyakran utaztak külföldi tanulmányútra, az olasz és német megoldások sokszor adtak mintát döntéseikhez. A magyarok nagy arányban importáltak német gyártású híreket, melyek így tartalmilag és vizuálisan is meghatározták a kiadott híradók anyagát. A

³⁵ Lásd pl. a Vertov-Eisenstein vitát arról, hogy mi a szerepe a képeknek a filmben, hogyan kapcsolódik egymáshoz a szemantikai és szintaktikai szint. Eisenstein szerint nem csak az fontos, hogy a kamera a lehető legteljesebb módon rögzítse a tárgyak tulajdonságait, hanem azt is hangsúlyozza, hogy a filmkép már önmagában képes bizonyos jelentéseket kódolni, ezzel a lehetőséggel pedig a jó szakembernek alaposabban is foglalkoznia kell. Bővebben: Pirog [1998].

német intézményi struktúrát azért is érdemes alaposabban megismerni, mert produkciói és üzenetei rendszeresen megjelentek a magyar médiában.

Joseph Goebbels 1933 márciusában került az új Népfelvilágosítási és Propagandaminisztérium élére, ahol hamarosan a híradókat is érintő szabályozásba kezdett. A következő évben kiadták a birodalmi filmtörvényt, amely a cenzúra központosítását hozta el, majd 1936. április 30-án a filmhíradó-törvényt (*Gesetz zur Erleichterung der Filmerrichtungen*, más néven „*Wochenschaugesetz*”), amely a forgalmazást és a tulajdonviszonyokat szabályozta. A cenzúrát 1938-ig a Filmhíradóügyi Hivatal (Wochenschaureferat), majd a Franz Hippler vezetése alatt 1939. február 1-jétől a nyilvánosság kizárásával dolgozó Filmhíradó-központ (Wochenschauzentrale) látta el (Vande Winkel [2004], p. 6.). 1938 novemberétől a mozik számára kötelezővé tették a minisztérium által hitelesített híradók vetítését, a régi, már aktualitásukat veszített anyagokat pedig megpróbálták kivonni a forgalomból (Vande Winkel [2004], p. 7.). A híradódömping Goebbels elsődleges propagandamódszere, és számos ösztönző szabályozást hozott annak érdekében, hogy a mozisok kedvvel és minél többször vetítsék a jóváhagyott híreket. 1940. november 21-én a minisztérium a központosítást azzal fejezte be, hogy végleg megszüntette a különböző gyártású híradókat, helyettük kizárólagos producerré tette az új alapítású Deutsche Wochenschau GmbH-t, amely szoros állami felügyelettel készítette a *Deutsche Wochenschau* című heti filmújságot. A film és a filmhíradó a náci ideológia egyik fő fegyvereként komoly szerepet játszott a propaganda terjesztésében. A részben híradós, részben egyéb felvételekből szerkesztett egész estés hadjáratfilmek (pl. *Tűzkereszttség* (*Feuertaufe*, 1940) Lengyelország lerohanásáról, *A nyugati győzelem* (*Sieg im Westen*, 1941) a Franciaország elleni hadjáratról) szintén hatásosak voltak, de nem váltak úgy a mindennapok részévé, mint a rövidebb és könnyebben befogadható filmhíradók. A *Deutsche Wochenschau* kópiaszáma egyes források szerint az 1939-es 400-ról 1943-ra 2400-ra nőtt (Hoffmann [2004], p. 133.), ugyanebben az évben 2 millió méternyi nyersanyagot használtak fel a forgatáshoz (Kallis [2005], p. 191.). A gyártás és a logisztika területén ebben az időben már többszáz szakember dolgozott, a filmeket a hatékonyabb terjesztés érdekében mobilvetítőkkel is utaztatták, és minden lehetséges módon hírérséget gerjesztettek. A módszer hatásosnak bizonyult, mert az 1930-as évek második felétől 1943-ig a német filmhíradó hatalmas népszerűségnek örvendett, állandó referenciapont volt a lakosság körében, és mint ilyen, a propaganda hatékony eszközeként működött.

Az elkészült anyagokat Goebbels minden héten ellenőrizte, a sokszorosítás csak azután kezdődhetett meg, hogy a film az általa jóváhagyott formába került. A háborús években, amikor a filmhíradók jelentősége megnőtt, maga Hitler is előcenzúrázta az aktuális kiadásokat. A

publikálásra szánt mozgóképet hétfő esténként magánvetítésen nézte meg, ahonnan a döntése alapján visszakerülhetett a berlini stúdióba változtatásra (ez volt az úgynevezett *Führersentscheid*, (Kallis [2005], p. 61.).

A hírek a hazai és nemzetközi közönségnek egyaránt készültek, a német vezetéstől az európai piac monopolizálására irányuló szándék sem állt távol. A cenzúra gyakran megkülönböztette a német és a külföldi közönségnek bemutatható anyagokat, az utóbbiakat *Auslandstonwoche* (vagy *Auslandswoche*, *Auslandswochenschau*, *ATW*) néven külön sorozatba gyűjtötték. A két összeállítás olykor megegyezett, olykor kisebb-nagyobb eltéréseket tartalmazott, megtörténhetett az is, hogy egyes témákat csak kivitelre engedélyeztek. Ennek egyik ismert példája a katyáni tömegsírok feltárásáról forgatott anyag 1943-ban, melyet a külföldre irányuló szovjet ellenes propagandában gyakran elővettek, a német közönség azonban a készítés idején nem láthatta.³⁶ A német filmipar igyekezett megerősíteni külföldi forgalmazói hálózatát, egyes szoros partnerségben álló országokban, így Magyarországon is, saját vetítőhelyeket üzemeltetett. A német-magyar kapcsolatok jelentőségét a dolgozat későbbi fejezeteiben fogom elemezni.

Az 1940-es évek első felében azonban a német közönség fokozatosan elvesztette a filmhíradóba vetett bizalmát. 1941-ben Goebbels arról rendelkezett, hogy a mozik ajtaját a filmhíradó kezdetétől a programban azt követő játékfilm végéig zárva kell tartani, hogy megakadályozza a nézőket abban, hogy a két vetítés közti pár perces szünetet kihasználva, a híradó kihagyásával élvezzék az előadást (Kallis [2005], p. 191.). A sztálingrádi vereséggel eluralkodó általános kiábrándulás nyilvánvalóvá tette, hogy a filmhíradóban látott tartalom és a valóság között nagy különbség lehet, így a civilek jelentős része elfordult a médiumtól. Eközben a nyersanyag utánpótlását is egyre nehezebb volt megoldani, a harcok pedig a károkat okozták a felszerelésben. A kiadások egyre rendszertelenebbül jelentek meg és egyre rövidebbek voltak, de jelentőségüket mutatja, hogy a háború végéig folyamatosan készültek.³⁷

5.4. Hazai elméletek

A magyar híradók tartalmát vizsgálva már az 1910-es évektől felmerül a propaganda problémája. Vörös Boldizsár tanulmányában az 1915-ben forgatott *Könyörgő körmenet*

³⁶ Az *Auslandstonwoche* és a hazai közönségnek szánt híradók részletes bemutatása: Vande Winkel [2004].

³⁷ A 755. számú, 1945. márciusában megjelent utolsó *Deutsche Wochenschau* tartalmazza az utolsó fennmaradt film Adolf Hitlerről, melynek híres felvételén a vezető a háborús romok között Vaskereszttel tünteti ki a Hitlerjugend tagjait.

fegyvereink győzelméért című Kino-Riport tudósítást³⁸ és az 1919-es május 1. ünnepségéről készített *Vörös Riport-Filmet* elemzi ilyen szempontból (Vörös [2016]). Az első világháborús úrnapi tömegfelvonulás és a Tanácsköztársaság munkás ünnepének képei hasonlóak abban, hogy mindkét mozgóképet kihasználja a tömeg esztétikai erejét, azonban a szerkesztői megoldások apró különbségei árulkodóak. A Kino-Riport filmben is felfedezhetünk tendenciózus elemeket, de a *Vörös Riport-Film* nyíltan és erősen propagandisztikus megoldásai már egyértelműen a szovjet mintát követik. Mindkét mozgóképet bemutatja a tömegrendezvényen megjelenő csoportokat, és az ábrázolás módjával helyezi el a hangsúlyt közöttük. Míg 1915-ben elsősorban a tömegből valamilyen módon kiemelkedő vezetők (a katolikus egyház vezetőire, az uralkodóház képviselőire és a kormánytagokra), 1919-ben a közemberekre koncentráltak a képsorok, ami, Vörös szerint, a két rendszer ellentétes társadalom- és történelemfelfogásából következik. A filmek a két esetben éppen ellenkező irányban próbálták befolyásolni a nézőt. Míg a korábbi anyag célja a háborús mozgósítás, valamint az egyházi és uralkodó elit iránti lojalitás megerősítése, a későbbi a proletariátus és a forradalmi rend erejét demonstrálja.

Az első világháború hatására Magyarországon is egyre többen foglalkoztak a propaganda elméletével, ez pedig a gyakorlatot is befolyásolta. Az 1920-as évek elejének gondolkodói ismerték a nemzetközi szakirodalmat, és a Monarchia szétszakadását, a proletárforradalom hazai sikerét és a trianoni döntést jórészt az antant hatékony propagandájával magyarázták (Sipos [2017]). A propaganda fogalmához kapcsolódó negatív konnotáció Magyarországon szorosan kötődött a Tanácsköztársaság vörös propagandájának látványos megnyilvánulásaihoz, amelyben a fenti példában is emlegetett *Vörös Riport-Film* híradók komoly részt vállaltak. Hamar világossá vált, hogy a propaganda csak hatékony ellenpropagandával semlegesíthető, ehhez azonban ismerni kell a befolyásolásban szerepet vállaló médium természetét. Bár a film jelentősége e tekintetben nem ért fel a nyomtatott sajtóval, a mozgóképet szerepéről való gondolkodásban a befolyásolás kérdése a kezdetektől nagy szerepet kapott. A következőkben három elképzelést mutatok be, amelyek a filmhíradó műfajáról alkotott korabeli véleményeket reprezentálják.

³⁸ A *Könyörgő körmenet fegyvereink győzelméért* című Kino-Riport filmet Budapest Székesfőváros tanácsának megbízásából készítették, és 1915. május 31-én mutatták be a Teréz körúti Mozgóképet-Otthon moziban. A film elérhető az European Film Gateway gyűjteményében: <https://www.europeanfilmgateway.eu/detail/K%C3%96NY%C3%96RG%C5%90%20K%C3%96RMENET%20FEGYVEREINK%20GY%C5%90ZELM%C3%89%C3%89RT/mandat::73a1e6abed5c081bbcb87db7eef00829> (Utolsó letöltés: 2020. 05. 23.)

5.4.1. Gró Lajos (1901-1943)

Gró Lajos, a két világháború közötti években működő egyik korai filmesztéta, a *Korunk* című folyóirat hasábjain 1927-ben publikált cikkében éles szemmel határozta meg a filmhíradó fejlődésének lehetséges irányait (Gró [1927]). Az adott formájában legfeljebb „banális” és „unalmas” jelzőkkel illelhető filmhíreknek a továbbiakban nagy karriert jósolt, amennyiben értő szakemberek végre felismerik a bennük rejlő lehetőségeket. Ezzel kapcsolatos intuíciója szépen összecseng a hírkutatás évtizedekkel később komplex elméletté fejlesztett rituális megközelítésével, mivel ő is elsősorban a műfaj társadalmi funkciójának újraértelmezésére hívja fel a figyelmet. A híradó helyett a továbbiakban az annál átfogóbb „filmriport” kifejezés használatát javasolja, hiszen ezek a mozgóképek nem pusztán informálják, hanem az általuk bemutatott jelenségek apropóján aktivizálják, azaz közvetlenül a valósághoz kötik a nézőt. *„A Filmriport célja és rendeltetése: a jelenségek megmutatása úgy, hogy azok a nézőt, ismeretei elmélyítésével, a mába internacionális vonatkozásokban belekapcsolja.”* – írja Gró. Ami egykor izgalmas lehetett, néhány évvel később már gyermeknek és érdektelennek tűnik, hiszen eltűnt mögüle a realitás, a közeg, amelyhez egykor csatlakozást nyújtott.

„A merev, képeslapokba való jelenségek, a miniszterek kiállítás megnyitása, a welsi herceg partraszállása, az amerikai dollármilliomosok strandmókái, kutya-macska barátságához hasonló semmiségek a Hiradó őskorából visszamaradt anakronizmusok. Ma már nagyobb igényeink vannak. Újfajta gyártási eljárások, munkamódszerek, természeti események, új épületek, gépek, a város és falú életének sajátosságai, testkultúra, fontos események külső képe és ehhez hasonló jelenségek érdekelhetnek bennünket, ha jól vannak összeállítva és fotografálva.”

Az aktivizáló szerep felismerésével tagadhatatlanná válik, hogy ezeknek az anyagoknak a célja valamiképp a hatáskeltés, ami egyúttal sajátos esztétikát kíván. A cikk szerzője számba veszi a magyar közönség által jól ismert nemzetközi példákat, és üdvöztető megoldásként egyfajta középutas megoldást javasol. Szerinte a *„Foxhíradók inkább ösztönös próbálkozások, mint tudatos produktumok, az Ufahíradók pedig egyes kivételektől eltekintve, inkább fotóhatásokra törekszenek.”* A hazai gyakorlatban az amerikaiak lendületét és a német fotókultúrát olvasztaná össze, szigorúan professzionális, tartalmas konstrukcióban, filmszerű témaválasztás mellett. A szöveg váteszi módon érez rá a világhíradók később letisztuló szerkesztési elveire, és ezzel a magyarországi audiovizuális

propaganda fontos jellegzetességére. Az itt citált nyugati példák jól mutatják azt is, hogy mely minták voltak elérhetőek és közismertek a korszakban, nagyjából mi kínálhatott orientációs lehetőséget a propagandistának és a megcélzott tömegeknek.

5.4.2. Kispéter Miklós (1906-1987)

Kispéter Miklós³⁹ *A győzelmes film* című átfogó elméleti munkájában a mozgóképműködésének különböző aspektusait elemezte az 1930-as évek végén. Kiindulópontja a film három funkciója, amely a készítő szándéka és a bemutatás módja szerint különíthető el. Ennek megfelelően beszél tudományos mozgóképekről, amelyek elsősorban a kultúr- és oktatófilmek, a zsurnalisztika szempontjait érvényesítő híradófilmekről és művészi igénnyel készült egyéb alkotásokról. A szerző szerint a két első kategória együtt tárgyalható, hiszen jellegzetességeik lényegében azonosak, ezért végeredményben két nagy vonulattal, a tudománnyal és a művészettel érdemes foglalkozni. A film természete mindkét esetben a nyelvhez hasonlít, mert rendkívül szabad és mozgékony rendszert alkot, de még egyetemesebb, a nyelvtől függetlenül is értelmezhető képeknek köszönhetően. Az érzéki-vizuális világ minden eleme használható a filmes kifejezés eszközeként, melyekből az alkotó céljainak megfelelően lehet építkezni. Bár a film megalkotásának folyamata erősen függ a technikától, mégsem beszélhetünk pusztán technikai reprodukcióról, mert az alkotó szempontjai a képtől az összefűzött montázssorig minden szinten meghatározzák a végeredményt. A tudományos filmek esetében a tudományos igazság, míg a művészi mozgóképek esetében a művészi célok hatnak inkább, de a kész mozgóképet minden esetben alapos átgondoltság és szerkesztettség jellemzi. Kispéter szerint:

„A kiválasztás határozmányai, de maga a kiválasztás szükségessége is arra utal, hogy a valóság módosítva, kiképezve szerepel a képen. Az egyes képek felépítése tehát nem a valóság törvényei szerint történik, hanem a mozgóképművészet vizuális kifejezési lehetőségei szerint. A montázs, amelyen a filmalkotás összefüggő, vizuális mondatai, egységei és formái felépülnek, már teljesen a kifejezendő cél szerint rendezi a képeket, mert a képek egymásutánja, összefüggésük, sajátos elrendezésük adja meg a végső elemzésben az alkotás tartalmi és formai egységét. A képek, a jelentek, az epizódok, a nagyobb montázsegyeségek felépítése, természetesen a

³⁹ Kispéter Miklós: filmesztéta, a *Magyar Szemle* filmrovatának vezetője 1934 és 1943 között. Az első magyar filmtudományi doktori értekezés szerzője és a terület első magyarországi magántanára a Pázmány Péter Tudományegyetemen. Tevékenysége elsősorban a két világháború között jelentős.

vizuális határokon belül, sok tekintetben hasonlít a szavak, a mondatok s a nagyobb stilisztikai egységek rendszeréhez.” (Kispéter [1938], p. 149.)

A mozgókép az ismert technikai korlátok miatt nem ábrázolhatja teljes egészében a valóságot. Nem követi az időbeli és térbeli folyamatosságot, beállításokkal és mesterséges világítással dolgozik, olykor stilizálással emeli ki a részleteket, ráadásul minden hasonló megoldás csak a számtalan lehetséges megoldás egyike. A tudományos filmek alkotóinak felelőssége emiatt különösen nagy, hiszen az általuk feldolgozott témák definíció szerint mindig kapcsolatban állnak a valósággal, így döntéseiket a bemutatni kívánt (tudományos) igazságok szellemében kell meghozniuk. Kispéter kiemeli, hogy ezek a filmesek megpróbálják megragadni az igazság lényegét, de megfelelő módszertannal, pedagógiaileg is hatékonyan találják azt:

„A tudományos film alkotója tehát a valóságot nem reprodukálja, hanem a tudományos igazságnak megfelelően úgy alkotja meg róla a képeket, hogy ezek az illető tudományos igazságot a legobjektívebben és vizuálisan is jellemzően fejezik ki.” (Kispéter [1938], p. 171.)

Az oktató- és híradófilmek tehát egyfajta stilizált képet tárnak elénk, mely a teljes valóság helyett inkább annak jellemző lényegét próbálja megragadni. A lényeg kiemeléséhez a teljes operatóri eszköztár bevetése mellett a kegyes csalás, például különböző technikai trükkök alkalmazása is megengedett. A szerző szerint a lassított felvételen kinyíló virágok képe teljesen helytálló egy oktatófilmben, noha a valóságban így soha nem tapasztalhatjuk meg a jelenséget. Ezzel együtt felhívja a figyelmet arra is, hogy – különösen a fiatal nézőknek szánt mozgóképek esetében – elővigyázatosnak kell lenni, mert ezekkel a megoldásokkal akár félre is lehet vezetni a közönséget. Így azokat a természetfilmeket, melyek az állatkerti állatok és a természeti környezet képeinek észrevétlen keverésével próbálják lenyűgözni a befogadót, kifejezetten manipulatívnak és károsnak tartja. Követendő példának egyértelműen a német filmipart és különösen az UFA kultúrfilmjeit tekinti, melyek technikai színvonala és tudományos tökéletessége mindent felülmúl.

A szerző esztétikájának kidolgozásához felhasználja a témával kapcsolatos nemzetközi szakirodalmat. Számos esetben közvetlenül utal a szovjet montázsiskola eredményeire, Pudovkin, Timosenko, Eizenstein, vagy éppen Rudolf Arnheim szövegeire, ami jól mutatja, hogy ezek az elméletek a korszakban Magyarországon elérhetőek és ismertek voltak. Összességében azt hangsúlyozza, hogy a film a szem érzékszervén keresztül elsősorban az ösztönökre, nem pedig az értelemre hat. Annak ellenére, hogy a végeredmény kétségtelenül az

értelem segítségével létrehozott technikai mű, a képek ösztönös befogadásának természetét még a legracionálisabb tudományos indíttatású felvételek, így a híradók esetében is figyelembe kell venni. A filmek így nemcsak születésük pillanatának technikai lenyomatai, melyekből a tömegízlésre és korszellemre lehet következtetni, hanem megmutatják azt is, hogy maga az alkotó miként látta saját korát, mit tartott fontosnak kiemelni belőle, és milyen megoldásokkal próbált hatni a közönségre.

5.4.3. Balázs Béla (1884-1949)

Balázs Béla a két világháború közötti időszak legnagyobb hatású, nemzetközi szinten is ismert filmteoretikusa. Szövegeit számos nyelven és széles körben olvasták, életműve a némafilm korától reflektál az új művészeti és kommunikációs forma fejlődésére. A film működésének természetét kutató írásai elsősorban játékfilmekkel foglalkoznak, de ő sem mehet el szó nélkül a filmhíradó problémája mellett. A *film szelleme* című elemzés először 1930-ban, a néma- és hangosfilmes korszak határán jelent meg, és már ekkor elemzi a filmhíradó műfaji jellegzetességeit. A híradófilm véleménye szerint „a kor naplója”, amely ugyan látszólag a személytelen, konstruáltság nélküli valóságot tükrözi, mégis egyfajta válogatás eredményeként áll össze, melynek szempontjai a szenzáció és az aktualitás. Kissé szkeptikusan jegyzi meg, hogy a történelmet mozgató folyamatok lényegét, a valódi gazdasági és politikai átalakulást nehéz filmen megragadni, így jó esély van rá, hogy a híradókat elemző utókor a valóban fontos dolgok helyett a különböző sport-, parádé- és balesetfelvételek alapján alkot majd képet egy-egy letűnt korszakról. A híradók így a kispolgári tömegek tudatának dokumentumaivá lesznek, és nem véletlen, hogy éppen ők válnak legfogékonyabb közönségévé. A *film szelleme* hihetetlen éleslátással fogalmazza meg a következő problémát:

„A társadalmi erőknek nincsen alakjuk. Le lehet fényképezni a Young-tervet, az ésszerűsítést, a bércsökkentést? Meg lehet képekben ragadni ezeknek a gazdasági okát és jelentőségét? Legfeljebb csak végső hatásaikat, a periférián jelentkező tüneteiket. A híradó a film határát jelzi. Nem, maguknak a képeknek nem lesz dokumentális jelentőségük a történészek számára. Annál inkább jelentős kiválasztásuk elve.” (Balázs [2005], p. 148.)

A „kultúrfilm”, a fenti okok miatt, alkalmasabb a valóság differenciáltabb megragadására, mint a híradó, hiszen alaposabban és komoly szerkesztői munkával jár körbe egy-egy témát. A szerző a *Sanghaj* című 1928-as német kultúrfilmet hozza példaként, mely nemcsak bemutatja a címadó metropolisz ragyogó és nyomorúságos arcát, de funkcionális

kapcsolatot is teremt a két véglet között az átgondolt szerkesztés révén. Az egymáshoz illesztett képsorok magyarázattá válnak, mely végül a nézőt is állásfoglalásra készteti. Míg az egyes képek tényeket szolgáltatnak, és az általuk bemutatott vizuális elemekkel különböző benyomásokat keltenek, addig a montázs képes holisztikus szempontból mutatja meg ugyanazt, megjelenítve bizonyos törvényszerűségeket és elvontabb gondolatokat. Ennél is tovább mennek azok háborús filmek, melyek operatőrei a szó szoros értelmében élet és halál között rögzítik felvételeiket. Ezekben a mozgóképekben megtalálható a jelenvalóság izgalma, az a feszültség, ami az alkotó-néző szemtanú pozíciójából fakad. A realitás másik dimenzióját ragadják meg a természetfilmek, melyek a valóságot abszolút evidenciaként kezelik, hiszen a növények és állatok sohasem játszanak a kamera számára. Itt éppen az az érdekes, hogy a természet sokszínűsége a maga valójában annyira lenyűgöző, hogy az olykor már-már a fantasztikum határát súrolja. (Balázs [2005], pp. 148-152.)

Balázs a filmhíradó kérdését legátfogóbban az 1948-ban megjelent *Filmkultúra* című, összegző kötetében taglalja, melybe beépíti a korábban megfogalmazott téziseket és saját legfrissebb élményeit (Balázs [1948], pp. 140-149.). A szerző a műfajjal kapcsolatban ekkor (minden bizonnyal a második világháború előtti és alatti magyar, német és szovjet példák nyomán) nagyon radikálisan fogalmaz. Szerinte a filmhíradó csak látszatra ártatlan képes hírszolgálat, valójában a propaganda egyik legkeményebb eszköze. A filmhírek mindig a gyártásukat finanszírozó érdekcsoportok igényeinek megfelelően készülnek, és még az újságoknál is jobban tudnak hazudni, mert képeik első ránézésre, a valósággal való közvetlen kapcsolatuk révén, általában tárgyilagosak és hitelesek. Az egyes felvételek a valóságot mutatják, hivatkozást jelentenek a létezőre és önmagukban is van bizonyító erejük. A valóságon túl azonban mindig ott van valamiféle állítás, az igazság vagy a hazugság, mely a képsorok összeállítása, a montázs nyomán kristályosodik ki. Balázs a filmhíradót azért tartja rendkívül izgalmasnak, mert rajta keresztül a filmkészítés erkölcsi dilemmáit veheti górcső alá, esztétikája pedig egyfajta ismeretelméleti kérdésekkel fűszerezett morálfilozófiává alakul.

„Minden híradófilm valóságos tényeknek és eseményeknek felvételéből tevődik össze, melyeknek áttekinthető és érthető rendje az ábrázolt valóságnak egy bizonyos értelmét, egy határozott tanulságát akarja láthatóvá tenni. Azt az értelmét és tanulságát a valóságnak, melyet a filmrendező már eleve vall, amelynek megmutatására, igazolására, propagálására készítette filmjét. A rendező csak valóságot fotografál... de valamely értelmet vág. Képei valóságok, tagadhatatlanul. De montázsa értelmezés. A többi már lehet hamis is. A vágás nem

valóságot mutat, hanem »igazságot« (illetve hazugságot). Elkerülhetetlenül.”

(Balázs [1949], p. 141.)

Tárgyilagos és neutrális filmhíradó tehát nem létezik, még akkor sem, ha az alkotó minden jószándékával erre törekszik. A jelenség háttérében technikai és pszichológiai okok állnak, melyeket Balázs tételesen végigvesz. A filmhíradó szigorú műfaji keretei miatt alkotónak eleve szelektálnia kell a lehetséges témák és képek között. A tömör, rövid forma arra kényszeríti a rendezőt, hogy elvégezze a kiválasztást, mely csakis a valóság egyfajta értelmezése (igazság vagy hazugság) lehet.

A híradó hossza nem véletlenül alakul úgy, ahogy. A pár perces keret éppen ideális ahhoz, hogy ne engedje a nézőt elkalandozni, ne hagyja, hogy a túl sok anyagból a közönség lankadó figyelme és emlékezete maga válogasson. A vágás további manipulációra ad lehetőséget. A valóság ábrázolása sosem ragadhatja meg a valóság teljességét, mindig csak részleteket emel ki belőle, melyek az egész példajaként és szimbólumaként működnek. A montázs pszichológiai törvénye, hogy a nézőben automatikus asszociációkat kelt. Az egymás mellé helyezett képek között a befogadó kapcsolatot, okot és okozatiságot keres, mert mindenben az értelmet és a jelentést feltételezi. Mivel ez a mechanizmus egy kalapból véletlenszerűen előhúzott és összeragasztott celluloid darabkák láttán is beindul, mégis jobb, ha kontrollált körülmények között, a rendező szándéka és céljai szerint zajlik. Ekkor az alkotó a valóság képeit a saját tétele, saját igazsága mentén csoportosíthatja, a néző pedig azt az értelmezést látja meg benne, mely az övével összhangban van. Ezzel együtt természetesen a filmkészítő felelőssége is megnő, hiszen saját döntése, hogy az igazság vagy a hazugság felé irányítja közönségét.

Balázs Béla két saját élményeken alapuló példát hoz a fentiek illusztrálására. Az első példa a weimari köztársaság idejéből való, amikor egy német munkásfilm-szervezetben saját filmhíradókat szerettek volna készíteni. Mivel ezek gyártását a cenzúra nem engedélyezte, régi UFA-híradók kópiáit vásárolták meg, melyeket újravágva és összekeverve saját, szociálisan érzékeny híryanagyokat alkothattak. A rendőrség hiába akarta letiltani a vetítéseket, nem teheték, hiszen az alapanyag csupa engedélyezett, a valóság hivatalos verzióját mutató UFA-filmhír volt. Hasonlóan abszurd a másik példa is, mely Victor A. Turin orosz rendező *Turkszib* (*Turksib*, 1929) című filmjével kapcsolatos. Ez a film ugyan nem filmhíradó, de annak módszertanához nagyon közel álló dokumentumfilm, mely a Turkesztánt és Szibériát összekötő vasútvonal monumentális építkezését örökíti meg. A nagy drámai erővel megalkotott mű expresszív módon ábrázolja a hősies erőfeszítést, melyet a zord körülmények között, hol

fagyban, hol sivatagi forróságban dolgozó emberek folytatnak a haladás és a szebb élet reményében. A filmet 1929-ben forgatták, az utolsó képkockákon pedig felirat jelezte, hogy a vasút átadása előreláthatólag 1930-ban történik majd meg. A látványos alkotás nem csak a Szovjetunióban lett siker, számos országban lekötötték forgalmazásra, azonban a filmet a nyugati közönség számára fazonírozó Balázs Bélának egy apró módosítást kellett végrehajtania. A záróképen látható évszámot átírta 1929-re, hogy megfeleljen a tényeknek, hiszen a vonal a valóságban ekkor már mintegy fél éve elkészült. A gyorsaság oka Balázs szerint éppen az volt, hogy a lelkesítő filmet a befejezés után levetítették maguknak az építők munkásoknak is, akik saját feladatuk fontossága láttán olyan büszkévé váltak, hogy hihetetlen lendülettel, a tervet jóval túlteljesítve fogtak ismét a feladathoz. Balázs ezt az anekdotát használja arra, hogy demonstrálja művészet és élet dialektikus egymásra hatását, bemutatva, hogy hogyan lett az építkezés valósága művészetté egy filmen, majd a művészet hogyan befolyásolta a valóságot, az új valóság pedig – a filmvégi évszám lecserélésével – hogyan hatott ismét vissza a művészetre.

Jelen dolgozat, a korabeli elméletekkel összhangban, a filmhíradó jelenségét elsősorban a propaganda eszközöként mutatja be, de nem zárja ki egy másik, historiográfiai szempontú elemzés létjogosultságát sem, amely inkább a dokumentáló funkcióra koncentrál.⁴⁰ A propagandisztikus elemek megjelenésének formája, véleményem szerint, szorosan kötődik a gyártási rendszerhez és a médium sajátosságaihoz, így a következőkben röviden áttekintem a magyarországi híradótörténet főbb állomásait, majd részletesebben elemzem az általam kutatott *Magyar Világhíradó* sorozat gyártásáért felelős Magyar Film Iroda tevékenységét.

6. A filmhíradó Magyarországon

Ahogy az előző fejezetben bemutatott példák is bizonyítják, a filmhírekben a tájékoztatás és propaganda megoldásainak gyártókon és politikai rendszereken átívelő, szerves fejlődését figyelhetjük meg. Bár a dolgozat fókuszja a korai hangosfilm idősza, a jobb megértés kedvéért érdemes a magyarországi híradózás teljes történetét röviden áttekinteni.

⁴⁰ A historiográfiai megközelítést alkalmazza például a Magyar Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum *A filmhíradók 100 éve* című sorozata, amely az 1918-1919-es évek anyagainak segítségével, kronologikus sorrendben mutatja be a magyar történelem eseményeit. Ebben a projektben a híreket a történeti munkák és egykorú sajtóforrások alapján magyarázzák, így a mai néző számára értelmezhetőek lesznek a látottak, és ezzel összefüggésben, megismerhetővé válik a történelem adott periódusa. Online: <https://filmarchiv.hu/hu/aktualis/filmhíradok-100-eve> (Utolsó letöltés: 2020. 05. 23.)

A *Képes Vasárnap* cikkírója 1937-ben – egy szemtanú fennmaradt leírásaira hivatkozva – történeti kuriózumként számol be az 1790 táján Bécsből Magyarországra érkező mutatványos Philidor Optikus Theátrumáról. A leírás szerint a tükrökkel kivetített látványosság „*afféle világhíradó*”, „*kultúrfilm-pótlék*” lehetett, amely a nyüzsgő Amszterdam és Granada látványától egy hajótörés teljes drámájáig számos lenyűgöző képpel mulattatta a nézőket, „*s mely spektákulumért nem lehet sajnálni a fizetést*” sem (Siklóssy [1937]). Az efféle kuriózumok iránt fogékony közönségnek ezután már csak száz évet kellett várnia arra, hogy az új találmány, az életképek rögzítésére minden korábbi vásári produkciónál és trükkös megoldásnál alkalmasabb filmszalag megérkezzen az országba, és egészen 1991-ig fontos nyersanyag maradjon a híradózásban. Alig pár hónappal a film sikertörténetét elindító első párizsi nyilvános vetítés után, az 1896-os millenniumi ünnepségek alkalmából jelentek meg először a Lumière-cég operatórei a magyar fővárosban. A szakemberek a Royal Szálló kávéházában megszervezett, különleges élményt ígérő vetítések mellett ekkor készítették azokat a budapesti filmfelvételeket, amelyek az első magyar tárgyú archív mozgóképes dokumentumanyagoknak számítanak (Magyar [2003], pp. 30-31., Kurutz [2001]).

A mulattató attrakcióként, különlegességgként felvezetett „*aktualitások*” a nézőben máshoz nem hasonlítható élményt, a valóság reprodukálásának korábban nem ismert, hiteles illúzióját keltették. A kezdeti előadások programjában túlsúlyban voltak a rövid, tényszerű tudósítások, a nem-fikciós és fikciós képsorok aránya a filmekben csak később és fokozatosan tolódott el az utóbbi felé. A kifejezetten szórakoztató célú celluloid dokumentumok úgy alakultak át visszafogottabb, elsősorban tájékoztató-informáló funkciójú kommunikációs eszközzé, ahogy nőtt a közönség mozgókép-értelmezési képessége, vizuális kompetenciája. A fikció és a dokumentum elválasztása eleinte korántsem volt magától értetődő folyamat; komoly tanulási munkát, a film működésének lényegét érintő szellemi kihívást jelentett. A valóságos eseménynek álcázott rekonstruált jelenetek, a megrendezett életképek ráadásul hamar a híradások részévé váltak, ami szintén nem segítette az egyértelmű viszonyítási pont megtalálását.

Ady Endre 1907-ben groteszk példával írta le, hogyan válhatott szélsőséges esetben egy-egy megrendezett jelenet egyik pillanatról a másikra valóságos aktualitássá:

„Hogy hogyan csináltat például egy budapesti utcai jelenetet a mozgófényképszínház, az magában is gyakran kész, kedves kis bohózat. Bohózat, amihez szereplők, sőt fizetett szereplők kellenek. Mert az még nem téma a mozinak, hogy lefényképezteti a Teleki teret a maga publikumával. [...] Ugyancsak egy mozi

számára kellett egy városligeti népeletkép mostanában. Többek között egy bódé előtt támadt, hirtelen parázs verekedésre volt szükség. A verekedésre szintén fizetett emberek voltak szerződötve. Afféle kedves, Városligetben otthonos naplopók. A fényképező masina előtt nagy verekedés támadt. Komoly pofonokat váltottak a legények. A többiről már a rendőrség emlékezik meg. A színészkedésből verekedők estig sem felejtették el a kapott ütéseket, s este folytatták, de olyan komolyan, hogy vagy három fej léket kapott. Így ad a mozi az utcának alkalmat a színjátszásra, így ad új kenyérkereső módokat, s csinál néha tragédiákat is.” (Ady [1907])

Olykor azonban ennek ellentétére is akadt példa, így az elbeszélések szerint a helyi lakosok 1908-ban a kecskeméti földrengés és a korábban a moziban egy tűzhányó kitöréséről tudósító képek között láttak közvetlen kapcsolatot (Magyar [2003], p. 143.).

A korai filmemlékek közül mindenképp említeni kell a magyar operatőr-pionír Zitkovszky Béla 1906-os munkáját: vágatlan, statikus felvételeken örökítette meg II. Rákóczi Ferenc és bujdosótársai hamvainak hazahozatalát Kassán és Budapesten (Kőhádi [2008], p. 47.; Kurutz [2001]; Magyar [2003], p. 50.).

Az alkalmi vetítőhelyek és vándormozisok igényeinek kielégítésére hamarosan filmkölesznő vállalatok alakultak, amelyek maguk is foglalkoztak filmgyártással. Az őscégek közül a legfontosabb az 1908-ban alapított Projectograph Mozgófénykép és Gépgyár Rt., amelyet Ungerleider Mór és Neumann József irányított. Változatos profiljuknak – a moziüzemeltetés, filmforgalmazás és laboratóriumi munka mellett – fontos eleme volt az aktualitások gyártása.⁴¹ A vállalat munkájához kapcsolódnak többek között az 1912. május 23-i nagy budapesti tömegtüntetés, a „vérvörös csütörtök” fennmaradt képsorai, és számos olyan, elveszett felvétel, amelyek tartalmára ma már csak címük utal (*Az újpesti bankrablás, Vasúti szerencsétlenség Budapesten, Kacsavadászat a Velencei-tavon*).

A Projectograph korai versenytársa Fröhlich János és Fodor Aladár 1913-ban indított Kino-Riport elnevezésű cége volt, amely először tett kísérletet híradók rendszeres megjelentetésére. 1914-ből megmaradt anyagain egy fővárosi párbaj, a legrégebben dolgozó budapesti tolonckocsis és a kocsiból a fogház előtt ruganyosan kiugró diplomás kasszaőr, továbbá Lipót bajor királyi herceg és a Lánchíd, a Népopera udvarának próbák közötti izgalmas élete, a Barát–Fehéri sajtóper, Bachó István karmester és egy főkapitánysági árverés látható, utóbbi a következő évődő szöveggel: „Zajos árverés a főkapitányságon. Ki ad többet

⁴¹ Magyar Bálint a Projectographon kívül Narten György mutatványost, az egri Adler Miksát, a vajdasági Bosnyák Ernőt és a Felvidéken aktív Stumar-vállalatot említi.

öngyilkosok revolveréért, Dunába ugrottaknak a hídon hagyott kalapjaiért, botjaiért, lopott kézikocsikért stb.?” Az 1916-ig működő Kino-Riport 1915. május 30-án a budapesti tanács rendelkezésére készítette el, a fentebb már említett, *Könyörgő körmenet fegyvereink győzelméért* című riportot a főváros első világháborús úrnapi megemlékezéséről, amelyet már másnap vetítettek a mozikban (Pálffy [2014b]; Kurutz [2001]; Vörös [2016])). Fröhlich és Fodor megbízható teljesítményének jutalmaként később az Uher Filmgyárral közösen elnyerte a IV. Károly és Zita királyné koronázási szertartásáról készítendő felvétel jogait, és ez az 1916. december 30-án született tudósítás fontos történelmi dokumentummá vált (Pálffy [2014a]).⁴²

Az első világháború kitörése és a közélet sűrűsödő témái hírkonjunktúrához vezettek, és a közönség igényeinek kielégítésére többen is bekapcsolódtak a gyártásba. A folyamatban vezető szerepet játszottak azok a vállalkozó kedvű lapok, amelyek példányszámuk növelése mellett az új médiummal és az ahhoz kapcsolódó szerkesztői részleg felállításával bővítették portfóliójukat. A *Pesti Napló* és *Az Est* a lapok kvázi mellékleteként egyenesen saját gyártású híradókat is készítettek, az utóbbi kiadásaiából az 1918 szeptembere és 1919 márciusa között készült húsz szám teljes egészében megmaradt. Bár *Az Est Film* híryanagában már felfedezhetők a kormány politikáját támogató propagandisztikus hangok (Fekete [2014]), általában elmondható, hogy ebben az időben tisztul le a híradózás esztétikája, alakul ki a megjelenítésre érdemes és a kerülendő elemek íratlan katalógusa. Így történhet meg, hogy a népligeti rablógyilkosságról szóló tudósítás – a bűnügyi hírekre a későbbiekben kevésbé jellemzően – magát az áldozatot is megmutatja. A következő évtizedekben a sokkolás helyett a kötött szerkezet fenntartása, a híradó kommunikációjában inkább a szabályok és érdekességek, mint a közvetlenül bemutatott riasztó kivételek válnak fontossá. Ezért az „attrakciós” motívumok lassan kikopnak, a későbbiekben pedig csak kivételes esetekben jelennek meg.

Az 1910-es évek vége rövid ideig tartó pluralizmust engedélyezett a hírgyártásban, aminek megfelelően az előbb említett cégek mellett a Schwarzenberg vagy éppen a Star Film is előállt saját készítésű anyagokkal. Technikai lehetőségeik és elképzelésük hasonló volt a versenytársakéhoz. A különböző cégek sokszor ugyanazt a témát dolgozták fel, jelentős különbséget leginkább az eredményezett, hogy az adott helyzetben az operatőr mennyire volt szemfüles, milyen ügyesen helyezkedett. Jól illusztrálja ezt, ha összehasonlítjuk az azonos eseményekről forgatott tudósításokat, például a Magyar Köztársaság kikiáltásának alkalmából,

⁴² A filmet hét operatőr jegyzi: ifj. Uher Ödön, Fodor Aladár, Illés Jenő, Virágh Árpád, Bécsi József, Kovács Sándor, Pólik Dezső. A bemutatott mozgókép nem aratott osztatlan sikert, a korabeli sajtó kritizálta a technikai hiányosságok miatt (túl távolról mutatta a koronázási dombot stb.), Uhert egyes sajtónyilatkozatai miatt is támadták (Kőhádi [1996], p. 89.)

1918. november 16-án, a Schwarzenberg, Az Est Film és a Star Film párhuzamosan rögzített képeit.

A Tanácsköztársaság 1919. március 21. és augusztus 1. közötti hónapjai szintén nem múlhattak el megfelelő dokumentáció nélkül. A *Vörös Riport* elnevezésű sorozatnak húsz kiadása maradt fenn [2-4. kép], amelyek készítéséhez a korábbi években tapasztalatot szerzett szakemberek közül többet alkalmaztak.⁴³ A magyarországi híradózás a Tanácsköztársaság korában ér el annak a folyamatnak az első állomásához, amely során a hatalom nemcsak felismerte a híradókban rejlő propaganda lehetőségeit, de szoros ellenőrzés alá vonta azt. A *Vörös Film* című szaklap április 26-i száma a híradók misszióját így határozta meg:

„A társadalmasított moziüzem keretében működik a Vörös Riport-Film, mely tulajdonképpen nem egyéb, mint egy hetenkint megjelenő riportújság. Az eseményeket azonban nem írásban, hanem mozgóképben közli.

A Vörös Riport-Filmre nagy hivatás vár. Elsősorban propaganda-célokat kell szolgálnia. Megörökíti a proletár-uralom összes jelentős eseményeit. Kisebb felvételekben bemutatja, hogy milyen szégyenletes és felháborító módon laktak eddig a proletárok és ezzel szemben milyen fényűző otthonban, sőt kéjlakásokban éltek a burzsoák. Hogy a proletárdiktatúra vezetői máról-holnapra valóban beváltották a proletárok számára a szinte hihetetlenül hangzó ígéreteket, azt legjobban bizonyíthatják a Vörös Riport-film felvételei.” (Vörös Film [1919])

A rezsim egyik legnagyobb mozgóképes teljesítménye egy 800 m-es anyag elkészítése volt a vörös május elsejét ünneplő budapesti tömegekről. A korabeli sajtó egybehangzóan dicsérte a proletáriatus erejét jól kifejező képsorokat, melyek az Andrássy úttól a Vérmezőn át a Margitszigetig villantottak fel fővárosi életképeket (Vörös [2016]). A szerkesztők a párhuzamos szovjet mintához igazodva alakították ki a filmhírek előállításának olajozottan működő háttérszervezetét. A híradósok mindenhol kiemelt figyelemben részesültek, a Vörös Hadsereghez delegált tudósítók munkáját külön sötétkamrával ellátott vasúti kocsik könnyítették meg, melyeken az idő gazdaságos kihasználására mozgásban is végezhatték a labormunkát. Minden bizonnyal több katonai témájú jelenetet játszottak el utólag a kamera kedvéért, így például azt, amelyben *A Lenin-fiúk várják a lázadó monitorokat* (Magyar [2003], p. 182.).⁴⁴ Az anyagban a hadsereghez kapcsolódó hírek mellett a szociális intézkedéseket

⁴³ A források megnevezik Damó Oszkárt és Tarján Vilmost szerkesztőként és Bécsi Józsefet, valamint a fényképészként ismertté vált Escher Károlyt operatőrként (Köháti [1996], p. 142)

⁴⁴ Monitor: lapos fedélzetű speciális hadihajó.

bemutató filmet kapnak komoly hangsúlyt, azon belül is különösen a gyermekek jólétével foglalkozó beszámolók (gyermekszínház, gyermeknyaraltatás, gyermeknap).

Az értékes információkat tartalmazó kópiákat, a Horthy-rendszer indulásával egy időben, a hatóságok lefoglalták. Később bizonyítékként használták őket a vörös rezsim kiszolgálói ellen indított eljárásokban, természetesen nem kímélve a készítésükben résztvevő filmeseket sem. Miután Horthy Miklós, több magas rangú közéleti személlyel együtt, maga is megtekintette a riportokat, azok a bűnügyi múzeum gyűjteményébe kerültek megőrzésre, ami paradox módon éppen így biztosította a gyűjtemény túlélését. A filmek az 1950-es években bukkantak fel újra, első felújításukra a 2000-es évek elején került sor.⁴⁵

A Horthy-rendszer első éveiből két filmgyár, a Korda Sándor vezette Corvin és a Concordia két-két híradója maradt fenn. Ezek közül az előbbi olyan emblemikus pillanatokat örökít meg, mint Horthy Miklós fehér lovas vonulása és híres, tetemre hívó beszéde – természetesen, némán és csak az inzerttel jelölve – a Gellért-téren. A *Corvin Híradó* főcímén a képek készítőit is megnevezik, innen ismert, hogy mások mellett Eiben István, a *Hyppolit, a lakáj* és több tucat későbbi híres magyar játékfilm legendás operatőre is a kamera mögött volt. 1921-ben szintén a Concordia Film örökölte meg a magyar csapatok pécsi bevonulását és a pécsiek efölött érzett örömét, a következő év áprilisában pedig ismét ők mutatták be az Erzsébetvárosi Kör ellen elkövetett, több halálos áldozattal járó pokolgépes merénylet rombolását. A bűncselekmény után a tudósítók a temetésre is kivonultak, ahol a gyilkos szélsőségesség ellen azonnal fellépő gróf Apponyi Albert mondott beszédet. A tudósítás érdekessége, hogy a némafilmben jellemző, de filmhíradókban szokatlan maszkolás technikáját alkalmazza, vagyis megfelelő optika híján úgy készít premier plánt Apponyiról, hogy a feje körül levő képrészt kör alakban kitakarja.

Az állami háttérrel készülő rendszeres filmhíradók még a némafilmkorszak idején megjelentek, intézményi bázisukat a gyártás és forgalmazás teljes köréért felelős Magyar Film Iroda jelentette. Sorozatuk összesen 1084 kiadást élt meg, az első 397 némafilmes rész *Magyar Híradó*, a 398.-tól 1084.-ig, immár hangos formátumban, *Magyar Világhíradó* címen [4. kép]. A Magyar Film Iroda által publikált anyagok lefedik az itt vizsgált korszak egészét, közülük három más jellegű és más hangvételű összeállítás, a *Hungarista Híradó* ékelődik 1944. október-novemberéből.

⁴⁵ A restaurálás során az egyes blokkokat a maguk eredeti formájában, viszonyítási alapot jelentő számozás híján már nem lehetett rekonstruálni, így a fennmaradt változat utólagos, a ténylegeshez hasonló kompiláció eredménye (Perjési [2001b]). A *Vörös Riport* sorozat archívumi életéről bővebben lásd Barkóczy [2020].

A világháborút követően a híradózásban is új idők jártak, a korábbi szervezet eredeti formájában kompromittálódott, a szakembergárda jelentős része maga is a háború áldozatává vált, vagy nem egy esetben elhagyta az országot. A Magyar Távirati Iroda érdekkörébe tartozó Magyar Film Iroda irányvonalát elsőként a belügyminisztersége idején beiktatott vitéz leveldi Kozma Miklós alakította, kisebb megszakítással egészen 1941-ben bekövetkezett haláláig. Őt egy rövid ideig dr. Wünscher Frigyes követte, majd 1942-től a katonai karrierjét a pozícióért megszakító, a kormányzó iránt mindenekfelett hű vitéz Náray Antal foglalta el a széket. Az intézmény történetében az utolsó, rövid ideig regnáló vezető Keviczky Kálmán százados volt,⁴⁶ aki 1944. október 15-én, a megghiúsult kiugrási kísérlettel egy időben került e posztra.

A felszerelését végül a nyilas propaganda gyártására is kiadó, megbízhatatlanná vált MFI a háború után nem folytathatta tevékenységét. A cég irányítását a Magyar Kommunista Párt vette át. Az 1945. július 12-i igazgatósági ülésen Havel Béla elnökletével elfogadták azt az államkincstárral kötendő szerződéstervezetet, amely szerint a részvénytársaság „*a politikai jellegű üzletágakkal (u.m. világhíradó, oktató- és kultúrfilmek, fényképhírszolgálat) a jövőben nem foglalkozik*” (K 675 2. cs. 6. t.). A vállalat ügyszere előbb a Magyar Központi Híradó Rt.-hez került, amely 1945 őszéig tíz összeállítást készített *Heti Hírek* néven, ezt követően pedig a színre lépő pártok álltak elő saját sorozatokkal.

Az 1947-es évből a korszak egyik szakember szemtanúja, Molnár István, a Belügyminisztériumban közreadott cenzúrabizottsági határozatok alapján a következő filmhíradókat sorolta fel: a Magyar Kommunista Párthoz köthető *MAFIRT Krónika* (Magyar Filmipari Rt.), a Független Kisgazdapárthoz kapcsolódó *Heti Filmhíradó* (Unió Film a Hunnia Filmgyárban), a Magyar Filmipari Rt. további produkciójában készülő *MAFIRT Világhíradó*, a *MAFIRT Élőújság*, a *Rajzos Krónika*, a *Nemzetközi Sporthíradó*, valamint a *Magyar Mezőgazdasági Művelődési Társaság Filmújságja* (Magyar Központi Híradó Rt. a Könyves Kálmán körúti filmgyárban) (Molnár [1985], p. 120.). A Szociáldemokrata Párt is előállt saját anyagokkal, azonban ezek inkább csak nevükben idézték a műfajt, valójában önálló riportok voltak *Orient Híradó* néven.

A két világháború között jól működő ágazat eredeti koncepciójához visszanyúlva megszületik az 1948 során aktívvá váló Új Magyar Film Iroda (ÚMFI), amely már a központosítás felé vezető utat jelöli ki. 1948. március 19-től kormányrendelet dönt arról, hogy a *Magyar Híradót* minden moziban kötelező vetíteni. A filmszakma államosítása során, az

⁴⁶ Keviczky Kálmán (1909–1998) az 1940-es évek elején Bécsben, majd a berlini UFA cégnél folytatta filmtechnikai tanulmányait, innen hazatérve a Vkf. 6. osztályának produkciós vezetője lett. A világháború után az Egyesült Államokba emigrált.

összes filmes területet tömörítő Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat tartotta fenn a híradók folyamatosságát egy ideig, a híradózás monopóliumát pedig nemsokára a kötelékében megalakuló, 1950-ben felállított Magyar Híradó és Dokumentumfilmgyár szerezte meg. Itt – az 1956. október vége és decembere közötti időszak kivételével – 1991-ig folyamatosan publikáltak anyagokat, újabb, páratlanul értékes archív tömböt hozva létre ezzel. Az ideológiai váltás ellenére a két világháború között kiképzett értékes szakembergárdából sokakat sikerült átmenteni, így nemcsak a *Rákóczi-induló* korábban márkajelzéssé tett főcímzenéje került elő újra, de folytathatta a munkát a kezdetben mindössze telefonkészülékkel és a *Szabad Nép* aktuális számaival felszerelt szerkesztőségben Török Vidor, Kerti Lajos és Megyer Tibor is.

A filmhíradó végét a technikai környezet átalakulása jelentette, hiszen a televíziózás és a videotechnika komoly versenytársat támasztott a majd százéves formátummal szemben. A televízió híradójával összehasonlítva egy idő után óhatatlanul is a rövidebb, ritkábban cserélődő, fekete-fehér filmhíradó került ki vesztesen, ezért a korábban komoly tisztelettel övezett médium az 1980-as évekre egészen a merészebb mozisok „*Híradó nincs, perec van*” reklámszlogenjéig degradálódott (Bokor [1984], p. 43.). Bár kitartó kísérletek történtek arra, hogy az ágazat fejlődését hátráltató rivalizálást valamilyen új megoldással gyümölcsöző együttműködésbe fordítsák – a filmhíradó archív felvételeit háttéranyagok készítésére használhatná a televízió híradója, a filmhíradó feladata a jövőben legyen inkább az elmélyültebb oknyomozás –, a formátumváltás kényszere végül eldöntötte a kérdést. Az 1991/24-es kiadással végleg megszűnt a *Magyar Filmhíradó*, és átadta helyét a *MOVI Híradó* immár videotechnikával készült felvételeinek.

7. Egy mozgóképes hírügynökség: a Magyar Film Iroda

A Horthy-korszak hazai gyártású filmhíradói jellemzően egy céghez, az 1923. november 1-jén alapított Magyar Film Irodához kötődnek. A részvénytársasági formát öltő Magyar Film Iroda Rt. a Magyar Távirati Iroda érdekkörébe tartozott, olyan leányvállalatokkal együtt, mint a Magyar Rádió és Telefonhírmondó Rt., a Magyar Országos Tudósító Rt., a Magyar Hirdető Iroda Rt., a Nemzeti Gazdasági Bank Rt., „MONE” Orvosi Műszerüzem és Kórházberendező Rt., a Magyar Nemzeti Apolló Mozgófénykép Rt., a Star Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt., a Szatmár és Bereg Nyomda és Lapkiadó Rt., valamint a Dunaposta Hírlaptudósító Rt. Az 1927-es alapszabály szerint a Magyar Film Iroda „*ügyköre: Magyar tárgyú propaganda filmhírszolgálat belföldön, kisebb filmfelvételek készítése, azok*

kidolgozása, értékesítése, nyers- és készfilmek vétele és eladása és a mozgóképekkel kapcsolatos mindennemű hirdetési üzlet lebonyolítása” (MNL OL K 675 1. cs. 1. t).

A Film Iroda pozícióját és későbbi szerepét az ötletgazda kiléte eleve meghatározta. A cég megalapítását a Bethlen-kormány Kánya Kálmán vezette külügyminisztériuma szorgalmazta, amelyhez a szükséges 150 000 pengővel egyenértékű összegből 60 000 pengőt egy titokzatos magánszemélyen, Ludinszky Lajoson keresztül biztosított. Az összeg a Ludinszky neve alá bejegyzett helyiség és berendezés átadásával került az MFI-hez, amelyért cserébe a cég részvényeket adott. Kánya szignója csak az eredeti részvényjegyzési íven szerepel, amit utóbb lecserélnek, a feltételezhető külügyi kapcsolat később mégis szemet szúr a Közérdekeltségek Felügyeleti Hatóságának. Az ügy nem kapott nagyobb publicitást, mégis azt igazolja, hogy a filmhírszolgálat politikai-külügyi kötődése az első pillanattól tény.⁴⁷

Az MFI-ben folyó munkát három alosztály: a heti híradókat gyártó film-, a sajtónak szolgáltató fénykép- és a mozikban vetítendő reklámokért felelős reklámozstály szervezte meg (MNL OL K675 1924, 1930–1946 *Bevezető*) [6-7. kép]. Az 1880-ban indult, de 1921 májusában megújult MTI-t a kormány félhivatalos hírszolgálatként a Miniszterelnökség Sajtóosztálya felügyeli, ezért a hozzá kötődő cégekre is érvényesek a működését szabályozó alapvetések: köteles a kormány közleményeit bel- és külföldre továbbítani, a kormányzati fórumok tudomására kell hoznia azokat a híreket, amelyek számukra érdekesek lehetnek, és ezeket kizárólag a hivatalosan engedélyezett formában közölheti. Első néma híradóját – akkor még *Magyar Híradó* néven – 1924. február 27-én jelentette meg egyetlen példányban, amelyet a fővárosi Décsi Moziban⁴⁸ játszottak le. A sikeres modell alapján egy-egy anyagból az év végére már négy, 1926 elejére hét kópiát készítettek, amelyre országosan rendszeresen százhusz mozi tartott igényt. A néma filmhíradók vetítését a Magyar Film Iroda és a Magyar Mozgóképezem-engedélyesek Országos Egyesületének közös kérésére a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium rendelte el, és 1926. március 8-tól, vagyis a Magyar Film Iroda 108. filmhíradójának kiadásától vált kötelezővé a játékfilmek előtt (Molnár [1972], p. 85.). A híradók ügyköre később a Belügyminisztérium hatáskörébe került, és a kötelezővé tett híradók sorszámát az 1930-as években a *Belügyi Közlöny* rendszeresen publikálta.⁴⁹ Az ország összes mozgóképezemében vetítendő filmhíradók játékrendjét a Film Iroda készítette el, majd azt a vallás- és közoktatásügyi miniszter jóváhagyásával megküldték minden területileg illetékes rendőrhatalóságnak. A rendőrség ezután bármikor ellenőrizhette, hogy a filmek valóban rendben

⁴⁷ Az eset leírását lásd: Ormos [2000], p. 142.

⁴⁸ Ma: Művész Mozi (Budapest, 1066 Teréz krt. 30.)

⁴⁹ Pl. 98.104/1930 BM számú körrendelet (1930. márc. 14), 109.570/1930 BM sz. körrendelet (1930. május 14.)

leperegnek-e, ha pedig visszásságot tapasztalt, eljárást kezdeményezhetett. Mulasztás esetén akár a moziengedély visszavonására is sor kerülhetett. Tehát nem érte meg a hírek visszatartásával trükközni.

A *Magyar Híradó* néma változatát az indulást követően heti rendszerességgel adták ki, folyamatos megjelenésének egyik biztosítéka, hogy alkotói mindig rugalmasan alkalmazkodtak a technikai környezet változásaihoz. Az 1920-as évek végén az Egyesült Államokban kifejlesztett, sok kísérletezés után immár megbízhatóan használható hangosfilmes eljárás Magyarországon is megjelenik, és a külföldi példák nyomán egyértelmű, hogy a film ezzel az újítással teljesebbé válik. A *Filmkultura* 1930 januárjában már arról tudósít, hogy Horthy Miklós maga is megszólal a hangosfilmen, mégpedig a Fox Movietone Newsnak tudósító Hans von Pebal kamerája előtt.⁵⁰ A folyóirat az eseményt különösen örömtelinek tartja, mivel ezzel nem kisebb személyiség, mint a magyar államfő lett az első, akivel itthon, magyarul, hangosfilmet rögzítettek. A szerkesztők címlapon közlik a felvételtől készült werkfotót, amelyen a kormányzó pozícióban áll a külsőben elhelyezett felvevőgép előtt, majd a kép után elolvasható a magyar és az angol nyelvű teljes beszéd. Horthy ebben örömet fejez ki, hogy pont egy korszakalkotó amerikai találmány segítségével üdvözölheti az amerikai polgárokat. Majd a két nép szoros baráti kapcsolatát méltatta, végül Magyarország szépségeiről és vendégszeretetéről értekezett abban a reményben, hogy ezzel a távoli államokban élők kedvét is meghozza egy felfedező látogatáshoz. A ránk maradt leírás alapján a film egyértelműen a külföldi közönséget kívánta megszólítani, olyan országgépet erősítő reklámanyagnak készült, amelyet egyenesen a magyar állam első embere tolmácsolt. De a kormányzó gesztusa azért is jelentős, mert ezzel magát a médiumot is kiemelte, kimondatlanul is ösztönözve a hazai szakembereket, hogy felvegyék a versenyt a nyugati kollégákkal.

A *Magyar Híradó* sorozata az 1931. október 8-án bemutatott 398. kiadástól hangos verzióban, *Magyar Világhíradó* néven újult meg. Kiss Ferenc,⁵¹ a Nemzeti Színház színésze az örömteli eseményt így konferálta fel [7. kép]:

⁵⁰ „Nagybányai vitéz Horthy Miklós, Magyarország kormányzója, magyarul és angolul megszólalt a hangosfilmen...” (*Filmkultura* [1930a]). Az operatőr, Hans Pebal (1896–1956) a Fox kiküldött tudósítója volt, aki Magyarország, Ausztria, Románia, Csehszlovákia és Jugoszlávia területén készített anyagokat az amerikai megbízó számára. Filmjei között páratlan dokumentumok is megmaradtak, azonban a cikkben említett felvétel elveszett. Pebal önéletrajzi könyve *Ein Filmreporter erzählt... Seltsame Wege und Erlebnisse* címen 1948-ban jelent meg (Joh. Leon Sen., Klagenfurt).

⁵¹ Kiss Ferenc (1893–1978): a színész, a Vígszínház, a Magyar Színház és a Nemzeti Színház tagja, 1939. január 2-ától a Színház- és Filmművészeti Kamara elnöke, a nyilas hatalomátvétel után a Nemzeti Színház igazgatója, majd színházügyekért felelős kormánybiztos. A filmhíradókban rendszeresen feltűnik konferansziéként (Mudrák – Deák [2006], p. 167.).

„A szó vagyok. Az eleddig néma filmkrónikás szava, amely mától kezdve minden héten belecsendül az önök fülébe. A filmkrónikás nem új ismerősük. Nyolc év óta minden héten megjelent önök előtt, hogy habár némán is, de az élet eleveniségével pergesse le a magyar ünnepek és hétköznapi eseményeit. 1923 óta 397-szer rohant végig, e filmkrónika kereteiben a vetítövásznon fehér síkján a magyar élet. S e szüntelenül munkálkodó néma krónikás nem csak az önök szívéhez találta meg az ösvényt, de bátor szószólóként utat tört magának a külföldre is, s a tájékoztatás mellett, valójában történetet is írt. Megírta nyolc esztendő magyar történetét minden ivadék számára. Ma új lap kezdődik a krónikás életében. Azok, akik e híradót útjára bocsájtották, lépésről lépésre törő akarattal s a mozgóképszínházak vezetőinek lelkes és megértő segítségével megszólaltatták a néma híradót. Ez a megszólalás az akarat diadala. S győzelme annál szebb, mert Európában eddig csak Angliának, Németországnak és Franciaországnak volt hangos híradója. Mától kezdve kibontja szárnyait a magyar híradó képein is a szó, és a magyar események mellett idehozzuk képen és hangban a külföld eseményeit is. A külföld képeit pedig nézzék és hallgassák azzal a biztató érzéssel, hogy cserébe a külföld híradóiban is megjelenik a magyar föld hangja és képe, hogy a hang és a kép szövetségével új és erősebb harcok küzdjön értünk és igazságunkért. Fogadják szívükbe ezt a megszólalt filmkrónikást úgy, miként azt néma elődjével tették, hiszen minden filmkockája és hangja önökért lendül útjára. Önökért és Magyarorszáért!”⁵²

7.1. Kozma Miklós, a filmhíradó atyja

A Magyar Film Iroda és az MTI vezetésében a működési renden kívül személyi átfedés is volt, így például az MTI elnök-igazgatója, vitéz leveldi Kozma Miklós⁵³ és az ügyvezető igazgató, Wünscher Frigyes mindkét igazgatóságban helyet kapott. A mozgalmas karriert befutó, meglehetősen ellentmondásos megítélésű Kozma Miklós jelenléte emellett az egész korszakban fémjelezte a mozgóképes hír- és propagandaanyagok gyártását, hiszen szinte teljes

⁵² MVH-398 (1938. október). Az eredeti híradó nem maradt fenn, rekonstrukcióját a tízéves hangos filmhíradó jubileumára készült második kiadás cenzúraengedélye tette lehetővé. A konferansz után Magyar Imre és cigányzenekara adta elő a Rákóczi-indulót, amelyet a közönség immár a moziban ülve is meghallgathatott. A filmhíradó hangosfilmes váltásának nehézségeiről tudósít Megyer [1973]. A visszaemlékezés szerint a hangos híradót hosszas kísérletezés után sikerült elkészíteni, de a technika még olyan bizonytalan volt, hogy a kép kópiáját és a hozzá tartozó hangszalagot utólag, egyszerű gemkapcsokkal csatolták össze.

⁵³ Kozma Miklós életrajza és részletes pályaképe: Ormos [2000]. Kozma hírelveinek bemutatása: Kotroczó [2001].

életét egy magas színvonalon megszervezett és működtetett médiabirodalom kialakításának szentelte. A katonából lett kommunikációs szakember – aki komoly politikai pályát is bejárt – 1884-ben született Nagyváradon. 1919-től a szegedi Nemzeti Hadsereg Propaganda- és Védelmi Osztályának vezetője, Horthy kabinetirodájának munkatársa, majd 1920-tól a részvénytársasági formát felvevő Magyar Távirati Iroda elnök-igazgatója. Nevéhez fűződik a magyarországi hírszolgálat rendszerének teljes kiépítése, a rádió és a mozgóképes híryananyagokat előállító egységek működésének professzionális megszervezése, így a Magyar Film Iroda felállítása is. A terület erejét korán felismerő, szigorú szakember elképzelései nagyban meghatározták a mozgóképes hírközlés ideológiájának főbb irányvonalát és a médiumok működésének alapvetéseit az egész korszakban. A halála után őt méltató egyik munkatársa szerint Kozma volt „*a magyar lelkeséget sugárzó hazai filmgyártás megteremtője*” (MNL K 675 2. cs. 6. t.).

Karrierje során két olyan tisztséget viselt, amely közvetlenül a nagypolitikához kötötte. 1935 márciusa és 1937 februárja között Gömbös Gyula, majd Darányi Kálmán kormányának belügyminisztere, 1940 augusztusától 1941. december 8-i haláláig Kárpát-Ukrajna kormányzói biztosa. A két pozíció betöltése között jelentős változások történtek az országban, a hírszolgálat szerepében és Kozma attitűdjében is. Amikor belügyminiszteri kinevezését elfogadta, összeférhetetlenség miatt lemondott az MTI elnök-igazgatói posztjáról és a kapcsolódó cégeknél viselt funkcióiról. Miután elhagyta a belügyminiszteri széket, mielőbb vissza kívánt térni a vállalat élére, hogy folytassa a munkát, ezért az elnök-igazgatói poszt ismételt betöltésére szerződést írt alá, 1937. március 1-jétől 1947. február 28-ig szóló érvénnyel. A cég körülményei időközben sokat változtak, a feladatok megsokasodtak, és a szervezeti keretek szűkösnek bizonyultak. A külpolitikai helyzet fenyegetővé vált, a felelősség megnőtt, és a rendkívül nagy munkabírású vezető egyre kevésbé vehetett részt személyesen a különböző ügyek intézésében. Az 1940. március 16-án tartott vezetői értekezlet alkalmával drámai hangon fogalmazta meg az ebből adódó problémákat (Kozma [1940a]). Kijelentette: elérte az emberi teljesítőképesség végső határát, és kérte a többi vezetőt, hogy nélküle is kemény fegyelmet tartva, önállóan és nagy körültekintéssel dolgozzanak. Sajnálja, hogy már nem tud mindenkivel közvetlen kapcsolatban lenni, mint régen, és szinte könyörög azért, ha valaki ambiciózus és szorgalmas fiatal tehetséget fedez fel a beosztottak között, engedjen neki utat. A hatékonyság érdekében csak alaposan előkészített ügyeket akart látni, amelyek „*a referáda kultúráját*” hordozzák magukon, és kevés szóval, jó áttekintést nyújtanak. Rendet és kulturált munkamorált követelt, az udvariatlanság, „*a magyar hivatali gesztióban*” oly jellemző hajlandóság lefelé a hetykeségre, neveletlenségre, felfelé a szervilizmusra, neki nem imponált. Óvatosságot és

előrelátást szorgalmazott, egyúttal kérte a többieket, hogy kényes ügyekben önállóan és meggondolatlanul ne döntsenek. *„Azt mindig meg lehet érezni, hogy miből lehet baj. Vannak olyan kérdések, melyeknél az első pillanatban látni lehet, hogy komplikáltak, és érezni, hogy ügy lehet belőlük”* (Kozma [1940a], p. 212.) – mondta intőn bizonyos korábbi balul elsült esetekre utalva. Ez a személyes hangvételű vállalati értekezlet leginkább azért fontos, mert jelzi azokat a belső problémákat, amelyek az új működési szintre lépő hírszolgáltató szervezetet abban az időben terhelték.

A fentiek ismeretében különösen ellentmondásos az a döntés, hogy Kozma a második kormányzati megbízásánál az elsőtől eltérően járt el, és ez nem jelentett összeférhetetlenséget. A kormányzói biztosi pozíció alkalmával, amikor az MTI és vállalatai igen kritikus napokat élnek, a már meglévő és a frissen kapott feladatkört párhuzamosan kívánja ellátni, így mindkét címet megtartja. *„Én tehát kárpátjai kormányzói biztosi minőségemben fizetést nem fogadok el, viszont semmiről sem mondok le. Ennek következtében a vállalat felsőbb vezetésében változás nem történik”* – mondja a cég újabb vezetői értekezletén 1940. szeptember 12-én (Kozma [1940c], p. 276.). Döntése indoklásakor korábbi rossz tapasztalataira hivatkozik és arra, hogy ezekben az időkben mindennél fontosabb az egységes irányítás. A politikai témák kezelését napi szinten átadja Nelky Jenőnek, de biztosítja munkatársait, hogy igyekszik minél gyakrabban megszakítani kárpátjai kiküldetését, és Pesten járva tájékozódik az ügyek menetéről. Annak ellenére, hogy az általa beindított hírgépezet ekkor már minden kétséget kizáróan magától is működött, az elnök-igazgató kettős hivatali szerepköre alighanem hátrányosan érintette a kényes szervezeti egyensúlyt.

Kozma munkássága maradandó értékű a magyarországi tájékoztatás rendszerének kiépítésében, melynek azonban kétarcúságát is ki kell emelni. A komplex rendszerek gyors átlátására és létrehozására képes, sokoldalú személyiség elképzelései hosszú távon is meghatározták a hazai média működését. Bár karrierje során erősen foglalkoztatta a játékfilmes szektor – amiből kifolyólag több konfliktusa is volt az erre szakosodott, érdekszféráját féltő konkurens Hunnia Filmgyárral –, valójában a hírközlés és propaganda területén tudott kibontakozni. Az ő ötlete nyomán teszik kötelezővé 1926-ban a néma filmhíradók vetítését a mozik rendes programja előtt, amivel a Magyar Film Iroda produkciójában készülő anyagoknak biztos piacot, a lakosságnak új információs fórumot teremt. 1935. augusztus 1-jétől, belügyminiszterként, az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (OMB) munkájának szabályozásakor, életbe léptette a vizsgálatra benyújtott filmek méterszáma után kötelezően megvásárolandó, árukkal a Filmipari Alapot gazdagító cenzúrajegyek rendszerét, amely alól a

híradókat, oktató- és dokumentumfilmeket mentesítette.⁵⁴ Konceptiójának homlokterében a „nemzeti” filmgyártás megteremtése, a nemzeti értékek, nyelv és kultúra védelme állt,⁵⁵ amelyhez közszereplőként és a névleg a magánszektorban működő vállalat vezetőjeként is ragaszkodott. Fontos irányelve, hogy az általa vezetett, a kormánnyal szerződéses viszonyban álló „félhivatalos” hírügynökség és kapcsolt részei a nemzetközi piacot jelentő versenyszférában is megállják a helyüket. A médiabirodalmat a nemzeti értékeket saját meggyőződéséből képviselő, önállóan is életképes gazdasági társaság mintájára rendezte volna be, azonban ennek kivitelezését éppen a korszerű szolgáltatás magas költségei nehezítették.⁵⁶ Az MTI hírelveiből a Magyar Film Iroda szerkesztési elveibe átkerülő elképzelései mindaddig többé-kevésbé következetesen megvalósíthatók voltak, amíg az 1930-as évek második felének nagypolitikai változásai miatt a központilag irányított állami propaganda jelentősége fel nem értékelődött.

Kozma – akinek pályája a hagyományos hírszerzés felől indult – 1920-tól két évtizeden át számos cikkben és nyilatkozatban bizonyította, hogy a hírszektor és a nyilvánosság legrejtettebb összefüggéseit is érti, és képes levonni azok gyakorlati tanulságait. Tisztán látta azt az átalakulást, amely az általa felügyelt orgánumok szerepének megváltozását eredményezte. Kozma hírelveit bemutató tanulmányában Kotroczó Róbert megállapítja, hogy a sajtófőnök a korszak kelet-közép-európai tömegtájékoztatásának első teoretikusa, aki Angliától Franciaországon át Németországig minden fontos nyugat-európai államba ellátogat, hogy szakmai látókörét tágítsa (Kotroczó [2001], p. 93.). Pályája különböző szakaszaiban ellentmondásos viszony fűzte ugyanazokhoz a fogalmakhoz (pl. bizonyos megnyilatkozásaiban elítélte a sajtómonopóliumot, de saját tevékenysége éppen a hírmonopólium kiépítésére irányult), de írásban is gyakran dokumentált nézetei fontos szempontokat adnak a filmhíradók jelenségének médiatörténeti és esztétikai értelmezéséhez.

A filmhíradók kutatásának kulcskérdése az objektív tájékoztatásra és a propagandára szolgáló elemek elkülönítése. Ezek rendezetlensége és eltérő erősségű jelenléte megnehezíti a kettő közötti határ kijelölését: vajon hol válnak el a világban zajló változások hű lenyomatát adó képsorok a világban bizonyos változásokat szorgalmazó pamfletektől – különösen ilyen magas szakmai színvonalon működtetett orgánum esetében?

⁵⁴ 180.000/1935. BM sz., 180.100/1935. BM. sz.

⁵⁵ Lásd az 1935. április 1-jén kiadott 174.951/1935. B. M. sz. rendelet, amely erősen szorgalmazta a magyar nyelvű és gyártású anyagok vetítését. Kozma tevékenységének szoros következményeként 1937-re már a magyar moziműsor 20 százaléka hazai gyártású, magyar nyelvű, 1200 m-nél (kb. 45 perc) hosszabb anyagokból állt.

⁵⁶ Az MTI szervezeti felépítéséről és a „magángazdasági szerkezetben közérdeket szolgáló” ügynökség anyagi viszonyairól lásd bővebben: Pirityi [1996], pp. 71–92.

Összességében elmondható, hogy a *Magyar Világhíradó* 1931-es megjelenésétől kezdve 1938-ig a nemzeti elvet általában szem előtt tartja, szélsőségekbe kevésbé bocsátkozik, de egyre dinamikusabban mozdul el az egyszerű tájékoztatástól a propaganda felé. Ez a tendencia 1938 után felerősödik, és egyre látványosabbá válik, mígnem a jól működő iparág világosan a propaganda csatornájává lesz. Hogy mi állhat ennek háttérében, arra Kozma megnyilatkozásai adnak magyarázatot, amelyek arra is rámutatnak, hogy mennyire fontos a szavakat a saját korabeli jelentésük alapján értelmezni.

Kozma szövegeiben a hírszolgáltatás és a propaganda szó számos esetben fordul elő, és ezek mindig nagyon határozott, világosan elkülönülő jelentéssel bírnak. A kettő közötti eltérést legjobban talán a Közigazgatási Továbbképző Tanfolyam hallgatói számára tartott egyik előadásán fogalmazza meg (Kozma [1940b]). Szerinte a hírszolgálat feladata, hogy

„a világban bárhol megtörtént fontos eseményeket, tényeket összegyűjtse és kormánynak, sajtónak és nagyközönségnek rendelkezésre bocsássa”. Ezzel szemben a „propagandaszolgálat lényege nem az események ismertetése, hanem a saját helyzet megismertetésén túl igazságaink, céljaink elhitetni akarása. A hírszolgálat tehát teljesen objektív, a propagandaszolgálat inkább szubjektív jellegű. A propagandaszolgálatban magyarázunk és beállítunk és felfogásunk helyességéről, igazságos és közhasznú voltáról akarunk meggyőzni másokat. A propaganda sokszor megtévesztésekkel is dolgozik, éles, erős beállításokat is megengedhet magának; a hírszolgálat ezt sohasem teheti”.

Lényeges a két kommunikációs forma elsődleges célközönségének a megkülönböztetése. A hírszolgálatnak elsősorban az ország vezetése felé kell objektív információkat továbbítani, hogy a kormány a sorsdöntő kérdéseknél teljes felelősséggel dönthessen. A jó hírszolgálat jó kormányzati munkát eredményez. Hogy az összegyűjtött hírekből mi kerül a nagyközönség elé, az komoly mérlegelés után, megbízható és a kormányzati célokkal azonosuló szerkesztői munka eredménye, tehát a kínálat ettől kezdve már politikai szempontokat is érvényesít. Kozma a politikusokat is óvja, hogy a különböző fogalmakat összemosás: túlságosan ügyes propagandájukkal még magukat is összezavarhatják, annak pedig végzetes következményei lehetnek.

„Különösen a mai időkben szeretnék hangsúlyozottan rámutatni arra, hogy országot vezetőik a propagandát mint eszközt felhasználhatják arra, hogy bizonyos irányban népüket vagy másokat befolyásoljanak, de számukra annál fontosabb és nehezebb, hogy a mások számára csinált propagandájukkal önmagukat ne hagyják

befolyásolni, mert helyes nagypolitikai elhatározások csak abszolút tárgyilagos alapon hozhatók.” (Kozma [1940b], p. 228.)

Egy 1940-ben tartott vezetői értekezleten a vállalatok szerepéről szólva már sarkosabban fogalmaz:

„Hogy a lapok felé mi megy ki a Magyar Távirati Iroda által az objektivitás jegyében összeszedett anyagokból – az már politikum, ami pedig a kormány dolga. Sem a Magyar Távirati Irodában, sem a rádióban egyetlenegy hír se ment ki, amit a sajtófőnök vagy más illetékesek kíváncsnak nem tartottak.” (Kozma [1940d], p. 261.)

A gyűjtés tehát objektív, a közreadás nem, ahogy azt később ismét megerősíti *„Ez is azt mutatja, hogy minket mint instrumentumot fel lehet használni a helyzetnek megfelelő intenzitással, de a vezető elv akkor is és mindig az, hogy objektíve gyűjtjük össze a hírsanyagot, hogy hírszolgálatunkban nem hazudunk”* (Kozma [1940d], p. 262.). Mindez a filmhíradók értékelése szempontjából azért lényeges, mert azok közvetlenül a Magyar Film Irodától kerültek a közönséghez, a mozitulajdonosok csak vetítették őket, de szigorúan tilos volt az anyagokon bármit is változtatniuk. Míg a sajtóhírek a lapok szerkesztőségén is átmennek, a híradók (és a szintén az MTI érdekkörébe tartozó Rádió Rt. műsora) egyenesen a Kozma által irányított vállalattól jutottak a célcsoporthoz, így a *„politikum”* jegyében meghozott szerkesztői döntéseket közvetlenül érvényesítették. Tehát a filmhíradók a vizsgált korszak különböző időszakában eltérő mértékben, de egyértelműen a propaganda szolgálatában álltak.

Kozma Miklós – a tárgyilagosság erényét, de a befolyásolási technikákat is jól ismerő szakemberként – élete utolsó pillanataig vezette az MFI-t: nagy felelősséget viselt abban, hogy a filmhíradó különleges, közvéleményt formáló médiuma a kritikus években milyen értékrendet és világképet közvetített. Megszólalásai a tájékoztatás ideájáról és a híradások szerepéről való korabeli gondolkodásról tudósítanak. Ezekben a proklamációkban a hírszolgálat mint küldetés, mint fontos és nagy józanságot kívánó feladat szerepelt, gyakran a harc és a fegyverek fogalmait idézve. Minden diplomácia sikerének feltétele *„a gyors, pontos és objektív hírszolgálat”*, amely a megfelelő technikai felszereltséggel rendelkezik, *„soha el nem lankadhat, napról napra egyformán frissnek, ütemesen lüktetőnek, élénknek kell lennie. A mai technikai fejlettség mellett a magyar hírszolgálat lényegesen már nem fejleszthető”* (Kozma [1939b], p. 124.). A hírszolgálatnak szorosan együtt kell dolgoznia a sajtóval, a hírközlő médiumokkal, és ismernie kell azok igényeit. Fontosnak tartja a propaganda eszközeinek használatát, de azok kifinomultabb formáit részesíti előnyben.

„A háború utáni Európában mindenki propagandát csinált, és ennek a propagandának az volt a lényege, hogy mindenki belekiabálta hangosan a világba, mint valóságot, azt, amit megvalósítani szeretett volna... A propaganda ezen egyszerű eszközeinek ideje elmúlt. Kezdeti sikereket nagy áldozatok árán még mindig el lehet érni, de azután elkerülhetetlenül bekövetkezik a súlyos visszahatás...”

Például a kisantant sajtóorgánumai ott követik el a hibát, hogy sokszor eltúlozzák a vádakát, pedig a kevesebb ezen a téren is több. A marseille-i merényletet követő sajtóháború kapcsán viszont erősen bírálja a hazai viszonyokat:

„Budapesten voltak sajnos sokan, főleg az úgynevezett »jobb társaságokhoz« tartozó hölgyek és urak között olyanok, akik a hamis hírek hordozásában és a hazug szenzációk könnyelmű terjesztésében bámulatos buzgóságot fejtettek ki. Sajnos sok enervált, rossz idegzetű, lehetetlenül felnevelkedett, soha nem olvasó és nem gondolkodó ember él közöttünk, akik a maguk társadalmi életében megszokták a hírhordozást, a traccsot, a félelem nélküli világba beszélést, akik aztán az ilyen komoly és válságos időkben politikai térre is átviszik elfajult szokásaikat, s elképzelni sem tudják, hogy felelőtlen magatartásukkal milyen nagy károkat okoznak... Jó külpolitikát csak fegyelmezett nemzettel lehet csinálni s nem hisztérikus, a levegőbe százféle jelszavakat kiabáló alaktalan tömegekkel.” (Kozma [1939c], p. 154.)⁵⁷

A szerkesztés (és a befolyásolás) lehetséges technikái közül kiemeli a rövidítést és a magyarázatot, fontosnak tartja a források többkörös ellenőrzését és annak tudatosítását, hogy a közönség sokszínű, tehát csoportjai eltérő hírigénnyel bírnak (Kotroczó [2001], Kozma [1940b]).

Az általa felügyelt médiumok közül a rádió áll a legközelebb a szívéhez, mert azt tartja az egyik leghatékonyabb kommunikációs eszköznek. A rádió adásai a határon túl élő lakosságot is könnyen eléri, segítségével a revíziós célok megvalósításáig a nehezen elérhető helyekre is közvetíthető és ott fenntartható a magyar kultúra. A rádióműsorokból igyekszik minél jobban kivonni a napi politikát (politikai viták közvetítése elől például elzárkózik), azokon keresztül inkább kultúrmissziót folytat. A rádió és az MTI működésének hatalmas előnye az ideális hírszolgálat kulcselemét adó gyorsaság, ami a korlátozott példányszámban előállított

⁵⁷ Kozma a fővárosiakat egyébként ezen kívül is rendszeresen ostromozza pletykás és az információkkal felelőtlenül bánó természetük miatt.

filmhíradókról már nem mondható el. A másik lényeges különbség a filmhíradó és a hírek megjelenésének többi formája között, hogy az MTI és a rádió esetében – a gyorsaság megőrzése céljából – nem volt külső cenzúra, amíg a filmhíreket egy hosszadalmas folyamat során minden esetben be kellett mutatni engedélyeztetésre egy MFI-től független ellenőrző szervnek, az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságnak. A másik két esetben a cenzúrát „*a miniszterelnökséggel és a külügyminisztériummal való állandó érintkezés*” pótolta (Kozma [1940b], p. 243.). Miért volt a nyilvánvaló nehézkesség ellenére fontos a filmhíradó gyártása? Miben nyújtott mást a celluloidon megjelenő hír, mint a többi?

7.2. Híradó a filmpiacon

A Magyar Film Iroda alapításakor az V. kerületi Sörház utca 3. szuterénjében kapott helyet, majd 1924-ben a Szerecsen (Paulay Ede) utca 52. alatti szállodaépület földszintjére költözött.⁵⁸ Ezt követően székhelye az *I. kerület Döbrentei utca 11. (1926–1928)*, a *VIII. kerület Főherceg Sándor (Bródy Sándor) utca 7. (1928–1931)*, míg megtalálta végső helyét a csődbe jutott *Pedagógiai Filmgyár volt főhadiszállásán*, a *IX. kerület Hungária-alsókerület (Könyves Kálmán krt.) 15. alatt. A filmkölcsonzó iroda a VII. kerület Erzsébet körút 45. alatt nyitotta meg kapuit 1939-ben. A műterem területe 27 x 12 méter volt, ehhez járult a 12 x 6 méteres szinkronterem. Két hangos filmfelvevővel rendelkezett, amelyekből a Tobis-Klang rendszerű német berendezés autóra szerelve járta az országot, és olykor kikölcsönözték a Hunnia játékfilmjeinek külső felvételeihez. A magyar fejlesztésű, Pulvály-féle felvevő a stúdióban állt a stábok rendelkezésére. A laboratóriumi munkát a Debie-típusú kopírozó, és szintén Pulvály Károly⁵⁹ találmánya, az automata hívógép tette lehetővé, amely az exponált filmtől elindulva, minimális emberi beavatkozással végezte az összes vegyi és szárítási folyamatot. A feliratozógép a külföldi anyagok átalakításához kellett, a jól felszerelt lámpapark pedig lehetővé tette a változatos körülmények között történő forgatást. A források az 1920-as évek végéről a Debie Parvo L típusú 35 mm-es felvevőjét említik, de használtak még De Vry, Bell&Howell, Arriflex, 1935 után pedig Debie Super Parvo zöreijmentes kamerát. A Magyar*

⁵⁸ A Film Iroda szervezeti felszereltségére vonatkozó adatok: Megyer [1973], *Filmkultura* [1933a], *Hangosfilm.hu*, Magyar Film Iroda Rt. (MFI) <http://www.hangosfilm.hu/filmenciklopedia/magyar-film-iroda-rt> (Utolsó letöltés: 2020. 05. 04.)

⁵⁹ Pulvály Károly (1907–1999) hangmérnök, 1932-től a Magyar Film Iroda vezető technikus, majd igazgatóhelyettese, az 1940-es évek végén az Egyesült Államokba emigrált. A magyar hangosfilm elindulásában nagy szerepe volt, nevéhez fűződik annak a speciális hangrendszernek a kifejlesztése, amely lehetővé tette, hogy hazai szabadalom alapján, gazdaságosabban készülhessenek hangos mozgóképek (Mudrák – Deák [2006], pp. 252–253., Megyer [1973]).

Film Iroda első autója a magyar gyártású Magosix, amely elég nagy volt ahhoz, hogy az operatőröket és a felszerelést kényelmesen szállítsa, de 1931-ben Berlinből megérkezett a hangos filmfelvételekre átalakított Nag Protos gépjármű is.⁶⁰ Az apparátust kiegészítette továbbá egy trükk-kamerával ellátott trükklaboratórium, a fényképosztály munkájához szükséges stúdió és teljes felszerelés, valamint a filmek tárolására alkalmas tűzbiztos raktárrendszer is.⁶¹

A hangosfilmre történő átállás az 1930-as évek elején viszonylag gyorsan lezajlott, mégsem volt mentes a gazdasági nehézségektől. Az új technika megdrágította a gyártást, az árat pedig a vetítésre kötelezett mozisoknak kellett kigazdálkodni. Az 1930-as évek első felében intenzív szakmai vita bontakozott ki a *Filmkultura* hasábjain a filmhíradók költségeinek fedezéséről. A Magyar Mozgóképzem-engedélyesek Országos Egyesülete belátta a filmhíradó által is szolgált nemzeti célok fontosságát, mégis felhívta bizonyos anomáliákra a figyelmet. Morvay Pál, az egyesület alelnöke kimerítően vázolta a problémát, amely betekintést nyújt a hírgyártás gazdasági hátterébe is (Morvay [1933]). A konfliktus kiindulópontja az volt, hogy a kötelező vetítések előíró rendelet arra is kötelezte az anyagokat átvevő mozikat, hogy az előállítási költségeket megtérítsék. A filmhíradók árát az MFI-nek kellett eljuttatni, a folyamatot felügyelő szerv az egyesület volt. Az erre delegált szakértői bizottság először meghatározta egy-egy híradó gyártási költségét, majd arányosan szétosztotta azt a filmszínházak között. Az összeg 1932 végén híradónként 6073 pengőre rúgott, azonban az év közben megszűnő vetítőhelyek, az időszakosan üzemelő mozik és a nyári szünet miatt ebből végül csak 5342 pengő folyt be. A jelentős deficit nyilvánvaló feszültséget gerjesztett a gyártó és a közönség számára szolgáltató vállalkozások között, az árból azonban ezután sem tudtak sokat lefaragni. Kozma Miklós így okolta meg, hogy miért nem kaphatják a mozik a kötelezően vetítendő anyagokat valamivel olcsóbban: „A híradó önköltségi áron kerül a mozgókhöz, ezt az önköltségi árat a szakmának egy bizottsága a rendelkezésére bocsátott teljes üzleti könyv és egyéb anyag alapján állapította meg. Egészséges kereskedelmi elvek mellett tehát olcsóbbá már nem tehető, csak szubvencionálás esetén, melyet mi a magunk részére sem nem kérnénk, sem

⁶⁰ A hangosautó a budapesti ostrom zűrzavarában sajnos nyomtalanul eltűnt, a Hárshegy környékén látták utoljára (Megyer [1973]).

⁶¹ A Magyar Film Iroda kapacitásáról az 1930-as évek első felében a *Filmkultura* 500. jubileumi híradót és a cég működésének egy évtizedét ünneplő cikke tudósít (*Filmkultura* [1933b]). A fejlődést elsősorban a feldolgozott filmnyersanyag méterszámával lehet mérni. A cikk szerint 1924-ben 32 000 métert, 1925-ben 63 000 métert, 1926-ban 83 500 métert, 1927-ben 153 800 métert, 1928-ban 194 900 métert, 1929-ben 247 300 métert, 1930-ban, kis visszaeséssel 224 800 métert, 1931-ben 251 800 métert, 1932-ben pedig már 390 271 métert dolgoztak fel évente. 35 mm-es film esetében 1 percnyi vetítési idő durva becsléssel kb. 27 méter filmet igényel. Az első híradó 120 méter hosszú, később 150 méter, majd a hangos korszak első éveiben átlagosan 300 méter, azaz nagyjából 11 perc volt.

nem fogadnánk el. Itt felelek a következő kérdésre is azzal, hogy amennyiben a mozik száma Magyarországon szaporodnék, azért a híradót nem drágítanánk, ez esetben ugyanaz a költség több mozira oszlanék el.” (Kozma [1939b], p. 110.). Morvay cikke zárásaként maga sem tud jobb javaslatot a helyzet megoldására: szünetelő és/vagy új mozik megnyitásával, a vetítőhelyek számának növelésével lehetne a terheket többfelé elosztani, hiszen *„a híradó szép és értékes anyagot ad a szakmának, az egyetlen jogos panasz az, hogy drága”*.

A hosszan elhúzódó vita jól mutatja, hogy a termék kezdetben – a felemás üzleti modell és a filmipar egyéb ágazatainak problémái miatt – a támogató törvényi szabályozás ellenére is nehezen állt meg a saját lábán. Noha a háborús konfliktussal együtt kitörő csillapíthatatlan híréhség később megoldotta a helyzetet, dr. Taubinger Zoltán igazgatósági tag még az 1935 februárjában tartott igazgatótanácsi ülésen így értékeli a helyzetet:

*„Vállalatunk immár 11 esztendő óta letéteményese a magyar képes hírszolgálatnak. A film nagy jelentőségű propagandaerejét úgy a külföldön, mint a belföldön a magyar kultúra és a nemzeti célok szolgálatában használja ki. Igazgatóságunk a Magyar Film Iroda közérdekű céljait mindenkor olyan módon igyekezett elérni, hogy azok mellett anyagi eredmény is mutatkozzék, bár kétségtelen, hogy a magyar propaganda érdekében olykor igen jelentős áldozatokat kellett hozni az anyagi eredmény rovására. Az elért nagy erkölcsi siker és a megnövekedett forgalom mellett ez ad magyarázatot a szerény anyagi eredményekre.”*⁶²

A cég pozíciói ezzel együtt is folyamatosan erősödtek, és egyre többen voltak olyanok, akik átlátták a médiumban rejlő lehetőségeket. Badár István a *Tükör* című képes szórakoztató folyóirat hasábjain 1936 februárjában hosszasan méltatta a híradósok nagyszerű teljesítményét (Badár [1936]). A közönség hozzáállásáról szólva megjegyzi, hogy *„sokaknak az egész híradó tán nem is jelent többet, csak hogy vetítése közben a szeme jobban hozzászokik a sötéthez, maga kényelmesebben helyezkedhetik el az ülésen s illő módon fel tud készülni a majd következő nagy filmre”*, és mit sem sejtenek arról, hogy ezeknek az anyagoknak az elkészítése és a címzettekhez való eljuttatása hétről hétre komoly apparátus megfeszített munkáját igényli. Badár azt is hangsúlyozza, hogy a nemzetközi piacra milyen nehéz betörni, sőt, szerinte egyáltalán *„nem túlzás azt mondani, hogy minden külföldi híradóban helyhez jutó magyar riport felér egy-egy kisebbfajta diplomáciai sikerrel”*. A gazdasági nehézségeknek véleménye szerint is az az oka, hogy még mindig kevés a rendszeresen vetítő mozi az országban, és a nagy versenytársakhoz

⁶² MNL OL K 675 2. csomó 4. tétel – Az 1935. február 26-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve.

képest, a stábnak egyéb téren is korlátozottak a lehetőségei. Míg egy nyugati operatőr szinte számolatlan mennyiségű nyersanyaggal forgat, magyar kollégája legfeljebb háromszoros túlforgatást kalkulálhat, mert egy-egy eseményre jóval kevesebb nyersfilmet kap.

7.3.A filmhíradók útja

A filmhíradók szerepének megítélésekor figyelembe kell venni megjelenésük média- és befogadási környezetét. Az ország különböző vidékein élő és eltérő iskolázottságú nézők ugyanazokat a képsorokat másképpen értelmezhetnék. Ezért a híradó szerkesztőinek egyik célja már a kezdetektől a lehető legtisztább és legegyszerűbb forma megtalálása volt, ami óhatatlanul is bizonyos sablonok kialakításához, túlzott egyszerűsítéshez vezetett. A némafilm korában nehezítette a helyzetet, hogy a mozilátogatók még nem járatosak az új médiumnak számító mozgókép értelmezésében, sőt, egy részük esetleg olvasni sem tud. A jelenetek közé, a filmhírek elé beiktatott szöveges inzertek eligazítják a nézők többségét, de gyakori, hogy az előadást egy jó képességű hivatásos kommentátor előszóval is támogatja. A hangosfilm megjelenése kibővítette az élményt, és megkönnyítette az alkotók üzenetének továbbítását. Azonban a filmhíradó megtekintésének jelentősége még ekkor is jelentősen eltért a mai híradókétól.

A mozik programjában kötelezővé tett anyagok nézőszámait nehéz megbecsülni, de a korszakban üzemelő mozik számából lehet következtetni arra, hogy egyes területeken milyen intenzíven válhattak a kulturális élet részévé. A vetítőhelyek száma gyakran változott: meglehetősen gyorsan zártak be és nyitottak ki az új vállalkozások, illetve a vándor mozisok útja is nehezen követhető. De az egykorú statisztikák és jelentések érzékeltetik az arányokat. Az országos mozihálózatot is súlyosan megcsonkító trianoni döntés után, az 1920-as években a piac dinamikus fejlődése és telítődése figyelhető meg. 1929-ben az összlakosság 55,8 százaléka, a vidékiek 50 százaléka már saját lakóhelyén nézheti a filmhíradókat.⁶³ Ebben az időben Budapesten 94, az országban 555 mozi üzemelt, ami a fővárosban 9 953 302, országosan 22 531 714 látogatót vonzott. Az ország lakossága a népszámlálási adatok szerint 1930-ban összesen 8 685 109 fő. A vetítőhelyek többsége városias településeken található (58,5 százalék), de számuk egyéb területeken is nő. A mozik számában az 1930-as évek közepén, főleg a vidéket érintően, kismértékű visszaesés figyelhető meg. (1935-ben 75 mozi volt

⁶³ A mozik számának adatait a különböző források eltérően adják meg, de a nagyságrend mindenhol megegyezik. Az itt közölt adatok forrása: Borsos [2009]. Borsos a mozihálózat fellendülésének okai között külön hangsúlyozza a propagandisztikus szempontok megjelenését és a filmhíradók minél szélesebb körű terjesztésének állami igényét.

Budapesten, 335 vidéken, amiből 25 csak némafilmek játszására alkalmas.) De később – a propagandafunkció erősödésével párhuzamosan – a fejlődés új lendületet vesz. A filmterjesztés kereteit a Kodak praktikus innovációja, az olcsóbban és könnyebben installálható, népművelési célokra különösen alkalmas 16 mm-es technika megjelenése is tágította. 1938-tól már ilyen vetítőhelyek is létesülhetnek (1943-ban 484 olyan keskenyfilmes mozi van, amelyből 367 korábban semmilyen vetítővel nem rendelkezett).⁶⁴ Az évtized végére az elvesztett területek visszacsatolásával rohamosan nő a mozik száma, ami a terjesztés elé is új kihívásokat állít. Fekete Bálint számításai szerint 1938-ban 517, 1939-ben 581, 1943-ban 770 mozi működött Magyarországon (Fekete [2014], p. 17.). Lajta Andor, a magyar mozitörténet adatainak elhivatott gyűjtője, filmtörténetének budapesti mozikra vonatkozó részében 1933-ban 73 fővárosi moziról tud, amelyek közül 14 elsőhetes és utánjátszó,⁶⁵ 18 másodhetes, 22 harmadhetes, 19 negyed- és ötödhetes, 9 pedig kertmozi. 1937-re ez a szám 89-re emelkedik, 1940-ben 91, 1941-ben 94, 1942-43-ban ismét 91 mozival számolhatunk (Lajta [1956?], p. 86.). Noha hangsúlyozza, hogy az adatok meglehetősen bizonytalanok, valószínűsíthető, hogy az évtizedben a 2 pengő közepes helyárral működő budapesti mozik 80-85 százaléka (országosan 10 százalék) naponta tart előadást, az átlagosan 60–80 fillérért szolgáltató vidéki mozgókban inkább szombaton, vasárnap és ünnepnapokon peregnek a filmek. A magyarországi mozihálózat nemzetközi viszonylatban is megfelelően fejlődött: a nyugat-európai országokkal egyszerre indult, és a második világháborúig dinamikusán és korszerűen haladt. Az ágazat megerősítésében nem kis szerepet vállalt a tájékoztatás modern eszközére építő MFI, a mozi népművelő funkcióját felismerő állami szerv. De az is fontos támogatást nyújtott, hogy a propagandacélokat hatékonyan közvetítő filmhíradók ügye a különböző szakmai fórumokon folyamatosan napirenden volt.

A filmhíradókban közölt információk terjedését nagyban meghatározta, hogy ezekkel az anyagokkal a lakosság meghatározott körülmények között, a mozik terében, jellemzően közösségi élményként találkozott. A médium technikai sajátosságai annak szerepét és lehetőségeit is erősen befolyásolták. főképpen a technikai kötöttségek lassították a hírek terjedését. A mozisok egy hét után továbbadták a kópiát a sorban következő kollégának, így a szalagok kézzel, lassan jártak körbe az országban. Az első héten játszó fővárosi filmszínházak közönsége ennek megfelelően még aktuális eseményekről tudósító képsorokat látott, a Magyarország távolabbi területein lakók viszont nagyon megkésett híreket. Az

⁶⁴ A 16 mm-es vetítők használatát a 111.001/1938. B. M. rendelet engedélyezte.

⁶⁵ A mozik besorolásának egyik szempontja, hogy a premierhez képest milyen hamar és milyen hosszan játszották a filmeket. Az elsőhetes mozik már a bemutatás hetében programra tűzhatték az újdonságokat.

információk meghatározott állomásokat járnak be, útjuk korlátozott és jól követhető, ami jól megkülönbözteti a hírközlésnek ezt a módját más párhuzamos csatornáktól (pl. hírlapok, rádió). A heti filmhíradók módosítják az aktualitáshoz való viszonyt, bizonyos esetekben éppen az válik aktualitássá, hogy a közönség egy máshonnan már ismert hírt képi és auditív formában is megismerhet. A fővárostól távolabb eső országrészekben a szabályosan megjelenő kiadások inkább az élet ritmusát szabályozták és a közösséghez való tartozást erősítették, semmint új ismeretanyaggal szolgáltak.

A némafilmkorszak híradói kezdetben egy példányban készültek. Az első kötelezően vetített filmhíradót 1926. március 8-án adták ki, ez a 108. sorszámmal viselte. Mivel a viszonylagos aktualitást és a törvényi kötelezettség teljesítését csak a kópiák gyors rotációjával és a kópiaszám növelésével lehetett biztosítani, a mozisok és a Magyar Film Iroda között egyezség született a forgalmazásról, amelyben a Magyar Film Iroda önköltségi áron vállalta a folyamatos szállítást. 1928-ban már 13 kópiát gyártottak egy híradóból. Ez 33 hét (több mint 8 hónap) alatt járt körbe, 370 moziban. 1938-ra jelentősen javul a helyzet, mert a *Magyar Világhíradó* 19 példánya már 26 hét (ez még mindig 6 és fél hónap) alatt ér körbe az országban. A Felvidék visszacsatolásával a példányszám 24-re nő, a forgalmazási idő pedig 22 hétre csökken. Kárpátalja visszakapcsolásakor 25 kópia, a második bécsi döntést követően, Észak-Erdély visszaszerzésekor 39, 1943-ra 55 darab 35 mm-es kópia fut 770 filmszínházban, 14 hét alatt. A keskenyfilmes mozikban 1942 júniusától volt kötelező a filmhíradók vetítése, ezeknél a 35 mm-es vetítőkhöz hasonló, folyamatosan növekvő tendencia figyelhető meg, 1943-ban 19 példány 21 hét alatt tette meg a teljes kört (Gyimesy Kásás [1943a]).

Ezek az adatok a forgalmazási technikán túl a filmhíradók és a valóság viszonyáról is sokat elmondanak, továbbá azt is megerősítik, hogy a korabeli néző a filmhírek aktualitásáról más fogalma lehetett. A valós eseményhez képest hónapokkal később megtekintett beszámoló újdonságereje csak akkor teljes, ha más források még nem adtak hírt róla, egyébként inkább kiegészítésként, egy meglévő tudás felelevenítéseként szolgál. Ezt illusztrálja egy filmhír a némafilmkorszakból, amelyről kuriózum jellege miatt érdemes szólni.⁶⁶ A szintén MFI-gyártásban készülő *Magyar Filmhíradó* tudósítása az 1928-as amszterdami olimpia idején örökíti meg a hazai versenylázat. A képeken Az *Est* fővárosi szerkesztősége előtt ácsorgó tömeg látható, amint feszülten várakozik valamire. Hirtelen megjelenik egy férfi, aki egy plakátot tesz a kirakatba, amely a magyar vízipólósok Franciaország elleni 5:3-as győzelméről tudósít. Az arcokon felragyog az öröm, a tömeg (néma) ujjongásban tör ki, örülnek a sikernek és annak,

⁶⁶ *Magyar Híradó*, MH-233/2. (1928. augusztus)

hogy ők az elsők, akik erről tudomást szereznek. Tehát e filmhír a nyomtatott sajtó elsőbbségét elismerve azt dokumentálja, hogyan szállítja egy másik médium az információkat, és ötletesen éppen arról tudósít, hogy hogyan csinál hírt egy nála hatékonyabb csatorna.⁶⁷ Az aktualitás problémáját esetenként kifejezetten extrém példák is igazolják. 1940. februárjában a dési moziban például Tomáš Masaryk csehszlovák államfő díszszemléjéről vetítettek egy hírt, aki akkor már öt esztendeje nem volt hatalmon. Az esetet okozhatta egyszerű figyelmetlenség, de akár az is, hogy a heti anyag nem ért el időben a visszacsatolt Erdéllyel Magyarországhoz és a magyar törvények hatálya alá kerülő vetítőhelyre, ahol egy régi híradóval próbálták meg a hiányt kipótolni és a vetítési kötelezettséget teljesíteni (*Keleti Újság* [1940], p. 4.).

7.4. Nemzetközi viszonyok, cserekapcsolatok

A Magyar Film Iroda hírszolgáltatóként meglehetősen tág nemzetközi kitekintéssel bírt. A vállalat képviselői, élükön Kozma Miklóssal, rendszeresen megjelentek a nemzetközi filmes és sajtóügyi szakmai szervezetekben, és igyekeztek széles kapcsolati hálót kiépíteni. Mivel a híradó sokszínűsége függött a külföldi szerződésektől, ezekből minél több és előnyösebb konstrukcióra volt szükség. A szerződés az esetek nagy részében egyszerű csereviszonyt jelentett: a magyar hírekért cserébe a partner híreiből azonos számban lehetett válogatni. Egy jól bejáratott cserekapcsolat az adott országnak az idegen híradóban állandó megjelenést biztosított. Amikor a két ország között egyenlőtlen erőviszonyok álltak fenn, akkor ráfizetéssel, egyéb kiegészítő filmügyi megállapodásokkal lehetett a kapcsolatot mindkét fél számára kedvezővé tenni. Az olyan területekre, amelyeket Magyarország nehezen tudott elérni, közvetítő beiktatásával, egy másik ügynökség portfóliójába illesztve jutottak el. A legjobb példa erre a német UFA céggel kiépített, rendkívül hatékony rendszer: német közvetítéssel többek között amerikai filmhírek kerültek a hazai piacra, illetve magyar hírek jutottak a tengerentúli kínálatba. Megjegyzendő, hogy ilyenkor a magyar szerkesztők a partnertől már válogatott címjegyzéket kaptak, így a közvetítő ország szempontjai is megjelentek az anyagokban.

A hangos *Magyar Világhíradó*ban a magyar és a külföldi gyártású hírek aránya 1940-ig nagyjából kiegyenlített. A Magyar Film Iroda hírei 1939-ig egy blokkban, többnyire a híradó

⁶⁷ Az első élő rádióközvetítést az 1936-os berlini olimpiáról hallgathatta meg a magyar közönség, ugyanekkor már a Magyar Film Iroda is rendszeres olimpiai beszámolókkal jelentkezett. Ez a sportrendezvény ugyanakkor több szempontból is fontos mozgókép-történeti állomás, hiszen nemcsak Leni Riefenstahl monumentális *Olympia* című filmjét forgatják itt, de televíziós adásokkal is kísérleteznek.

elejére kerülnek, 1940-től inkább a filmhíradó végén találjuk a magyar képsorokat. A filmhíradók összetétele a feliratok alapján 1942 júliusáig vizsgálható, mert a 960. kiadástól már nem tüntetik fel az inzerteken az eredetjelző cégnevet. Magyarország hadba lépése és a front mozgása a kópiaforgalomra is hatott, a korábban jól működő szerződéses viszonyok megszakadtak vagy működésképtelenné váltak, és a szövetségi rendszerhez való igazodás is erősen befolyásolta a filmhíradók nemzetközi hírcsokrát.

7.4.1. LUCE

A korszak első évtizedében kifejezetten gazdag, bár korántsem azonos összetételű a filmkínálat. 1942-ben ez hirtelen beszűkül, és ezután a látókört kizárólag a magyar, a német vagy a német közvetítéssel érkező tudósítások jelölik ki. A nemzetközi kapcsolatok közül a legkorábbi és az egyik legfontosabb az olasz, amely a tudósítások második legnagyobb szállítója. Ez az orientáció azért fontos, mert az olasz minta közvetlenül hatott a magyar vállalat működtetésére. Ezt a megállapodást Kozma kötötte meg 1927 végén egy tanulmányútja során. Az olasz szektort monopolizáló Istituto Nazionale L.U.C.E. (L'Unione Cinematografica Educativa, a korabeli szóhasználatban LUCE) 1924-1925 táján alakult a filmrajongó Benito Mussolini személyes részvételével.⁶⁸ A cég produkcióit 1926 áprilisától törvényben teszik kötelezővé Itália összes mozija számára. Eddig tehát az olasz és a magyar ügynökség története párhuzamosan halad. A szervezeti felépítés is hasonló, bár a LUCE az alosztályok jóval árnyaltabb rendszerére épül. Külön részleg foglalkozik a mezőgazdasággal, az iparral, a művészeti és vallási ügyekkel, a nemzeti kultúrával, a hadügyekkel, a turizmussal, az egészségüggyel és a külföldre irányuló propagandával. Az itt gyártott kultúrfilmek és a fasiszta propagandaanyagok az agresszív terjesztésnek köszönhetően szinte mindenhova eljutottak, és nagy befolyással bírtak. Kozma látogatásáról tett jelentése a miniszterelnök számára a cég birtokában lévő 25 darab autóra szerelt vándormoziról is beszámol. Ezek folyamatosan járták az országot, és még a legeldugottabb helyeken élő közönség előtt is levetítették a filmeket. Az olasz vezetőség nagy hangsúlyt helyezett a nemzetközi hálózat kiépítésére, a magyarral egy évben létesítettek például kapcsolatot William Randolph Hearst amerikai filmhírszolgálatával. A LUCE által kiadott filmhíradó, a *Cinegiornali*, előszeretettel mutatott be külföldi egzotikus tájakat, néphagyományokat, érdekességeket, a politikai témákat érintő szerkesztési elveiben pedig következetesen képviselte a kormányzat ideológiai irányvonalát. A hangosfilmes váltás itt is 1931-ben történt meg, amikor sikeresen vezették be az RCA Photophone technikát. A

⁶⁸ A vállalat némafilmes időszakáról bővebben: (Pierluigi [2013])

magyar hangos filmhíradóba átkerülő hírek széles panorámájúak, de volt miből válogatni, hiszen a LUCE hetente négy híradót készített. Az átvételek között gyakoriak az ünnepek és a sportesemények képei, az egyházi hírek, a Duce alakja pedig erősen felülreprezentált. Mussolini uralmának szinte minden pillanatáról értesít, gyakran látni, hallani beszédeit, díszszemléit és egyéb politikai akcióit. Az olaszok afrikai hadmozdulatait a kezdetektől nagy figyelemmel követi a magyar filmhíradó, annak köszönhetően, hogy a LUCE erre a területre külön kirendeltséget létesített, amely folyamatosan gyártotta és terítette a propagandaanyagokat. Az olasz produkcióban készült filmhírek átvétele 1939-ben érkezik a csúcspontra, amikor 59 egyedien azonosítható LUCE-anyag kerül a *Magyar Világhíradóba*.⁶⁹ 1937 szintén kiemelkedik a maga 42 megjelenésével, és ettől eltekintve is 19 és 36 közötti az évente bemutatott hírek aránya.

7.4.2. *Ufatonwoche, Deutsche Wochenschau*

A LUCE után a másik nagy partner Németország. A hírek számával messze megelőzi versenytársait a magyar anyagban. Ez 1940-ig az Universum Film AG (UFA) cég *Ufatonwoche* nevű filmújságját jelentette, 1941-től pedig a náci propagandagépezet kulcselemét, a *Deutsche Wochenschaut*. A kutatott anyagban 1932 és 1940 között összesen 746 önálló *Ufatonwoche* hírrel találkozunk, ami az összes film 17,05 százaléka. 1941-ben 36 *Deutsche Wochenschau* hír érkezik, és a német vonatkozású képsorok nagy valószínűséggel ezután is ebből a forrásból kerültek ki, immár azonosítatlan módon. A kezdetben jellemző hírpluralizmus éveiben az 1917-ben alapított, magánkézen lévő Universum Film AG volt a német szektor legfontosabb szereplője, amellyel a Magyar Film Iroda rendkívül szoros szakmai és üzleti kapcsolatot tartott fenn. A hangos filmhírek cseréje 1931-ben kezdődik, annak köszönhetően, hogy Kozmáék beszerezik a Tobis-Klang rendszerű modern hangosfelvevővel felszerelt kocsit, így a két cég ugyanabban a formátumban kezd dolgozni. A filmhírek mellett az UFA és a Magyar Film Iroda között folyamatos tudásáramlás is zajlik: a szakemberek és az eszközök körforgása állandó fejlődésben tartja a budapesti vállalatot. A Harmadik Birodalom filmes rendelkezései közvetve hatottak a magyar közönség elé kerülő híradókra, mert a német filmhírek témái és esztétikai jellemzői némileg eltértek a többitől.⁷⁰

⁶⁹ A filmhírek valós importstatisztikáját némileg módosíthatja, hogy bizonyos hírek elvesztek, vagy eredetük nem ismert. A fennmaradtak között elenyésző számban szerepelnek olyan hírek, amelyekre két vagy több hírügynökség jelzése került, tehát bennük a részvétel aránya nehezen megállapítható. Ezeket jelen kutatásban nem számoljuk egyik ügynökséghez sem.

⁷⁰ Bővebben erről: Welch [2001]; Hoffmann [1996]

A *Magyar Világhíradó* anyagában a német mozgóképek képviselik a legmodernebb és leglátványosabb trendet. Ezek között találjuk a legmozgalmasabb tudósításokat és a legaktuálisabb anyagokat, de szövegeik és képeik a birodalmi szimbolikával mindig erősen megterheltek. Hermann Grieving, az UFA elnökségi tagja a cég termékeit Magyarországon propagáló cikkében nem magasztos nevelési célokról elmélkedik, hanem tárgyilagosan ír a korszak elején alkalmazott munkamódszerükről: „*Már eleinte is arra fektettük a fősúlyt, hogy gyors és mozgékony gépek álljanak rendelkezésünkre, hogy a legújabb eseményeket hang és kép szempontjából megörökíthessük. Ez a gyorsaság teszi lehetővé, hogy a hangos híradónak ne legyen magazin jellege, hanem hogy valóban eleven újság legyen, az aktuális események híradója.*” (Grieving [1930], p. 12.) Ugyanitt büszkén jelenti be, hogy a nehézkes buszokat könnyű oldalkocsis motorkerékpárokra cserélték le, amelyekkel gyorsan elérhetik bármely fontos esemény helyszínét. További fejlesztés, hogy a kép- és hangfelvevő berendezést náluk nem köti össze kábel, mégis jó eredménnyel dolgoznak. Grieving elárulja azt is, hogy amerikai híreiket számukra a Paramount szállítja, innen tudható, hogy az a magyar nézők elé kerülő amerikai tudósítások többségének forrása.

Ebben az évtizedben az UFA magyarországi jelenlétének számos más vonatkozása is befolyásolta a hazai hír- és kultúrfilmkínálatot. A cég, a Teréz körúti UFA-mozi és a Corvin mozi mellett, megszerezte a fővárosi Uránia filmszínház bérleti jogát, amely az 1930. március 4-én lezajlott nagyszabású megnyitó után UFA-Uránia néven működött. Az Uránia ezzel csatlakozott az európai városok vetítőpalotáinak sorába, a németek pedig egy egész mozihálózatot irányítottak Budapesten. A műsor összeállításánál természetesen minden műfajban a saját gyártású, német témákat propagáló filmeket részesítették előnyben, és a mozik egyfajta kulturális központként működve és egyre radikálisabb eszméknek teret nyitva, 1944-re a szélsőjobboldal szimbolikus bázisai lettek.⁷¹

⁷¹ Lásd pl. *Hungarista Híradó* 1. (1944. november). Bővebben az UFA-Urániról a 9.3. fejezetben.

Ügynökség neve	Egyedi hírek száma	%	Származási ország
MFI	1981	45,28	Magyarország
UFA – Ufatonwoche	746	17,05	Németország
LUCE	275	6,29	Olaszország
Selenophon	147	3,36	Ausztria
Gaumont – France-Actualités	106	2,42	Franciaország
Polska A. T.	91	2,08	Lengyelország
Éclair	88	2,01	Franciaország
Svensk Filmindustri	83	1,90	Svédország
Aktualia	47	1,07	Csehszlovák Köztársaság / Cseh–Morva Protektorátus
Egyéb	408	9,33	
Ismeretlen	403	9,21	
Összesen	4375	100,00	

1. táblázat: A külföldi gyártású hírek megjelenése a *Magyar Világhíradóban* 1932–1941

7.4.3. France-Actualités

A *Magyar Világhíradó* orientációjánál fontos szerephez jut a francia Gaumont *France-Actualités*⁷² nevű filmhíradója, amely a korszak öt legnagyobb, piacot ellátó filmújságja közé tartozik. A filmhíreket gyártó részleget 1932 és 1935 között, a disszertációnak a filmhíradózás korai elméleteit tárgyaló részénél már említett, Germaine Dulac vezette. A *France-Actualités* filmek száma a *Magyar Világhíradóban* 1935 és 1938 között évi 25 körül mozog, tehát hangsúlyosan vannak jelen. Ezek az anyagok – a korukban sem mindig pozitív megítélésük szerint is – különböztek a műfaj más darabjaitól, mert különösen erős vizualitásuk a dulaci ideák szerinti leíró esetlegességgel társult. A második világháború kitörését közvetlenül megelőző időszakban és a háború éveiben a filmhíradó szerepe minden országban radikálisan átalakult, így a Gaumont-féle hírszolgáltatás kereteit is újra kellett gondolni. 1939-ben már csak 6 film érkezik tőlük Magyarországra, és a mozgóképes propagandadömping idejére teljesen el is tűnnek.

1935-ben a Magyar Film Iroda a korábbi francia összeköttetést megpróbálta lecserélni a konszolidáltabb és a jobb üzleti megoldást kínáló rivális Pathéra, Angliában pedig három hónapos próbaszerződést kötött a Universe vállalattal – mindkettőt kevés sikerrel. 1935–1936

⁷² A Gaumont és a Pathé közös online archívumot üzemeltet *Gaumont Pathé Archives* néven (<http://gaumontpathearchives.com/>).

folyamán új közvetlen kapcsolat jött létre a prágai *Elekta-Journallal* és a tallinni *Eesti Kulturfilm* irodájával. Érdemes még megemlíteni a régiós partnerek közül lengyel a *Polska A. T.* filmhíradóit és az osztrák *Selenophont*. Utóbbi 147 önálló hírrel (3,36 százalék) van jelen az anyagban, így a harmadik legtöbbet vetített külföldi partnerként dobogós helyet szerez.

7.4.4. *Selenophon*

A Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft nevű cég, amelyet 1929-ben alapították Bécsben, gyorsan a hangosfilm egyik úttörője lett.⁷³ A vállalat hangfelvételekhez kifejlesztett technikai eszközei széles körben népszerűvé váltak, és elismerést hoztak a márkának. A cég 1931 és 1933 között önálló Wochenschaut (heti filmhíradót) készített, azonban az állami beavatkozás, a kor többi európai országához hasonlóan, itt is megjelent. Engelbert Dollfuss kancellár elindította a filmipar központosítását, és személyes kezdeményezésére kezdődött meg a mozikban kötelezővé tett *Österreich im Bild und Ton (ÖBUT, Ausztria képen és hangban)* című filmhíradó-sorozat gyártása 1933 júniusa és 1938 márciusa között. Ezeket a filmeket egy a Selenophonhoz köthető vállalat készítette, monopolizálva ezzel a piacot. Szerkesztői az ausztrofasizmus értékrendje szerint kiemelt figyelmet fordított a katolikus témákra és a nemzeti értékekre, valamint propagálták a német befolyással szembeni fellépést. Ausztriában már az 1930-as évek közepétől számos egész nap játszó filmhíradó-színház működött, többek között Bécsben, Linzben, Salzburgban és Innsbruckban is. Az Anschluss után nem folytatódhatott a korábbi filmhíradó sorozat, ezért az új kulturális irányítás új név alatt indította el saját filmújságját, jórészt a már meglévő gyártási bázison. Az *Ostmark-Wochenschau* két évet élt, és 1939-ig az országban intenzíven forgalmazott *Deutsche Wochenschau* helyi kiegészítője volt. A magyar filmhíradókban a Selenophon jelzéssel ellátott hírek nagy arányban szerepeltek, így az osztrák témák stabilan jelen voltak, és az osztrák–magyar viszony alakulásának folyamatos nyomon követését tették lehetővé. Ezekben a filmekben Dollfuss alakja kiemelt szerepet kapott, és életének epizódjai legalább olyan hangsúlyosak voltak, mint az 1934. július 25-én történt meggyilkolása után a személye körül kialakított vizuális emlékezetpolitika. Az államfő megjelenítésének képi toposzai, a találkozók és díszszemlék szinte érdektelenné váltak az olyan monumentális megemlékező ünnepségek mellett, amelyek lenyűgöző tűzijátékkal vagy tisztelgő tömegjelenettel hívták fel a figyelmet a politikus mártíromságára.

Az osztrák filmhírszolgálat működéséről a magyar kortársak is alapos tudással rendelkezettek, onnan mintákat és módszereket vehettek át. Dr. Hermann Pfaunder miniszteri

⁷³ Ausztria két világháború közötti filmhíradóinak részletes története: Miloslavic [2008].

tanácsos a *Filmkultúra*ban megjelent cikkében részletes leírást adott a Selenophon-hírek megszületésének stációjáról (Pfaunder [1936]). Már a felütés egyértelművé tette, hogy ezek a híradók 1933 óta az osztrák tekintélyuralmi kormányzat hivatalos propagandaanyagai. Készítésük a Hazafias Front (Vaterländische Front) szellemi felügyelete alatt zajlott, és az ellenőrzést közvetlenül a kancellária sajtófőnöke gyakorolta. Hogy miért kellett a megbízásokat kiszervezni, és miért nem közvetlenül a Hazafias Front erre a célra alapított cége forgatott, annak az volt az oka, hogy Ausztriában egy törvény alapján kizárólag osztrák gyártmányú felvevőgéppel lehetett filmhíradókat készíteni, ilyennel pedig egyedül a Selenophon rendelkezett. A filmhíradókból minden héten két kiadás készült, egy A és egy B jelű. Mindkettő 300 méter hosszú, és legalább felerészben hazai témákat dolgozott fel. A szerkesztők kezét további szabályok is kötötték: minden alkalommal legalább egy hírnak a kormányzati munkát kellett propagálnia, egy a gazdaság eredményeiről szólt, valamint legalább egy sporthírnak is helyet kellett adni. A további hírek témáiról a Hazafias Front és a minisztérium képviselőinek közös műsorbizottsága döntött, ezután a kész anyagnak még az utócenzúrán is át kellett jutnia. A forgalmazás hetenként csütörtökön vagy pénteken kezdődött Bécs 6-8. elsőhetes filmszínházában, amelyek fele az A jelű anyagot, másik fele a B jelűt játszotta, majd a hét közepén, ha úgy döntöttek, cserélhettek, hogy a visszajáró nézőik ne unatkozzanak a vetítés alatt. A mozik a filmekért előadásonként fizettek, a befolyó profitot a Hazafias Front olyan közérdekű célokra költötte, mint a további hazafias kultúrfilmek készítése, forgatókönyvek megvásárlása és megfilmesítése. A kultúrfilmeknek nagy piaca volt, amit elsősorban a nehézkesen bonyolódó kópiaforgalom teremtett meg. Ausztriában ekkoriban egy-egy híradóból mindössze 16-17 kópia került terjesztésre, ami 25 hétig járta az országot. A bennük látható események ennyi idő alatt elavultak, ezért kultúrfilmek és egyéb ismeretterjesztő anyagok betoldásával tették őket érdekessé. Ebből az is következett, hogy a központtól távoli filmszínházak közönsége korántsem ugyanazt a programot látta, mint amelyik a centrumban található népszerű mozikban futott. A kínálat általában egy nagyjátékfilmből, egy kultúrfilmből és végül a kötelező filmhíradóból állt, és ezeket külföldi híradókkal egészíthették ki. A külföldi híradóknak a hagyományos, az osztrák filmhíradóknak egy különleges, erre a célra létrehozott cenzúrabizottság előtt kellett megfelelniük.

A fenti nagy partnerek mellett további érdekes, de kisebb számú filmhírral megjelenő nemzetközi kapcsolatot találunk a Magyar Film Iroda hálózatában. Ilyen például svédországi Svensk Filmindustri, ahonnan 1933 és 1939 között 10 körüli, 1940-ben 17, 1941-ben 21 film érkezett. A legegzetikusabb képsorokat a távol-keleti híradók adják, ami az importstatisztika

adatai szerint 1938 után főképp a japán hírügynökségektől származó nagyszámú mozgóképek köszönhető. 1938 és 1941 között évente 10 fölött van a Japánból küldött anyagok száma, ami 1940-ig a Domei, 1940-től az addig Japánban működő több cég helyett létrehozott hivatalos állami orgánus, a Nippon révén került az országba. A magyar nézők ennek köszönhetően megdöbbentő részletességgel követhették – természetesen szigorúan japán szemszögből – a második kínai–japán háború (1937–1945) eseményeit, és ezen kívül is sok, számukra izgalmas helyi különlegességet (rizsaratás, sintó ünnepek, papírerőők gyártása stb.) láthattak.⁷⁴

A *Magyar Világhíradók* másfél évtizedes történetét vizsgálva szólnunk kell arról, hogy bizonyos cégek többé-kevésbé állandó hírszámmal képviseltették magukat, mások csak időszakosan voltak jelen. Fontos következtetéseket vonhatunk le például abból, hogy a svájci filmhíradó, a *Ciné-Journal Suisse* (1932–1934 között összesen 36 hír) a dinamikus indulás után teljesen eltűnik, a prágai Aktualia cég hírei viszont 1937-től rendszeresen bekerülnek a magyar válogatásba (1937–1941 között 47 hír).⁷⁵ Az első bécsi döntés után meginduló terület-visszacsatolások új partnereket is hoztak: a kolozsvári Foto Film (1940–1941 között 18 hír) mellett immár a haditudósító század kiegészítő tevékenységére is szükség volt, amely speciálisan a katonai mozgásokról küldte beszámolóit. A teljesség kedvéért fel kell hívni a figyelmet azokra a térségekre is, amelyekről egyáltalán nem, vagy alig szóltak a filmhírek, hiszen ez a hazai nézők híradókon keresztül formálódó világképét jelentősen torzíthatta. Abszolút hiányként tűnik fel a szovjet-orosz térség, ahol egyébként professzionális filmhírgyártás folyik ebben az időben, spanyol híreket a LUCE ritkán küld, de a közvetlen angliai kapcsolat is bizonytalan (a *Gaumont British News* jelenik meg néhány példánnyal).

⁷⁴ A japán témájú anyagok 1937-ig az *Ufatonwoche* közvetítésével érkeznek, így az ország a vizsgált korszak egészében megjelenik a magyar híradókban.

⁷⁵ A cseh érdekeltségű Aktualia a filmhíradók mellett hosszabb propaganda- és dokumentumfilmeket is készített, amelyek közül az egyik az SS megbízásából forgatott egész estés, de csak töredékesen fennmaradt film a theresienstadti koncentrációs táborról.

Ügynökség neve	1932 (db)	1932 (%)	1933 (db)	1933 (%)	1934 (db)	1934 (%)	1935 (db)	1935 (%)	1936 (db)	1936 (%)
MFI	180	47,37	178	45,41	163	39,66	179	40,96	185	44,47
UFA – Ufatonwoche	100	26,32	80	20,41	72	17,52	100	22,88	94	22,60
LUCE	2	0,53	0	0,00	19	4,62	29	6,64	29	6,97
Selenophon	5	1,32	19	4,85	20	4,87	26	5,95	30	7,21
Gaumont – France- Actualités	0	0,00	0	0,00	2	0,49	25	5,72	25	6,01
Polska A. T.	1	0,26	9	2,30	4	0,97	20	4,58	17	4,09
Éclair – Éclair- Journal	33	8,68	40	10,20	14	3,41	0	0,00	0	0,00
Svensk Filmindustri	0	0,00	4	1,02	7	1,70	8	1,83	3	0,72
Aktualia	0	0,00	0	0,00	0	0,00	0	0,00	0	0,00
Egyéb	57	15,00	44	11,22	6	1,46	15	3,43	18	4,33
Ismeretlen	2	0,53	18	4,59	104	25,30	35	8,01	15	3,61

2. táblázat: A Magyar Világhíradó hírimportja 1932–1936

Ügynökség neve	1937 (db)	1937 (%)	1938 (db)	1938 (%)	1939 (db)	1939 (%)	1940 (db)	1940 (%)	1941 (db)	1941 (%)
MFI	232	47,15	234	46,25	201	42,23	179	39,78	250	60,24
UFA – Ufatonwoche	89	18,09	100	19,76	60	12,61	51	11,33	0	0,00
LUCE	42	8,54	36	7,11	59	12,39	39	8,67	20	4,82
Selenophon	26	5,28	19	3,75	2	0,42	0	0,00	0	0,00
Gaumont – France- Actualités	25	5,08	23	4,55	6	1,26	0	0,00	0	0,00
Polska A. T.	11	2,24	20	3,95	9	1,89	0	0,00	0	0,00
Éclair – Éclair- Journal	1	0,20	0	0,00	0	0,00	0	0,00	0	0,00
Svensk Filmindustri	9	1,83	6	1,19	8	1,68	17	3,78	21	5,06
Aktualia	8	1,63	16	3,16	13	2,73	9	2,00	1	0,24
Egyéb	31	6,30	34	6,72	60	12,61	48	10,67	95	22,89
Ismeretlen	18	3,66	18	3,56	58	12,18	107	23,78	28	6,75

3. táblázat: A Magyar Világhíradó hírimportja 1937–1941

1938 elején a Magyar Film Iroda igazgatósági ülésein felmerült, hogy a híradóknak új, még a korábbiaknál is nemzetközibb struktúrát adjanak, azonban ez – valószínűleg az Anschlusst követő politikai helyzet miatt – már nem valósult meg. A híradó hosszát a tervek szerint 270 méterről 500 méterre növelték volna, amely három egységet foglalna magában. Először a saját készítésű anyagokat vetítenék, majd az európai partnerek híreit, végül külön blokkba rendeznék a tengerentúli filmeket, amelyeket a Metro-Goldwyn-Mayerrel létesítendő

kapcsolat révén kívántak beszerezni.⁷⁶ A terv háttérében valószínűleg az állt, hogy a külföldi cégek számára ekkor még teljesen nyitott volt a piac, így a Magyar Film Irodán kívül más szereplők is folyamatosan jelen voltak. Bár kötelezően csak a Magyar Film Iroda kiadásokat kellett vetíteni, a mozik bátran megtehették – és meg is tették –, hogy mellé egyéb, érdekesnek tartott külföldi híradókat kötöttek le. A filmes szaklapokban elhelyezett hirdetések és az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság behozatali jegyzőkönyvei alapján jól látható, hogy az UFA, a LUCE és a Fox is komoly erővel szerepeltek itt. A verseny olyan nagy, hogy 1936-ban Morvay Pál a Moziegyesület képviseletében kénytelen a *Filmkultura* hasábjain közzétett felhívásban figyelmeztetni a mozis kollégáit, hogy a 106.300/1932 VII. B. M. sz. rendeletnek megfelelően a *Magyar Világhíradót* csak teljes egészében, csonkítás nélkül vetíthetik. Amennyiben az általuk megvásárolt külföldi híradóban a magyarral azonos jelenetet találnak, és azt nem akarják kétszer leadni, a kérdéses jelenetet kizárólag a külföldi filmszalagból vágthatják ki (Morvay [1936]).

8. Filmhíradó a háborúban

8.1. Híradók a cenzúra előtt

A filmhíradók ebben az időben ugyanolyan állami cenzúra alá esnek, mint a többi bemutatásra kerülő film. Az egyes darabok – amelyek készítését az intézményi háttérből fakadóan amúgy is erős önkontroll jellemzi – a belső cenzúra után, második körben az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság szigorú döntőnökei elé kerülnek. A Kozma-féle Magyar Film Iroda hazai készítésű produktumait éppúgy ide kell benyújtani, mint a külföldi gyártású, behozatalra szánt hasonló anyagokat. Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságot az 1918. április 27-én kiadott miniszteri rendelettel⁷⁷ alapították, és rövid kihagyás után a Magyar Film Iroda létrehozásával egy időben, 1924–1925-ben kapott újabb állami megerősítést. A Belügyminisztériumnak alárendelt, országos hatáskörű szervezet ügyköre ettől kezdve a mozgóképek mindennemű nyilvános előadásának, belföldi forgalmának és külföldre való szállításának ellenőrzése volt. E célból az összes belföldi előadásra vagy külföldi kivitelre tervezett mozgóképet a gyártóknak vagy a forgalmazóknak a cenzorok előtt be kellett mutatniuk. A 3–6 fős, szótöbbséggel döntő albizottságok azt ellenőrizték, hogy a nyilvánosság

⁷⁶ K675 2. csomó 4. tétel – 1938. február 18-i igazgatósági ülés.

⁷⁷ 44.965/1918. B. M. sz. rendelet.

elé kerülő mozgóképek tárgya, cselekménye és szándéka, valamint előadási módja nem ütközik-e a fennálló jogszabályokba – ne sértse, illetve ne veszélyeztesse a közrendet, a közerkölcsöt, a nemzeti állameszmét és az országnak más államhoz fűződő viszonyát. A filmekkel kapcsolatos döntés lehetett pozitív, elutasító, de sokszor feltételesen, bizonyos módosítások végrehajtásához kötötték az engedélyezést. A cenzori munka 1925 és 1944 között az Eskü tér (Március 15. tér) 5. szám alatti irodában folyt. A vizsgálat során hozott határozat három évig volt érvényben. A belügyminisztériumi dolgozókból álló tisztikart és a bizottsági tagokat (más minisztériumok küldötteit, 1934-től a Honvédelmi Minisztérium képviselőjét, ismert szakembereket, egyéb szervezetek delegáltjait és befolyásos személyiségeket) szintén három évre nevezték ki.⁷⁸ Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság határozatai felett másodfokon a belügyminiszter döntött, azonban ritkán akadt arra példa, hogy megváltoztatta volna az elsőfokú ítéletet. Az 1920-as évek végzéseiével kapcsolatban a *Belügyi közlönyben* publikált *Döntvénytár (1920–1929)* ad felvilágosítást. A szöveg gazdag válogatást közöl az azóta megsemmisült bizottsági dokumentumokból, és tételesen, mintegy példaként ajánlja az itt kifejtett értékelési szempontokat a filmszakma és a rendőrség figyelmébe. Az említett vizsgáladási kritériumok a következő évtizedben is érvényesek maradtak. A szöveg a tiltás lehetséges indokait hét kategóriába osztotta. A film részben vagy egészben

- a) a hatályban lévő törvénybe vagy rendelkezésbe ütközik;
- b) az állambiztonságot, az államnak más állammal való viszonyát veszélyezteti vagy sérti;
- c) a nemzeti állam eszméjével ellenkező nézeteket képvisel;
- d) az állam, a véderő vagy a hatóságok tekintélyét sérti;
- e) a közrendet, közerkölcsiséget vagy a jó ízlést sérti;
- f) a vallási érzületet sérti;
- g) magyartalan szövegezésű, képei nincsenek megfelelő magyarázó szöveggel ellátva.⁷⁹

Az elvi útmutatóhoz mellékelte esettanulmányok többnyire a cenzúrázott játékfilmek közül kerülnek ki, azonban egy feltételezhető híryanag is bekerül a rossz példák körébe. Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság 1263/1925 számú döntése megtiltotta a 20th Century Fox

⁷⁸ Az OMB történetével kapcsolatban bővebben lásd. Záhonyi-Ábel: i. m. A szerző kutatási eredményeire támaszkodva hívja fel a figyelmet az intézmény ambivalens helyzetére: állami támogatás nélkül, saját bevételeiből kellett fenntartania magát, a költségvetést elsősorban a vizsgálatra benyújtott filmek méterszáma után és a kiadott engedélyokiratokra kapott díjak és az egyéb pótdíjak finanszírozták. A kontroll legfontosabb szerve minisztériumi és tisztikari ellenőrzéssel, de a piaci viszonyok változásainak erősen kitéve folytatta működését.

⁷⁹ 166.024/1929. Az OMB elvi jellegű határozatainak gyűjteménye (1930. február 28.)

Amerikai farm című filmjének nyilvános vetítését, mert annak megtévesztő képsorai különösen alkalmasak lehetnek arra, hogy a magyar lakosságot az Egyesült Államokba való kivándorlásra csábítsák. A határozatot indokolja az is, hogy a film feliratain a farm jellemzésekor a föld nagyságának megjelölésére átszámítás nélkül a tengeren túl használatos acre helyett hektár mértékegység szerepel, így az tényszerűen is félrevezető információkat tartalmaz.

Az 1930-as évek döntéseinek nagy része elveszett, a Belügyminisztériumhoz tartozó levéltári források között viszont megtalálható az 1941-től keletkezett anyagok nagy része.⁸⁰ Ezek az iratok a vizsgálatra bemutatott mozgóképek tartalmának összefoglalását, az inzertek, illetve hangosfilmek esetében a beszéd szövegének egymás után következő, sorrend szerinti leiratát, magát a vizsgálati jegyzőkönyvet és az engedélyt tartalmazzák. A benyújtott játékfilmek és reklámok mellett fellelhetők itt a magyar gyártású és külföldről behozott filmhíradók, valamint az egyéb, propagandaértékkel bíró riport- és dokumentumfilmek aktái is.

A filmhíradók felett gyakorolt ideológiai felügyelet illusztrálására tanulságos áttekinteni néhány konkrét példát, elsősorban az 1941-es évből szinte teljes egészében fennmaradt dokumentumok alapján. Az látható, hogy a kifogások leggyakrabban a behozatal előtt álló, esetleg később a magyar anyag mellé szerkesztett külföldi produkciókkal kapcsolatban jelentek meg, hiszen a Magyar Film Iroda által benyújtott saját készítésű felvételek a vizsgálatig már többkörös, alapos szerkesztői szűrésen mentek át. A döntnökök a legenyhébb kifogásokat a magyar nyelvhelyesség, a feliratok szép és tiszta megfogalmazása érdekében emelték. A legtöbb, valószínűleg rossz fordításból fakadó probléma az olasz LUCE cég híreinél jelentkezett, amiért a forgalmazót, dr. Pflum Tibor filmkölcsonzót ismételt írásos figyelmeztetésben részesítették. Amikor ez hatástalan maradt, magyartalan szövegeiért a LUCE 56. számú híradóját, a példastatuálás kedvéért, teljes egészében betiltották.⁸¹

Kerülendők voltak a magyarországi balesetekről, katasztrófákról szóló hírek. De ha elkészültek, nem juthattak ki idegen államokba, hiszen a hazai viszonyokról alkotott képet alighanem rontották volna. Ezért a Magyar Film Iroda világhíradójának 878. kiadásában szereplő hírt, amely a Keleti pályaudvaron tolatás közben szétkapcsolódó szerelvények szerencsétlenségéről szólt, a hazai közönségnek még vetíthették, de a híradó külföldi értékesítésénél ki kellett vágni.⁸² A 884. híradóval kapcsolatban, amely a Szeged környéki áradásokról tudósított, hasonló problémák merültek fel. Ez esetben a hír maradhatott a híradóban, de a felvételek közül csak a megelőző intézkedéseket dokumentáló képkockák

⁸⁰ MNL OL K 159 – Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, Általános iratok.

⁸¹ MNL OL K 159 2. csomó – OMB 1941/106; MNL OL K 159 3. csomó – 1941/438.

⁸² MNL OL K 159 1. csomó – OMB 7/1941.

kerülhettek ki külföldre, az intézkedések eredménytelenségét bizonyító, a Kiskunmajsára betörő víztömeget és az összedőlt házakat mutató snitteket kivágták.⁸³

Az erkölcsi értékek hivatalos védelme, a jó ízlés határainak felügyelete az egész korszakban különösen fontos, és a cenzúra intézménye ennek legnagyobb letéteményese. Az ellenőrök ebben a tekintetben még a német hatóságoknál is rigórozusabbak, esetenként még a Harmadik Birodalomból érkező híradókat és riportfilmeket is újravágatják. A *Nyugati győzelem* című német propagandafilmből így tűnt el a meztelenül fürdőző katonák képe.⁸⁴ A Magyar Film Iroda alkalmoszerűen megjelenő, *Intim Híradó* bulvármagazinja szintén többször szabályt szegett. A cenzorok szerint a szerkesztők az egyik hibát akkor követték el, amikor azt a jelenetet, amelyben Guillermo Morejon színes bőrű bokszbajnokot a magyar Szilassy László kiütötte Budapesten, így kommentálták: „*A Néger pompás izmai megcsillannak a reflektorok fényében...*”⁸⁵

Látszólag az ártatlanabb műfajba tartoznak azok a filmek és híradórészletek is, amelyeket a magyar gazdasági helyzetre tekintettel kellett visszatartani. A Kovács és Faludi Filmlaboratóriumában készült *Budapest gyomra* című kultúrfilmmel például komoly gondok voltak. A főváros gasztrókultúráját dokumentáló alkotás fenséges cukrászsüteményeket, ízletes húskészítményeket és egyéb konyhai remekléseket vonultat fel, de a hozzá való élelmiszerek már nem kaphatók. Mivel „*a képszalag számos jelenete a mai viszonyok között nem kívánt hatást válthat ki*”, a kockázatot kerülő cenzorok az egész mozgóképet betiltották.⁸⁶ Szintén hasonló okokból vetették ki az UFA 78. számú világhíradójának *Tavaszi divat Berlinben* című tudósítását: a hazai nézőket fájdalmasan érintette volna – a szűkös ellátottság kontrasztjaként – a szépen felöltöztetett német kirakatbabák látványa.⁸⁷

A legszigorúbb ellenőrzést a bemutatásra kerülő politikai hírek fölött gyakorolták. Elsősorban a tengerentúli fegyverkezésre utaló információkat kellett kivágni, valamint minimalizálni azoknak a politikusoknak a megjelenését, akik feltehetően majd az ellenséges szövetségbe tartoznak. A különkiadásokban jelentkező *Rajzos Híradó* 57. számából ezért tűnik el Rooseveltt, és harmadik elnöki esküje is csak rövidítve kerülhet be a 20th Century Fox hangos híradó XV. évfolyam 11. számának magyarországi változatába.⁸⁸ Az angol katonák kiképzése mellett a Prince of York nevű hadihajó vízre bocsátása, az Egyesült Államok hadirepülői,

⁸³ MNL OL K 159 2. csomó – OMB 250/1941.

⁸⁴ MNL OL K 159 3. csomó – OMB 505/1941.

⁸⁵ MNL OL K 159 4. csomó – OMB 626/1941.

⁸⁶ MNL OL K 159 3. csomó – OMB 549/1941.

⁸⁷ MNL OL K 159 4. csomó – OMB 668/1941.

⁸⁸ MNL OL K 159 2. csomó – OMB 113/1941, MNL OL K 159 4. csomó – OMB 618/1941.

repülőgépmotorjai, tengeralattjárói, a virginiai Langley Field repülőtéren sorakozó új típusú bombavetők, az Angliába érkező ausztrál csapatok bemutatkozása, a 20th Century Fox kelet-afrikai hadszíntérről szóló tudósítása és a lakehursti ejtőernyő-gyakorlatok sem tartoztak a tolerálható kategóriába.⁸⁹ Nagy ritkán megtörtént az is, hogy a filmhírben szereplő befolyásos érintett külön kérte a számára kényelmetlenné vált felvételek eltávolítását. A Magyar Film Iroda 878. számú világhíradójából így kerül ki Csáky István külügyminiszter kérésére a jugoszláv fővárosból való hazaérkezése és fogadtatása a Déli pályaudvaron.⁹⁰ Szintén belpolitikai háttérű döntés 1941 májusában, hogy a Nemzeti Munkaközpont miskolci gyereknyaraltatásról készült propagandaфильmjéből a kézzel és bajtárs megszólítással történő köszönés képeit ki kell vágni, más tekintetben viszont megfelelt az anyag.⁹¹ A Nemzeti Munkaközpont filmjénél sokkal több probléma akadt a Hamza Film *Szebb jövőt* című „ismeretterjesztő” darabjával, amely a leventeintézményt népszerűsítette volna az országban.⁹² Bár a bizottság méltányolta az alkotók törekvését, a filmet nem engedélyezték, mert az *„naiv és nem éri el a kívánt színvonalat”*. A gyártó cég fellebbezett, és a hosszadalmas procedura végén a film átalakítva került forgalomba. A cenzorok kérésére a következő szövegeket kellett kivágni: *„ellenségeink ezzel sem elégedtek meg, erkölcsileg is le akartak törni bennünket, azáltal, hogy eltiltották az általános védkötelezettséget”, „leventéink nem kerülnek el a templomot”, „Trianon béklyóit azóta szétrobbantottuk.”* Továbbá el kellett tüntetni a Magyarország régi határait ábrázoló térképeket, és – Bánáss József százados kérésére – az oda nem illő mosónős és egy diszkoszvetős jelenetet. A szerkesztés koncepciójába a bizottság ritkán szól bele, feladatuk elsősorban a tartalmi kérdésekre korlátozódik. Mégis megtörtént, hogy a híradón belül egy-egy hír áthelyezését kérték, megváltoztatva ezzel az anyag hangsúlyait. Ezek a kérések jellemzően a híradók befejező képeire vonatkoztak, itt a nemzeti büszkeség szempontjából fontos, erős belpolitikai üzenetet hordozó jeleneteket látták szívesen. Az UFA világhíradójának 85. számában az eredetileg 4. helyen szereplő hírt átrakatták a híradó végére, így a görög hadszíntérről szóló beszámoló helyett a Führert meglátogató Horthy zárja a hírsort.⁹³ A Fox hangos híradójának XV. évf. 11. számával hasonló történt, bár az amerikai katonai vonatkozású témák miatt elég nagy csonkítást is elszenvedett. A fegyverkezéssel kapcsolatos hírek mind

⁸⁹ MNL OL K 159 3. csomó – OMB 383/1941, MNL OL K 159 4. csomó – OMB 618/1941, MNL OL K 159 4. csomó – OMB 740/1941, MNL OL K 159 5. csomó – OMB 1004/1941.

⁹⁰ MNL OL K 159 1. csomó – OMB 7/1941. Csáky István és Alexander Cincar-Marković 1940. december 12-én írták alá Belgrádban a magyar-jugoszláv örök barátsági szerződést, innen érkezett haza a külügyminiszter. A hazaérkezéséről szóló filmhír december 18-án kelt jegyzőkönyvben történő letiltásának oka nem ismert.

⁹¹ MNL OL K 159 7. csomó

⁹² MNL OL K 159 5. csomó – OMB 814/1941.

⁹³ MNL OL K 159 5. csomó – OMB 1055/1941.

eltűntek, maradt helyettük a *Miami – úszó táncparkett*, a *Spanyol narancsszüret*, az *Európa bajnoki síversenyek*, a *Baseli griffmadár ünnepségek*, a *Spanyol katonai parancsnok Gibraltár kormányzójánál* és a második helyről kiemelt, a híradó végére áthelyezett beszámoló a Magyar Szent Korona őrzéséről.⁹⁴

Az emlékezetpolitika alakításának jellemző példája, amikor a filmhíradók korábban engedélyezett híreinek betiltására kerül sor. A 882. számú összeállításban szerepelt volna az a hír, amely Lord Robert Baden-Powell, a cserkészmozgalom alapítójának 1941-es haláláról számol be. Természetesen a szerkesztők ezt említésre méltó eseménynek tartották, ami utólag is indokolt, hiszen az 1933-as gödöllői cserkész dzsembori a magyar híradótörténet egyik legjobban dokumentált eseményévé vált. A saját készítésű anyagokat ismét elővéve és újrahasznosítva, az aktuális hír visszatekintő illusztrációját állították össze, azonban a megváltozott nemzetközi légkör ennek levetítését már nem tette lehetővé. A cenzorok a Baden-Powell haláláról szóló tudósítást teljes egészében letiltották, annak ellenére, hogy az egy korábban legálisan bemutatott anyagot dolgozott fel.⁹⁵

A Kató Kiszly István által készített *Rajzos Híradó* című sorozat ebből a szempontból azért érdekes, mert hozzávetőleg 100 méter hosszú részei az animációs technika segítségével dolgoztak fel egy-egy történelmi, az aktuális háborúhoz is köthető témát. Az animációt nem kötik úgy a valóság képei, mint a hagyományos mozgóképet, ezért a nézők befolyásolásának is mások a lehetőségei. A 62. szám a gyarmatosítás folyamatával foglalkozott, azonban Vásárhelyi László őrnagy, a Honvédelmi Minisztérium képviselője nehezményezte, hogy ezt az angolszász terjeszkedés egyoldalú hangsúlyozásával teszi. A bizottság többi tagja az arányokat nem látta ilyen aggasztónak, ezért csak az utolsó mondatot vágták ki: „*Afrikában a 18. század végén indul meg az intenzív angol terjeszkedés, amely a 19. század végén már eléri mai terjedelmét.*”⁹⁶ A *Rajzos Híradó* 81. számát szintén politikai megfontolásból csonkítják meg. Az Oroszország történetét taglaló filmecske szövegéből az utolsó bekezdést kellett törölni: *A Szovjet Unió a finn háború után látszólag a németekhez közeledik, megszerzi Lengyelország felét, anektálja a Balti államokat, visszacsatolja Besszarábiát. Ma az egész Európát bolsevizálni akaró Szovjet ellen a Németbirodalom fegyverrel kényszerül megvédeni a kontinenst.*”

A hatóság ítéletével az érintettek a saját érdekükben nemigen szálltak vitába, a jegyzőkönyvek mégis megőriztek egy olyan esetet, amikor az érintett megpróbálta kijátszani a

⁹⁴ MNL OL K 159 4. csomó – OMB 618/1941.

⁹⁵ MNL OL K 159 2. csomó – OMB 114/1941.

⁹⁶ MNL OL K 159 4. csomó – OMB 561/1941.

negatív döntést.⁹⁷ A 20th Century Fox – amelynek anyagaival az 1940-es évek elején amúgy is sok volt a baj – a tiltás ellenére is megpróbálta a *Fox Movietone News* XV. évfolyamának 15. számából a cenzúrázatlan verziót forgalomba hozni. A veszprémi Városi Hungária Mozgó munkatársai azonban résen voltak, és egy hónappal az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság döntését követően levélben figyelmeztették a hatóságot. „Törvénytiszteletünk és fegyelmezettségünk arra készítet, hogy a... *Fox Hangos Híradó* XV. 15. számából az első vetítés után észlelten kivágott részeket ide mellékelten tisztelettel beszolgáltassuk” – írják jelentésükben, a bizottság pedig a forgalmazó cég alaposabb ellenőrzését, a kivágott anyagok körültekintőbb begyűjtését rendeli el.

8.2. A filmriporter fegyvere

A híreket közlő médiumok kezdetben önálló vállalkozásként, kifejezetten a piaci igények kielégítésére sorakoztatják fel tudósítóikat a katonai egységek mellé. A Magyar Film Iroda operatőrei, akik hivatalból megjelennek minden sajtónyilvános politikai eseményen, az első bécsi döntést követően azonnal a helyszínre vonulnak, hogy a terület-visszacsatolást dokumentálják. Az elnökségi jegyzőkönyvek szerint 1939-ben, a kárpátaljai bevonulás idején a honvédség három előrenyomulási sávjában egy-egy filmoperatőr és fotóriporter követte a csapatokat. Rajtuk kívül egy operatőr a kormányzó közvetlen közelében tartózkodott, hogy a Ruténföldre való kiszállást megfelelően dokumentálhassa. Egy hangosautó folyamatosan a mozgásban lévő dolgozók rendelkezésére állt, az elkészült anyagokat naponta futárok hozták Budapestre. Az itt forgatott felvételekből készült a *Hazatért a Ruténföld* (1939), majd a *Kelet felé* (1940) című 2700 méteres propaganda-film, amelyért, valamint a bevonulás során végzett munkáért a fővezérség különleges csoportjának parancsnoka a közreműködő híradós munkatársaknak elismerését fejezte ki.

A területi revízió végrehajtásának folyamatát tehát a dolgozat későbbi fejezetében bemutatandó, klasszikusan szerkesztett hírcsokrok mellett egész estés kiegészítő riportfilmek is illusztrálták, amelyek ugyanannak az eseménynek a híradó korlátozott keretei közé be nem építhető, erős érzelmi töltéssel bíró, epizodikus részleteit is tárgyalták. Közülük – a már említett két alkotás mellett – a sorozat első darabjaként 1938-ban bemutatott *Észak felé*, majd a revíziót és a sikerszériát lezáró *Dél felé* (1941) címűt érdemes kiemelni. Ez utóbbi születéséről a *Magyar Film* című szakmai folyóirat vezércikke a következő módon emlékezett meg:

⁹⁷ MNL OL K 159 5. csomó – OMB 876/1941.

„A magyar filmszakma nemcsak együtt érez – mint minden magyar – a déli végeken harcoló honvédeinkkel, hanem együtt is cselekszik. Eddig is ott haladt a magyar filmoperatőr az első sorokban, hogy megörökítse a történelmi eseményeket azok részére, akik nem vehettek részt a felejthetetlen bevonulásokon, valamint az eljövendő nemzedékek számára. Megörökítette a felvidéki és erdélyi vértelen igazságtételt követő diadalmas, mámoros ünnepeket, s most, amikor negyedszer már a fegyverek igazítják ki a határt, kockázatot nem tekintve, ismét ott halad az operatőrgárda az első vonalban... Ezúttal először nem civilben, hanem mint a Honvéd Propagandaszákad sorkatonái. Reméljük, hogy ezek a magyar tehetségek, akik – hála Istennek! – nem először készítenek megszállott területek felszabadításáról riportot, most is olyan bő, színes, érdekes, nagyszerű anyaggal térnek vissza nehéz szolgálatukról, mint eddig, és ebből az anyagból megszülethetik az elmúlt két év két nagy riportfilmjének méltó utóda: a »Dél felé«...” (Magyar Film [1941]).

A lelkesítő szöveg arról tanúskodik, hogy megváltozott a haditudósítók megítélése az ország hivatalos hadba lépése után. Az egyénileg dolgozó, elvileg független médiumok képviselői ettől kezdve egyre szorosabb felügyelet alatt működtek, és ennek az ideológiai ellenőrzés erősítése mellett hadászati okai is voltak. A professzionális haditudósító egységek kiépítése – a jelentőségük felismerésével párhuzamosan – több év alatt zajlott le, amelynek egyes állomásait nehéz elkülöníteni. Karbán József filmoperatőr *Mind hősök ők...* című írása is arra utal, hogy a haditudósító operatőrök magánemberből katonává váltak. Karbán az előttük álló kihívásokat elsősorban technikai szempontból elemzi: az első világháború óta sokat javult a helyzet, mert a 30–60 méter nyersanyag befogadására képes, akár 15 km-re is „ellátó”, szinte súlytalan felvevők a korábbinál jóval biztonságosabbá és rugalmasabbá teszik a szakemberek munkáját. *„A filmriporter is megkapta a maga modern fegyverét. Teljesítménye nem marad a messzehordó ágyúk, tankok és repülőgépek mögött. A totális háborúban elengedhetetlen, hogy jóformán az egész nemzet szeme láttára, egész lelkierejének harcbevételével folyják le a küzdelem”* – írja (Karbán [1941]).

A levéltári anyagok tanúsága szerint 1941 tavaszán a délvidéki események dokumentálásán dolgozó MFI-operatőrök még a Vkf. 2. osztály⁹⁸ ellenőrzése alá tartoztak, míg

⁹⁸ A Vkf 2. osztály a vezérkar második osztálya, melynek tevékenységéhez a katonai hírszerzés és kémelhárítás is tartozott. Szerepe az információk elosztásában nagyon nagy volt. K 675 2. csomó 6. tétel — Az 1941. május 23-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve.

1942 szeptemberében már hivatalosan is legalább 3, a haditudósító századhoz besorozott munkatárs ismert.⁹⁹

A fronton dolgozó tudósítók nemcsak az események rögzítésével, de a katonák szórakoztatására és informálására szolgáló vetítések megszervezésével is foglalkoztak. A mozgókép nagyköveteiként gyártották és közvetítették a tartalmat, egyszerre voltak dokumentálók és propagandisták, akinek tevékenységére nagy keresletmutatkozott. Csontó Menyhért haditudósító leírása alapján saját doni századánál négy tábori mozi működött, amelyek minden harmadik napon híradókat, játékfilmeket pergettek, olykor többet is egymás után egy programban (Csontó [1943]). Csontó beszámolója azt is érzékelteti, hogy ezek a vetítések milyen nagy kockázattal járnak, hogyan kell éjszaka elrejtetni a vetítő fényét, és milyen életbevágó a helyszínt körülvevő „figyelőgyűrű” szerepe. Ennek őrei veszély esetén időben figyelmeztethették az élmény hatása alá kerülő, és az áramfejlesztő generátor hangjától rosszul halló bajtársaikat.

8.3. Vkf 6. osztály: a Honvéd Haditudósítók

A haditudósító alakjának militarizálása gyökeres szerepváltozással járt, hiszen hivatalosan is inkább propagandistaként, mint függetlenül szemlélődő sajtómunkatársként határozhatta meg magát. Az átalakulás erősen érezteti hatását a filmhíradók képi világán és szerkesztési elvein, és gyorsan felemésztí a tárgyilagosság látszatát is. A filmhíradó munkatársai a sajtó többi képviselőjével együtt a Vkf. 2. osztályából kiváló Vkf. 6. osztály (H. M. 6. osztály) kötelékébe kerülnek, amely alapvetően kettős alárendeltségben, egyrészt a honvédelmi miniszter, másrészt a vezérkari főnökség irányítása alatt működik [9-12. kép].¹⁰⁰ A mozgóképes anyagok készítéséért a Vkf. 6. osztályon belül működő Film Alosztály és fényképező csoport felel. De itt működik a Haditudósító Osztály, a Belföldi Propaganda Alosztály, a Külföldi Propaganda Alosztály és a Nemzetvédelmi Alosztály is. A vezetőségnek feltehetően együttműködési kötelezettsége volt a Miniszterelnökséggel, a Kül- és Belügyminisztériummal, Antal István nemzetvédelmi propagandaminiszterrel, valamint egy német megfigyelőtiszttel. A szakaszokra tagolt haditudósító-századok összetétele változó, több forrás megerősíti, hogy különböző szakmák képviselői kerülnek össze: újságírók,

⁹⁹ K 675 2. csomó 6. tétel — Az 1942. szeptember 18-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve.

¹⁰⁰ A második világháború alatt működő honvéd haditudósítói egységek működésének rekonstruálására Gorda Éva vállalkozott doktori disszertációjában levéltári iratokra és visszaemlékezésekre támaszkodva. Az alapítás és a működés körülményeiről szóló tudásunk elsősorban azért hiányos, mert a témával kapcsolatos iratok nagy részét a szovjetek bevonulásakor megsemmisítették (Gorda [2012]).

fényképészek, filmesek, grafikusok, hangtechnikusok és más sajtómunkatársak. Amikor komolyabb anyagokra volt igény, különtudósító-alakulatokat is szerveztek. Bokor László szerint az operatív stáb operatőrből, fényképészből, újságíróból, gépkocsivezetői feladatokat is ellátó technikusból állt, olykor egy rádiós hangmérnökkel kiegészülve. Az érintettekkel személyesen beszélő Bokor értesülései arról is szólnak, hogy ezekből a német mintára megszervezett egységekből a háború alatt 14 működött, 7 a frontvonalon és 7 a hátszágban. A haditudósítók félhivatalos megkülönböztető jelzése a jobb oldali felső zubbonyzseb fölött viselve, kiterjesztett szárnyak között égő fáklyát és kardot ábrázol [12. kép]. Ezeket a tiszteknek arany, a tiszthelyetteseknek ezüst, a legénységnek sárga fonallal hímezték (Sallay [2008], p. 123.). A motívum később számos helyen feltűnik, az egységben használt autók oldalától a különféle propagandaanyagokig. Hadiszállásukat a Gyöngyszem és a Háros utca között fekvő budatétényi laktanyában rendezték be, amelyet közkeletű nevén, a korábban itt működött posztógyár után Lanáriának hívtak. A felszerelés egy részét a Magyar Film Iroda kölcsönözte a hadseregnek, más eszközöket külföldről vásároltak, később esetleg hadizsákmányként került a tudósítók birtokába.

Ezekben az években a filmhíradó munkatársainak sorsa nehezen nyomon követhető. Közülük sokan már az ágazatot súlyosan érintő zsidótörvények következtében ellehetetlenülnek, az ország elhagyására kényszerülnek, sokakat meggyilkolnak, a megmaradt szakemberek közül a legtapasztaltabbak pedig hamar a fronton találják magukat. A szovjet hadszíntérről tudósító Horváth József, Török Vidor és Zsabka Gyula operatőrök helytállásukért 1942-ben vitézségi érdemrendet kaptak. Az 1943 februárjában tartott elnökségi ülésen megemlékeztek az elesett alkalmazottakról is. Ezekben a hónapokban szaporodnak a fegyelmi ügyek. 1942. augusztus 22-én elmarasztalták az MFI-nél dolgozó Tapasztó Jánost és Jáczy Olgát, akik a kormányzóhelyettes tragikus halálával kapcsolatban állítólag sértő kijelentéseket tettek.¹⁰¹ Megyer Tibor¹⁰² visszaemlékezésében a cégtől való elbocsátása okát abban látja, hogy 1942 nyarán, amikor az erdélyi Szeretfalva–Déda vasútvonal építési munkálatainak felvételeit kellett volna elkészítenie, az ottani körülményekre és a vasút hadászati jelentőségére tekintettel nem volt hajlandó azt vállalni (Megyer [1973]).

¹⁰¹ K 675 2. csomó 6. tétel — Az 1942. szeptember 18-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve.

¹⁰² Megyer Tibor (1901–?) külföldi tanulmányútjáról hazatérve 1926-ban a Fórum mozi üzletvezetője, 1927-ben operatőrként és hangmérnökként a Magyar Film Iroda munkatársa lett. A vizsgált korszak filmhíradóinak egyik meghatározó alkotója, akit előbb Meyer, majd Megyer néven tűnik fel az általa készített anyagokon. 1942-ben lépett ki a cégtől, a háború után sportfotósként és szabadúszóként dolgozott. 1950-ben politikai fogolyként Kistarcsára, később Recskre internálták, ahonnan csak 1953-ban szabadult. Kéziratban megmaradt visszaemlékezése a hazai híradózás intézmény- és technikátörténetének fontos forrása. (Mudrák – Deák [2006], p. 208.)

8.4. A másik front

A Vkf. 6. osztály tevékenysége az 1942. júliusában kelt miniszteri leirat alapján rekonstruálható (Gorda [2012], p. 84-85.). Ennek megfelelően az ide besorozott honvédek elsősorban belföldi propagandát végeznek, segítik a külföldnek szóló honvédségi propaganda kialakítását, hangulatjelentéseket adnak, és ápolják az összeköttetést a fronton szolgálók és a hátszág között. Nemzetvédelmi ügyekben is eljárhattak a honvédség berkein belül, az erkölcsi értékeket veszélyeztető és a közönséges bűncselekmények esetében. Szervezetfejlesztéssel is foglalkoztak, és feldolgozták a máshonnan beérkező információkat, valamint honvédelmi szempontból segítették a cenzúra működését. Ők állítják fel a bemutatandó filmek sürgősségi sorrendjét, és gondoskodnak azok gyártásáról vagy beszerzéséről, de szolgáltatnak anyagot közvetlenül a *Magyar Világhíradó* számára is.¹⁰³ A tárolás és a kölcsönzés mellett egyetlen területen – anyagi okok miatt – nem rendelkeztek önállósággal, a labormunkában. Ezt a Magyar Film Irodában végeztették el. A híradó számára küldött anyagokkal párhuzamosan több nagyobb lélegzetű propaganda-film is készült itt, amelyekhez külön forgatókönyvíró és rendezőt alkalmaztak. A szigorú ellenőrzés alatt legyártott, kizárólag katonai bemutatásra szánt végső változatot a filmosztály hozta forgalomba, de ha a civil közönség számára is érdekes lehetett, esetenként kiadták külső terjesztő cégnek.

A Lanária telep parancsnoka, vitéz Csikós Jenő alezredes szakavatott propagandistának számított. *A másik front* című útmutató kézikönyvében hivatásosok és civilek számára egyaránt bevezetést nyújt a manipuláció alapvető technikáiba, és megtanít arra, hogyan ismerhető fel az ellenséges befolyásolás szándéka (Csikós [1941]). Csikós szerint a jól felépített propaganda milliókat képes mozgatni a gondolat erejével, ezért az ideális propagandistát ösztönös kíváncsiság, tárgy-, hely-, lélek-, személy- és részletes háttérismeret, valamint képzelőtehetség és ötletesség jellemzi. A szellemi harc eszköze – a technikai adottságoktól függően – szinte bármi lehet. Békében és háborúban eltérő, de a bevált gyakorlat alapján leginkább húsz jól körülhatárolható megoldás javasolt. A szerző a felsorolt módszerek között kiemeli a nagy erejű képek bevetését és a filmet, különösen a híradót. Ezek az anyagok azért nagyon meggyőzőek, mert „*az életben készülnek. Természetesen azt a nagyközönség nem tudja, nem látja, hogy mennyi egész egyszerű trükkkel lehet valamit a film világában ábrázolni.*” (Csikós [1941], p. 48.). Csikós kritikával is él: az állami cenzúra sokat segít abban, hogy kiszűrje az idegen propagandát, de még így is bemutatásra kerülnek olyan anyagok, amelyek körültekintőbb

¹⁰³ Bánáss József százados ezzel kapcsolatban a Vkf. 5. osztályát nevezi meg felügyeleti szervként, azonban erre vonatkozó egyéb forrás nem található (Bánáss [1939], p. 12.)

ellenőrzést igényeltek volna. „Tisztában kell lennünk ugyancsak azzal, hogy minden propagandát valamely érzelemre kell felépíteni. Ezt csak úgy tudjuk megtenni és a munkától csak úgy várhatunk eredményt, ha tisztában vagyunk a szóba jövő nemzet lelki alapvonásainak, politikai, gazdasági és szociális helyzetének, sebeinek, bajainak és kívánságainak ismeretével.” (Csikós [1941], p. 55.)

A hatékony propagandista azokra az érzelmekre, élethelyzetekre építi a tevékenységét, amelyek gyengeséget okoznak a közönségben: riadalom, nyomor, a gonoszság vagy a közömbösség, amely az ellenállás reménytelenségéből fakad. A felsoroltak között szerepel a vagyonyszerzés, a politikai és nemzetiségi sérelmek, a kiirthatatlan pletykaöszön, a nevetés utáni vágy, a humanizmusból fakadó empátia, az általános igazságérzet és bizonyos esetekben a vallásos meggyőződés. A szerző szerint a magyar lakosság még tapasztalatlan, túlságosan jóhiszemű és könnyen befolyásolható, ezért feltétlenül szükséges a folyamatos felvilágosító munka, és a tömegek bevonása a magyarság ügyéért végzett propagandába.

A korszak másik fontos alakja Bánáss József százados, aki a hadügyminisztérium filmfelügyelőjeként a hadipropaganda gyártásának legfőbb ellenőre. A *Magyar Film* hasábjain foglalja össze elképzeléseit (Bánáss [1939]). Elsőként leszögezi azt a régóta bebizonyosodott tényt, hogy a győzelemre kizárólag jól kiképzett, megfelelő erkölcsi és nemzeti alapon álló hadsereggel lehet jutni. A kiképzés és az ideológiai nevelés egyik hatékony eszköze a film, ahogy az kiderült az első világégés idején. A kezdetben többnyire kikapcsolódást nyújtó tábori mozgóképszínházak mára hivatalosan is a hadvezetés kezében lévő nevelőeszközzé váltak, amelyek többféleképpen is hasznát hajthatnak a honvédségnek. Noha a területen tevékenykedő szakemberek jól ismerik a nagyhatalmak gyakorlatát, a magyar katonaság esetében ésszerűtlen lett volna azt egy az egyben átvenni, célravezetőbb azt a hazai körülményekhez igazítani.

Ezek alapján három csoportba osztja a mozgóképet: katonai és oktatófilmek, speciális szakoktató filmek, valamint nevelő és propagandafilmek. Az első ezek közül minden katona figyelmére számít, hiszen ide tartoznak azok a tájékoztató jellegű anyagok, amelyek általános témákban adnak elméleti eligazítást: légvédelem, vegyi harcászat, műszaki munkák, bizonyos fegyvernemek működése. A második bonyolultabb kérdéseket jár körbe: az egyes szakcsapatokat szemléletes módon vezeti be olyan problémákba, mint a ballisztika alapvetései, az elektrotechnika, vagy a ló járásmódja. Az utolsó csoport eltávolodik a gyakorlattól, és az ideológiai továbbképzés eszközeként lelkesítő propagandaanyagokat és kifejezetten történelmi tárgyú összeállításokat tartalmaz. Ezek közé a régi haditudósításoktól kezdve a kormányzó római látogatásáról szóló riportig minden bekerülhet, amennyiben lényege a hazafias érzelmek táplálása és a szellemi iránymutatás.

A szerző – mint a szervezés kihívásaival szembesülő tisztek egyike – megemlékezik arról, hogy e fontos mozgóképek bemutatásához korántsem volt egyszerű megteremteni az ideális vetítési körülményeket. A katonai keskenyfilm gépkezelői igazolványt megszerzett honvédek mellett leginkább a helyi mozisok segítségét kellett kérni, amihez megfelelő anyagi ellenszolgáltatást is illett volna biztosítani. Bánáss szerint szerencse, hogy a mozisok jelentős része a bekerülési költségért, vagy akár ingyen is lehetőséget nyújtott a katonai előadások vetítésére. Bánáss maga is lelkesen ír a filmek készítésével kifejezett eszményről: *„A filmek előállításánál igen nagy súlyt akarunk helyezni a katonai szellem valódi nemzeti jellegének terjesztésére. Azzal a magyar katonával akarjuk megismertetni a társadalmat és a világot, aki mindig volt és mindig lesz, a hazáját szerető és a hazájáért küzdő magyar katonával, akinek a lelkiülete, felfogása teljesen ellentétben van az eddig bemutatott cigányozó, tükörbeverő, léha, munkátlan életmóddal.”*

8.5. Harctérről a kiállítótérbe

A haditudósító egységek szervezetfejlesztésének szükségességét hangsúlyozó megszólalások közül különösen érdekes vitéz Nagy Árpád ezredesnek, a Magyar Királyi Hadimúzeum parancsnokának véleménye, aki már 1941 őszén azon gondolkodott, hogyan gyarapíthatná a gondjaira bízott intézmény gyűjteményét:

„Az 1939. év 4574/Eln. A-1939. sz. rendelettel kiadott hagyományápolási és hadtörténelmi emlékek gyűjtését szabályozó 'irányelvek' 4. sz. mellékletének alapján a hadi események tárgy megörökítése céljából a hadra kelt seregeknél festő- és szobrászművész, továbbá rajzoló, építész és iparművész besorolása volna kívánatos. Javaslom, hogy ezekből a művészekből 1-1 a haditudósító század állományában katonai szolgálatra hívassék be, és az említett 'irányelvek' alapján a 4. sz. melléklet IV. fejezetének ide vonatkozó határozményeiben körvonalazott művészi feladatokat végezze el. Kívánatos volna még, hogy az állandó feladatokon kívül megfelelő művészi hírnevű és önként jelentkező más művészeknek is mód adassék arra, hogy a haditudósító század kötelékében a harcteret megtekinthessék, megfelelő tanulmányokat végezzenek, harctéri benyomásokat érzékeljenek és a honvéd csapatok új hadi tényeit művészi alkotásban elkészítsék. A katonai

szolgálatra behívott művész munkája szolgálati munka. A szolgálati munkák alkotások a Hadimúzeumba volnának beszállítandók.”¹⁰⁴

Tehát a haditudósítás az újságíró szakmaiságát igénylő tevékenységet fed le, de új rétegekkel bővül, és a reprezentáció más módjaival élő foglalkozások közelébe kerül. A művészek és médiamunkások egy szervezetben tömörítésének eszméje egyértelmű törekvés a szubjektív nézőpont hivatalos érvényesítésére, mert a közösen végzett munka óhatatlanul is összemosza a szabad művészi interpretációt, a propagandát és a tárgyilagos hírszolgálatot.

Hasonló elgondolásból származott, és különleges megjelenési lehetőséget biztosított a háborúval kapcsolatos propagandának az a tematikus Honvéd Haditudósító Kiállítás, amelyet 1943 májusában rendeztek meg a Pesti Vigadóban, később pedig bemutattak más városokban is [14-15. kép]. A rangos eseményt Nagybaczoni Nagy Vilmos hadügyminiszter nyitotta meg, de mások mellett megjelent a helyszínen József főherceg, Antal István propagandáért felelős miniszter, Szombathelyi Ferenc vezérkari főnök és Jány Gusztáv vezérezredes is. A megnyitóról a filmhíradó is beszámolt, néhány képen bemutatva a haditudósítás művészi szintre emelt formáját.¹⁰⁵ A frontéletet festményeken, fotókon, szobrok formájában, sajtóanyagokban és filmen megörökítő gyűjtemény a híradómozzi megnyitásához hasonló tömeghisztériát váltott ki az információra éhes közönség körében, és látogatottsága hamarosan minden rekordot megdöntött. A fennmaradt filmhír és az egykorú fényképes anyag alapján úgy tűnik, hogy a hősiességek dicsőséges pillanatait kidomborító válogatás a közelmúlt történelmi tragédiáiról, például a doni katasztrófáról nem szól, de az esztétikai szempontok mellett nagy teret szentel a technikai vívmányok bemutatásának.

A közönséget a kiállítás bejáratánál egy autóba épített, mozgatható vetítő fogadta, amelyet motorral szolgáltatott áram segítségével bármikor és bárhol üzemeltethető keskenyfilmes mozivá alakíthattak. A Vigadó emeletén egy másik, külön ebből az alkalomból felállított vetítő működött, ahol harctéri felvételek mellett egy hadizsákmányként őrzött orosz celluloid is pergett. A filmes tudósítói munka kellékei egy további termet is megtöltöttek, különböző felvevőgépekkel, kameramozgató eszközökkel és egy különleges, 640 mm gyújtótávolságú teleobjektívvel, amellyel akár egy két kilométer magasságban repülő gép felségjelzéséről is lehetett közeli felvételt készíteni. A *Magyar Filmben* a kiállítás megnyitója kapcsán megjelent cikk szerint a fronton készülő anyagoknak nagyjából 22 százaléka látható később a filmhíradóba szerkesztve, 33 százalék honvédségi oktatófilmként végzi, a maradékot

¹⁰⁴ Hadtörténelmi Levéltár 704. sz. irat, 1941. október 15. Idézi: Gorda [2012], pp. 83–84.

¹⁰⁵ MVH-1002/5. (1943. május)

pedig olykor játékfilmekben, egyéb szórakoztató anyagokban használják fel. A tudósítók szerepének átalakulásával kapcsolatban ez a cikk is sarkosan fogalmaz: újságíró és katona helyett művészként határozza meg őket, és munkamódszerük, ambícióik megítélését összekeveri más szakmák értékelésével.

„Nincsen igazi határvonal a haditudósítók csoportjainak munkássága között, hiszen nemcsak rokonok ezek a művészságak, ahol a szó, a hang és a kép alig választható el, hanem tagjait egybefonja az ízig-vérig áldozatos magyar szellem, amely egyformán szolgálja szívének legmélyebb liktetésével hazáját és szakmáját” (Gyimesi-Kásás [1943b]).

Csikós és Bánáss fentebb bemutatott okfejtéseiből az is következik, hogy a jó ügyet szolgáló propaganda alapvető fontosságú egy nép túléléséhez, ennek érdekében a legrafináltabb eszközök is méltányolhatók. A híryanagok üzleti vagy politikai célú hamisítása már a legkorábbi időkben is jellegzetes gyakorlatnak számított. Módja a rendelkezésre álló eszközöktől és a gyártás helyétől függően változott, de leginkább színészekkel újrájátszatott jelenetek, utánavatok, kicsinyített kellékek és egyéb díszletek alkalmazásában merült ki. Georges Méliès korai filmjeiben még figyelmeztette a nézőket, hogy a Mount Pelée tűzhányó kitörése, a William McKinley elnök elleni merénylet vagy a Maine csatahajó elsüllyesztése csupán modellezi a történeteket. Viszont a spanyol–amerikai háború Smith és Blackton produkciójában készült, valóságnak eladott utánavata már hatalmas botrányt váltott ki. 1906-ban a Biograph cég utólag miniatűrökkel leforgatott képsorai a San Franciscó-i földrengésről és tűzvészről nagyobb pénzügyi sikert érnek el, mint a helyszíni tudósítás, az eseményeket fotografáló Harry Miles operatőrtől (Fielding [1972], p. 42.).

A Magyar Film Iroda híradóiban elsősorban a komoly kihívást jelentő fronttudósításoknál merül fel a hamisítás gyanúja. Bokor László kandidátusi értekezése a szemtanúkkal folytatott beszámolók alapján több példát is említ.

„Tíz- és tízezer métert fotografáltunk össze, míg rájöttünk, hogy hitelesség ide vagy oda, semmit sem ér a frontfelvétel. Nem csak azért, mert egyenruhában is megrögzött civil maradt minden haditudósító, hanem mert egyszerűen nem lehetett kívárni azt, hogy történjék valami, például a lövések becsapódását. Vagy távol volt és alig látszott, nem is lehetett időben odairányítani a 750-es teleobjektíveket, vagy nagyon közel volt, akkor meg életveszélyes volt kibújni” – idézi Bánáss József századost (Bokor [1970]).

Biztonságosabb és látványosabb tehát utólag elkészíteni a hitelesítő képeket, amelyek összefüggően illusztrálják a hír szövegét. De ennek is megvoltak a nehézségei. Török Vidor és vágója, Nagy László beszámolója szerint az arcvonalban folytatott forgatás majdnem tragikus kimenetelű riadalmat okozott az első vonalban vonulóknál: egy T-34-es tankot nagy zajjal maguk vontattak csörlőkkel, hogy azt saját katonáik nagy elánnal megrohamozhassák (Bokor [1970], p. 416.). Bokor értesülései szerint ilyen konstrukció a híradó 978. számának 5. híre 1942 novemberéből a doni harcokról és az 1003. szám 8. híre 1943 májusából, a keleti hadszíntéren folyó partizánellenes akciókról. A kurszki páncéloscsata Örkény határában felvett képeihez mindössze 1 harcokosi zászlóalj, 1 lovas szakasz, 2 híradóraj, 200 kilogramm ekrazit, 4 artista és 1 hordó rum segítségére volt szükség (Bokor [1970], p. 413.). A hangot ilyen esetekben utólag rögzítették és torzították, a képkivágat megválasztásánál pedig ügyeltek arra, hogy premier plánok ritkán szerepeljenek, nehogy a rokonok felismerése megzavarja az otthoniak lelki nyugalma, és ezzel a hamisítás lelepleződését kockáztassák. Míg a magyar tudósítások olykor felismerhetetlenné tették a szereplőket, a német UFA azzal reklámozta filmhíradóit, hogy azokban az egyszeri nézők frontra vonult rokonai és ismerősei tűnhetnek fel. A cég berlini központjában híradós képszolgálat működött, ahonnan a kívánt képeket a szeretteiket a mozivászon felismerő családtagok részére elpostázták.

9. A rituális kommunikáció színterei és a filmhíradó

A technológia és az intézményi háttér fejlődésének részletes leírása, nemcsak a médiatörténet szempontjából fontos, de azért is, mert alátámasztja a rituális kommunikációelméleti megközelítés érvényességét. A technika fejlettsége, mint láttuk, meghatározza a hírek formáját, és azt, hogy milyen gyorsan jutnak el a közönséghez. Mivel a hír aktualitása a bemutatás időpontjában sok esetben megkérdőjelezhető és az üzenet kifejtettsége sokszor hiányos, a filmhírek nem elsősorban a ténytudással, hanem a bennük ábrázolt motívumokkal, viselkedésmintákkal hatnak a közönségre.

James Carey szerint a rítus kerete a dráma, a filmhírek drámai szerkezetét pedig több kortárs leírás is ösztönösen kiemeli. Az UFA filmhíradóit reklámozó cikk 1941-ben például így fogalmaz:

„Hiszen a híradó az a műfaj, amiben mindent megtalálunk. A híradó egy dráma... Mikor a katonák csendben, óvatosan előrekúsznak az álcázott bunker felé, ki az, aki nem gondol szívszorogva arra, hogy jaj, csak vigyázatok, mert a

következő pillanatban felrobbanhat valami elrejtett akna. A híradó vígjáték... Ki nem mosolyog, amikor a dán akadályverseny idős bácsikái zsákba futást rendeznek, és egymás után potyognak el a nézők vidám kacagása mellett?” (UFA Hírek [1941])

Az idézet szinte visszhangozza a rituális kommunikáció egyik alapelvét, amely a részvétel és részesedés ideájára épít. A hírek a néző számára „eljátsszák a világot”, intenzív érzelmi azonosulást keltenek, hogy a meglévő világnézetet megerősítsék vagy módosítsák. Ezzel a híradó a közösség (moziközönség, a nemzet stb.) összetartására törekszik, és főképp a közös élményekre és az időbeli folyamatosságra helyezi a hangsúlyt. Ezzel szemben a kommunikáció transzmissziós értelmezése a közlés és az információk átadásának folyamatát emeli ki, az ismeretek térbeli és időbeli terjedését a közlekedéshez hasonlítja. A transzmissziós felfogásban a tudás közvetítésének módja és minősége kerül a középpontba: a gyorsaság és a hatékonyság, a valósághoz való hűség mértéke válik fontos szemponttá. A két világháború között készült magyar filmhíradók gyártásának körülményeit és az elkészült anyagokat ismerve, e két megközelítés közül az első tűnik célravezetőbbnek, de a második által kínált szempontok figyelembevételével. A rituális kereteket a befogadás formája is megerősíti. Az emberek időről időre meglátogatják a mozit, ahol kiszámíthatóan találkoznak a filmhíradóval, amelyet a filmnéző pozíciójából, sötétben, egy frontálisan elhelyezett vászonra vetítve láthatnak. A terek szerepe a rituális kommunikáció vonatkozásában tehát felértékelődik, legyen szó a befogadás fizikai teréről, vagy azokról a földrajzi és szimbolikus terekről, amelyekről a filmhíradók tájékoztatnak.

A továbbiakban a rituális megközelítés érvényességét három elemzéssel kívánom demonstrálni. Elsőként a rituális kommunikáció fizikai színterét, a filmek és a közönség találkozásának helyét, vagyis a mozit mutatom be két típuspéldán keresztül. A mozik társadalmi szerepének vizsgálata során arra vagyok kíváncsi, hogy a vetítés aktusát értelmezhetjük-e egyfajta ritualizációként a korszakban. Ezután a filmhíradó főcímeinek példáján keresztül azt vizsgálom, milyen grafikai megoldásokkal reprezentálta az ország terét a médium, végül pedig tartalomelemzést végzek az 1938 és 1941 közötti időszakban kiadott filmhíradókra vonatkozóan. Mindhárom vonatkozásban a hírek formai és tematikus megoldásainak rituális vonatkozásait vizsgálom.

9.1. A rituális kommunikáció fizikai színterei: a mozik

A filmhíradók kutatása során mindenképpen ki kell térni a színtér bemutatására, ahol a hírek a kommunikációs folyamat részévé válnak. Fontos hangsúlyozni, hogy a technológia sajátosságainak megfelelően, a korabeli ember csak itt és csak bizonyos körülmények között találkozhatott ezekkel az anyagokkal. A hely több szempontból, elsősorban a kialakító elképzelései szerint, de tudatos szándék nélkül is befolyásolja a médiaüzenetet és a befogadót, ennek megfelelően pedig a látott tartalom értelmezésére is hatással van. A két világháború között – ahogy ezt a történeti háttérrel feltáró fejezetekben láttuk – nem csak a technika, de a filmek disszeminációja és a filmfogyasztás is különbözött a maiétól, és bár a korabeli befogadással kapcsolatban nem végezhetünk közvetlen vizsgálatokat, a színtér funkcióinak elemzésével levonhatunk néhány erre vonatkozó következtetést. A korabeli filmhíradók publikálásának helye a mozgóképszínház, melynek vizsgálata a történeti hírkutatás keretei között tehát különösen felértékelődik.

A kommunikációs színtér fogalma kiemelt jelentőséggel bír a hírkutatásban. Ennek oka, hogy *„a kommunikációs színtér, mint tipológiai szempont olyan erős változásokat hoz a szövegben, hogy nem lehet egyetlen szövegtípusként kezelni, hanem médiumonként eltérő szövegtípusról kell beszélnünk. Ez azt jelenti, hogy a kommunikációs színtér igen erős hatással van a szövegek tipológiai létrehozására, szerkesztésére és felismerésére egyaránt. Vagyis a szöveg médiumspecifikus.”* (Andok [2013], p. 138.) A filmhíradókra irányuló történeti hírkutatás során olyan médiumot elemzünk, mely napjainkban már nem létezik a gyakorlatban. Mivel a filmhír meghatározott technológia alkalmazásával, meghatározott körülmények között került a közönség elé, valamint a forma és a befogadás módja is eltér más hírszövegektől, megállapíthatjuk, hogy az írott sajtó, a rádió, a televízió és az internet híreihez képest önálló hírtípus. Ennek a hírtípusnak a jellemzése a gyártáshoz és publikáláshoz szükséges intézményi háttér és technológia történeti vizsgálatával válik lehetővé. A sajátosságokat ezen kívül úgy is megragadhatjuk, ha a filmhíreket összehasonlítjuk más hírszövegekkel.¹⁰⁶

A kommunikációs színterek szerint elkülönített hírtípusok közül a nyomtatott sajtó, a rádió és a tévé a filmhíradóval párhuzamosan is létezett, és a másik három típussal összehasonlítva láthatjuk, hogy elsősorban az aktualitás és a hozzáférés tekintetében voltak jelentős eltérések. A filmhírek a terjesztés nehézségei miatt az aktualitás más-más fokán

¹⁰⁶ A különböző kommunikációs színtereken születő médiumspecifikus szövegek összehasonlító elemzése: Andok [2013], pp. 138-171. A szerző itt a nyomtatott sajtó, a rádió, a televízió és az internet híreivel foglalkozik. Ezt az összehasonlítást szeretném kiegészíteni a filmhír típusával.

jelentek meg a különböző vetítési helyeken. Azt mondhatjuk, hogy ebből a szempontból a többi hírtípushoz képest nagyon rosszul teljesítettek, még akkor is, ha az aktualitásra vonatkozó elvárás a korszakban a maival szemben megengedőbb volt. A hírszöveg struktúrája elsősorban a később megszülető televíziós hírszöveggel rokon. A narrációt mozgóképek egészítik ki, melyek az írott szöveghez képest kódolatlanul közvetítenek bizonyos tartalmakat. A négy említett típus közül a filmhír kifejtettsége a legrosszabb, sokszor alapvető információk hiányoznak belőle. A hiányosság feltűnő, de magyarázhatja, hogy ezekben a szövegekben, a gyenge aktualitás miatt, a kemény információk helyett a rituális elemek és szimbólumok válnak értékessé. A korszak filmhíradói sajátosan vegyítik a szóbeli narrációt, a képeket, a zenét és az írott szöveget, ami tulajdonképpen hírcím helyett a felvezető inzertekre kerül. A legérdekesebb mégis az, ahogy a fogyasztó ezekkel a hírekkel találkozik. A mozi olyan nyilvános tér, ahová kifejezetten a filmélményért látogatnak a nézők, ahol csoportosan, közösségben tekintik meg a híreket. A nézőtér sötétje, a hatalmas vászonra vetített kép minősége, az intenzív hang és fényhatások olyan fiziológiai változásokat idéznek elő az emberben, ami a többi médium esetében nem tapasztalható. A technológia tehát mind a szöveget, mind az értelmezési folyamatot megkülönbözteti a többi hírtípustól, ezért a mozi feltétlenül önálló szintérnek tekinthető.

	Nyomtatott sajtó	Rádió	Televízió	Film
Aktualitás	közelmúlt	aktuális, akár egyidejű tudósítás	aktuális, akár egyidejű tudósítás	földrajzi helytől függő aktualitás, ami a központtól való távolsággal nagy arányban csökken
Hírcím	van	van	nincs	nincs vagy felvezető inzertszöveg
Forma	narratív (írásos)	narratív (szóbeli)	narratív és képi	narratív és képi
Kifejtettség	kifejtett, stilizált	kevésbé kifejtett, stílusa közelebb áll az élőbeszédhez	kevésbé kifejtett, stílusa közelebb áll az élőbeszédhez	erősen hiányos, a benne megjelenő narráció írásban és szóban is erősen stilizált
Befogadás	egyéni	egyéni vagy közösségi	egyéni vagy közösségi	közösségi
Helyszín	nem helyhez kötött	jellemzően privát térben	jellemzően privát térben	nyilvános térben

4. táblázat: A médiumspecifikus hírtípusok összehasonlítása Andok Mónika (Andok [2013]) rendszerének kiegészítésével

A kommunikáció rituális megközelítésében a színtér fogalmának szintén kiemelt jelentősége van. Színtérként határozhatjuk meg egyrészt azt az objektív, viszonylag jól leírható fizikai környezetet, ahol maga a ritualizáció megtörténik, másrészt azt az erősen szimbolikus közeget, amely keretet ad ennek a folyamatnak.

A tér, különösen pedig a mozi terének szerepét már Siegfried Kracauer is kiemeli. A szerző szerint a film tulajdonképpen lehetőséget teremt arra, hogy a társadalom és a világ aktuális állapotát „letapogassuk”. A folyamatot magát Erwin Panofsky egyik elméletéhez kapcsolja, mely „a tér dinamizálásáról” szól.

„Egy filmszínházban... a nézőnek rögzített ülőhelye van, de csak fizikailag... Esztétikailag állandó mozgásban van, minthogy szeme azonosul a kamera lencséjével, amely állandóan távolságot és irányt változtat. És a tér, amely a néző elé tárul, ugyanannyira mozgékony, mint amennyire a néző maga. Nem csupán szilárd testek mozognak a térben, hanem maga a tér is mozog, átváltozva,

forogva, szertefoszolva és újrakristályosodva...” (Panofsky *Style and Medium in the Moving Pictures* című előadását idézi Kracauer [1991], p. 12.)

Kracauer és Panofsky leírása tulajdonképpen egy rítus leírása, melynek gyakorlóit egy adott, speciálisan berendezett helyen, meghatározott viselkedés közben, bizonyos csak ott és csak úgy megtapasztalható élményeket élnek át. A néző ennek során különleges és vetítésenként változó kalandban részesül, de a rítus célja – teljesen függetlenül attól, hogy fikció vagy játékfilm pereg a vásznon –, mindig ugyanaz: a valóság letapogatása.

Más megközelítésből, de nagyon hasonló terminológiával tárgyalja a színtér fogalmát Nick Couldry *Media Rituals* című kötetében (Couldry [2003]). Couldry bevezeti „a központ mítoszá”, mely egyfajta szimbolikus hatalmi erőter és a társadalom értékeit a legtisztább formában koncentrálja. Couldry szerint központ mellett létezik egy másik mítosz is, a mediatisztált központ mítosza, ami maga a média, mely segít abban, hogy a társadalom tagjai közlekedést találjanak a számukra olyan fontos elsődleges központhoz. A média mintegy keretezi a központot, a figyelem középpontjává teszi, egyben pedig közvetíti annak értékrendjét és kulcsfogalmait. A modern társadalom nagyon intenzíven koncentrálja a különböző gazdasági, politikai és szimbolikus forrásokat, de ezek csak akkor válhatnak legitimé, ha a társadalom tagjainak élete összhangban van velük. A média intézményei általában olyan diskurzusokat közvetítenek a közösség felé, melyek alapján a média maga úgy tűnik fel, mint a központ hivatalos képviselője. Ezek a diskurzusok kiváló terepet kínálnak a különböző eszmék terjesztésére, melyeket így elsősorban a média szerepével együtt kell vizsgálnunk (Couldry [2003], pp. 46-47.).

9.1.1. Mozi és participáció

A kommunikáció participációs megközelítése (PTC) kiemelten foglalkozik a színtér fogalmával. Az elméletet kidolgozó Horányi Özséb szerint színterről olyan tér esetében beszélhetünk, melyeknek „eseménykarakterük” van, tehát bizonyos típusú eseményeket fogad be, bizonyos dolgok játszódhatnak le ott.

„A színtér – nem csak tér (ha téren elsősorban vagy kizárólag a befogadottól független befogadó keretet értünk). Ami a színtéren előfordul, maga is alakítójává lesz a színtérnek. A színtér: környezet; amelynek ismerete szükséges ahhoz, hogy megértsük az ott vagy abban megtörténő kommunikatív eseményt. A kommunikációesemények színterein vannak olyanok, akik résztvevői az

eseménynek, és vannak, akik csak figyelői, de mindkettő – egyik aktivitásával, másik aktivitásának hiányával – alakítója a színtérnek. A színtérnek van története és dinamikája” (Horányi [2006], p. 102)

A PTC értelmében tehát a mozit olyan nyilvános térként foghatjuk fel, ahol jellemzően „vetítés-események” játszódnak le. Azok közé a színterek közé tartozik, melyek fizikailag leírhatók, az általuk megteremtett kontextus egyik dimenzióját a tárgyi környezet adja. A mozit jellemzően egyének látogatják, akik kis csoportban vesznek részt az ott zajló eseményen. A mozi mint színtér, az esemény jellege miatt, képes közvetíteni más színterek, így például az egyének csoportja és a tágabb közösség, a társadalom vagy nemzet között. Mivel a vásznon pergő film kitekintést nyújt a világra, a Carey-i értelmezés szerint segíti a nézőt, hogy „bekapcsolódhasson” oda, a filmélmény révén lehetővé válik az ideiglenes átjárás más színterek felé. A mozi tere keretet ad a rítusnak, mely a mindenkori szimbolikus valósághoz kapcsolja a nézőt, de saját történettel is rendelkezik. A vetítőhely története egyben az ott zajló ritualizált cselekvés története is, melynek megismerése fontos a múltban zajló rituális kommunikáció megértésének szempontjából.

A rituális kommunikáció szempontjából érdemes kiemelni két különleges mozitípust, mely jellemző az általunk vizsgált korszakra. Ezek a vetítőhelyek azért érdekesek, mert tisztán és modellszerűen mutatják be a rituális működés egyes elemeit. Az egyik típus az általános hírérség miatt életre hívott, kizárólag híradókat és egyéb tájékoztató anyagokat vetítő „híradómozi”, a másik a különleges, önmagában is reprezentációs és szimbolikus erőterként működő „mozipalota”. Mindkét változatra számos jól működő példát találunk Európa nagyvárosaiban, így a két világháború közötti Budapesten is.

9.1.2. A fővárosi híradómozik

A magyarországi filmhíradózás történetében az 1938-as esztendő esztétikai és gazdasági változást hozott. A filmhíradókat a közönség, a szakma és a politika egyre jobban igényelte, hiszen az éppen zajló sorsdöntő történelmi eseményeket – különösen azok érzelmi telítettségét – ezek az anyagok tudták sokrétűen érzékeltetni. A Magyar Film Iroda 1939-ben már több szempontból is kimagasló eredményeket ért el. Az 1940 tavaszán megtartott igazgatósági ülés¹⁰⁷ összegezte a 15. jubileumi év eredményeit: a híradóipar – az ellátási és kommunikációs nehézségek ellenére – változatlanul kulcsszerepet játszik a tájékoztatásban.

¹⁰⁷ K 675 2. csomó 6. tétel – Az 1940. március 6-i igazgatósági ülés jegyzőkönyve.

A hírhetség kielégítésére a fővárosban – külföldi minta alapján – tematikus mozi nyitottak. A New York kávéházzal szemközt, a VII. kerületi Erzsébet körút 13. szám alatt 1939. december 7-én induló, 14 főt foglalkoztató Híradó Mozgóképszínház¹⁰⁸ [15. kép] számára a magyar híradók mellett első körben az UFA és a Fox híradóit kötötték le. A mozi Münnich Aladár és Asztalos Béla építész tervei szerint alakították ki. A modern, krómaccél és márvány bejárat lenyűgözte a belépőket. Az íves pénztárblokk és a teret tagoló, ötletesen megvilágított alabástromoszlopok, a vetítővászon körül elhelyezett kerámiadíszek hatásos belsőépítészeti megoldásnak bizonyultak. A hullámos fal és a 307 fős, klimatizált nézőtér drapériabevonata a jó hangminőséget biztosította. A jegyek nem helyre szóltak, csupán kétféle kategóriát lehetett megváltani: a zsöllyébe, vagy a 20 fillérrel drágább páholyba. A bilétára belépéskor rábélyegezték annak érvényességi idejét, amelyet a néző a vászon felett elhelyezett világító óra segítségével ellenőrizhetett (*Magyar Film* [1939d]). A mozi megnyitója igazi társasági eseménynek számított, amelyet a rádió közvetített. Mások mellett Varga József iparügyi miniszter is megjelent, a megnyitóbeszédet dr. Tőrey (korábban Taubinger) Zoltán, a Magyar Film Iroda vezérigazgatója mondta. A szónok – a *Magyar Film* beszámolója szerint – kiemelte, hogy a vetítőhely ötletét a jól működő nyugati minták adták, célja a magyarokat közelebb hozni egymáshoz, igazságukat megismertetni a világgal, ugyanakkor megteremteni a lehetőséget, hogy ők is találkozassanak mindazzal, ami más nemzeteknél követésre méltó. Az emelkedett szavak után rögtön le is pergett az első műsorblokk, amelyben ünnepi filmhíradó, a finnországi eseményekről szóló beszámoló, a *Felvidéki levél* című kultúrfilm, az UFA és a Fox egy-egy híradója, valamint felüdülésként Walt Disney *Szöcske Szepi* című animációja szerepelt.

A mozi igazgatója a *Magyar Világhíradót* 1935-től négy éven át szerkesztő, nagy munkabírásról híres Kálló Vilmos lett. A mozi naponta délelőtt tíz órától éjfélig 14, egymást követő, egyórás vetítést tartott híradókból, riportokból, aktuális kultúrfilmekből és szórakoztató rövidfilmekből. A 60 perces blokkokban 45 percnyi híradó és ismeretterjesztő riportfilm, valamint 10 percnyi természeti értékeket bemutató film, zenés vagy animációs alkotás fért el, majd 5 perc szünet után mindezek ismétlése következett. A programot csütörtökönként délből cserélték, de ha valamilyen váratlan, nagy horderejű esemény történt, rendkívüli műsorváltoztatásra is lehetőség volt. Egykorú források szerint a vezetőségnek az első napokban a rendőrség segítségét kellett kérnie, hogy a lelkes nézőközönséget visszatartsa (Váczi [1940], pp. 2-3.), és az üzleti siker hamarosan a program bővítését és a kópiaszám növelését, saját

¹⁰⁸ Az elnevezésre és az új mozi emblémájának megtervezésére is pályázatot írtak ki. A logó mintája az UFA csúcsára állított négyzete lett. A Híradó mozihoz kapcsolódó iratokat a MNL OL K675. 2. csomó 13. tétel őrzi.

különkiadások gyártását tette szükségessé.¹⁰⁹ A háborús években a vetítő látogatottsága és bevétele tovább nőtt, mutatva, hogy a budapesti lakosság igényelte a folyamatos tájékoztatást.

A Magyar Film Iroda vezetése hamarosan egy hasonló üzleti modell szerint működő második mozi megnyitása mellett döntött, melyhez a hosszú ideje haldokló, eredetileg is mozinak épített Belvárosi Színház helyét szemelte ki. A párjához hasonlóan jól jövedelmező Belvárosi Híradó Filmszínház 1940. október 10-én nyitotta meg kapuit az V. kerület Petőfi Sándor utca 6. szám alatt [17-18. kép]. Az első ünnepélyes előadáson a legfrissebb magyar és német híradók mellett a hazatérő Erdélyről vetítettek rövid riportfilmet. A nyitóbeszédet ismét dr. Tőrey mondta el, a szélesebb szakma pedig a *Magyar Film* aktuális számából értesült az eseményről.

„Nincs egy esztendeje sem annak [...], hogy a körúti híradómozit, Magyarország első híradómoziját megnyitottuk. A Magyar Film Iroda akkor egy 800 személyes híradómozi megnyitására kapott engedélyt. Ennek az engedélynek az alapján azonban, különböző körülmények következtében, csak 307 személyes mozi nyílt meg. Ezt részben külföldi tapasztalataink, részben pedig bizonyos óvatosságból tettük. Budapest ugyanis úgynevezett nehéz város és itt sok minden és mindenki megbukott. A szakma is bizalmatlanságot mutatott az iránt, hogy Budapest közönsége az új filmszínháztypust elfogadja. Örömmel állapíthatjuk meg, hogy a főváros közönsége nagyon szívesen fogadta a nálunk eddig még teljesen ismeretlen jellegű mozit, olyannyira, hogy íme, meg kellett nyitnunk a második híradómozit is. Kétségtelen, hogy ebben nagy része volt az eseményekben gazdag esztendőnek. – Nem mulaszthatom el itt megemlíteni azt a tapasztalati tényt sem, hogy a híradómozi egy egészen új közönségréteget kapcsolt be a mozilátogatók sorába: azt, amelyik eddig egyáltalán nem járt moziba.” (Váczi [1940], p. 2.)

Az előadást követő fogadáson a szerkesztő interjút készített a korszak egyik legtehetségesebb moztechnikai szakemberével, Pulváry Károly mérnökkel, aki további izgalmas részletekbe avatta be az olvasókat. Az új mozi a legkorszerűbb felszereltséggel indul: a színes filmek vetítésére is alkalmas Back-szénvetítéses technológiát is kezeli, valamint Bosch–Bauer rendszerű vetítőfejeiben a filmszalag a kigyulladás veszélye nélkül is megállítható. A vetítővászon és a különböző hangfekvéseket három önálló hangszórón megszólaltató Wide–Range hangrendszer megfelelt a legmodernebb követelményeknek. De igazi kuriózumnak a télen-nyáron működő klímaberendezés számított, amely állandóan friss

¹⁰⁹ A Híradó filmszínház számára készült híradós különkiadások megtekinthetők a Filmhíradók Online oldalon.

levegőt fűjt a nézőtérre. „Ily módon az egyórás szórakoztató és frissítő műsor egyúttal egy egyórás friss, ózondús levegőn való tartózkodást, illetőleg felfrissítést jelent a város sűrű és füstös levegője után.” (Váczi [1940], p. 2.)

A színház által használt helyiségeken nagyobb építészeti átalakításokat nem végeztek, meghagyták annak „finom, belvárosi” stílusát. A látogatók kényelmét különösen a tágas széksorok szolgálták, melyek között „szinte kocsival is lehetne közlekedni.” A mozi céljára történő apróbb módosításokat Asztalos Béla tervei alapján hajtották végre. A nézőtéren 319 látogató fért el, az ülőhelyeken nem szerepelt számozás. Az előadások minden nap reggel 9-től este 9-ig folytak egy órás blokkokban, melyben a filmhíradók mellett riportokat, kultúrfilmeket, oktató anyagokat, sportfilmeket és rajzos mozgóképeket is vetítettek. A *Népszava* így értékelte a kínálatot: „A bemutatott híradók anyaga friss, érdekes és időszerű. Kissé a tárgyilagosság rovására megy ugyan a nagy eseményeknek egy oldalról való bemutatása, de így is komoly élményt jelent a műsor, mert véresen, izgalmasan a mában él minden filmkockája.” (*Népszava* [1940], p. 6.) A háborús idők miatt megnövekedett híréhség a második híradómozit is gyorsan jövedelmezővé tette, így 1940 decemberétől már reggel 10-től éjfélig tartott a vetítés. 1941 augusztusának első hetében a program egy blokkjának tartalma például a következő volt: *Magyar Világhíradó*, *UFA-híradó*, *LUCE-híradó*, *FOX-híradó*, rajzos híradó, rövidfilmek a következő témákban: honvédeink az orosz fronton, bombazsákmány, átkelés a Dnyeszteren, hadifogolytábor, szovjet katonák rémtettei, a kenyér ünnepe, úrlovasok versenye. A fontos propagandaszíntérnek számító filmszínház egészen 1944 karácsonyáig folyamatosan üzemelt és a filmkínálat mellett korszerű óvóhelyével is hirdette magát. A vetítések csak a budapesti ostrom megindulásával álltak le, a hely azonban ezt követően már nem kapta vissza a mozi funkcióját.¹¹⁰

A híradómozi olyan speciális kommunikációs színtér, mely az általunk vizsgált korszakban születik meg. Az itt vetített filmek természetesen megjelentek más vetítőhelyek műsorain is, azonban nem ilyen koncentrációban. A látogatók kifejezetten azért váltottak jegyet a híradómoziba, hogy filmhíreket nézhessenek, ilyenformán itt valósult meg legtisztábban a ritualizált hírfogyasztás. A ciklikusan, de folyamatosan zajló műsor a szimbolikus valóság állandó fenntartását biztosította, melybe bármely időpillanatban bekapcsolódhatott az érdeklődő. Az üzleti modell sikere mutatja, hogy milyen nagy igény volt ezekre a mozikra és arra a sűrű tapasztalatra, melyet általuk szerezhettek a közönség. Fontos kiemelni, hogy a híradó

¹¹⁰ A Petőfi Sándor u. 6-ban 1945. május 4-én a Belvárosi Színház nyitott meg újra Bárdos Artúr vezetésével. A helyiség ettől kezdve máig színházként üzemel, jelenleg az 1982-től önálló intézményként működő Katona József Színház találgatja itt a látogatók.

filmszínházakat a Magyar Film Iroda üzemeltette, melynek munkatársai a programot úgy állították össze, hogy az megegyezzen a központi politikai irányvonallal. Az itt megismerhető szimbolikus valóságot tehát egy erősen kontrollálták, melynek minőségét a tájékoztatás és a propaganda bizonyos arányú keveredése határozta meg.

9.1.3. Egy budapesti filmpalota: az UFA-Uránia

A mozgóképes tájékoztatás és propaganda színtereinek másik érdekes példája, amikor egy külföldi filmipari szereplő alakít ki állandó bázist az országban. Ilyen esetekben az üzleti stratégia világosan megmutatja, hogy a vonzó programot kínáló mozik üzemeltetése mögött nem csak anyagi megfontolás áll, hanem az a szempont is, hogy a tulajdonosok új kommunikációs csatornát nyissanak az anyaállam számára. Ilyen missziót töltött be többek között az általunk vizsgált korszak legbefolyásosabb német filmipari cége, az Universum Film-Aktien Gesellschaft (UFA), mely nem csak a filmek gyártásába, de azok széles körű terjesztésébe is komoly tőkét fektetett. A vállalat a forgalmazói lerakatok mellett olyan nemzetközi mozhálózatot épített ki, mely jól jövedelmezett és a német propagandát is terjesztette az érintett térségekben. Az UFA magyarországi kirendeltsége megkerülhetetlen fogalommá vált a hazai filmpiacon, és az általa üzemeltetett filmszínházak a két világháború közötti kultúr- és médiaszíntér alapvető intézményeivé lettek. A budapesti Uránia krónikája, mely 1930 és 1944 között szorosan összefonódott az UFA fejlődésével, szépen szemlélteti ezt a modellt.

1929 februárjában a VIII. kerület Rákóczi út 21. alatt található mozit [18. kép] üzemeltető Uránia Magyar Tudományos Színházegylet Rt. hosszú agóniát követően fizetéseképtelenséget jelentett és csődön kívüli kényszeregyességi eljárás megindítását kérte saját maga ellen. A sajtóban azonnal megkezdődött a találgatás azzal kapcsolatban, hogy ki kaphatja meg a nagyszerű épület használati jogát, melyre a nyár folyamán a magyar filmpiac egyik régi-új szereplője, az UFA hazai leányvállalata tett ajánlatot. Klebelsberg Kunó kultuszminiszter a minisztertanács jóváhagyásával leszerződött az UFA-val egy elsőhetes mozgóképszínház céljára, azzal a kitétellel, hogy az induló vetítőhelyen az új üzemeltető csak olyan filmeket fog bemutatni, amelyek a színház nívós művészi és tudományos tradíciójának megfelelnek. A 10 évre kötött megállapodás az éves bérleti díjat 55 000 pengőben határozta meg, és az UFA kötelezte magát arra, hogy minimum 400 000 pengő befektetéssel korszerűsíti az épületet.

A szerződés aláírása után azonnal megkezdték az átépítés munkálatait, melynek egyik fontos célja volt, hogy a korábbi 600 fős nézőteret alkalmassá tegyék 1054 fő befogadására. A grandiózus átalakítás tervei első körben ugyan beleütköztek a Közmunkatanács rendeletébe, amely szerint beépített utcai házsorokban lévő mozi legfeljebb 800 fős lehet, de a fellebbezést követően, szoros kivételként, ezt a korlátozást az Uránia esetében feloldották. A hazai versenytársak öröme természetesen nem volt felhőtlen a külföldi érdekeltségű cég javára tett könnyítés miatt. A *Sporthírlap*ban még a megnyitó előtt szkeptikus cikk jelent meg arra vonatkozóan, hogy Budapestnek, hiába nagyváros, valóban szüksége van-e tizenkét premierfilmet játszó mozira egy időben. A cikk névtelen szerzője aggodalmát fejezte ki azzal kapcsolatban, hogy a hatalmas UFA-palota indulását nem követi-e majd más, kisebb és kevésbé látványos filmszínházak csődje, és üdvösnek látta volna, ha az Uránia engedélyeinek kompenzációjaként a mozik állami és fővárosi terhei általában csökkennének. (*Sporthírlap* [1930])

A négy hónapon át zajló átépítést a Fórum mozi tervezésével már bizonyított, Jánszky Béla és Szivessy Tibor műépítészek vezették. Elképzelésük tiszteletben tartotta Schmahl Henrik eredeti, mór stílusú koncepcióját, de az üzemeltetéshez szükséges technikai háttérrel minden szempontból modernizálták. A legnagyobb átalakítást a nézőtérrel végezték, ahol eltüntették a látást zavaró oszlopokat és zezugos járatokat, és a férőhelyek számát megduplázva, a színházi páholyok helyett a mozi funkciójának jobban megfelelő karzatot emeltek. A díszes előtérből a vörös-kék-arany rácsozatú feljáró és márványlépcsők vezettek az emeleti dohányzóba és büfébe, amely új, többfunkciós térré vált az épületben. A mozi már a sajtó képviselői számára tartott bejárást követően elhangzó vélemények szerint is Közép-Európa legszebb filmszínháza lett, amely pompás díszítése és méretei révén igazán érvényes jogot formált arra, hogy előkelő kulturális központtá lépjen elő. 1930 februárjában az egész város az indulás lázában égett, mindenki látni akarta mi készült az addig felállványozott falak mögött, s ahogy a *Nemzeti Sport* érzékelteti az izgalmat: „*ha túl nagy lesz a tülekedés, ahogy az ilyenkor Pesten szokásos, a rosszmájúak szerint az sem baj. Hiszen ha életveszélyes lesz a tolongás, az Urániához két lépésre ott szürkéli a Rókus.*” (*Nemzeti Sport* [1930])

Az Uránia végül igazi „palotaként” nyílt meg 1930. március 4-én este fél hétkor. A ceremónia komoly társasági eseménnyé vált, a jeles napon a hírességek érkező autói a beszámolók szerint hosszú időre egészen megbénították a Rákóczi út forgalmát egészen a villanyfényben fürdő épületfrontig.

„Az első meglepetés a fényárban úszó ragyogó foyerban várta az érkezőket s azután egyre fokozódott a csodálkozás, mely tetőfokát érte el, amikor beléptek a nézőtérre, amely pazar díszével, festői hatásával, stílusos eleganciájával s mindezek tetejébe pompás kényelmével mindenkit elbűvölt. Egybehangzó volt a megállapítás, hogy nemcsak új színházzal, hanem új látványossággal lettünk gazdagabbak.” – írta a 8 Órai Újság [1930].

Az egyik ámulatból a másikba eső prominens vendégek között jelen volt maga Horthy Miklós kormányzó a hitvesével, József főherceg és Augusztia főhercegnő, Klebelsberg Kunó kultusz- és Scitovszky Béla belügyminiszter, aki a program után személyesen járta végig a mozi minden helyiségét, Pekár Gyula országgyűlési képviselő,¹¹¹ valamint számos államtitkár, magas politikai vezető és a kulturális élet meghatározó alakjai. A színházak képviselőjében eljött Hevesy Sándor, Radnay Miklós, Márkus Emília, Várady Aranka, Ódry Árpád és még egy sor további színész sztár, aminek következtében a *Színházi Élet* már első dicsérő cikkében egyenesen úgy aposztrofálta a helyet, mint „a furcsa színház, ahol a szereplők a nézőtérén ülnek” (*Színházi Élet* [1930]).

A program a *Hiszekegy* énekkari előadásával indult, majd Abonyi Géza szavalta el mozgóképen Szép Ernő *Imádság* című költeményét Stefanidesz Károly kísérezőzenéjével, amit a tenger titkait és élővilágát bemutató kultúrfilm követett. Ezután lepergett a *Vasárnap délután* (*Melodie des Herzens*, 1929) című hangos főfilm, az UFA frissen elkészült magyar tárgyú produkciója. (*Az Est* [1930])¹¹²

Az Uránia indulása nemcsak egy új mozi, de egy egészen új korszak szimbolikus nyitánya is a hazai filmpiacon. Bár hangosfilm játszására képes vetítőhelyek már korábban is működtek az országban – a budapesti Fórum, a Royal-Apolló, a Teréz körúti UFA és a Radius például az elsők között állt át –, az Uránia átalakítása már deklarálta ennek a technikának a szolgálatában, egy minden igényt kielégítő hangos filmszínház létrehozására történt. A mozi üzembe helyezésével az UFA budapesti érdekeltsége rendkívül megerősödött, mintegy megkoronázva és az élvonalba repítve az immár három moziból álló helyi hálózatot. A cég ugyanis még 1926-ban a Teréz körúton, a Nyugati térnél nyitotta meg első moziját (Radics

¹¹¹ Pekár Gyula tudományos előadásához forgatták 1901-ben az első magyar gyártású film, *A táncz* jeleneteit az Uránia tetőteraszán.

¹¹² A *Vasárnap délután* az Osztrák-Magyar Monarchia idején játszódó történet egy vidékről Budapestre kerülő lány és katona szerelmének meséjét dolgozta fel. A romantikus drámában a hősnő elvesztette háztartási alkalmazotti állását, mert túl sokáig maradt el a randevún kedvesével, akit egyébként a családja másnak szánt. Bár a lány sokáig kitartott választottja mellett, élete a reménytelen szerelem miatt tragikus véget ért. A filmet Hanns Schwarz rendezte, írója a budapesti születésű Hans Székely, vagyis Székely János. A kisebb szerepekben számos népszerű hazai színész vonult fel.

[2012]), majd a Star Film Rt.-től megszerezte a Corvin mozit, amely 1930-ra az Urániával kiegészülve már hatékonyan irányítható, megkerülhetetlen konszernt alkotott. A három vetítőhely műsorát tudatosan összehangolták, a korabeli hirdetésekben nem ritkán egymás mellett, egymással jól összehasonlítható hasábkban kínálták az aktuális filmeket. Az üzemeltetőnek arra is volt gondja, hogy az egyes mozik közönségét kissé differenciálja, így az Uránia lett a reprezentatív külsőségeket igénylő, kiemelt események helye, az UFA elsősorban a belvárosi középosztályt szólította meg, a Corvin pedig, kifejezetten nyomott jegyáraival, a kevésbé tehetőseknek kínált olcsó és minőségi szórakozást. A Teréz körúti mozit ekkor a Startól átigazoló Pártos Imre vezette, a Corvin igazgatója a katonai múlttal rendelkező Lajtós Imre volt, aki egyben az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságnak is tagja, az Uránia első UFA-direktora Verő Sándor lett. Verő Zürichben kezdte mozis karrierjét, majd Berlinben dolgozott, és onnan került haza megmászva a vállalati ranglétrát, így jól ismerte mind a német, mind a magyar viszonyokat. Az Uránia későbbi igazgatói közül mindenképpen fontos megemlíteni a nívós műsorstruktúrát kidolgozó, fiatalon elhunyt Kühn Károlyt, akinek helyét 1936 augusztusától a vidéken és a fővárosi Omnia moziban tapasztalatot szerző Rennard Béla vette át.

A mozihálózat kialakítása fontos eleme volt az UFA általános üzletpolitikájának. A Németországban kikísérletezett modell szerint a gyártó és forgalmazó elsősorban saját filmszínházain keresztül népszerűsítette a filmeket, melyek bevételei így biztos, jól visszaforgatható alapot jelentettek. A kelet-európai térség iránt már a cég történetének első periódusában nagy volt az érdeklődés, a lengyel, román, bolgár divízió a magyarral nagyjából párhuzamosan indult. Ide tartozott még Ausztria, Olaszország, Görögország, Törökország és a Balkán, ami ekkor „*a film szempontjából még őserdő*” (Pásztor [1930]). A magyarországi leányvállalat vezetősége nem győzte hangsúlyozni, hogy ezek között az országok között hazánk amolyan „*Liebling*”, hiszen a két nép között a gazdasági mellett erős érzelmi kapocs is található.

„Az UFA, azt hiszem, ezt nem szükséges Önök előtt megerősítenem, már számtalanszor bebizonyította, hogy az Önök országában nemcsak kereskedelmi területet, hanem igaz barátot és igaz szövetségest lát. Mindkét ország számtalan sebtől vérzik, tagokat, illetve területeket faragtak le mindkettőnk országából és úgy Németország, mint Magyarország anyagilag is meg vannak nyomorítva.”

– írja a vállalati lapban közölt köszöntőjében Kalbus. Majd így folytatja:
„És mivel Magyarországon százalékszámban is kifejezve nagyon sokan beszélnek németül, természetesnek látszik, hogy Önöknél a legnagyobb talaja a mi német

nyelvű beszélő filmünknek van. (Tulajdonképpen leghelyesebb volna magyar beszélőfilmet készíteni, azonban ez nem megy olyan könnyen, ahogy Önök hiszik. Kellő anyagi bázis kell hozzá és olyan gazdasági helyzet, amilyen jelenleg Magyarországon, sajnos, nincs. Mindezek dacára az UFA idén is fog magyar hangosfilmet gyártani, bármilyen áldozatokba is kerüljön.)” (Dr. Kalbus [1930])

Mivel a némafilm kora az 1930-as évek elején lejárt és a mozgókép médiumának korábbi nyelvfüggetlensége elveszett, az UFA értelemszerűen megpróbált mielőbb behúzódni azokra a területekre, ahol németül értő közönséget talált. Itt – mintegy a hollywoodi gyártók európai riválisaként – saját filmjeit terítette, de a saját fenntartású mozik programjába, a profit érdekében, gyakran az ízlésének megfelelő, tengerentúli filmeket is beengedett. A vállalat Magyarországon 1930 és 1944 között évente nagyjából 20-25 külföldi és 1-2 magyar filmet forgalmazott, de katalógusában a rendszeresen kiadott UFA-filmhíradók és (elsősorban német témájú) ismeretterjesztő kultúrfilmek is szerepeltek. A profi marketinggel felfuttatott filmsikerek először mindig a fővárosi UFA premiermozikban tűntek fel, majd onnan kerültek tovább a terjesztési szerződések révén vidékre és más üzemeltetőkhez. A saját tulajdonban álló vetítőhelyek így fontos szerepet töltöttek be a cég szervezeti struktúrájában, melyeken keresztül az aktuálisan kínált tartalommal közvetlenül és igazán hatékonyan el lehetett érni a közönséget.

Az UFA 1925-re Németországban már 91 mozit üzemeltetett, melyek között több 1000 fő feletti nézőszámot befogadni képes, úgynevezett „mozipalotát” találunk.¹¹³ Híres közülük a berlin-charlottenburgi Marmorhaus, amely lenyűgöző márvány homlokzatával és monumentális tereivel a magyar Pál Hugó építész 1912-13-as munkája, vagy éppen a Marmorhaus közelében álló Gloria-Palast, amely már a némafilmkorszakban 1200 férőhellyel működött. A szintén a fővárosban található UFA-Palast am Zoo az 1920-as évek végéig, az európai rekordot megdöntő hamburgi UFA-palota megnyitásáig, az ország legnagyobb és legfontosabb mozija volt, historizáló, új-román stílusú kialakítása tekintélyt sugárzott és a dicsőséges német múltra emlékeztette a belépőt. Ezek az épületek kivétel nélkül többet jelentettek egyszerű vetítőhelyeknél, hiszen a korabeli társadalmi és kulturális élet mozgalmas csomópontjai voltak. A látványosságoknak is beillő, drámai hatású, ugyanakkor rendkívül funkcionális mozik úgy kínáltak szórakozást a tömegeknek, hogy egyszerre vonzották a politikai és szellemi elit tagjait, és gyakran fontos találkozások és eszmecserék kulisszájává

¹¹³ Az UFA történetéről bővebben: Kreimeier [1999].

váltak. A felemelő és modern, rendkívüli erőt sugárzó környezetben a bemutatott filmek üzenete is felerősödött, így az atmoszféra végső soron elválaszthatatlan részévé vált a moziélménynek. Ennek ismeretében mérhető fel igazán, hogy a budapesti Uránia kulturális-közvetítő szerepe milyen nagy lehetett az 1930-as években és az 1940-es évek első felében, és a német igazgatás alatt álló intézmény hogyan illeszkedett mind presztízsből, mind ideológiailag egy kiterjedt európai hálózatba.

Tény, hogy az UFA képviselői jól számítottak, amikor a német modellt Magyarországon is életképesnek gondolták. A minőségi programok, a varázslatos épület és a mozi jó elhelyezkedése hamar a fővárosiak kedvelt szórakozási helyévé tette az Urániát. A program struktúrája viszonylag állandó volt, melyet csak ritkán bontottak meg rendkívüli vetítések vagy élő előadások, koncertek. A blokk mindig a Magyar Film Iroda által gyártott hangos heti *Magyar Világhíradó*val indult, ezután következett az *UFA Világhíradó*, mely természetesen német szemszögből és a német eseményeket kiemelve mutatta be a világ híreit. A harmadik rövidfilm rendszerint a hihetetlenül népszerű Miki egér valamelyik aktuális kalandját mutatta be, természetesen csak a háború kitöréséig, amikor komolyabb ismeretterjesztő anyagok váltották le a bohókás animációt. Negyediknek következett a sztárok közreműködésével készült főfilm, amit nagy siker esetén az eredetinel akár több héttel hosszabb időre is prolongáltak.

A mozipalotát éppúgy, mint németországi testvéreit, a város elitje, művészek, értelmiségiek, politikusok is szívesen látogatták, és reprezentatív építészeténél fogva ez lett a hazai és külhoni sztárok fogadására leginkább alkalmas filmszínház. Mivel a magyar politikai élet vezetői előszeretettel váltottak ide jegyet, a hozzájuk igazodó hivatalnoktársadalom szintén törzsvendéggé vált. Horthy Miklós kormányzó rendszeresen megjelent a moziban különböző bemutatókon és rendezvényeken, de néha akkor is, ha éppen családjával akart kikapcsolódni. Felbukkanásáról mindig beszámoltak az újságok, ami az adott filmnek különös ajánlólevelet szerzett. 1937-ben itt mutatták be például a Külkereskedelmi Hivatal kultúrfilmjét, amely *Vadászat Magyarországon* címmel egy teljes vadászév eseményeit dolgozta fel. A berlini nemzetközi vadászati kiállításra készült filmet a kormányzóval együtt nézte végig az ország vadászelitje, a gödöllői solymászat, a vaddisznóhajtás, a muflon- és zerge-, vadliba-, vadkacsa- és tüzokles izgalmas felvételeivel.

1933. január 30-án Hindenburg birodalmi kancellárrá nevezte ki Hitlert, a politikai váltás pedig Németország vezető filmipari vállalatát sem hagyta érintetlenül. Sok neves szakember, aki nem értett egyet az új irányvonallal, kivált a cégből és máshol folytatta a munkát, mint például a FOX-hoz igazoló Erich Pommer. A világsajtót bejárta az átalakulás

híre, és a magyar szaklapokban is jogos félelmek fogalmazódtak meg. Ekkorra az UFA pozíciói már nagyon erősek voltak Magyarországon, a három moziból álló hálózat a főváros fontos kulturális fórumává vált, a professzionális forgalmazó részlegen keresztül pedig a legtávolabbi megyékbe is eljutottak a cég kezelésében álló filmek. Nem véletlen, hogy a *Pesti Mozi* című újság cikkírója 1933 tavaszán több ízben is aggódva firtatta a vállalat stratégiájában beálló változásokat, melyre a központtól válaszképpen megnyugtató nyilatkozatok érkeztek. A berlini főnökség biztosította partnereit arról, hogy a politika a jövőben sem szólhat bele a gyártási és terjesztési elveikbe, azonban nemzeti tárgyú filmek – más országokhoz hasonlóan – náluk is mindig készülni fognak. A program marad tehát, de

„hogy e programon belül – mint az elmúlt években is történet – néhány filmnek olyan témája van, amelynek alapja a nemzeti érzés, természetes és magától értetődő, hiszen az UFA-nak is szabad ugyanazt tennie, mint az angol, amerikai, csehszlovák, francia filmgyártásnak. Hiszen minden ország filmgyárai feldolgoznak nemzeti irányú témákat.” (Pesti Mozi [1933a])

Mivel a rendkívül drága hangosfilmek előállításának költségeit csak a sikeres export révén lehet fedezni, evidens, hogy olyan filmkínálatot szeretnének tartani, amely az üzletfeleket is kielégíti. Az exportra szánt anyagok katalógusába beleférnek majd azok a kortárs témák, melyeket a filmek etikai-erkölcsi alapon tárgyalnak, de a feldolgozás módja nem sért majd különösebb érzékenységet.

Alig egy hónap múlva, szintén a *Pesti Mozi*-ban az aktuálisan készülő filmeket szemlélő írás hívta fel a figyelmet az elmélet és a gyakorlat reális különbségeire. (*Pesti Mozi* [1933b]) Megtudjuk a cikkből, hogy Németországban speciális dramaturgiai hivatal válogatja a forgatásra szánt szüzséket, az UFA-ban pedig már készül a *Hitlerjunge Quex* (1933) című propagandafilm, ami erős kétségeket támaszt a korábban kiadott idealizált nyilatkozat megbízhatóságával kapcsolatban. A magyar szaklap jó érzékkel tapint rá az ipar számára is nagy jelentőséggel bíró, de itthonról ekkor még kevéssé látható fordulat pillanatára, mert éppen a *Hitlerjunge Quex* az első nagyszabású UFA-produkció, amely a nemzetiszocializmust monumentális díszletek között, művészi igénnyel éltető filmek sorát megnyitotta.

1937-ben a német kormány az UFA többségi tulajdonosává vált. A cég a filmiparban elindított központosítási folyamat kulcsa lett, melynek következtében 1941-re több fontos stúdió, a Tobis, a Terra, a Bavaria és a bécsi Wien-Film, egyetlen óriásvállalattá olvadt össze benne UFA Film GmbH néven. Bár a nemzetiszocialista orientáció már korábban is egyértelmű volt, 1938-tól, az Anschluss után az igazodás kifejezetten agresszívvá vált. A

német piacot monopolizáló, Goebbels propagandaminisztériumának közvetlen befolyása alatt álló vállalat saját külföldi érdekeltségeivel is szorosabbra vonta a kapcsolatot, melyek gyorsan a náci ideológia exportjának letéteményesévé lettek. A területfoglalásokat konjunktúra követte, hiszen ahol erre mód volt, az UFA lépett elő elsődleges beszállítónak. Magyarországon a német megszállásig elsősorban az UFA-mozik műsorpolitikájában és a forgalmazói kínálatban figyelhető meg drámai változás, de a német kormányzat a filmipar egyéb szektoraiba nem szólhatott bele úgy, ahogy azt például Csehszlovákia megszállt területein tette. A propaganda szempontjából felértékelődött Uránia műsorán egyre gyakoribbá váltak a Hitler és a német nép eredményeit népszerűsítő kultúrfilmek (pl. Hitler olaszországi útjának bemutatása ünnepélyes program keretében 1938-ban), de Horthy Miklós és Imrédy Béla, valamint magyar olimpiakonok jelenlétében itt mutatták be nagy sikerrel Leni Riefenstahl filmmonstrumát, az *Olimpiát* (*Olympia*, 1938) is. A vászonról csendesesen eltűntek a Németországban karriert befutó zsidó származású magyar UFA-sztárok, mint például Bársony Rózsi, helyüket pedig olyan új színészhírességek foglalták el, mint a zenés filmjeivel befutó, legendás Röck Marika, emellett a mozi szervezetében is zajlott a tisztogatás. A vezetőség 1938. július 31-ig eleget tett a zsidótörvényekkel kapcsolatos bejelentési kötelezettségének, és ha szükséges volt, cserélte a munkatársakat. Fontosnak tartották azt is, hogy a Magyar Film Iroda terület-visszacsatolásokról készített egész estés kultúrfilmjeinek ünnepélyes díszbemutatójára szintén ezen a helyen kerüljön sor (pl. *Észak felé*) (8 Órai Újság [1938]).

Miután kitört a háború, a fronton készített mozgóképek is megszáporodtak, és ezek később olykor az egész este programját kitöltötték. 1941-ben már előfordult, hogy sebesült német és magyar katonáknak kedvenc filmjükből tartottak itt jótékonysági vetítést, ugyanennek az évnek a karácsonyán pedig különös kiállítás nyílt az emeleti csarnokban, mely a hamarosan bemutatásra kerülő *A keleti csata* című propagandafilmet volt hivatott népszerűsíteni. A mozilátogatók ezen a tárlaton a valóságban is megcsodálhatták a szovjet-oroszországi háborúban zsákmányolt különböző tárgyakat és harci eszközöket, de láthattak itt egy hatalmas plakátot is, mely korábban az antibolsevista kiállítást díszítette. A fegyvergyűjtemény a „vörös rém” elleni háború küzdelmeit hozta testközelbe, melyet az egész estés riportfilm heroikus hangvétele látott el kellő pátosszal (*UFA Hírek* [1941]). Az erősen nácibarát propaganda ezen az úton kérlelhetetlenül bekúszott a filmszerető fővárosi közönség életébe, hiszen az éppen zajló háborúra emlékeztető kiállítással azok is szembesültek (szó szerint keresztülmentek rajta), akik egy másik műsoron lévő filmre, esetleg éppen a felhőtlen

kikapcsolódást ígérő, álarcosbálokkal és valcerokkal tarkított *Táncoló Bécs* (*Wir bitten zum Tanz*, 1941) című szilveszteri vígjátékra igyekeztek.

A propagandaanyagok között és a mozi programjában egyre nagyobb szerepet kaptak a hitleri Németország fontos ideológiai exportcikkének számító UFA-filmhíradók, melyek így megtalálták az utat a könnyed szórakozást kereső városi közönséghez. Ezeket azzal igyekeztek vonzóvá tenni, hogy a programajánlóiban külön is kiemelték a bennük látható magyar vonatkozású részeket.

„Az UFA mindig igyekezett az egyes külföldi országokban megjelenő híradók részére az illető nemzet saját motívumait, szűzségét feldolgozni, hogy kedvébe járjon a híradót szerető közönségnek. Így hazánkban is tapasztalhatjuk, hogy az UFA Világhíradó egyre több magyar vonatkozású felvételt közöl – nagy öröme a moziközönségnek. Nemcsak a harctéri felvételek között pillantottuk meg szívdobbanással honvédeink vitéz előrenyomulását, egyes városokban végrehajtott hadműveleteiket a távoli orosz síkságon, hanem politikai, sport, művészeti és társadalmi eseményeknél is büszkén szemléltük hazánk fiait a német híradó által élénk vetített pergőképekben.” – közölte büszkén 1941. decemberében az UFA Hírek [1941].

Az izgalmas képsorokon előkerült például a magyar honvédek harca a keleti arcvonalon, Nyíró József szereplése a weimari költőnapon, Bárdossy László miniszterelnök látogatása Berlinben vagy éppen a Magyarország-Svájc labdarúgó meccs. Mindezek mellett egy további, kissé bizarr indok is szólt az előadások látogatása mellett, mégpedig az, hogy a közönség tagjai a friss és korszerű technikával készült tudósításokban bármikor felismerhették a fronton lévő szeretteiket. Ilyen esetben az UFA vezetősége előzékenyen segített a kuncsaftoknak, és a berlini központban létrehozott keresőszolgálat segítségével kivágatta a távolban küzdő családtagról készült ominózus filmkockát, melyet eljuttatott az érintett nézőnek.

Az Urániában bemutatott számos német propaganda-film között különösen nagy hatással bírt a *Jud Süß* (r.: Veit Harlan, 1940), amely öt hétig szerepelt a mozi műsorán.¹¹⁴ Híre olyan komoly volt, hogy még a fővárosi Közigazgatási Bizottság ülésén is szóba került, éles hangú vitát váltva ki a megbeszélés résztvevőiből. Érdekes a jegyzőkönyvet szó szerint

¹¹⁴ A *Jud Süß* magyarországi forgalmazását és fogadtatását részletesen elemzi: Gál [2017]

idézni, mert szépen illusztrálja, hogy esetenként milyen nagy meggyőző erővel és mennyire közvetlenül hatott egy-egy film a nézők gondolkodására:

„Kuncze Lajos: ... Bánóczi bizottsági tag úr szavát tette az Urániában most előadott Jud Süss című filmet. Ezt a filmet megnéztem. Ez történelmi eseményeket ad elő, egy zsidó kalandor életét. A film tárgya az, hogy milyen ocsmány cselekedeteket követett el az illető. Ha egy film ilyen történelmi eseményeket ismertet, ez nem ok arra, hogy azt mondja a bizottsági tag úr: ez bűncselekmények elkövetésére izgatja az embereket.

Bánóczi László: Ez a tény!

Kuncze Lajos: Az emberben legfeljebb az a vélemény alakul ki, hogy mielőbb jöjjön a harmadik zsidótörvény, amely mégjobban megszorítja a zsidóknak ezt a működését...

Peyer Károly: A bizottsági tag úr öreg zsidó lesz, mire ez megtörténik!

Kuncze Lajos: Megszorítja a zsidóknak gazdasági tevékenységét.

Bánóczi László : Végre látjuk ennek a filmnek az igazi publikumát: Kuncze bizottsági tag urat!

Kuncze Lajos: Megnyugtathatom, mások is megnézték.

Peyer Károly: Remélem, hogy nemsokára lesz ez a véleményük!

Kuncze Lajos: Ez az ön véleménye!

Elnök : Kérem Peyer bizottsági tag urat, ne méltóztassék jóslásokba bocsátkozni.

Usetty Béla: Egyetlen jóslat!

Peyer Károly: Ez őszinte vallomás volt! Egyszer le fogja tagadni. Nagyon jó, hogy gyorsírók vannak, majd ezt olvasni fogják.” (Fővárosi Közlöny [1941] p. 184.)

1944 elején a háborús helyzet már szükségessé tette, hogy a mozgóképszínházak biztonságát is növeljék. A központi rendelet értelmében minden mozihoz kellő méretű óvóhelyet kellett kialakítani, mely légítámadás esetén fedezéket nyújt a nézőknek. Az Uránia alatt ekkor óvóhelyet és mentőállomást létesítettek, amely korszerűségével és felszereltségével megnyugtatóan hatott a látogatókra. A vetítések alatt ettől kezdve rádióügyeletet tartottak, és

szükség esetén megszakították az előadást, hogy a közönséget a védett helyiségekbe tereljék. A mozi Budapest ostromáig folyamatosan üzemelt, programja egyre szélsőségesebben és leplezetlenebbül szolgálta a náci barát propagandát. A nyilas hatalomátvétel után ünnepélyes keretek között találkozókat tartottak itt az új magyar és a német vezetés tagjai, az ekkor készült *Hungarista Híradók* közül az egyik például őrzi a náci mártír, Horst Wessel életéről készült dráma, az *Egy a millióért* (r.: Hans Westmar, 1933) bemutatójának képeit, melyen többek között Szálasi Ferenc nemzetvezető és Edmund Veessenmayer, a németek teljhatalmú magyarországi megbízottja is megjelent.¹¹⁵ A karlendítéssel tisztelgő nézőtérrel mutatott képsorok egyértelműen illusztrálják, hogyan vált az UFA által üzemeltetett mozi az indulás óta eltelt 15 esztendő alatt szépreményű, elegáns kulturális színtérből a náci ideológia egyik elsődleges terjesztőjévé, és hogyan maradt meg a hely erős aurája mindkét funkciójában.

A szovjetek 1945. április 24-én foglalták el a berlini UFA stúdiót, ami egyben a náci filmipar szimbolikus végét is jelentette (Bock [2009], p. 561.). A cég a korábbi formájában természetesen nem működhetett tovább, a külföldi érdekeltségekkel pedig már hónapokkal korábban, a front vonulásával egyszerre veszítették el a kapcsolatot. Mivel a budapesti Uránia ezt megelőzően sem tulajdona, csak bérleménye volt a vállalatnak, így az állam birtokában álló épületben az ostrom káoszából alig ocsúdva, már nagyon korán, 1945 februárjában ismét elindulhatott az üzem. A mozi műsorpolitikája a korábbiakhoz képest jól érzékelhetően 180 fokos fordulatot vett, ami háttérbe szorította a korábban vállalt szereppel kapcsolatos felelősség kérdését. 1945 májusában már Lenin születésének 75. évfordulója alkalmából rendeztek itt hatalmas ünnepséget, melynek keretében Mihail Romm és Dimitrij Vasilev *Lenin Októbere* (*Lenin v oktyabre*, 1937) című filmdrámáját vetítették, júniusban pedig a sztálingrádi csatáról készült eposz felvételei peregtek. Az Uránia, mely hosszú évtizedek óta a nagyváros fontos kulturális központjaként működött, az új korszakban ismét funkcionált, és újra ahhoz hasonló különleges kommunikációs hálót szőtt maga köré, mely kiemelt státuszát az előző időkben jellemezte.

Mint azt a fenti elemzésben láttuk, a „filmpalota” a híradómozihoz hasonlóan intenzív ritualizációs térként működött, a két helyszínen bizonyos esetekben azonos műsorszámokat is vetítettek. A látogatóknak a filmpalotában a híradómozihoz hasonlóan sűrű élményben lehetett részük, azonban az nem elsősorban a szigorú műfaji következetességgel összeállított programból, hanem a környezet reprezentatív kialakításából következett. A ritualizációs esemény azzal kezdődött, hogy a néző a mozi terébe lépett, ahol aztán a film és a különleges

¹¹⁵ *Hungarista Híradó* 1. (1944. október)

kialakítású tér élménye szervesen összekapcsolódott. Bár az Urániába nem kizárólag a filmhíradók kedvéért jártak az emberek, azokat itt is kötelezően vetítették, tartalmuk pedig ebben a közegben különös nyomatékot kapott. A reprezentatív környezet hitelesítette a látottakat és azt a szimbolikus világot, melyhez a film kapcsolódást nyújtott. A mozi tulajdonosa természetesen ebben az esetben is saját ideológiájának megfelelően alakította ki a műsort, melynek struktúrája az idő múlásával egyre kiegyensúlyozatlanabbá vált. A lenyűgöző környezet változatlan maradt, de fenntartásának motivációja átalakult, azonban ezt a közönség csak nehezen vette észre. A műsor struktúrája és a környezet jellegzetességei nem csak a két kiemelt mozitípus esetében, de minden vetítőhelynél alapvetően befolyásolják a ritualizáció megvalósulását. Az arányok mozinként eltérhetnek, de a program és a működtetés bemutatásával bármely példa leírható. Az elemzésben azért ezt a két típust emeltem ki, mert itt vizsgálható legtisztábban a két különböző szempont. Választásommal egyúttal arra is szeretném felhívni a figyelmet, hogy a rituális kommunikációelmélet, melyet Carey eredetileg jól működő demokráciák médiarendszereire dolgozott ki, hogyan módosul egy olyan közegben, ahol a viszonyok nem tisztán demokratikusak.

A mozik szerepétől a következő fejezetben áttérek a filmhíradó és a színterek kapcsolatának egy másik dimenziójára. Itt már nem a vetítőhelyekről, hanem a filmhíradók által reprezentált terekről lesz szó. A reprezentáció formája lehet indexikus, mint a dokumentumértékkel bíró, tájakat, kiemelt jelentőségű helyeket bemutató hírek esetében, illetve szimbolikus és ikonikus, amelyre a legjobb példát az országhatárok változását ábrázoló animált főcímek szolgáltatják.

9.2. Az ország területi reprezentációja a filmhíradó főcímeiben

A hírfogyasztás tere a vizsgált időszakban a mozi, amit a filmhírek virtuálisan különböző földrajzi terekkel kötöttek össze. A néző egy-egy tízperces hírblokk megtekintésekor bejárta a világot, úgy utazott távoli tájakra és idegen országokba, hogy valójában helyben maradt. Az egyes népek és nemzetek reprezentációját a filmhíradó szerkesztőinek szándéka határozta meg, és a hír nézője természetesen nemcsak a külföld, de a belföld tájairól és településeiről is képet kapott. A magyar országterület témája a filmhíradók egyik kulcsfontosságú kérdése, ami mind a híryananyagban, mind az azt bevezető főcímekben is hangsúlyosan jelenik meg. A filmhíradó főcímei a két világháború között változó módon, grafikus elemekkel referálnak az ország területére. A főcímek azért fontosak, mert elválasztó

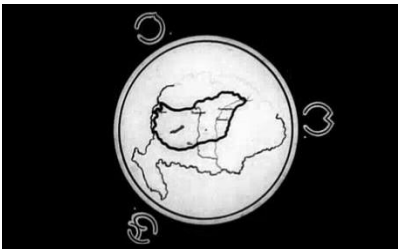
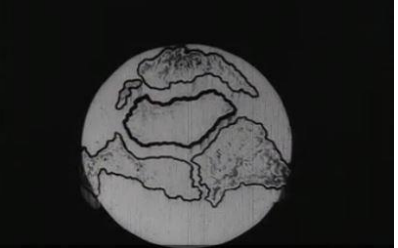
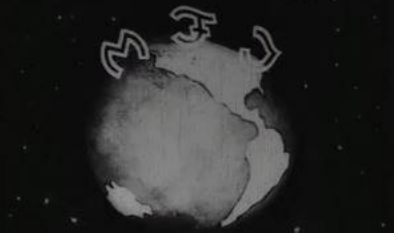

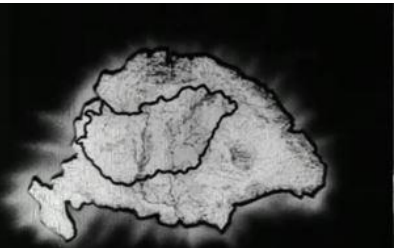
elemként szolgálnak, bevezetik a híradóblokkot, egyúttal pedig felkészíti a nézőt arra, hogy milyen műfajú mozgóképeket fog majd látni. Az itt látható képek, kiemelt pozíciójuk révén, szimbolikusan jelzik, hogy mi az a téma, amit a hatalom mindenképpen a társadalmi diskurzus részévé kíván tenni. A főcímek fikciósak és animáltak, így lényegileg különböznek a híradó többi részének dokumentarista természetétől. Következtesen megjelenik bennük a területi revízió gondolata, ami ezáltal a filmhíradók tematikus vezérfonalává emelkedik. Előképük a német Ufatonwoche földgolyót ábrázoló főcíme lehetett, azonban azt sajátos módon egészítik ki. A földgolyó a hírek nemzetköziségére és a filmhíradó globális érdekeltségére utal, rajta azonban egy fiktív, a trianoni döntés előtti állapotokat tükröző országhatár is megjelenik. A főcím nem a jelent, hanem a múltat és a kívánt jövőt mutatja meg, így egyfajta rituális funkciót hordoz. A trianoni döntés revíziójának gondolata folyamatosan jelen van a főcímekben, minden vetítés alkalmával visszatérő, stabil vizuális refrénként. Az ábrázolás befolyásolja a nézők attitűdjét és mintegy megfogalmazza, képi formába önti a vágyakat. A revízió eseményei szintén megjelenítésre kerültek a főcímek térképein, ami tulajdonképpen rögzítette a szimbolikusan megfogalmazott igények beteljesülését. A *8 Órai Ujság* „Bravó filmhíradó!” című rövid cikke arról árulkodik, hogy ezek a képsorok nagyon erős érzelmeket váltottak ki a nézőkből, segítettek abban, hogy a siker élményét a közösség tagjaként éljék meg. A cikk utolsó mondata a filmhíradó főcímein látható képeket az ima gesztusához köti, ami a szakrális rítust és a médiumot közvetlenül is összekapcsolja:






„Dörgő tapsokkal köszönti a mozik közönsége a Magyar Film Iroda heti híradójának új »címlapját«, amelyen Csonkamagyarország térképe kibővült Kárpátaljával. Boldogan látja a szem az új határvonalait s boldogan tapsol a kéz a filmhíradó gyors munkájának.



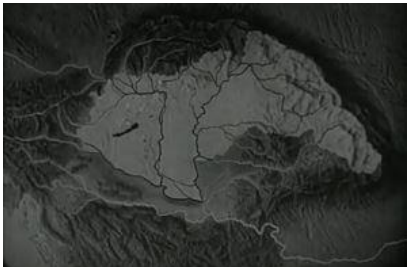


Rövid idő alatt kétszer gyarapodott már a filmhíradón is a térkép.

A magyarok Istenének legyen hála érte s a magyarok Istene hallgassa meg fohászos imáinkat!” (8 Órai Ujság [1939])

A fentiekre tekintettel érdemes alaposabban elemezni a főcímek változásait a tárgyalt időszakban. Krasznai Zoltán monográfiája, amely részletesen vizsgálja Magyarország területi reprezentációját a két világháború között, kitér a filmhíradók főcímeire is (Krasznai [2012], pp. 132-135) amit én jelen kutatás keretében a rituális értelmezéssel egészíték ki.

Híradó	Főcím	Leírás	Rituális értelmezés
MVH-273 (1929. május)		A trianoni ország képe fehér kör alakú háttér előtt. A térkép köré vékonyabb vonallal felrajzolódnak Nagy-Magyarország határai. A kör körül az MFI emblémája forog.	Kiindulópontot az erősebb vonallal jelzett aktuális országhatár biztosít, ehhez képest jelenik meg a régi és jövőben kívánt határvonal. Az ábrázolás egyszerre emlékezés és egyfajta óvatos vágybeteljesítés. Az MTI logójához hasonlító köríves tipográfiával MFI embléma a forrás hitelességét erősíti.
MVH-400 (1931. október)	 	A trianoni ország képe fehér kör alakú háttér előtt. A térkép köré három oldalról egyszerre megérkeznek a halványabb körvonalakkal, de erős domborzati jellegzetességekkel megjelenített elcsatolt területszempontok. A kép átalakul az űrben forgó földgolyóvá, melyből végül előtűnik az MFI embléma.	A térkép ábrázolásában az elcsatolt területszempontok visszatérése nagyon intenzív gesztus. A rituális üzenet a korábbiaknál erőteljesebb, és dinamikája miatt inkább a jövőre vonatkozik, mint az emlékezésre. A Föld ábrázolása a gyártó cég globális érdekelttségét jelzi, ami talán nem véletlenül a hangosfilmváltással egy időben jelenik meg.
MVH-433 (1932. június)		Az aktuális ország és Nagy-Magyarország térképe egyszerre jelenik meg a fehér háttér előtt. A határokat jelző vonalak és a domborzat ábrázolása erőteljes. A Földet ábrázoló folytatás a korábbival megegyezik.	Kimarad a területek visszatérésének mozzanata, Nagy-Magyarország mint eleve adott formáció jelenik meg. A háttérrel adó világos mezőről jól leváló összefüggő domborzat a létrehozott síkidom elválaszthatatlan egységét sugallja.
MVH-567 (1935. január)		Sugárzó fény veszi körül Nagy-Magyarország térképét, melyben már csak a trianoni országhatár látszik. A domborzati és vízrajzi térkép egységes és részletes. A földgömb és az embléma társítása megmarad, de az animációs technika változik.	A területi egység kifejezése az előzőeknél is hangsúlyosabb. Rituális értelemben nem a visszacsatolás mozzanata a fontos, hanem az eleve elrendelt összetartozás érzése, amelyet az szakrális fénykoszorú spirituális értelemben is illusztrál.

			
MVH-768 (1938. november)	  	<p>Az űrben forgó földgömb és az arra árnyékként vetülő MFI logó a főcím elejére kerül.</p> <p>A földgömbön megjelenik a sugárkoszorús Nagy-Magyarország térkép domborzati jellemzők nélkül. A fekete térképen fehérrel kirajzolódik az első bécsi döntéssel visszanyert terület körvonala, majd teljesen kifehéredik az általa körülhatárolt rész, ami így beleolvad az eleve világossal ábrázolt trianoni Magyarországba.</p>	<p>A térkép ábrázolása itt az előzőektől eltérően már a jelenre koncentrált. A terület-visszacsatolás a hónap vezető híre egyben, melyet a készítők ilyen módon vizualizálnak. A földgömb a főcím alatt végig látható, ami a nemzetközi erőter fontosságát jelzi.</p> <p>A képsor érdekessége, hogy ugyanazokkal az eszközökkel dolgozik, mint a korábbi változatok, ám dramaturgiájába ezúttal egy nagy hírértékkel bíró aktualitást is beemel. A korábbi főcímekben használt Nagy-Magyarország térkép ezzel közeledik a realitáshoz, hiszen a rajta kifehéredő területek már az aktuálisan megvalósított terjeszkedést mutatják. Az ideális határvonal részleges elérése mintegy visszamenőleg igazolja a korábbi térképek létjogosultságát.</p>
MVH-787 (1939. március)		<p>Az előző minta ismétlése Kárpátalja területére történő kiterjesztéssel.</p>	

MVH-863 (1940. szeptember)		Az előző minta ismétlése Észak-Erdély területére történő kiterjesztéssel.	
MVH-922 (1941. október)		Az előző minta ismétlése Délvidék területére történő kiterjesztéssel.	A főcím bevezetése és az abban ábrázolt esemény között fél év telt el, míg a korábbi visszacsatolások esetében azonnal aktualizálták a képeket. Az akció itt egy már fennálló helyzetet rögzít, és ezen keresztül erősíti a közösség összetartozását.
MVH-932 (1942. január)		A földgömb a rá vetülő MFI embléma árnyékával megmarad, az utána következő térkép azonban változik. A teljes képet kitöltő domborzati térképet látunk, melyen világos színnel jelennek meg a hazatérő területek.	A térképről eltűnik a dicsfény, az ábrázolás a racionális jelleget kap. A domborzati térkép a Kárpát-medence látványos kiemelésével a néző intellektusára hat, hiszen a területi egység természetes, ésszel könnyedén belátható létét hangsúlyozza.
Hungarista Híradó 1. (1944. november)		A Kárpát-medence hegy- és vízrajzi térképén megjelenik a Hungarista Mozgalom jelképe, melynek árnyéka rávetül a térképre.	A térkép ábrázolása először szorul háttérbe egyéb képi elemek mellett. A híradó a nyilaskeresztes embléma hangsúlyos beemelésével eltávolodik a revíziós gondolattól, és egy konkrét politikai ideológiához kívánja kapcsolni a nézőt. A nyilaskereszt elnyúló árnyéka kifejezetten fenyegető, inkább szorongás előidézésére, mint a közösségbe való meghívásra alkalmas.
MVH-1078 (1944. november)		A földgömb az MFI logó árnyékával megjelenik, utána a Kárpát-medence domborművű hegy- és vízrajzi térképét látjuk országhatárok nélkül, kizárólag a világítással kiemelve.	A Magyar Világhíradó főcíme határozott irányvesztést fejez ki. Szöveges elemek nincsenek, a grafikus formák egyszerűsödnek, a korábban preferált szimbólumok gyakorlatilag eltűnnek. A képsor így már nem alkalmas a mágikus rituális dimenzió

			közvetítésére, nem tájékoztat, hanem elhallgat (ezáltal pedig közvetett módon félrevezeti a híradó hagyományos retorikájára felkészült nézőt), hiszen nem jeleníti meg a szovjet csapatok előrenyomulását.
--	--	--	--

Ahogy azt a rituális értelmezés mutatja, a főcímek 1941-ig egyfajta dicsőséges narratívában, azt követően fokozatos irányvesztéssel és a narratíva szétesésével ábrázolják az ország területét. A filmhíradó így már a főcímeivel bekapcsolódik a narratív nemzeti identitás alakításába, amelyről részletesebben a következő fejezetekben lesz szó.

10. Narratív nemzeti identitás és filmhíradó

„*A rítus mint kulturális mintákat tartalmazó rendszer, nem homogén. Ugyanis a kultúra szimbolikus szerkezetén belül vannak olyan expresszív formák, melyek sűrített üzenetekkel tudnak szólni: drámai pillanatokban és hétköznapi helyzetekben*” (Andok [2017] p. 54.). A filmhír műfaja ideális arra, hogy mind drámai, mind hétköznapi témákat megfelelően keretezzon. Az előbbieket közé tartoznak a rendkívüli eseményekről, háborúkról, katasztrófákról, a közösségre veszélyt jelentő tényezőkről, váratlan felfedezésekről szóló tudósítások, az utóbbiak közé a biztonságot és állandóságot sugalló, jól ismert és várt tartalmak. A hírek formája a zsáner szabályainak megfelelően jellemzően mindkét esetben elbeszélő, ezért ezek az anyagok könnyen illeszkednek a nagyobb narratív struktúrákba, akár az egyén, akár a közösség szintjén. Mivel az általunk vizsgált filmhíradók országos piacra készültek, feltételezhetjük, hogy a nézők legszélesebb körét elsősorban a nemzeti identitás történeteinek keresztül kívánták megszólítani. Ha elfogadjuk a rituális modell alaptételét, mely szerint a társadalmi valóság a kommunikáció során jön létre, feltételezhetjük, hogy a *Magyar Világhíradó* hírei elsősorban a nemzeti identitás, különösen a narratív nemzeti identitás alakítói.

„*A narratívumot olyan szövegként határozzuk meg, ami eseményekről számol be, és rendelkezik idői, valamint oksági koherenciával*” (Hoshmand alapján László [2012] p. 19.). A szöveg lehet nyelvi, képi, vagy ezek kevert változata, ahogy ez a hangos filmhíradók esetében is megfigyelhető. A filmhíradók különösen alkalmasak a narratívumok megfogalmazására, hiszen eseményekről tudósítanak, meghatározzák azok idejét, és összefüggésekben, oksági koherenciában értelmezhetők. Az oksági láncolat gyakran több kiadáson is átnyúlik, olykor a sorozat egészen keresztül követhető. A filmhíradó által közvetített narratívumok közérthetők, a

nézők különböző iskolázottságú és érdeklődésű tömegei számára is értelmezhetők, gyakran dolgoznak erős érzelmi töltöttségű jelképekkel, melyek segítik a befogadást. Amennyiben elfogadjuk, hogy a rituális kommunikációelméleti paradigma szerint a híreken keresztül a közönség a valósághoz kapcsolódik és megerősít saját közösségi identitását, akkor azt is meg kell állapítanunk, hogy ez a kapcsolódás elsősorban narratívumok formájában valósul meg.

A narratív identitás szociálpszichológiai fogalmának egyik előképe a kollektív emlékezet elmélete, melynek kapcsán Maurice Halbwachs a társas tapasztalatok narratív megfogalmazásának gyakorlatáról írt az *Az emlékezet társadalmi keretei* című 1925-ben megjelent művében (László [2012] p. 11.). A narratív pszichológia kifejezést Theodore Sarbin alkotta meg 1986-ban, de vele nagyjából egy időben Jerome Bruner is pszichológiai vizsgálat tárgyává tette az elbeszélést. A később kibontakozó iskolák eredményei sokszor más területek számára is nagy jelentőséggel bírtak, így többek között a történettudományt is inspirálták. Magyarországon tudományos narratív pszichológiával foglalkozik többek között László János, aki *Történelemtörténetek. Bevezetés a narratív szociálpszichológiába* című 2012-ben megjelent művében különböző forrásokon végzett tartalomelemzéssel állítja fel a magyar nemzeti identitás narratív modelljét. László szerint az emberek személyes élettörténeteik és a csoporttörténetek a jelentős életeseményeket fogalmazzák meg.

„A fogalmazásban, ami önmagában is jelentéskonstrukció, kifejezik azokat a módokat, hogy miként szervezik meg a társas világhoz fűződő viszonyukat, és miként alkotják meg identitásukat. Ha elfogadjuk, hogy az emberek és csoportok saját identitásukat és pszichológiailag érvényes valóságukat számos lényeges vonatkozásban történetek révén alkotják meg, akkor jogosan feltételezhetjük, hogy ezeknek a történeteknek a kompozíciós tulajdonságai és élménymínőségei a történetmondók várható viselkedéses adaptációjáról és megküzdési kapacitásáról vallanak” (László [2012] p. 28.).

A szerző a tankönyvi szövegeken és néphistóriai korpuszon végzett elemzés alapján arra a következtetésre jut, hogy a magyar nemzeti identitás sérülékeny, és saját történetét alapvetően két nagy szakaszra, a távoli dicsőséges múltra és a mohácsi vész óta tartó vereségsorozatra osztja. Az elszenvedett traumák hatására a nemzet a kollektív viktimizáció pozícióját veszi fel, mely a saját felelősséghez és az idegen csoportokhoz való viszonyt is meghatározza. Jellemző érzelmei a félelem, szomorúság, csalódottság, lelkesedés és remény, mindez azonban alacsony ágenciával és pesszimizmussal társul (László [2012] pp 168-169.). László eredményeit érdemes összevetni a filmhíradók által megrajzolt identitáskonceptióval, azzal a megjegyzéssel, hogy

az audiovizuális anyagok az írott szövegektől eltérően működnek, tehát vizsgálatuk is más módszertant igényel. A két világháború közötti időszakot elsősorban a trianoni trauma friss emléke határozta meg, így feltételezhetjük, hogy ez a motívum a filmhíradók által megfogalmazott elbeszélés(ek)ben is kulcsszerepet játszik. Mivel az akkori közelmúltban történt esemény számos vonatkozásban, akár közvetlen ok-okozatisággal hatott a korabeli jelenre is, ezért feltételezhetjük, hogy a korpuszon végzett narratív elemzésnek is érvényes keretet adhat.

A fentiek alapján megállapítható, hogy a filmhíradó nézője nem csak saját jelenét, de múltját is folyamatosan konstruálja.¹¹⁶ Az elbeszélés oksági koherenciája miatt szükséges a múlt állandó megidézése és értelmezése, olykor csak utalások szintjén, máskor akár önálló hírek formájában. A múlt lehet a közelmúlt egy-egy sorsfordító pillanata, úgy mint a trianoni döntés, vagy a régmúlt fontos, például évfordulók kapcsán felmerülő eseményei. Jan Assmann terminológiáját használva, a közelmúltra vonatkozó *kommunikatív emlékezet* és a régmúltra vonatkozó *kulturális emlékezet* témái egyaránt megjelenhetnek a filmhíradókban (Assmann [2013] pp. 49–67).¹¹⁷ A filmhírek aktualitása általában szorosan összefügg az eseményeket generáló okokkal, így a legtöbb esetben az emlékezet valamilyen formáját is aktiválja. Mivel az anyagok minden esetben szerkesztettek, ezért az általuk elbeszélte történet is egyfajta tudatos koncepció nyomait tükrözi. Múlt és jelen koherens összekapcsolása így olyan mesternarratívát alkot, mely egyrészt összhangban áll a produkció létrehozóinak szemléletével, másrészt a közösség identitásának kifejezője és alakítója lesz.

Assmann szintén Halbwachs elméletéhez nyúl vissza, amikor azt állítja, hogy „*a múlt társadalmi rekonstrukciója mindig csoporthoz kötött folytonossági fikció*” (Assmann [2013] 91.). A folytonosságot véleménye szerint két úton lehet megteremteni, melyek egyike az írástudatlan társadalmakra jellemző, ünnepekhez és rítusokhoz köthető *ismétlés*, melyben

„*az ünnepek és rítusok szabályszerű visszatérése kezeskedik az identitásbiztosító tudás közvetítéséért és továbbörökítéséért, a rituális ismétlés pedig garantálja a csoport tér- és időbeli összetartozását. Az ünnep mint a kulturális emlékezet elsődleges szerveződésformája az írástudatlan társadalmak idejét köz- és ünnepnapokra tagolja*” (Assmann [2013] p. 58.).

¹¹⁶ A korszak filmhíradóinak történelemképéről bővebben: Barkóczi [2016]. A mozgókép és kollektív emlékezet viszonyáról magyar vonatkozásban, de elsősorban a játékfilmek kapcsán: Murai [2008].

¹¹⁷ Jan Assmann szerint a kommunikatív emlékezet biológiai hátterű és elsősorban az egyéni tapasztalatokhoz kötődik, míg a kulturális emlékezetet a társadalmi intézmények tartják fenn és jellemzően szimbólumokban, sűrített tartalmakban fejeződik ki. Az egyes témák az idő múlásával kerülnek át az előbbiből az utóbbiba. A kulturális emlékezetben nagy szerepet játszanak a szintén narratív formában létező mítoszok.

A másik módszer a *textuális koherenciára* törekvő, ismétléseket kerülő interpretáció, mely elsősorban az írásos kultúrákat és az egyéni hangon megszólaló szerzőket jellemzi. A híradókat az ismétlés eszközével gyakran élő, egyszerű és közérthető sémákat használó, jelöletlen beszéd módú forma miatt az első kategóriába sorolhatjuk. A hírek konkrét tartalmuk alapján viszont az utóbbihoz tartoznak, hiszen a hír definíciójának fontos kritériuma az aktualitás, ezért a mesternarratíva elemeit mindig új kontextusban, valamilyen új információval kiegészítve kell bemutatni. A filmhíradó tehát az emlékezet különböző szintjeit különböző módszerek segítségével mozgatja meg. Ezek együttese egyben a mesternarratíva hatékony kommunikációját is biztosítja, melyet elhangzó és leírt szövegekkel, valamint képekkel egyaránt és egymást erősítő regiszterekben épít.

Mivel a fentiekben láttuk, hogy a filmhíradók és az emlékezet kapcsolata milyen fontos a társadalmi identitást alakító narratíva létrehozásában, ezen a ponton szeretném bevezetni az elemzésbe a „*beültetett memória*” (*prosthetic memory*) fogalmát. A fogalmat többek között Pam Cook használja fikciós filmek vonatkozásában a mozgókép és a nosztalgia kapcsolatáról írt elemzésében (Cook [2006]), de úgy vélem, hogy az itt vizsgált műfajra is érvényesen alkalmazható. A híradó nézője képes és hangos beszámolót lát egy múltban történt eseményről, olyan körülmények között (a mozi sötétje, egyéb ingerek kizárása stb.), mely lehetővé teszi a hatékony befogadást. A film indexikus természete a látottak és a néző közti közvetett kapcsolat tényét tovább erősíti. A mozilátogatónak így olyan intenzív, más médiumok híreinek fogyasztásától jelentősen eltérő élményben van része, melynek során maga is mintegy tanújává válik a filmben bemutatott eseménynek. Az adott eseményről készült tudósítás azért kerül a programba, mert a szerkesztő fontosnak tartja, azaz olyasminek, amire „érdemes emlékezni”. A nézőt tehát emlékeztetik valamire, amit tulajdonképpen csak abban a pillanatban ismer meg, aminek következtében az esemény annak memóriájában egy valódi emlékhez hasonló módon jelenik meg, a személyes emlékezet részévé válik, még akkor is, ha a valóságban nincsen róla tapasztalata. Cook szerint az emlékezet hidat képez a személyes nosztalgia és a történelem között, de a kettő közti határ gyakran elmosódik. A filmhíradók esetében az emlékeztetés gesztusa segít abban, hogy a narratívum mind a személyes, mind a közösségi identitásba konfliktus nélkül beépüljön.

A következőkben az 1938 és 1941 között készült filmhíradók elemzésén keresztül szeretném bemutatni, hogyan működik a rituális és narratív beszéd mód az általam vizsgált anyagokban.

10.1. Módszertan

Jelen kutatás két pilléréren nyugszik. Az első pillér a filmhíradók történeti hátterének feltárása, a második a filmhíradók anyagának közvetlen vizsgálata. A filmhíradók anyagát elsősorban *tartalomelemzéssel* (kvantitatív és kvalitatív) módszerekkel dolgoztam fel, hiszen befogadási vizsgálatokra ilyen régi archív anyagoknál már nincsen mód. Az 1931 és 1944 között keletkezett hangos filmhíradók masszív, több ezer hírből álló korpuszt képeznek, melynek alperiódusai elsősorban a magyar politika eseményeihez igazodva különíthetők el. A teljes gyűjtemény alapos elemzése olyan nagy apparátust igényelne, mely meghaladná e kutatás kereteit, ezért abból egy rövidebb, de reprezentatív egységben kezelhető mintát választottam. Ez a minta a magyar történelem egy speciális eseménysorozatához kötődik, amelynek nagy szerepe lehetett a nemzeti identitás alakításában. A kiemelt szekvencia az 1938 és 1941 közötti négy évet fedi le, amely a trianoni döntéssel elcsatolt területek egy részének fokozatos visszaszerzését, vagyis a revízió folyamatát dokumentálja.¹¹⁸ A témaválasztás azért indokolt, mert ezen az anyagon egyszerre vizsgálható a műfaj tipikus működése, a filmhíradózás nemzeti jelentősége és egy olyan probléma feldolgozása, amelynek mind történeti, mind szimbolikus szempontból nagy jelentősége van. A revízió folyamata leírható konkrét, jól adatolható eseményekkel, de megközelíthető a reprezentáció jelképes és erősen emocionális megoldásai felől is. Ideális, izgalmas aktualításokat tartalmazó anyag a tényekről tudósító híradó számára, ugyanakkor kiemelten fontos a politikai propaganda szempontjából. A választásnál fontos szempont volt az is, hogy erre az időre a filmhíradókat gyártó intézményi struktúra és az ott folyó munkát meghatározó irányelvek már kellően kikristályosodtak, az eszközöket és a lehetőségeket jól ismerő szakemberek kompetens módon látták el feladataikat. Feltételezésem szerint a revízió eseményeit lefedő négy év a filmhíradó rituális funkciójának jó modellezője, mely sokat elárul a ritualizáció folyamatáról és a filmhíradó szociokulturális jelentőségéről.

¹¹⁸ A 1938-1941 közötti adatok kapcsán fontos megjegyezni, hogy azok a Filmhíradók Online adatbázisának 2019. január 1-én elérhető állapotát tükrözik. A filmhíradókkal kapcsolatos archívumi kutatás a disszertáció megírásának időpontjában folyamatosan zajlik, így az új eredmények módosíthatják a metaadatokat. Bár a tendenciák és arányok tekintetében jelentős változásra nem számíthatunk, kisebb eltérések (pl. hírek sorrendjének megváltoztatása az eredetihez hű rekonstrukció érdekében egy híradón belül), elképzelhetők.

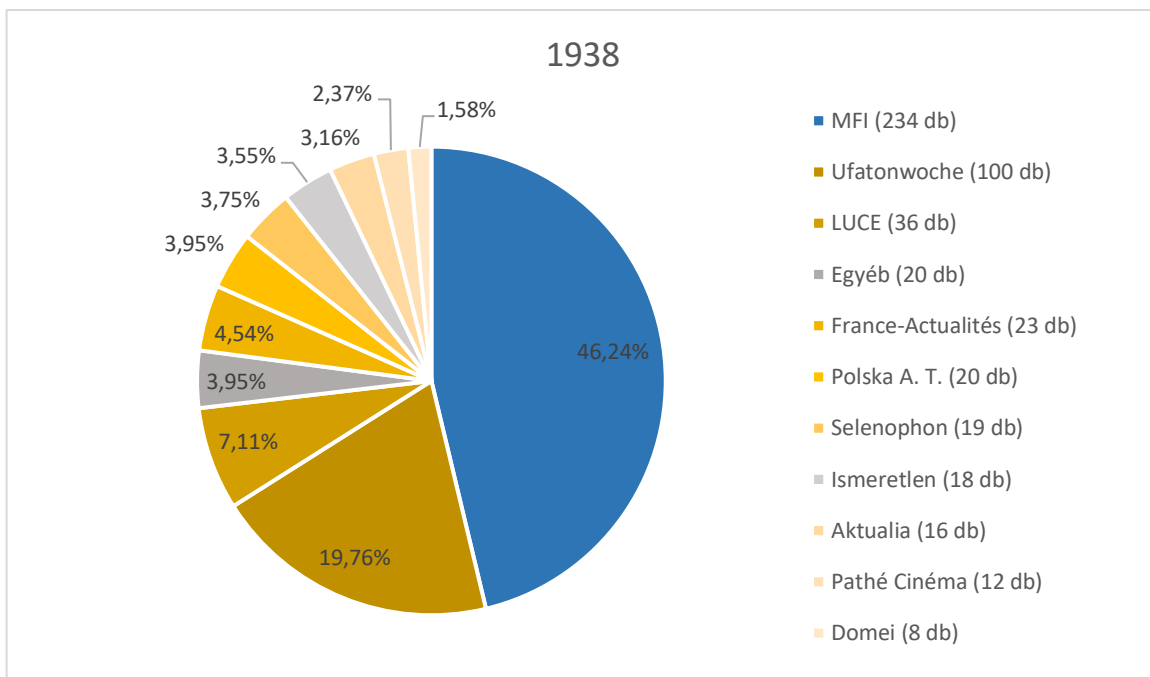
A választott minta anyagának számosságát az alábbi táblázat mutatja:

Év	Híradók száma	Filmhírek száma
1938	52	506
1939	52	476
1940	52	450
1941	52	415
Összesen	208	1847

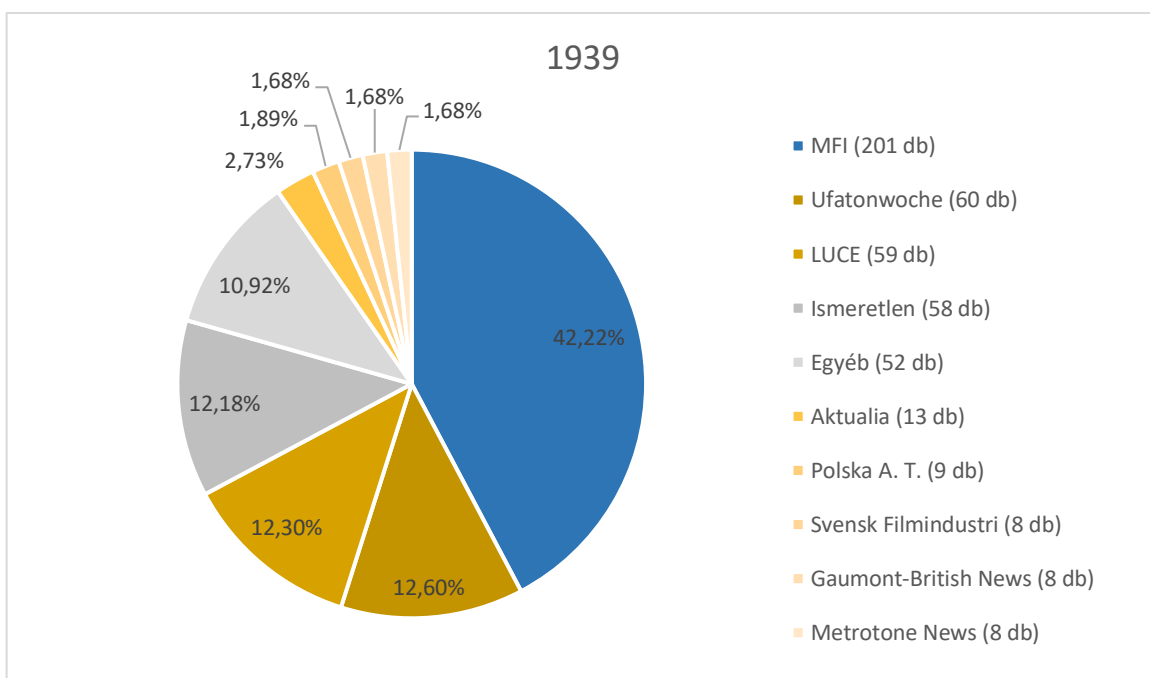
5. táblázat: Az 1938 és 1941 között megjelent *Magyar Világhíradó* és filmhíreinek darabszáma

1938-ban 1 teljes híradó és 38 hír, 1939-ben 2 híradó és 56 hír, 1940-ben 6 híradó és 104 hír, 1941-ben 4 híradó és 95 hír hiányzik. A 293 elveszett hír az összes hír 15,86%-a, ami olykor teljes híradókat, olykor megmaradt híradók egy-egy híryanagát jelenti. Ezek a mozgóképek különböző okok miatt tűnhettek el, akár a hordozó nyersanyag károsodása vagy pusztulása, akár annak későbbi újrahasznosítása, esetleg a tartalom miatt történő szándékos kiemelése révén. Az elveszett hírek fizikai hiánya azonban nem jelenti azt, hogy a kutatás szempontjából ezeknek a tételeknek ne lenne információ értékük. Maguk a filmek ugyan nem nézhetők meg, de tartalmukat ismerjük, mert a dokumentációra nagy gondot fordító MFI és a korabeli szaklapok műsorismertetői megőrizték számunkra az egyes kiadások tartalmát. A tématerkép szempontjából így az elveszett híreknek is van értéke, noha a kép és a hang közvetlenül már nem elemezhető.

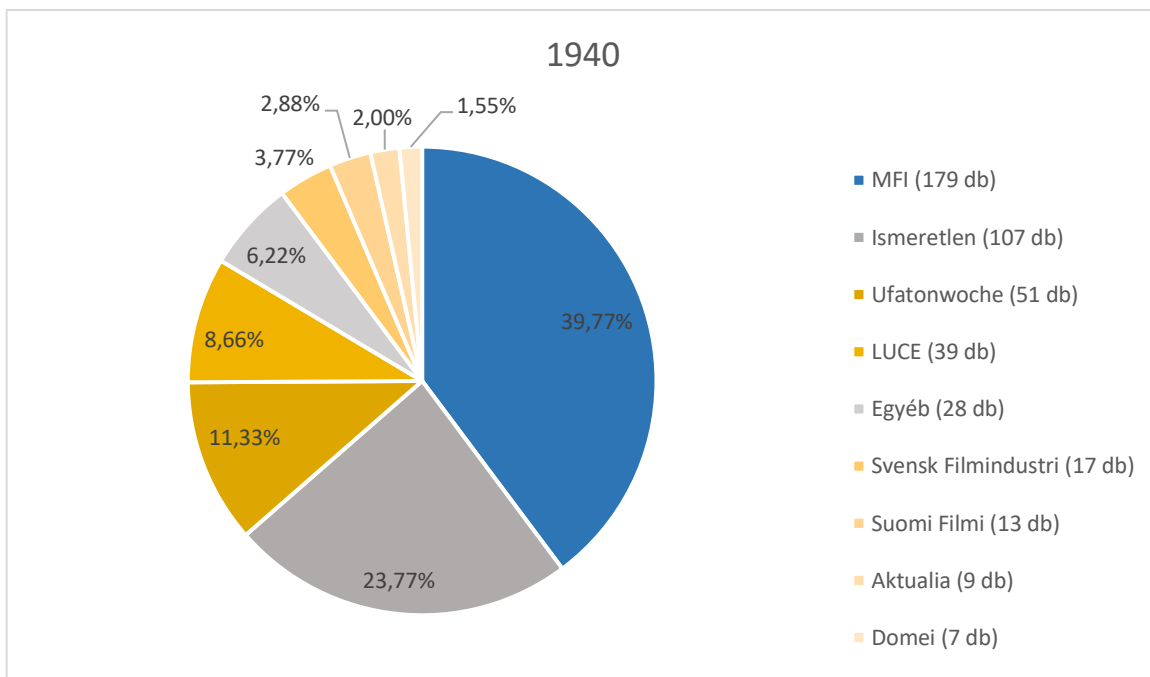
Az elemzett mintában megjelenő filmhírek gyártási statisztikájából is vonhatunk le következtetéseket. A nemzetközi kapcsolatokat korábban már bemutattam a Magyar Film Iroda nemzetközi kapcsolatait tárgyaló fejezetben, azonban itt érdemes újra érinteni a témát a választott időszakban megfigyelhető tendenciák miatt. Az egyes évek összehasonlítása jól mutatja, hogy a változatos nemzetközi kitekintés nyújtó műsorstruktúra hogyan szűkül be a négy év folyamán, és hogyan válnak a Magyarországgal szövetséges hatalmak ügynökségei gyakorlatilag kizárólagos hírszolgáltatókká.



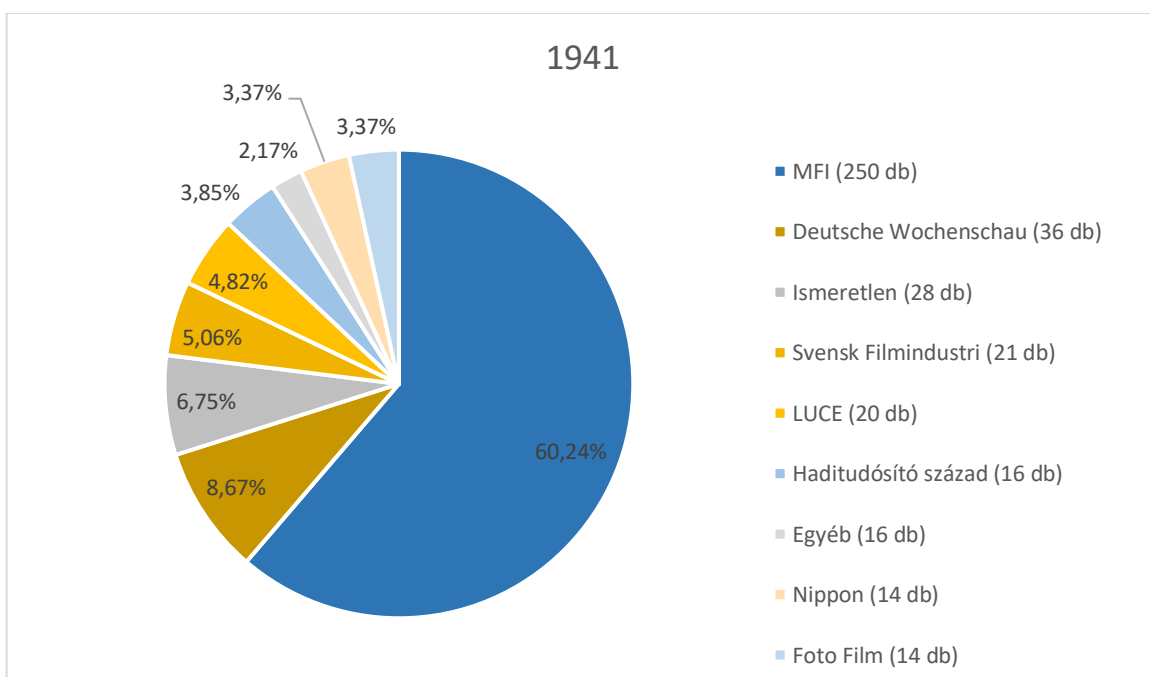
1. ábra: Magyar és külföldi gyártású hírek megjelenése a *Magyar Világhíradóban* – 1938



2. ábra: Magyar és külföldi gyártású hírek megjelenése a *Magyar Világhíradóban* – 1939



3. ábra: Magyar és külföldi gyártású hírek megjelenése a Magyar Világhíradóban – 1940



4. ábra: Magyar és külföldi gyártású hírek megjelenése a Magyar Világhíradóban – 1941

1941-ben megjelent két új forrás, a háborús időkre figyelmeztető „Haditudósító század” és az *Ufatonwoche* híradók helyét átvevő *Deutsche Wochenschau*. A Magyar Film Iroda által gyártott anyagok darabszáma fokozatosan nőtt, arányuk a teljes anyagon belül a korábban jellemző 50% alatti arányról 60,24%-ra emelkedett. Ha ehhez hozzászámoljuk még a főleg MFI

munkatársakkal működő Haditudósító század filmjeit és az erdélyi Foto Film tudósításait, akkor azt látjuk, hogy a magyar anyagok aránya 1941-re már 67,46%. A filmhíradó bezárkózása és a revízió folyamata között közvetlen párhuzamot vonhatunk. A hírszolgáltatók közül eltűntek azok a partnerországok, melyek kormányai a magyar revíziót nem támogatták, valamint eltűnt a korábban fontos Ausztria, melynek gyártója az Anschluss után nem küldhet többé önálló anyagokat. 1940-től a lengyel Polska A. T.-val való kapcsolat is megszűnt, így a háború első éveiről dominánsan német forrásból tájékozódhattak a nézők. A filmhíradó világképe látványosan torzult, és a sorozat történetén belül saját korábbi sokszínűséghez képest, meglehetősen egyszólamúvá vált. Ez a folyamat szorosan összekapcsolódott a gyártás háttérében álló politikai szándékokkal, melyek a revíziót nem csak az eseményeket dokumentálva kívánták bemutatni, hanem igazolást is kerestek hozzá. A mozilátogatók, akik a korábbi években egy világra nyitott, vegyes tartalmakat bemutató médiumhoz szoktak hozzá, most hetente ismétlődő, egy nézőpontos, egyre inkább Európa, Kelet-Európa, majd Magyarország centrikus hírfolyammal találkoznak. A filmhíradó, melynek vonzereje eredetileg éppen az volt, hogy rövid idő alatt közérthető, színes, nemzetközi metszetet adott a nézőknek, most szűkülő fókuszú és jobban koncentrált, az egyes kiadásokat szorosan összefűző témafolyammá alakult.

A tartalomelemzést a kutatás során első lépésben a filmhírek kézi annotálásával végeztem el. A híryanagon az annotálás több szinten is elvégezhető (műfaji, képi, stb), ilyen nagyszámú hír esetében azonban elsősorban a hírek alműfajainak meghatározásából tudtam kiindulni. A filmhírek struktúrája és hossza a vizsgált anyagban viszonylag stabil, ezért értelmesnek tűnt a rendszert ezeknek a filmhír-egységeknek a besorolására építeni. A témák vizsgálata azért is praktikus, mert filmhíradók értelmezését nagyban segíti, ha a történettudomány által leírt eseményeket és azok filmhíradós feldolgozását összehasonlítjuk.

Az elemzés során az egyes filmhíreket téma szerinti kategóriákba soroltam, majd ezekből a témákból tématerképet készítettem. A munka során szem előtt tartottam, hogy a kézi annotálás módszere bizonyos fokig szubjektív és a kutató saját értelmezését tükrözi, azonban végig igyekeztem a kidolgozott kritériumokat következetesen megtartani. Az annotálás ellenőrzését két társ kódoló segítségével végeztem, akik tőlem függetlenül, de az általam megadott címkékkel és szabályok szerint annotálták az anyagot. A társ kódolók Gyürke Katalin szerkesztő-újságíró, a Budapesti Corvinus Egyetem Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskolájának korábbi hallgatója, és Báron György filmkritikus, a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanára voltak. A társ kódolók eredményei arányaiban megegyeztek az én

eredményeimmel, egy kategória esetében azonban komolyabb módosítást láttam indokoltnak. Javaslatuk alapján a „természet” kategóriát szélesebb körben is alkalmaztam, a definíciót a pontosság érdekében kibővítettem. További kérdésként merült fel a „magyar belpolitika” és „magyar külpolitika” címkék alkalmazása a revízió eseményeit bemutató filmhírek vonatkozásában. Ebben a tekintetben az a konszenzusos született, hogy a visszacsatolás aktusát előkészítő és az arról szóló híreket külpolitikának, a visszacsatolás utáni helyzetet bemutató beszámolókat belpolitikának tekintjük.

A hírek tipizálására többféle rendszer létezik a szakirodalomban, azonban a kutatott anyag kellő mélységű elemzése érdekében saját rendszert dolgoztam ki. A kategóriák meghatározásához elsősorban a *Filmhíradók Online* archívumi címkéit és Andok Mónika (Andok [2013]) felosztását vettem alapul, amit az anyagnak megfelelően kicsit módosítottam. A kategóriák közül néhány a mai hírfogyasztó számára idegennek tűnhet, azonban a korszakban még fontos és nagy darabszámú csoportot alkotott.

Andok felosztása meghatároz politikai híreket, ezen belül bel- és külpolitikai, valamint politikai beszédekből készített híreket. Rendszerében szerepel a gazdasági hír fogalma, valamint a bulvárhír, melybe a hírességekről szóló pletykák, furcsaságok, természeti jelenségek, katasztrófák és balesetek is tartoznak. Külön kategóriába sorolja a bűnügyi híreket és a tudományos felfedezésekről szóló beszámolókat. Említi még a kultúra, sport, egészségügy és környezetvédelem kategóriáit. Andok többszintű felosztásához képest az archív filmhíradókat nem-hierarchikus rendszerben, de több kisebb kategóriában rendezve vizsgáltam, hogy az elemzést több témával kapcsolatban is elvégezhessem. A filmhíreket egyenként végignéztam és besoroltam valamelyik kategóriába, és amennyiben az adott hír több témát is lefedett, több, de legfeljebb három címkével láttam el. Egy hadihajó balesetéről szóló tudósítás megkaphatta például a *Katasztrófa*, *baleset* és a *Fegyveres és rendvédelmi erők* megjelölést is, a nálunk vendégeskedő külföldi politikusok vadászatairól szóló, elég gyakran megjelenő hírek a *Magyar külpolitika* és a *Szórakozás* címkéje alá kerültek.

A kutatást összesen 20 kategóriával végeztem, ezek összessége adja a korszak filmhíradóinak tématerképét. A kategóriákat definícióval láttam el, és a definíció szerint illesztettem az egyes hírekhez.

A megállapított kategóriák alfabetikus sorrendben:

1. *Bűnügy*: olyan filmhírek, mely bűneseteket, azok megelőzését, következményeit, a hozzájuk kapcsolódó nyomozást, vagy a velük kapcsolatos ítéletet mutatják be. A

bűnesetek különbözőek lehetnek az elkövetés módja, az elkövető(k) és a motiváció szerint, azonban ezeket az alkategóriákat már nem vizsgáltuk.

2. *Divat*: olyan filmhírek, melyek hazai vagy nemzetközi divatirányzatokat mutatnak be az öltözködéstől a frizurán át bármilyen megjelenési trendig. A kategória a korszakban jellemző és rendszeresen megjelenő hírtípust fed le, elsősorban a női nézőket szólítja meg és viselettörténeti jelentősége van.
3. *Egyház, vallás*: minden olyan hír, mely az egyházat vagy egyházi személyeket érintő eseményekről tudósít, egyházi szertartásokat mutat vagy az egyház ünnepkörébe tartozó témákat dolgoz fel. A mai híradókhoz képest ezek a hírek a korszakban hangsúlyosan vannak jelen, így önálló csoportba rendezhetők.
4. *Fegyveres és rendvédelmi erők*: hadsereggel, rendvédelmi szervekkel, egyéb fegyveres szervezetekkel kapcsolatos beszámolók, katonai felvonulások, harci cselekmények bel- és külföldön.
5. *Gazdaság*: minden olyan hír, ami a gazdasághoz, gazdasági reformokhoz, válsághoz, államháztartást érintő kérdésekhez, kereskedelemhez, kiállításokhoz kapcsolódik.
6. *Hagyomány, folklór*: néphagyományokat megörökítő filmhírek, népviseletek, néphitek, babonák megjelenítése bel- és külföldi hírek esetében egyaránt.
7. *Katasztrófa, baleset*: minden olyan hír, mely valamilyen természeti vagy ember okozta katasztrófáról, balesetről számol be, ezek következményeit vagy megelőzését taglalja. A hírműfaj egyik legkorábbi és legstabilabb formában létező darabja, már a korszakban hasonlóan jelenik meg a mai hírekhez, kivéve, hogy a kevésbé mobilis technika miatt többnyire az esetek következményeit rögzíti az operatőr.
8. *Magyar belpolitika*: minden olyan hír, mely a magyar belpolitikával, a magyar kormánnyal kapcsolatos. Kormányalakítás, és -átalakítás, kinevezések, belpolitikai témájú beszédek, törvények, a politikai szereplők megjelenése hazai eseményeken.
9. *Magyar külpolitika*: minden olyan hír, mely a magyar külpolitika alakulásáról tájékoztatja a nézőket. Magyar politikusok látogatása külföldön és külföldi politikusok látogatása Magyarországon, nemzetközi egyezmények, magyar részvétellel zajló hadmozdulatok. A magyar bel- és külpolitika kategóriája azért érdekes a korszakban, mert a revízió következtében bizonyos területekkel kapcsolatos hírek a külpolitika kategóriájából átkerülnek a belpolitikába a négy év során.

10. *Média, sajtó*: a médiával és sajtóval kapcsolatos hírek, újságírók, újsággal, rádióval és magával a filmhíradóval összefüggő tudósítások. A filmművészettel kapcsolatos hírek a *Művészet, kultúra* kategóriájába tartoznak.
11. *Művészet, kultúra*: minden olyan hír, mely a művészet valamilyen formájával kapcsolatos, legyen az színház, képzőművészet, filmművészet, irodalom vagy zene. Előadások, kiállítások, megjelenések, bemutatók, művészekkel kapcsolatos hírek, eredmények.
12. *Nemzetközi politika*: minden olyan hír, mely nemzetközi eseményekről számol be, melyben a magyar politika közvetlenül nem érintett, de releváns információkat tartalmaz a hazai nézők számára. Találkozók, egyezmények, békekötések, fegyveres konfliktusok, nemzetközi uralkodóházak életével összefüggő események.
13. *Oktatás*: oktatási intézményekkel kapcsolatos hírek, iskolaalapítások, reformok, diákok teljesítményei, új oktatási területek.
14. *Sport*: a sport bármely ágával kapcsolatos tudósítás hazai és nemzetközi körből. Elsősorban a versenysport és a tömegsport tartoznak ide, a szabadidős tevékenységek (pl. strandolás) csak abban az esetben, ha azt a filmhír is külön hangsúlyozza.
15. *Szociális intézkedések, társadalmi szervezetek*: szociális kezdeményezéseket, reformokat, akciókat, problémákat bemutató hírek, ilyen területen dolgozó társadalmi szervezetek tevékenysége.
16. *Szórakozás*: meglehetősen tág bulvár kategória, mely a lakosság kikapcsolódásának különböző formáit mutatja be (összejövetelek, mulatságok, vadászat, különös hobbik, szabadidős tevékenységek), de magában foglal olyan híreket is, melyek a nézőt szórakoztatják. Ezek elsősorban furcsaságokról, különös emberekről, rekordokról, mutatványokról szólnak.
17. *Társasági hír*: szintén a bulvár körébe tartozó anyagok, melyek társasági eseményekről, bálokról, esküvőkről, születésekről, temetésekről szólnak, vagy más módon mutatják be a közösség, jelen híryanagban elsősorban az arisztokrácia és a hírességek életét.
18. *Természet*: természeti képek, évszakokról, időjárási jelenségekről, állatokról, növényekről szóló felvételek, biológiai érdekességek, állatkerti pillanatok. Viszonylag kis információértékkel bírnak, elsősorban esztétikai értékük miatt kerültek a szerkesztők válogatásába. A természeti katasztrófákat bemutató hírek szintén megkapták ezt a címkét.

19. *Tudomány, technika*: tudományos eredmények, találmányok, újítások, technikai érdekességek és korábban nem alkalmazott megoldások. Az építkezésekről szóló híreket is ebbe a kategóriába soroltuk. Ezeknek a híreknek a legtöbb esetben komoly gazdasági-kulturális jelentősége is van.

20. *Ünnep, ünnepség*: a több ezer hírből álló minta áttanulmányozása alapján, szignifikáns megjelenésük miatt, önálló kategóriaként határoztuk meg az egyházi és világi ünnepekről, állami és intézményi ünnepekről, ünnepi felvonulásokról, ceremóniákról, családi és egyéb privát ünnepségekről szóló beszámolókat.

A fenti tematikus kategóriák mellett egyéb címkék alkalmazása is segítette a munkát. Egyes esetekben konkrét tartalmi elemeket is kiemeltem, valamint az összes hírnél a külön kigyűjtöttem a megjelenő és azonosítható személyeket (pl. Horthy Miklós), intézményeket, (pl. Műegyetemi Atlétikai és Football Club), földrajzi helyeket (pl. Budapest, Magyarország). A műfaj fejlődéséhez kapcsolódóan *technikai címkéket* alkalmaztam, melyek megmutatták az egyes megoldások megjelenését és használatának általánossá válását (pl. konferansz, haditudósítás, interjú, dramatizált jelenet). A technikai címkék segítettek a sérült, hibás, hiányzó anyagok megjelölésében, mert a hiányokra és hibák összegzése is információértékkel bír. A kutatás természetesen egyéb kutatói kérdések címkéivel is árnyalható, melyek közül sok további kutatások kiindulópontja lehet. Így például megjelölhetünk bizonyos többször előkerülő témákat, egyes diszciplínákhoz tartozó témákat, kérdésfelvetéseket, bizonyos jelképek vagy gondolatok ismételt megjelenését (pl. eucharisztikus kongresszus, nőtörténet, emlékezetpolitika, önreflexió, revízió, nemzetiszocializmus). A filmhírek kutatása a címkézésen kívül egyéb módszerekkel is folytatható. A következő alapadatok szolgálhatnak a vizsgálat kiindulópontjául: a *hír címe*, mely a filmarchívum adatbázisában került rögzítésre, az *inzertek*, azaz feliratokat tartalmazó kockák szövege, a hírben *elhangzó szövegek és egyéb hangzó anyagok*, különösen a *zenehasználat*, a *hír hossza*, a *hír publikálásának időpontja* és a *hírben bemutatott esemény eredeti időpontja*, ha azonosítható. A hírek bemutatásának időpontja a fennmaradt jegyzékek alapján hétre pontosan mindig meghatározható, az esemény időpontjának azonosítása azonban kihívást jelenthet. Történelmi jelentőségű eseményeknél, jól dokumentált helyzeteknél viszonylag könnyű a kutató dolga, de azoknál a híreknél, melyek nem aktualitásuk, hanem érdekes témájuk miatt kerültek a válogatásba (pl. furcsaságok, természeti képek, folklórhoz kapcsolódó életképek) sokszor lehetetlen a pontos dátumot megállapítani. A jól datálható és a nem datálható hírek aránya sokat elárul a filmhíradó aktualitáshoz való viszonyáról és a médium funkciójáról.

10.2. A revízió folyamata

Az 1938 októberében született müncheni egyezmény értelmében a hitleri Németország megkapta a német lakosú cseh Szudéta-vidéket.¹¹⁹ A Németország, Olaszország, Nagy-Britannia és Franciaország által aláírt egyezmény záradéka javaslatot tett arra, hogy a magyar és csehszlovák kormány kezdjen tárgyalásokat a kisebbségekkel kapcsolatos viták rendezésére. A tárgyalások megindultak, de az azokat lezáró nagyhatalmi konferencián már csak Németország és Olaszország képviselői voltak jelen. 1938. november 2-án az I. bécsi döntés értelmében végül 11 927 km² került vissza Magyarországhoz a Felvidék déli sávjából 1 millió 60 000 fő lakossággal. Ismét átkerült Kassa, Ungvár és Munkács környéke, de Pozsonynak és Nyitrának maradnia kellett. A területek visszaszerzése feletti általános öröm elsöprő volt, így a revíziót mind a politikai vezetés, mind a lakosság mindenképpen folytatni kívánta.

A következő lépés 1939. március 15. és 18. között Kárpátalja megszállása. Ez a minisztertanács kezdeményezésére, német jóváhagyással történt meg, és mintegy 12 000 km²-t és 700 000, többségében ruszin nemzetiségű terület megszerzését jelentette. A revízió a háború kitörése után is megmaradt fontos politikai célnak, azonban a fegyveres konfliktustól való távolmaradás, a fegyveres semlegesség gondolata megnehezítette a következő lépést.

A Romániához csatolt területek visszaszerzése érdekében felmerült a Besszarábiára és Észak-Bukovinára vágyó Szovjetunióval való szövetség lehetősége, ezért Hitler előnyösebbnek látta, ha a revízió inkább ő támogatásával valósul meg. 1940. augusztus 30-án kihirdették a II. bécsi döntést, mely német-olasz döntőbíráskodás mellett 43 000 km²-t és 2 és fél millió lakost juttatott vissza Magyarországnak. Székelyföld és Észak-Erdély visszacsatolását hatalmas sikerként könyvelhette el az ország vezetése, a túlradó örömmámor általános volt, ami egyértelműen átjön a híradó tudósításain is. A boldogság ára azonban a semlegességi politika feladása és a német befolyás erősödése, aminek legmarkánsabb gesztusa 1940. november 20-án a német-olasz-japán háromhatalmi egyezményhez való csatlakozás volt.

1940. december 12-én a magyar kormány képviselői aláírták Belgrádban a jugoszláv-magyar örökbarátsági szerződést, bízva abban, hogy a déli szomszédal való viszony konszolidált marad. Miután azonban a következő év tavaszán németellenes politikai erők kerültek hatalomra Jugoszláviában, a két állam két ellenséges blokkba került. Amikor Németország Jugoszlávia lerohanásáról döntött, a szövetség jegyében és újabb visszacsatolandó területek fejében igényelte a magyarok közreműködését. Teleki Pál a nehéz

¹¹⁹ A revízió történeti összefoglalójának alapja: Romsics [1999], pp. 243-250.

helyzetben összeomlott és 1941. április 3-án éjjel öngyilkos lett, a magyar seregek pedig 1941. április 11-én megkezdték a bevonulást. Megtörtént az önálló Horvátország kikiáltása, a jugoszláv hadsereg és az ország széthullott, Magyarország megkapta Bácskát, a baranyai háromszöget és Muraközt, ami 11 500 km²-t és 1 300 000 fős lakosságot jelentett. A revízió alatt az ország visszakapta a korábbi veszteségek nagyjából 40%-át, 93 000 km²-ről 172 000 km²-re, a lakosság 9 millióról több mint 14 600 000 főre nőtt.

10.3. 1938

Az 1938-as évben összesen 506 filmhírt vizsgáltam a Magyar Világhíradó 724-775. kiadásából. Az év híreinek majdnem fele magyar gyártású, 234 az MFI saját anyaga, 4-et más cégekkel közösen jegyez. A második legtöbb hír a német Ufatonwoche sorozatából, a harmadik az olasz LUCE-től származik. A kínálatot többek között francia (France Actualités), lengyel (Polska A. T.), osztrák (Selenophon), észt (Eesti Kulturfilm) és japán (Domei) gyártású anyagok árnyalják. A filmek változatos származási helye ekkor még biztosítja a témák nagy variációját, bár a német-olasz orientáció már egyértelmű. Az angolszász területről érkező hírek jellemzően az Ufatonwoche közvetítésével jelentek meg a magyar híradókban, így például a Miami-ban megrendezett műnyulas agárverseny (MVH-724/7), vagy az öreg amerikai gépkocsik pazarló leselejtezéséről szóló tudósítások (MVH-732/9). Érdekes és nem jellemző, hogy egy másik magyar gyártó, a Külkereskedelmi Hivatal is szerepel egy saját anyaggal, mégpedig az állami baromfikeltető központok egynapos kiscsibéiről (MVH-731/1).

Gyártó cég	Hírek száma
MFI	234
Ufatonwoche	100
LUCE	36
France Actualités	23
Polska A. T.	20
Selenophon	19
Aktualia	16
Pathé Cinéma	12
Domei	8
Svensk Filmindustri	6
Metrotone News	3
Eesti Kulturfilm	2
Artistic	1
Külkereskedelmi Hivatal	1
Profilti	1
UFA – Luce	1
Unifilm	1
MFI – LUCE	1
MFI – Selenophon	1
MFI – Selenophon – Ufatonwoche	1
MFI – Aktualia	1
Ismeretlen	18

7. táblázat: Gyárók aránya az 1938-as filmhíradókban

A filmhírek között 850 tematikus kategóriajelölést osztottunk ki:

Kategória	Hírek száma	%
ünnep, ünnepség	184	21,64
fegyveres és rendvédelmi erők	98	11,52
sport	95	11,17
nemzetközi politika	94	11,05
magyar külpolitika	65	7,64
szórakozás, furcsaság	52	6,11
tudomány, technika	44	5,17
gazdaság	41	4,82
művészet, kultúra	29	3,41
egyház, vallás	28	3,29
természet	27	3,17
szociális intézkedések, társadalmi szervezetek	26	3,05
magyar belpolitika	16	1,88
társasági hír	17	2
katasztrófa, baleset	12	1,41
hagyomány, folklór	12	1,41
oktatás	6	0,70
divat	3	0,35
média, sajtó	1	0,11
Összesen	850	~100

8. táblázat: A hírek tematikus megoszlása 1938-ban

A tématerkép alapján látszik, hogy azok a hírek, melyek ünnepeket, ünnepségeket mutattak be kiemelkedő számban vannak jelen. Ezek jellemzően egyházi vagy nemzeti ünnepek, dísszemplék, koszorúzások, egyéb különleges alkalomból megtartott ünnepélyek. Az ünnepségek címkéje általában nem egyedül áll az adott hír mellett, hanem összekapcsolódik egyéb témákkal, melyek ünnepi aspektusát emeli ki. Az ünnepi tevékenységek ábrázolásának magas arányát két dolog is magyarázhatja. Az egyik, hogy ezek olyan látványos események, melyek dokumentálása előre tervezhető, ez pedig a korabeli technikai lehetőségek miatt fontos szempont. A másik, hogy ezen alkalmak során lehetőség van arra, hogy sűrítve, rövid idő alatt, gyakran közismert emberek megerősítő jelenlétében dolgozzanak fel egy-egy témát. Az ünnepségeknek nagyon erős a rituális dimenziója, olyan nyilvános cselekedetek, melyek felfokozott érzelmek és sok szimbólum használatával reprezentálják a közösség aktuális értékrendjét. Ezek a jelenetek nem csak a jelenlevőket aktivizálják, de a mozilátogatót is, aki a segítségükkel pár perc alatt kap eligazítást egy-egy lényeges kérdésben. Az ünnepségek mozgóképes bemutatása arra is alkalmas lehetett, hogy egységes mintát adjon az ország különböző területein élő kisebb közösségeknek. A filmhíradóban látottak alapján a nézők megismerhették a rendezvények kelléktárát, a jellemző cselekvéssorokat, majd azokat lemásolva a kisebb vidéki helyszíneken hasonló rendben ismételhették meg, mint a fontos fővárosi terekben. Ebből a szempontból érdemes kiemelni az Hősök tere jelentőségét, mely az egész magyar híradótörténet egyik kulcsmotívuma. A tér mai nevét 1932-ben kapta, de már 1929-ben elhelyezték itt a gróf Bánffy Miklós által tervezett Hősök emlékkövét, egyik oldalán „1914-1918”, másik oldalán „Az ezeréves határokért” felirattal. A Hősök tere fizikai átalakulását és reprezentációs szerepének erősödését szépen lekövetik a filmhírek.¹²⁰ A helyszín egyszerre jeleníti meg a hősi múltat és a tragikus jelent, ezért mindennek, ami itt történik nagy szimbolikus-rituális jelentősége van. Ez az 1938-1941 közötti időszakban is számos filmhír helyszíne, 1938. májusában pedig az átalakított Hősök tere felavatásáról külön is értesülhetünk (MVH-742/3).

1938-ban a második legnagyobb számosságú blokkot a fegyveres és rendvédelmi erőket bemutató hírek, a nemzetközi politika és a sporthírek adják. Ez utóbbi szembetűnően nagy arányban, 95 tétellel (11,17%) van jelen. A sportok között ebben az évben különösen népszerű a labdarúgás, az úszás, a téli sportok és az olyan technikai sportok, mint az autóverseny, a

¹²⁰ A Hősök tere reprezentatív funkciójának alakulására Jancsó Miklós reflektált *Hősök tere – szubjektív történelmi mese* (1997) című dokumentumfilmjében. A kétrészes alkotás elsősorban archív felvételek, különösen híradótudósítások segítségével mutatja be, hogyan vált a tér akár egymásnak teljesen ellentmondó ideológiai háttérű események helyszínévé a történelem során. Jancsó az archív felvételek felhasználásával egyúttal a tér mozgóképes ábrázolását is dokumentálja. A tér filmhíradós megjelenítéséről lásd még: Barkóczy [2016], p. 27.

motorverseny és a repülés találkozók. A látványos gyorsulásokat és csillogó gépcsodákat felvonultató filmek között érdekesség a párizsi gyermek-autóversenyről szóló tudósítás az év októberében (MVH-766/10). A korabeli hírszerkesztésre jellemző, hogy a puha hírek vannak elől, a kemény hírek pedig később következnek, ezért a híradót gyakran sporthír nyitja. Ez a gyakorlat csak a későbbiekben változik meg, és csak a következő évtizedben alakul ki a maihoz hasonló szerkezet. Azon kívül, hogy a sport valóban érdekelte a korabeli nézőket, a filmhíradó készítői számára gyakorlati szempontból is hálás téma volt. A sporteseményekkel szintén jól tudtak tervezni, és egy-egy alkalommal rövid, látványos anyagokat lehetett forgatni. A hírek arra is alkalmasak voltak, hogy sikeres, egészséges, erős személyekhez kötődő pozitív üzenetekkel erősítsék a közösség összetartozásának élményét. Mivel ezek a témák nagyon gyakran, már-már repetitív módon jelentek meg a filmhíradó szövetében, feltételezhetjük, hogy itt is működhetett valamiféle rituális funkció. A sporttudósítások olyan eseményeket mutattak be, melyeket a néző nem élt át személyesen, mégis ismerősek voltak számára, ami különösen a filmhíradó bevezető híreként lehetett fontos, a későbbi viszonyulást meghatározó alapélmény. A sport pozitív értékekkel összekapcsolódó szellemiségének szintén szemléletformáló ereje van.

Az év anyagában összességében a puha hírek aránya nagyobb, noha az időszak hazai és globális vonatkozásban is meghatározó eseményekben. A híradók tartalma megmutatja, hogy mely események kaptak kiemelt figyelmet, melyek azok, melyek mozgóképes reprezentációjával is találkozott a közönség. A térben meglehetősen távoli második japán-kínai háború (1937-1945) és Hirohito császár tevékenysége összesen tizenegy alkalommal, a spanyol polgárháború (1936-1939) hét alkalommal szerepel önálló hírként, míg Julianna holland trónörökösnő gyermekének megszületéséről három alkalommal tudósítanak. A japán-kínai konfliktust egyértelműen japán, míg a spanyol harcok Franco melletti szimpátiával ábrázolják, melyet a főcímben és a narrációban a „győzelmes”, „lelkes” és hasonló pozitív konnotációjú kifejezések implikálnak. Nem meglepő, hogy az évadban a Németországgal és Olaszországgal kapcsolatos hírek jelennek meg a leghangsúlyosabban. Adolf Hitler és Benito Mussolini személye külön figyelmet kap, a filmekben mindkét vezető karizmatikus, a nép által feltétel nélkül támogatott, pozitív figura. Gyakran látjuk őket beszédet tartani, az extázisban tomboló nép körében, illetve ünnepi alkalmakon, a fennálló rend stabilitását mutató állami vagy személyes évfordulók alkalmával. Ilyen hír ebből az évből a Harmadik Birodalom fennállásának 5. évfordulója (MVH-728/6, elveszett), Hitler 49. születésnapjának ünnepe (MVH-740/9), a világháborút befejező béke 20. évfordulója Olaszországban (MVH-769/12), vagy éppen a fasiszta milícia 15 éves jubileuma (MVH-731/7). Ezek a filmek az UFA és a

LUCE munkatársai által készített propagandaanyagok, melyek szigorú cenzúra után juthattak el külföldre, esetleg éppen a magyar közönség elé. Mindkét országot erősnek mutatják, olyannak, mely alkalmas vezetői révén követendő modellként szolgálhat. Az évfordulók hangsúlyozása egyfajta ciklikusságot sugall, mely szintén a stabilitás érzetét kelti.

Az évad első nagyobb volumenű európai eseménye, mely a híradókban is hangsúlyos szerepet kap, a március 13-án bekövetkező Anschluss, melynek következtében a Német Birodalom közvetlenül határos lett Magyarországgal. A *Magyar Világhíradó* 734. száma három egymást követő hírben (5-7.) tudósít a németek bevonulásától és arról az eufóriáról, mellyel ezt az osztrák nép fogadta. Hitler bécsi Ringen tartott beszéde és a monumentális tömegjelenetek a németországi pártgyűlések lehengerlő képeit idézték. Ezt egészíti ki a 736. kiadás 4. tudósítása, mely két német lovasszázad és két magyar huszárszázad egymást üdvözlő újszomszédi találkozását dokumentálja a határon. A Führer olaszországi látogatása és a csúcstalálkozók, különösen a Csehszlovákia felosztásával végződő, szeptember 29-én megkötött négyhatalmi müncheni egyezmény (MVH-763/4) már a bécsi döntés felé vezető utat jelzi. Az egyezményt követően elsősorban a csehszlovák uralom alól felszabaduló lengyel (MVH-764/2, MVH-766/10, MVH-771/4) és szudétanémet lakosság (MVH-762/8, MVH-762/10, MVH-764/3) örömet láthatjuk a képsorokon, egyértelműen az elszakított magyar területek esetleges visszatérésének analógiájára. Ezek a hírek tele vannak erős, olykor a vallásos liturgiákhoz is kötődő szimbólumokkal, melyekre jó példa Ignacy Mościcki lengyel elnök gesztusa, aki a felszabadult Teschenben egy egykori cseh betonfedezékben állított oltárnál mondatott misét (MVH-771/4).

Érdemes megjegyezni, hogy míg a fontosabb nemzetközi események rendre megjelennek a hírek között, a magyar belpolitika történései látványosan alul vannak reprezentálva. Az év egész anyagában mindössze 16 darab (1,88%) hírt találtunk, mely kifejezetten belpolitikai kérdésekkel foglalkozik, noha az év során sok fontos dolog történt. A 18 hír között megjelenik a győri program meghirdetése (MVH-733/4), a Darányi-kormány átalakítása (MVH-734/3), majd Imrédy Béla kormányának hivatalba lépése (MVH-743/6, MVH-743/7). Imrédyt a hírek aktív miniszterelnökként ábrázolják, akinek beszédeit több alkalommal is rögzítik a filmhíradó operatórei [20. kép]. Ezek a beszédek fontos szerepet játszanak a filmhír adó által megrajzolt történeti narratíva megerősítésében. A miniszterelnök a Frontharcos Szövetség vezetői értekezletén felállított, zászlóerdővel díszített pulpituson például így szónokol:

„1914 óta néhány röpke év álvirágzásától eltekintve szakadatlanul küzdünk és küszködünk hol a lövészárookban, hol pedig az életnek gondjainak az őrlőmalmában. Erőt csak az tud nekünk adni, hogy ha a hazát történelmi távlatban szemléljük. Ha látjuk azt, hogy a nemzedékek végtelen láncolatában egy nemzedék, mint a miénk, csak apró láncszem, amelynek a fontossága eltörpül az egész lánc fontossága mellett, mert mit jelent egy nemzet életében egy nemzedék szenvedése, ha az egész nemzet boldogul? Egyetlen nemzedék nem nyerheti meg a nemzet örök csatáját, de elveszíteni elveszítheti!” (MVH-747/2)

A mozgóképes médiumon keresztül az üzenet nem csak a jelenlevő hallgatóság szűk köréhez, hanem az ország egész lakosságához eljut, és mintegy keretezi, értelmezési kontextusba helyezi a filmhíradó egészét. A filmhíradóban elhangzó szövegeket gyakran a rádió is közvetítette és leiratuk a nyomtatott sajtóban is megjelent, azonban a filmképek sokszor olyan jelképes többletet hordoztak, mely az elhangzó szöveget erősítve, más szinteken is meg tudta szólítani a nézőt. Ez a többlet keletkezhetett többek között a beszélő mimikájából, a környezet szimbolikus díszítéséből, a nézők reakcióiból, viseletéből, vagy a vizuális retorika egyéb eszközeinek segítségével [21. kép].

A belpolitikai kérdések kapcsán fontos felhívni a figyelmet a hiányok és hangsúlyok alakulására is. Ahogy azt az intézményi háttér ismertetésénél bemutattam, a filmhíradó válogatását erősen meghatározta a kormányzat politikai irányvonala, a szerkesztők nem teljeskörű tájékoztatásra, hanem bizonyos attitűdök megerősítésére törekedtek. Ehhez képest érdemes megjegyezni, hogy az 1938-as év hírei közül teljesen hiányzik az első zsidótörvény (1938:XV.tc.) életbe lépése, valamint kimarad a választójogi törvény (1938:XIX.tc.) ismertetése is. Ennek oka elvileg lehetne az, hogy a törvénykezés eseményei nehezen vizualizálhatók, azonban a korszak teljes korpuszában számos példát találunk arra, hogy egyes intézkedések valamilyen dramatizált formában, vagy jól megjeleníthető következményeik révén mégis bekerülnek a műsorfolyamba. A *Magyar Világhíradó* sorozatra általában, az általam vizsgált négy éven kívül is jellemző, hogy zsidósággal kapcsolatos híreket nem közöl, a téma feltűnően hiányzik az anyagból. Ehhez képest éles váltást jelent majd 1944-ben a *Hungarista Híradó* sorozat, amely már éles hangon és nyíltan megfogalmazott zsidóellenes propagandát fejt ki.

Az 1938-as év reprezentációja kapcsán említeni kell két olyan nagyobb volumenű eseményt, mely kifejezetten hangsúlyosan jelenik meg az anyagban. Az Imrédy-kormányt kezdetben erősen inspirálta XI. Pius keresztény-szociális programja, így a XXXIV.

Eucharisztikus Világkongresszus dokumentálása különösen fontos szerepet kapott. Két hír csak a május 25-én megnyíló kongresszus előkészítésével, majd nyolc hír a fényes külsőségek között zajló lebonyolítással foglalkozik, melyek között Pacelli bíboros és Horthy Miklós találkozója, 150 000 gyermek szentáldozása, hajókörmény és szentmise is szerepel. A sokszor nehéz technikai körülmények között kivitelezett felvételek megfelelő színvonalú elkészítése komoly logisztikai előkészítést igényelt, melyet dr. Ágotai Gáza, a híradóosztály vezetője koordinált (Szücs [1985], p. 19.). 11 operatőr összesen 4000 métert forgatott, de a Magyar Film Iroda felügyelete alatt dolgoztak a külföldi híradók stábjai is, többek között az UFA és a Fox. A leforgatott anyagból készült egy önálló rövidfilm is, melynek egyes részeit láthatjuk a híradókban.

Az eucharisztikus kongresszus helyszíne Szent István halálának 900. évfordulójára tekintettel lett Magyarország, ami az egész évet erős spirituális karizmával ruházza fel. A jubiláris Szent István-naphoz kapcsolódó ünnepségsorozat az év másik kiemelt témája, mely az ismerős motívumokkal (körmény, hadnagyavatás stb.), ezúttal azonban hosszabban és részletesebben kap teret. A Szent István-jubileum jó alkalom arra, hogy a híradó a nemzet egységét egyfajta mitikus-szagrális narratívában láttassa, egyúttal azonban erősen megidézi az Árpád-ház emlékeztetőhöz tartozó hősi történeti régmúltat is. Mind a kongresszus, mind a Szent István-ünnepségek olyan cselekvéssorokban öltenek formát, melyek rituális természetűek, így a filmhíradó ezeknek a nagy fontosságú rítusoknak országos mediátorává válik.

Az év első hónapjától őszig bemutatott filmhírek a hősi múlt intenzív megidézésével, a remény és a dac szimbolikus megjelenítésével mintegy mentális előkészítői a november 2-án megszületett bécsi döntés ábrázolásának. Bár a téma áttételesen vagy közvetlen utalások szintjén sok filmben megjelenik, a szeptember-december közötti időszakban az alábbi hírekben vizsgálható a legtisztábban.

Hír sorszáma	Hír témája
MVH-761/11 (szept.)	Különkiadás: A hazafias egyesületek tüntettek a Felvidék felszabadítása mellett: A Hősök terén
MVH-761/12 (szept.)	Különkiadás: A hazafias egyesületek tüntettek a Felvidék felszabadítása mellett: A nagygyűlés határozata
MVH-761/13 (szept.)	Különkiadás: A hazafias egyesületek tüntettek a Felvidék felszabadítása mellett: A küldöttségek az olasz és a német követségnél
MVH-762/4 (szept.)	Az egész országban tüntettek a Felvidék felszabadításáért: Balassagyarmat
MVH-762/5 (szept.)	Az egész országban tüntettek a Felvidék felszabadításáért: Salgótarján
MVH-762/6 (szept.)	Az egész országban tüntettek a Felvidék felszabadításáért: Hódmezővásárhely
MVH-763/3 (okt.)	Revíziós nagygyűlés Újpesten
MVH-764/4 (okt.)	Október 6-án a magyar egyetemi ifjúság a Felvidék visszacsatolását követelte
MVH-764/5 (okt.)	Magyar területek visszaadásáról tárgyaltak a magyar és a csehszlovák kormányok küldöttei
MVH-764/6 (okt.)	A csehszlovák kormány átadott két határ menti területet. Sátoraljaújhelyen átvették csapataink a várostól elszakított kisállomást és környékét
MVH-764/7 (okt.)	A felszabadult Ipolyság lakossága fogadta a bevonuló magyar csapatokat
MVH-765/2 (okt.)	A békés megyei szlovákok nagygyűlése
MVH-766/2 (okt.)	Országzászló avatás Ipolyságon
MVH-766/5 (okt.)	Tüntetés Budapesten a lengyel-magyar közös határért
MVH-767/4 (okt.)	A felvidékiek segélyezésére szervezett társadalmi gyűjtés
MVH-767/10 (okt.)	Imrédy Béla a miniszterelnök szózata Budapesten
MVH-767/11 (okt.)	Ünneplő tüntetés Budapesten az olasz és német követség előtt
MVH-767/12 (okt.)	A magyar kormányküldöttség hazatérése Bécsből
MVH-768/1 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: A visszacsatolt Felvidék örömmámorban fogadta a bevonuló magyar katonákat. A trianoni határt először a medvei hídon lépték át csapataink
MVH-768/2 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: A párkányi hídon honvédeink átvonultak a Dunán
MVH-768/3 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: A magyar csapatok első nap elérték Királyhelmece
MVH-768/4 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: Komáromban a magyar kormány fogadta a csapatai élén bevonuló kormányzót
MVH-768/5 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: Érsekújvár
MVH-768/6 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: Kőhídgyarmat
MVH-768/7 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: Rozsnyó

MVH-768/8 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: Fülel
MVH-768/9 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: Léva
MVH-768/10 (nov.)	A Felvidéki területek visszacsatolása: Horthy Miklós Kassán
MVH-769/1 (nov.)	A Szabadság-téren felvonták az eddig félárbocra eresztett országzászlót
MVH-769/2 (nov.)	Rothermere lord hazánkba érkezett
MVH-769/3 (nov.)	A Szabadság térre felvonult fővárosi iparostanoncok
MVH-769/4 (nov.)	A felvidéki ezredek zászlóit a felszabadult területekre viszik
MVH-769/5 (nov.)	Fővárosi szeretetsomagok kiosztása Kassán
MVH-771/3 (nov.)	Jaross Andor miniszter beszéde a felvidéki bevonulásról készült film bemutatóján
MVH-772/1 (dec.)	Cserkészeink ruhaneműt gyűjtenek a szegény sorsú felvidékieknek
MVH-772/2 (dec.)	Újult hittel végzi értékes munkáját a Felvidék hazatért magyarsága
MVH-772/3 (dec.)	Magyar és külföldi újságírók tanulmányútja a Felvidéken
MVH-772/4 (dec.)	Ferencváros - Kassa labdarúgó-mérkőzés
MVH-773/1 (dec.)	Csatornák építése a Csallóközben
MVH-773/4 (dec.)	Az Ungvár és Munkács közötti új határszakasz
MVH-773/5 (dec.)	Vásár Huszton
MVH-775/2 (dec.)	Felvidéki betlehemesek

9. táblázat: A revíziót tematizáló hírek 1938-ban

A visszatérő területekről szóló tudósítások szerkezete nagyon hasonló, olykor repetitív. A bevonuló katonákat és vezetőiket, esetenként magát Horthy Miklóst, mindenhol hatalmas, hangosan éljenző és szinte extázisban levő tömeg köszönti [22-24. kép]. A településeket előzőleg feldíszítették, a nemzeti jelképek, a személyi kultusz elemei és különböző jelszavak keverednek a dekorációban [25-26. kép]. A tömegjeleneket lelkes és patetikus beszédek követik, melyek gyakran Istennek tulajdonítják a történeti igazságtételt. A visszafoglalás aktusának ábrázolásában a tér reprezentációja nagy szerepet kap, a szimbolikus események a városok történeti jelentőségű helyszínein zajlanak. A revíziót gyakran valamilyen szertartásos cselekvéssor teljesíti be, ami sok esetben keveredik tényleges egyházi szertartásokkal, szentmisékkal és papi áldással. A visszacsatolás ábrázolása szakrális-rituális keretbe van illesztve, amely a felfokozott hangulat és a sok erős vizuális jelkép miatt elsősorban emocionális síkon hat a nézőre. A filmhíradó rituális szerepe elsősorban az, hogy a nézőket az ország bármely pontján összekapcsolja az éppen bővülő közösséggel és dokumentálja a terek birtokbavételét. A hangulat bizakodó, lelkes, a folyamat ábrázolásából hiányoznak a konfliktusok. A visszacsatolást a történelem logikusan következő fejezeteként, a hősie

régmúlttal közvetlen kapcsolatban álló epizódként örökíti meg. A dramatizálás egyik célja az, hogy a híradó nézőit aktivizálja, és felkészítse a további hasonló eseményekre.

A revíziós filmhírekben nem csak a képek, de a hang szimbolikus szerepe is különösen fontos. Az aláfestő zene megválasztása erőteljesen befolyásolta a nézők hangulatát, és akár elhangzó szöveg nélkül is értelmezte a látottakat. A hírek szerkezete gyakran a témát megjelölő rövid feliratból, majd a zenei illusztrációval kísért képsorokból áll. Ez a korábbi évadokban az elcsatolt területek kapcsán jellemzően sötét és tragikus, 1938 őszétől azonban, éles váltással, a gyors ritmusú, vidám, indulószerű dallamok és a népzenei motívumok kerülnek előtérbe. A komor témákat kizárólag a nem-magyar érintettségű területek eseményeinek illusztrálására használják, így például abban a cseh Aktualitától átvett hírben, mely a szudétanémet területek nehéz helyzetét mutatja be (MVH-762/11). A képeket nem kíséri elhangzó szöveg, csak rendkívül komor szimfonikus zene, mely alatt erőszakos cselekményekre használt eszközök, golyónyomokat viselő autók és kórházi ágyakban fekvő sebesültek felvételeit láthatjuk.

A szerkesztők a zene mellett elsősorban a felvételek eredeti hangját használták, amely gyakran a tömeg kiabálásából, jelszavak skandálásából állt, vagy egy-egy közszereplő nyilvános beszédeit rögzítette. Az ipolysági országzászló avatásról szóló beszéd egyik tipikus példája a híradókban elhangzó, szélsőségesen hangulatkeltő szövegeknek. Az első zászlót, mely eljutott a visszacsatolt területekre, lelkes magyarok egy hétig tartó úton gyalog vitték el. A szónok a következőket mondja a zászlóról: *„legyen a Ti oltáratok, amelyhez imádkozni jártok, legyen egy örökké lobogó láng, a szeretetnek a lángja, amely a magyart a magyarral összeköti, de legyen ez a zászló a bosszú, a harag, a gyűlöletnek a lángja is. Akik a magyar Feltámadás útjába merészelnek állani, dübörögni fog a föld a magyar katona léptei alatt, és ez a dübörgő orkán el fog söpörni minden akaratot és minden ellenállást, amelyet a magyar élet útjaiba emelnek!”* Hangvétele kifejezetten szenvedélyes, erős érzelmektől fűtött, az érzelmek kapcsán pedig egyértelmű cselekvési programot ad a jelenlevőknek és a nézőknek. Érdekes, a maitól merőben eltérő gyakorlat az is, amikor a mozgóképen különböző nyelveken szólalnak meg a szereplők. Hitler szenvedélyes beszédeit például rendszeresen németül hallgathatta meg a magyar közönség. Bár feltételezhetjük, hogy a nézők egy része értette az elhangzottakat, a többiek a hangok tónusa, a beszélő egyéb metakommunikációs formában kifejezett érzelmei alapján tájékozódhattak. A nyelv a politikai propaganda eszközeként is fontos volt. Horthy kassai bevonulása után először II. Rákóczi Ferenc emléke előtt tisztelgett, ezzel is megteremtve a folytonosságot a dicső régimúlt és a jelen között, majd a magyar mellett szlovákul is köszöntötte az üdvözlésére összegyűlt tömeget. Horthy szavait nem fordították le a híradó nézőinek, amiből azt lehet sejteni, hogy itt inkább a gesztus volt fontos, mint a tartalom. Ezzel

ellentétben a békés megyei szlovákok nagygyűlésének szlovákul beszélő szónokát – ritka kivételként – akkurátusan feliratozták (MVH-765/2) [26. kép]. A megszólaló tiltakozik a csehek azon propagandája ellen, mely szerint Magyarországon üldözik a szlovákokat, és ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy az országban szabadon gyakorolhatják nyelvüket és vallásukat, amire jó példa, hogy Békéscsabán két templomban is imádkozhatnak. A filmhíradó, mely rögzíti a szlovák beszédet így az üzenet igazságának bizonyítója lesz, hiszen mi sem demonstrálhatná jobban a szabad nyelvgyakorlást, mint az, hogy a híradóban elhangzó szöveg maga is szlovák.

10.4. 1939

Az 1939-es év 52 híradó kiadásának 476 hírét vizsgáltam. A hírek származási aránya nagyon hasonló az előző évhez. A német és olasz túlsúly továbbra is jelentős, az angolszász területek ehhez képest alulreprezentáltak, de új partnerként tűnik fel a holland Polygoon és a finn Suomi-Filmi. A kelet-európai területeket az Aktualia és a lengyel Polska A.T. képviseli, orosz és balkáni kapcsolat továbbra sincs.

Gyártó cég	Hírek száma
MFI	201
Ufatnwoche	60
LUCE	59
Domei	14
Aktualia	13
Pathé Cinéma	13
Polska A. T.	9
Svensk Filmindustri	8
Gaumont-British News	8
Metrotone News	8
France Actualités	6
Suomi Filmi	5
Polygoon	4
Fridli	3
Eesti Kulturfilm	1
Ufatonwoche – Metrotone News	1
Pathé Cinema – G. B. N.	1
Ismeretlen	58

10. táblázat: Gyárók aránya az 1939-es filmhíradókban

A kiosztott címkék arányát az alábbi táblázat mutatja. A tématerképben kis eltolódást láthatunk, mert a legtöbb hír most már a nemzetközi politikával és a fegyveres erők tevékenységével foglalkozik. Az ünnepségek aránya ebben az évadban is nagyon magas, nem ritkán az előző két kategóriához kapcsolódóan. Összességében a sporthírek száma esik vissza,

ami valószínűleg nem az érdeklődés hiányának, hanem annak köszönhető, hogy más témák kiszorították őket a kínálatból. Az anyagban megnő a természeti jelenségeket, katasztrófákat és baleseteket bemutató hírek aránya, viszont ismét teljesen hiányoznak a bűnügyi tudósítások. A nagy jelentőségű nemzetközi eseményeket ellensúlyozza az, hogy ebben az évben találunk olyan híradó kiadást is, amely teljes egészében bulvárhíreket tartalmaz (MVH-812).

Kategória	Hírek száma	%
nemzetközi politika	140	17,17
fegyveres és rendvédelmi erők	139	17,05
ünnep, ünnepség	132	16,19
sport	87	10,67
tudomány, technika	50	6,13
gazdaság	44	5,39
magyar külpolitika	40	4,90
természet	31	3,80
szociális intézkedések, társadalmi szervezetek	30	3,68
művészet, kultúra	27	3,31
egyház, vallás	20	2,45
magyar belpolitika	19	2,33
szórakozás, furcsaság	13	1,59
katasztrófa, baleset	13	1,59
oktatás	11	1,34
hagyomány, folklór	9	1,10
divat	4	0,49
média, sajtó	4	0,49
társasági hír	2	0,24
Összesen	815	~100

11. táblázat: A hírek tematikus megoszlása 1939-ben

Az évad híreinek szerkezete nagyon hasonló 1938-hoz, ám bizonyos típusú beszámolók itt még nagyobb hangsúlyt kapnak. Ilyenek például a különböző évfordulókhoz kötődő hírek, mint például a Harmadik Birodalom hatodik évfordulója (MVH-780/10), a fasiszta milícia tizenhat éves jubileuma (MVH-782/8), Hitler 50. születésnapja (MVH-792/10) [28. kép], az első évforduló Kassán (MVH-821/9), és több hírben is megjelenik Horthy Miklós uralmának budapesti bevonulásának évfordulója. Érdekes, hogy a filmhíradó saját magát is ünnepli, mégpedig a sorozat elindulásának tizenötödik évfordulóján. Ebből az alkalomból visszatekintést láthatunk az elmúlt másfél évtized fontos eseményeire, különösen kiemelve 1938 és 1939 híreit. A médium tehát saját archívumából válogatva demonstrálja, hogyan dokumentálja a történelmet, melyre most és a jövőben is számíthat a közönség. A különböző évekből kiválasztott, majd egyetlen tudósításba összeszerkesztett anyagok azt is megmutatják, hogy a híradó tulajdonképpen egyetlen folyamatos narratíva megalkotója.

A nemzetközi nagypolitika eseményei a háború kitörése után különösen nagy érdeklődésre tartottak számot. Egyre nagyobb teret kapnak a haditudósítások, melyek egy része kapcsán ma is nehezen eldönthető, hogy mennyire tekinthetők valódi dokumentumnak és mennyiben megrendezett, dramatizált jelenetek. A hírek rendszerint mindig az érintett országokból érkeznek, a hadviselő felek tekintetében kifejezetten német és olaszpártiak. Ebben az időszakban már nagyon nagy az UFA filmgyárának propagandaszerepe és német állami támogatottsága, ami a tőlük behozott mozgóképek esztétikáján is meglátszik. Az UFA-hírek mozgalmas, ötletes, gazdag vizualitása szinte kiugrik a többi film közül, és minden bizonnyal nagy hatást gyakorolt a korabeli nézőkre. A magyar híradó készítői látható igyekezettel próbálták ellesni a német kollégák megoldásait, hogy azokkal saját anyagaikat meggyőzőbbé és szórakoztatóbbá tegyék. Fontos volt, hogy a hazai híradósok által forgatott filmek a nemzetközi szinten is megállják a helyüket, mivel kifelé irányuló propagandaszerepük ebben az évben felértékelődött. A kárpátaljai bevonulás reprezentációját az évad kiadásában a következő főbb hírek formálják:

Hír sorszáma	Hír témája
MVH-777/6 (jan.)	Cseh katonák éjszakai orvítamadása Munkács ellen
MVH-779/6 (jan.)	Kárpátalja új székhelye: Huszt
MVH-780/5 (febr.)	A vasúti összeköttetés nélkül maradt Kárpátalja
MVH-786/1 (márc.)	Egy Munkács védelmében elhunyt főhadnagy temetése
MVH-786/3 (márc.)	Határkiigazítás a magyar-csehszlovák határon
MVH-787/7 (márc.)	A Ruténföld hazatérése: Baráti tüntetés az olasz, a lengyel és a német követség előtt
MVH-787/8 (márc.)	A Ruténföld hazatérése: A kormányzó Csapon
MVH-787/9 (márc.)	A Ruténföld hazatérése: A magyar honvédség elérte a Kárpátok gerincét
MVH-788/3 (márc.)	Honvédeink birtokba vették Kárpátalját
MVH-788/5 (márc.)	Teleki Pál miniszterelnök látogatása Ruténföldön
MVH-790/1 (ápr.)	A nemzet gondoskodása a Ruténföldön élőkről
MVH-790/3 (ápr.)	1067 négyzetkilométert csatoltak vissza Magyarországhoz
MVH-791/3 (ápr.)	Lengyel és a magyar frontharcosok találkozója az uzsoki hősi temetőben
MVH-791/5 (ápr.)	Az erdős Kárpátok festői tájai
MVH-792/3 (ápr.)	A Kárpátaljáról hazatérő 2. gépkocsizó dandár fogadása Kassán
MVH-808/8 (aug.)	A kormányzó és felesége a visszacsatolt Felvidéken és Kárpátalján

12. táblázat: A revíziót tematizáló hírek 1939-ben

Amint azt a fenti témák is mutatják, a Kárpátalja visszacsatolásának ábrázolása eltér a felvidékitől. Ebben az esetben sokkal kevesebb szerepet kap az isteni gondviselés motívuma,

ehelyett racionális érvek támasztják alá az akciót. Mivel a bevonulást Hitler sokáig ellenezte, ezért indokot kellett találni a régóta tervezett lépéshez. 1939. január 6-án a „vízkereszti csata” néven elhíresült munkácsi incidens lett végül az a konfliktus, melyet a propaganda nyomós okként mutathatott be. A fegyveres összecsapás a magyarok szerint a csehszlovákok orvátmadása, az ellenfél interpretációjában a magyarok provokációja volt. A nagy nemzetközi sajtófigyelmet kiváltó esemény filmhíradós megjelentése azért is fontos, mert a külföldi közvélemény szimpátiáját lehetett vele elnyerni. Az operatőrök magát az incidenst nem tudták felvenni, de az okozott károkat és a halottak temetését bemutatták [29. kép]. A márciusi bevonulás képei szintén a honvédek szerepét hangsúlyozzák, a szövegek dicsérik kiváló teljesítményüket [30-31. kép]. Kárpátalja visszacsatolását a filmhírek elsősorban katonai sikerként ábrázolják, szimbolikáját ebből az aspektusból erősítik meg (pl. lengyel és a magyar frontharcosok találkozója az uzsoki hősi temetőben).

10.5. 1940

Az 1940-es év 450 híre a korábbiaktól enyhén eltérő produkciós arányt mutat. Az MFI anyagai után még mindig az Ufatonwoche és a LUCE következik, azonban megnő az északról érkező, svéd és finn hírek aránya. A kínálat összességében kevésbé változatos, mint korábban, aminek egyik oka lehet, hogy a háborús viszonyok között egyre nehezebb a cégek közötti kapcsolattartás. Teljesen eltűnik a korábbi nagy partner, a Polska A. T., viszont megjelenik a Nippon és a Fotofilm. Az erdélyi területek visszacsatolásával egyre nagyobb volt az igény az innen érkező hírekre, valamint égetővé vált, hogy a helyi mozik ellátásának logisztikáját megoldják. 1940. decemberében MFI önálló filmközpontot állított fel Kolozsváron Szolláth Imre vezetésével, mely a szervezési munkákat helyben felügyelte. A vállalat munkáját a kölcsönzők egyesülete, a moziegyesülete és az IBUSZ is segítette a tekercsek szállításával.¹²¹ Az MFI közvetlen munkatársai azonban nem végezhetek el minden munkát, ezért bevonták a nagy helyismerettel rendelkező, 1920-as évek óta működő Fotofilm nevű céget is a híradózásba. A vállalatot Fekete László, a némafilm korszakban Janovics Jenő mellett dolgozó kiváló operatőr vezette, aki 1940 és 1942 között több mint 30 anyagot adott át az MFI-nek. Fekete képsorai jelentősen meghatározzák a *Magyar Világhíradó* Erdély-képét és azt az erősen kultúra-orientált narratívát, mellyel a terület és az anyaország viszonyát keretezte.

¹²¹ Az erdélyi témájú magyar filmhíradók történetéről és a Foto Film tevékenységéről bővebben: Barkóczi [2018].

Gyártó cég	Hírek száma
MFI	179
Ufatnowoche	51
LUCE	39
Svensk Filmindustri	17
Suomi Filmi	13
Aktualia	9
Domei	7
Polygoon	6
Pathé Cinéma	6
Nippon	5
Artistic	4
Fotofilm	3
Fridli	1
Schweizerische Filmzentrale	1
Bogár katonai filmesztály	1
MFI – Artistic	1
Ismeretlen	107

13. táblázat: Gyárók aránya az 1940-es filmhíradókban

Kategória	Hírek száma	%
fegyveres és rendvédelmi erők	154	19,61
ünnep ünnepség	135	17,19
nemzetközi politika	127	16,17
sport	59	7,51
gazdaság	45	5,73
tudomány, technika	38	4,84
szociális intézkedések, társadalmi szervezetek	36	4,58
magyar külpolitika	32	4,07
természet	30	3,82
művészet, kultúra	29	3,69
szórakozás	20	2,54
katasztrófa, baleset	17	2,16
társasági hír	15	1,91
egyház, vallás	14	1,78
oktatás	11	1,40
hagyomány, folklór	9	1,14
magyar belpolitika	8	1,01
média, sajtó	5	0,63
divat	1	0,12
Összesen	785	~100

14. táblázat: A hírek tematikus megoszlása 1940-ben

A hírek témáinak eloszlásában nincs jelentősebb változás az előző évhez képest, a legtöbb tudósítás nemzetközi politikával és fegyveres szervezetek tevékenységével foglalkozik. A haditudósítások is ezeket a kategóriákat erősítik, ami a háborús híradók egyre fontosabb hírformája. Az év Horthy kormányzóvá választásának 20. évfordulója (MVH-836/9, MVH-

878/6), csúcspontja azonban kétségtelenül a második bécsi döntés. A gazdag anyag a következő fontosabb témákat dolgozza fel a revízióval kapcsolatban az év során.

Hír sorszáma	Hír témája
MVH-836/7 (febr.)	500 éve született Mátyás király
MVH-852/7 (jún.)	Trianon elesett...
MVH-857/8 (júl.)	Székely őrség
MVH-860/4 (aug.)	Képek erdélyi magyar gazdák életéből
MVH-862/7 (aug.)	Kolozsvári képek
MVH-863/6 (szept.)	Bécs felé
MVH-863/7 (szept.)	Hazatérés - A bécsi döntés után
MVH-863/8 (szept.)	Magyar feltámadás - A második bécsi döntésről
MVH-864/1 (szept.)	A második bécsi döntés a magyar román új határról
MVH-864/2 (szept.)	Előre a keleti Kárpátok gerincéig!
MVH-864/3 (szept.)	Szatmárnémeti
MVH-864/4 (szept.)	Nagyvárad
MVH-864/5 (szept.)	Nagybánya felé...
MVH-864/6 (szept.)	Különkiadások: Szamosújvár -- Marosvásárhely -- Kolozsvár
MVH-865/2 (szept.)	Nagyváradtól – Budapestig
MVH-865/3 (szept.)	Kézdivásárhely
MVH-865/4 (szept.)	Zágon
MVH-865/5 (szept.)	Díszszemle Kolozsvárott
MVH-865/6 (szept.)	Tűzijáték a Gellérthegyen
MVH-866/8 (szept.)	A kormányzó Marosvásárhelyen
MVH-867/5 (okt.)	Erdélyi repülőjárat
MVH-868/6 (okt.)	Aranybányászat Erdélyben
MVH-868/7 (okt.)	Erdélyi menekültek
MVH-869/6 (okt.)	Felavatták a betleni országzászlót
MVH-869/7 (okt.)	Gyűjtés az erdélyi menekültekért
MVH-870/7 (okt.)	Staféta Kolozsvárra
MVH-870/8 (okt.)	Kiülőzött magyarok
MVH-870/9 (okt.)	Ezrednap Máramarosszigeten
MVH-871/10 (okt.)	A kolozsvári egyetem megnyitása
MVH-874/8 (nov.)	Kolozsvári Gazdasági Akadémia
MVH-875/5 (nov.)	Kolozsvár - A bevonuló hadtest megkoszorúzta Mátyás király szobrát
MVH-877/6 (dec.)	Tűzharcosok
MVH-877/8 (dec.)	Székely újoncok

15. táblázat: A revíziót tematizáló hírek 1940-ben

Ahogy azt a filmhírek címei is mutatják, az erdélyi visszacsatolás reprezentációjában nagyon fontos elem volt a közös történelmi múlt, a területhez kapcsolódó kulturális és természeti értékek hangsúlyozása. Ezek természetesen más területek kapcsán is megjelentek, de itt különösen látványossá válnak. Az évad első Erdélyhez köthető híre a kolozsvári születésű Mátyás király jubileuma, de találunk gazdasági és oktatási vonatkozású híreket, valamint számos felvételt a megkapóan szép környezetről. A bevonulás ábrázolása pontosan rímelt arra, amit korábban Felvidék kapcsán láttunk, így a mozilátogató erre az időre már ismerősként tekinthetett ezekre az anyagokra. A felfokozott érzelmek a boldogság, a zokogásba fúló eufória és a megrendültség között széles skálán mozognak, azok tömeges megnyilvánulásai elementáris erővel hatnak a nézőre is [32-33. kép]. A honvédség és a lakosság találkozása mindig örömteli, tényleges konfliktust sem itt, sem a revízió többi fejezeténél nem őriz meg a filmhíradó. A társadalmi szolidaritás kifejezése minden esetben fontos, ami az erdélyi esetében különösen égető kérdéssé válik. Több hír is foglalkozik a román ellenőrzés alatt maradt területekről menekülő magyarok ügyével, akiknek támogatására és megfelelő ellátására jótékonyági akciókat szerveznek (MVH-868/7, MVH-869/7, MVH-870/8) [34. kép]. A revíziós filmhírek jól megfelelnek a Carey-i értelemben vett drámaiság forgalmának, a néző a dramatizált pillanatokon keresztül kapcsolódhat a társadalom aktuális valóságához. Ez a kapcsolódás adott esetben létfontosságú is lehet, hiszen az együttérzés konkrét akcióra sarkallhatja, például arra, hogy jótékonykodjon a társadalom nehéz helyzetbe került csoportjai javára. További jellemző megoldás, hogy a filmhíradók saját álláspontjuk igazolására hírformában megfogalmazott analógiákat is alkalmaznak. Ilyen például a korzikai olaszok velencei kiállításáról szóló beszámoló, mely a bemutatott műkincsek révén azt igazolja, hogy az 1769 óta francia uralom alatt élő korzikaiak a vérségi kötelékek, a szellem, a nyelv és a kultúra alapján valójában olaszok (MVH-877/2). Ehhez hasonló lehetett a Dél-Dobruzsza ismét a bolgároké című filmhír is 1940 októberéből, amely azonban sajnos nem maradt meg az utókor számára (MVH-869/9). A szerkesztők valószínűleg nem csak a párhuzamokat fedezték fel a külföldi hírekben, hanem maguk is inspirálódtak az érdekesnek tartott mintákból. Egyes operatőri megoldások, témák egymáshoz közel bukkannak fel, aminek szezonális érdekességük, de a köztük lévő asszociációs kapcsolat is indoka lehet. Ilyen például a Rizsaratás Japánban (MVH-866/3) című filmhír szeptemberből, amit a Rizsaratás Magyarországon (MVH-868/5) követ a következő hónapban [35-36. kép]. Ezek az analógiák és vizuális toposzok megerősítik a filmhíradó struktúráját, a médium saját univerzumát pedig olyan koherens összefüggérendszerbe helyezik, aminek jelentéseit a néző inkább tudat alatt, mint tudatosan dolgozza fel.

10.6. 1941

Az 1941-es év kínálata már kifejezett aránytalanságokat mutat. A 415 hírnek most már jóval több, mint a fele magyar gyártású, mellette továbbra is a német anyagok vezetik a listát, azonban az *Ufatonwoche* helyét átveszi a *Deutsche Wochenschau*. Az év a korábbiakhoz képest meglehetősen egysíkú, ekkor már teljesen eltűnnek a francia, holland és angolszász híryananyagok. A statisztika világosan mutatja, hogy a szövetségi rendszerek a hírek diverzitását is jelentősen befolyásolták, így a nézők kizárólag a saját nemzetükkel politikai közösségben álló országok produkcióival és interpretációival találkozhattak. A hiányzó nyugati anyagok mellett látványos a japán Nippon jelenléte, illetve először tűnik fel a katonai ellenőrzés alatt álló Haditudósító század önálló gyártóként. Ahogy haladt a háború, úgy zárkózott be egyre jobban a híradó világképe, amivel együtt a feldolgozott eseményeknek is egyre kevesebb dimenzióját örököltette meg.

Gyártó cég	Hírek száma
MFI	250
Deutsche Wochenschau	36
Svensk Filmindustri	21
LUCE	20
Haditudósító század	16
Nippon	14
Foto Film	14
Suomi Filmi	3
Artistic	3
Aktualia	1
Esperia	1
Friedrich	1
Olympic	1
MFI – Haditudósító század	6
Ismeretlen	28

16. táblázat: Gyárók aránya az 1941-es filmhíradókban

Nemcsak az import-statisztika, de a tématerkép is változik. Magyarország hadba lépésével természetesen tovább nő a hadihírek aránya, ezek közül sokat ráadásul most már a magyar haditudósító század készítésében, kifejezetten a magyar külpolitika szemszögéből láthatunk. A hagyományosan sok tételes kategóriák mellett hirtelen megnő a szociális intézkedésekről és társadalmi szervezetekről szóló beszámolók aránya, melyek az egyre nagyobb áldozatokat követelő viszonyok között kitüntetett figyelmet élveztek. Ezek a hírek jellemzően jótékonyossági akciók felhívásai, vagy éppen a Vöröskereszt tevékenységével és más egészségvédelmi programokkal kapcsolatos összefoglalók, melyek egyrészt a gondoskodó állam képét, másrészt a cselekvő társadalmi szolidaritást kívánták erősíteni.

Kategória	Hírek száma	%
fegyveres és rendvédelmi erők	129	19,90
ünnep ünnepség	96	14,81
sport	63	9,72
nemzetközi politika	53	8,17
magyar külpolitika	39	6,01
szociális intézkedések, társadalmi szervezetek	35	5,40
tudomány, technika	34	5,24
gazdaság	32	4,93
művészet, kultúra	28	4,32
szórakozás	28	4,32
egyház, vallás	21	3,24
társasági hír	21	3,24
katasztrófa, baleset	16	2,46
természet	16	2,46
magyar belpolitika	14	2,16
hagyomány, folklór	9	1,38
oktatás	9	1,38
divat	3	0,46
média, sajtó	1	0,15
bűnügy	1	0,15
Összesen	648	~100

17. táblázat: A hírek tematikus megoszlása 1941-ben

Hír sorszáma	Hír témája
MVH-893/9 (ápr.)	Különkiadás: Jugoszláv repülőtémadás Szeged ellen
MVH-895/6 (ápr.)	Délvidék ismét magyar!
MVH-895/7 (ápr.)	Különkiadás: Előnyomulás a Bácskában
MVH-896/5 (ápr.)	Újvidék hazatérése
MVH-897/7 (máj.)	Belgrád
MVH-898/3 (máj.)	Délvidéki és belgrádi képek
MVH-898/4 (máj.)	Szabadkai staféta
MVH-898/5 (máj.)	Hazatérés
MVH-899/6 (máj.)	A felszabadulás ünnepe Szabadkán
MVH-899/8 (máj.)	Bevonulás után
MVH-900/8 (máj.)	Útépítés a Bácskában
MVH-927/3 (dec.)	Hidak helyreállítása Délvidéken
MVH-927/8 (dec.)	Újoncok a Délvidéken

18. táblázat: A revíziót tematizáló hírek 1941-ben

Az év két nagy témája a délvidéki revízió és Magyarország hadba lépése. A híradó a folyamat minden fontosabb politikai állomását, így a magyar külpolitika németországi látogatásait is dokumentálja, azonban Teleki Pál öngyilkosságának indokairól hallgat. A politikus emlékére egy kifejezetten hosszú, nyolc perces összeállítást mutatnak be (MVH-

894/3), melynek első része a korábbi, Telekit szerepeltető híryanagyokból összeállított kompiláció, második része a búcsúztatást dokumentálja. A filmhíradó ismét saját archívumából dolgozik, a korábban vetített hírekből rakja össze a Teleki pályaképét, melynek központi, sőt szinte kizárólagos motívuma a revízió. Az április 7-én Szeged ellen történt repülőtámadásról szóló hír (MVH-893/9) nem maradt fenn, annak tartalmát csak a leírásból ismerjük. Ennek alapján a csapás a szegedi polgárok otthonait és a vasútállomást érte, egy fel nem robbant bombát pedig az állomásfőnök szobájában mutattak a képek. A hírben a hat lelőtt támadó repülőgép egyikének roncsait is látni lehetett. A délvidéki bevonulás reprezentációja ezután ismét inkább a kárpátaljaihoz hasonló, kevésbé euforikus és elsősorban a kormányzó utasítására megkezdett hadmozdulatok sikereként, kevésbé sorsszerű fordulatként könyveli el az eseményeket. A korábbi ábrázoláshoz képes nagy különbség, hogy ezeken a képsorokon már konkrét fegyveres akciót is láthatunk és a kommentárok rendre hangsúlyozzák, hogy milyen nehézségek árán lehetett a „csetnik bandáktól” megtisztítani a területeket (MVH-895/6, MVH-895/7) [37-38. kép]. A honvédeket ünneplő boldog tömeg képei általában hiányoznak, bár a Szabadkán rendezett katonai felvonulás ez alól kivétel (MVH-899/8). A festői tájat romok tarkítják, a Fruska Gora magaslatain épült erősség ismertetőjegye, hogy „kazamatáiban számos politikai fogoly sínylődött” (MVH-896/5). A híradók már egyértelműen a háborúra mozgósítanak, fő céljuk, hogy a nézőkben kialakítsák a hadba lépés esetén szükséges állampolgári attitűdöt. Rituális funkciójuk a háborús helyzetre való felkészítést célozza, az eseményekről ebben a narratívában tájékoztat.

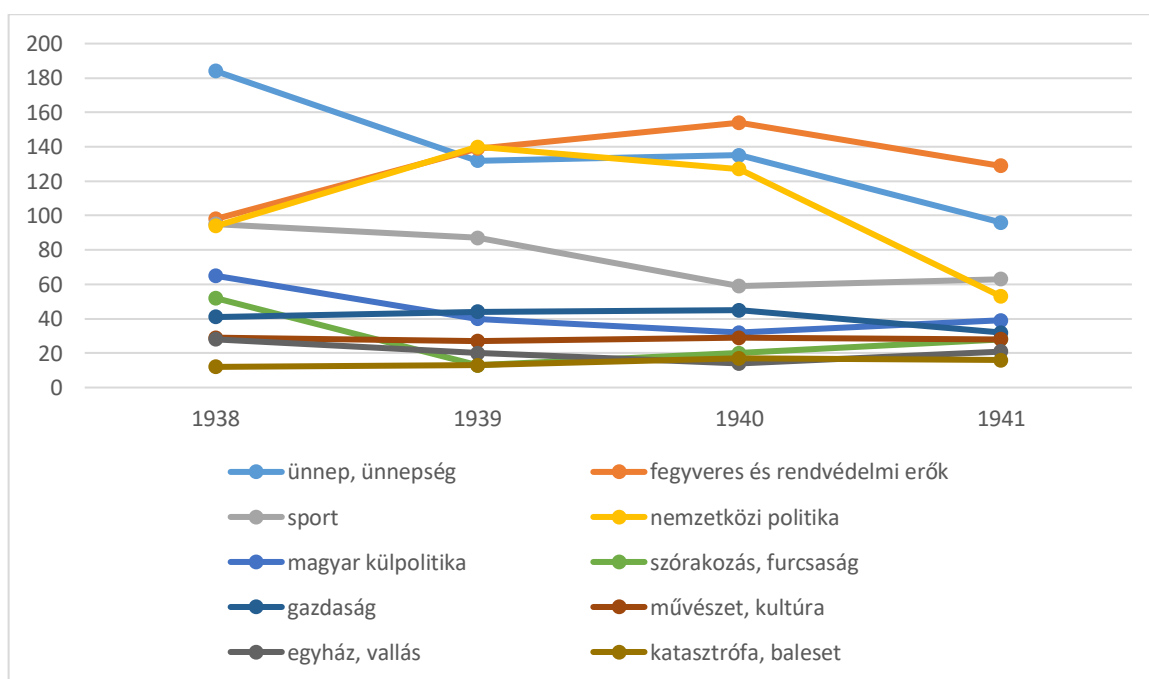
A lakosság mobilizálása érdekében a filmhíradók egyre nyíltabban használják a mozgóképes propaganda eszközeit mind a képek és a szövegek szintjén, mind az egyes kiadások összeállításában. Egészen meghökkentő a júliusban bemutatott 908. híradó szerkezete, melyben az első hír a svéd állatkert bájos medvebocsait mutatja be, majd rögtön utána a *GPU borzalmak Lembergben* című *Deutsche Wochenschau* hír következik. Ez utóbbi szélsőségesen sokkoló képsoraival kilóg a *Magyar Világhíradó* esztétikai tradíciójából, mely általában kerüli az elrettentő, undort és félelmet keltő képsorokat. A hírben egy épületet látunk, mely előtt kisebb tömeg figyeli, ahogy sorra hozzák ki a borzalmasan megkínzott emberek holttesteit. A testeket a szabad ég alatt egymás mellé a földre helyezik, majd a kamera még egyszer akkurátusan megmutatja őket. A *Magyar Világhíradók* tartalmában a területviisszacsatolások megindulásától fogva egyre nyíltabban jelenik meg a politikai propaganda. Míg korábban a nagyon látványos, szélsőséges propaganda elsősorban a külföldről behozott anyagokra volt jellemző, most már a hazai gyártású filmek is gyakran fogalmaznak a közönség meggyőzésére irányuló formában. Ennek különböző formái közül ez egyik jellemző

megoldás, amikor más médiumok, esetleg művészeti ágak alkotásai jelennek meg a híradóban. Ilyen például *A bolsevizmus tükröképe* című hír, melyben Bárdossy László megnyitja a Pesti vigadóban rendezett kiállítást a bolsevizmus rémtetteiről (MVH-929/4). A látogató a propagandaanyagokon kívül olyan installációkat is megtekinthet itt, mint „a párizsi szovjet követségen talált hullaégető kamra” vagy éppen a „GPU modern kínzókamrája”, melyben amellet, hogy sem leülni, sem állni nem tud a rab, a falra festett rikító absztrakt motívumok gyötrik a pszichéjét.

A filmhíradókban ebben az évben jelennek meg a magyar gyártású haditudósítások, melyek többségét a haditudósító század munkatársai készítették. A nyáron meginduló Szovjetunió elleni magyar katonai akciót a filmhíradó beszámolói teljes sikerként mutatták be, holott a valóság éppen ennek ellenkezője volt. A magyarok útját a hírek szerint „a szétvert szovjet seregek elpusztult felszerelése” jelezte és a hadifoglyok közé „gyakran szívósan ellenálló amazonok” kerültek (MVH-913/6), a Dnyeper mentéről küldött tudósítások (MVH-917/8, MVH-918/5, MVH-921/7, MVH-922/7) rendre a visszavonuló szovjetekről és visszavert támadási kísérletekről számoltak be. A zenei aláfestést az indulók, lelkesítő dallamok szolgáltatják, melyek lelkesítik a híradókat néző, otthonmaradt hozzátartozókat. A felvételek olykor konkrét harci cselekményeket mutatnak a frontvonalon, olykor a háború ellenfél által okozott pusztításait. Elesett honvédekről, a magyar fél veszteségeiről nem esik szó, a katonákat általában messziről vagy hátulról látjuk, akik így nem felismerhetők. A hírek megfogalmazása gyakran általánosító, a látottak konkrét helyét és idejét nem határozza meg, ezért tényleges információértékük alacsony. A harcok gyakran a mezőkön folynak, ahol nincs a néző számára tájékozási pont, a megjelenő városokat sokszor nem nevesítik, a jelenetek gyakran ismétlődének, repetitívnek tűnnek. A híradók nem a tényleges eseményekről, inkább a háború tényéről tudósítanak, amivel elsősorban a nézők hozzáállását szeretnék befolyásolni. A rituális funkció most a háború drámáján keresztül nyilvánul meg, mely a korábbi területszerzések után most a hősi katonai jelenbe kívánja bekapcsolni a nézőt. A filmhíradók propaganda funkciója az 1940-es évek elejére már egyre nyíltabban használja a médium rituális működését arra, hogy a társadalom megfelelőnek tartott attitűdjét kialakítsa.

10.7. Konklúzió – Rituális elemek a filmhíradókban 1938 – 1941

A filmhíradók tudatos szerkesztői döntések eredményeként formálták azokat a narratívákat, melyeket a nemzeti identitással kapcsolatban kommunikáltak. Ezek a narratívák mikro- és makroszinten összecsengtek, és ugyanazt a koherens történetet erősítették. A kiadások rendre tájékoztatták a nézőket a fontos eseményekről, noha elsősorban a nemzetközi nagypolitikára és kevésbé a belpolitika híreire koncentráltak. A revízió programja és a megvalósítás tényleges eseményei a vizsgált évek fontos motívuma, amelyet a filmhíradó nem csak dokumentált, de annak érdekében a nézőket lelkesítette és aktivizálta is. A hírek kevésbé tudósítanak a bennük látható események pontos körülményeiről, inkább a korszak érzelmi lenyomatát örökítik meg, majd ennek segítségével készítetik azonosulásra a nézőt. Míg a felvidéki revízió történetét egyfajta szakrális keretben láthatjuk, a kárpátaljai bevonulás hadtörténeti sikerként, a második bécsi döntést követő erdélyi területfoglalás pedig kulturális szükségszerűségként jelenik meg. Az 1941-es délvidéki bevonulás ábrázolása már a háborúra készíti fel a nézőt, kiemelve a katonák hősiességét és fegyveres akciókat is bemutatva. Az év második felében Magyarország hadba lépésével a társadalom háborúhoz való viszonyának alakítása lesz a legfontosabb szempont, melynek érdekében a filmek egyre nyíltabban használják a mozgóképes befolyásolás eszközeit.



5. ábra: Egyes hírtípusok megjelenésének száma 1938 - 1941

A filmhíradó rituális funkciója a tartalom elemzésén keresztül szépen kirajzolódik. Az anyagok elsősorban a nézők attitűdjeinek alakítására, mint tényleges tájékoztatására

alkalmasak, mert információik gyakran hiányosak esetenként félrevezetők. A gyakran ismételt motívumok és a felfokozott érzelmek alapvetően befolyásolták a hírek befogadásának élményét. A filmek gyakran élnek drámai szerkesztésmóddal, melyet a képi és a hangi sík egyszerre erősít meg. A felvezető szövegen kívül jellemzően nincs kommentár, legfeljebb beszédek eredeti hangfelvétele, a képeket nagyrészt intenzív zenei aláfestés kíséri. A zene legtöbbször pattogó ritmusú induló vagy patetikus dallam (pl. Himnusz), de sokszor népdalok és népies műzene is keveredik hozzá.

A felvételeken sokszor látunk erős szimbólumokat, a cselekvéssorok feltűnő arányban valamilyen ünnepi, szertartásos, rituális jelleget öltenek, esetleg szakrális, egyházi vonatkozásuk van. A filmhíreken bemutatott rítusok akár tényleges modellként is szolgálhatnak a nézők saját kisebb közösségeiben lebonyolított szertartások, megemlékezések számára. Jellemző rituális cselekvési formák a koszorúzások, avatási ünnepségek, ünnepélyes felvonulások, kitüntetések, díjak átadása. Gyakori képi motívumok a lobogók, virágcsokrok és koszorúk, nem köznapi civil ruházat (díszmagyar, tollas fejfedők, ünnepi népviseletek stb.) megjelennek a pártok és társadalmi szervezetek emblémái. Ezen kívül sokszor láthatók fegyveres erőkhöz és férfiassághoz asszociálható elemek (fegyverek, egyenruhák, lovak) nem katonai környezetben, fogadásokon és felvonulásokon. Míg 1938-1940-ben ez a szimbolikus réteg nagyon erős, 1941-től, a hadi helyzet komolyra fordulásával, a hangvétel megváltozik. A híradó a szimbolikus politizálás teréből a hadszíntérre vonul, tónusa az emelkedett pátosz helyett drámaivá válik.

A szakrális és nem-szakrális gesztusok keveredése szintén jellegzetes vonása a vizsgált anyagnak. A civil térben lezajló rituális cselekvéssorokat gyakran egyfajta spirituális dimenzióval egészítik ki a képi és hang elemek. Visszatérő jelenet, amelyben egyházi személyek áldják meg a civil közösség számára felavatott tárgyakat, épületeket, de fordított példákat is találunk, amikor egyházi jelképek és kellékek jelennek meg civil környezetben (oltár-jellegű díszítmények, kereszt motívum stb.)

A vizsgált híryananyagban nagy arányban jelennek meg az ünnepeket, ünnepségeket bemutató hírek. Ha ezeket összehasonlítjuk a későbbi korok híradóival, érdekes tanulságokat vonhatunk le a rituális propaganda működésére vonatkozóan. Az itt látható ünnepek általában a nyilvános szférában zajló, társas események, magánünnep (pl. születésnap, házasság, keresztelő) csak akkor látható, ha egy jelentős közéleti személy évfordulójához vagy kiemelkedő életeseményéhez kapcsolódik. Palotai Borbála az 1957-1961-ig tartó időszak államszocialista ünnepek filmhíradós ábrázolását elemző tanulmányában így fogalmaz: „Az

ünnep diskurzusa is a kontinuitás, a hagyományok fenntartásának része, amely egyszerre idézi a múltat és irányt ad a jövőre nézve. Az ünnepi beszámoló így nem más, mint a hír a hatalom hogylétéről és szándékairól, a múlt és a hagyományok idézésén keresztül” (Palotai [2002], p. 95). Palotai az ünnepi filmhírek képi elemzésekor az általunk vizsgált híradókban is jellemző, ünnepteremtő mozzanatokat emel ki, úgy mint taps, ajándéktárgy, tömeg, tribün, zászló, fegyverek, valamint katonák. Azonban az általa kutatott anyagban a nyilvános közösségi ünnepek elsősorban az államhatalom által ünneppé nyilvánított jeles dátumokkal (március 15., április 4., május 1., augusztus 20. és november 7.) és közünneppé tett magánünnepekkel (nőnap, gyereknap) kapcsolódnak össze. Palotai szerint ezek az évente ismétlődő események nem az újszerűségük miatt válhatnak hírré, hiszen *„Ha az eseményen a megszokottól semmi eltérő nem történt, az ünnepről szóló beszámoló leginkább arról tájékoztat, hogy az ünnep létezik. Ez annyit jelent, hogy a hatalom a helyén van, ami eddig érvényes volt, az érvényben is marad.”* (Palotai [2002], p. 94).

A Horthy-korszak 1938 és 1941 között vizsgált híradói eltérnek az államszocialista híradóktól abban, hogy az ünnepi formát jellemzően nem az évente visszatérő ünnepekhez kapcsolódóan, hanem célirányosan egy-egy aktuális és egyedi esemény keretei között ábrázolják. A Szent István naphoz kötődő, részben egyházi ünnepségeken kívül nincs hivatalosan kiemelt nap, még a húsvét és a karácsony is inkább csak az előkészületek bemutatásával jelenik meg. Ami repetitív, az az ünnepi forma, nem pedig az ünnep maga, tehát ugyanaz a forma különféle tartalmaknak biztosít keretet. Ezekben a híradókban, ellentétben az államszocialista híradósorozattal, nem az ünnep léte a hír, az inkább egyfajta kifejezőmód, a hivatalos beszéd képi megfelelője. Az ünnepi külsőségek komolyságot kölcsönöznek a bemutatott eseményeknek, és arról biztosítják a nézőt, hogy a vetített anyag a központi hatalom kommunikációjához tartozó, hiteles üzenet. A rituális propaganda így formai (képi elemek, zenahasználat) és tartalmi síkon (ünnepi cselekvéssorok dokumentálása) is megjelenő, és az egész hírfolyamot meghatározó technika lesz, amely a hatalom által képviselt mesternarratívát támogatja. A vizsgált évek híradóiban ezzel összefüggésben gyakran felmerül a nemzeti történelem és történeti sors kérdése, melynek kapcsán a korábbi években jellemző tragikus hangvétel helyett 1940-ig a sikereket és dicsőséget kiemelő tónus erősödik fel. Az éppen zajló folyamatokat gyakran kötik valamilyen szimbolikus, ünnepi gesztussal közvetlenül a hősiesség régmúlthoz, így a filmhíradó a nemzeti identitás dokumentálójává és aktív formálójává lép elő.

11. Összefoglalás, a kutatás további lehetséges irányai

Dolgozatomban bemutattam a magyarországi hangos filmhíradózás korai történetét az 1931 és 1944 közötti időszakban. Céloom több volt, mint a hazai viszonylatban eddig kevésbé kutatott, ám annál fontosabb médium technikai és intézményi fejlődésének leírása, mert fontosnak tartottam a filmhíradó évtizedeken át létező és ható jelenségét tágabb társadalmi összefüggésbe helyezni. A médiatörténeti ismertetéssel együtt – épp ezért – a tájékoztatás és propaganda korabeli koncepciójának kontextusában is megvizsgáltam a témát, majd mindezt a társadalmi kommunikáció keretében értelmeztem. A kutatás eredményei alapján azt a következtetést vontam le, hogy a filmhíradó szerepét legmegfelelőbben a rituális kommunikáció paradigmájának fogalomrendszerében lehet elhelyezni. Ezt a megközelítést a gyártás intézményi és technikai adottságai, a filmterjesztés rendszere és a bemutatott anyagok tartalma miatt láttam indokoltnak. A rituális elmélet érvényességét a vetítőhelyek kommunikációs színtérként való működésével és négy kiválasztott évad alapos tartalmi elemzésével kívántam igazolni. Elemzésem során külön figyelmet szenteltem annak, hogy az objektivitás és befolyásolás kérdéseit a filmhíradó készítésének gyakorlati megoldásain keresztül vizsgáljam. Végül egy meghatározott minta, az 1939 és 1941 között bemutatott kiadások segítségével vizsgáltam a híradókban megfogalmazott nemzeti identitás narratíváit, melyek ebben a periódusban elsősorban a területek visszacsatolásával kapcsolatban fogalmazódtak meg.

Bár elemzésem nem terjedhetett ki minden részletre, céloom az volt, hogy a médium működésének főbb tendenciáit és a vele kapcsolatban felmerülő fontosabb problémákat összefüggéseikben, egy bonyolult, de annál izgalmasabb rendszer részeként szemléltessem. A további, és minden bizonnyal szükséges kutatás megcélozhatja bármely itt felvetett kérdés részletesebb kibontását, de a filmhíradókban megjelenített témák alaposabb vizsgálata is izgalmas lehet. Ezzel együtt azt is fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a disszertáció fókusza a hazai filmhíradózás sok évtizedes hagyományához képest meglehetősen rövid időszak, így a teljes történet számos fejezete továbbra is hiányzik. A második világháborút követő korszak anyagainak tudományos igényű, részletes feldolgozása, a Rákosi-korszak propagandahíradói és a Kádár-korszak rendkívül gazdag gyűjteménye mindenképpen figyelmet érdemelne a jövőben. További fontos téma lenne a rendszerváltás idején a filmhíradó megváltozott szerepéről szóló viták vizsgálata, amely a nyomtatott sajtóban megjelenő cikkekben is jól nyomon követhető. A hazai híradók és a párhuzamosan publikált külföldi anyagok összehasonlító elemzése, a magyar anyagok nemzetközi jelenlétét felderítő exportkutatások, valamint különböző

interdiszciplináris kutatások szintén a teljes képet újabb elemekkel árnyaló, érdekes adalékokkal szolgálhatnak. Az eredményeket több területen is be lehetne építeni az oktatásba, amelyhez a filmhíradók kiváló forrásanyagot kínálnak.

A filmhíradó az első olyan médium, mely a világ eseményeit rendszeresen, mozgóképes formában mutatta be, és amelyet rendkívüli tematikus gazdagsága és számossága miatt mára a kulturális örökség felbecsülhetetlenül értékes és izgalmas részének tekintünk. Ezek az anyagok információt közölnek, sajátos reprezentációs struktúrákat alakítanak ki és különböző szinteken befolyásolják a nézők attitűdjét. Mivel a korszak médiapolitikájának megfelelően a filmhíradókat egykor kötelezően vetítették a mozik főprogramja előtt, ezért azok a társadalom széles rétegeire lehettek hatással. Ezek a filmek azonban nem csak saját korukban voltak láthatók, hanem a későbbiekben is előkerülhettek különböző formákban. Évfordulók kapcsán, egy-egy érdekes téma miatt, vagy valamilyen egyéni művészi koncepció részeként gyakran ismételten elővehették, bemutathatták, vagy akár új interpretációba helyezhették őket. A 2000-es évek második felében bekövetkező digitális fordulat a filmhíradók gyűjtőhelyeként működő archívumokra is hatással volt, aminek következtében egyre szélesebb közönség egyre könnyebben férhet hozzá ezekhez az anyagokhoz. Erősödött a jelenlétük az online térben, a közösségi médiában, különböző offline kiállítások és installációk részeként és gyakran használják őket újabb mozgóképek megalkotására. A filmhírek így nem csak a készítésük időpontjában, de azóta is hatással vannak a társadalmi kommunikációra, ezért kutatásuk, a hozzájuk kapcsolódó történeti és társadalmi összefüggésrendszer feltárása mindenképpen fontos és felelősségteljes feladat.

I. MELLÉKLET – Európai filmhíradó adatbázisok

- *Filmhíradók Online*

<http://filmhiradokonline.hu/>

A Magyarországon készített, illetve hazánkban bemutatásra kerülő filmhíradók archív kópiáinak gyűjtőhelye a Nemzeti Filmintézet – Filmarchívum. Az archívum a kezdetektől 1945-ig és 1945-től 1991-ig kronologikusan csoportosítva kezeli az anyagokat, valamint külön kollekciót szentel a külföldön gyártott, majd különböző filmcsere-egyezmények, importszerződések útján hozzánk kerülő híradóknak. A kutathatóságot megkönnyíti, hogy a filmhíradók feldolgozása és digitalizálása évek óta zajlik, így az új-média felületeit kihasználva ismét életre kelhetnek az ó-média fontos forrásai. Az első filmhíradók 2009. november 5-től váltak szabadon és korlátlanul elérhetővé a Neumann Nonprofit Kft. gondozásában a Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) különgyűjteményi felületén, a *Filmhíradók Online* oldalon. A szolgáltatás a 2012. évi CXCV. törvény értelmében, 2013. január 1-én került az eredeti gyűjteményt is kezelő Filmarchívumhoz. A weboldal elsősorban kutatási, oktatási és közismereti felhasználásra közli dokumentumait, a korai filmhíradóktól kezdve, a feldolgozás előrehaladásával párhuzamosan, folyamatosan újabb és újabb mozgóképekkel kiegészülve. A legkorábbi film jelenleg az 1913-as Szent István napról szóló tudósítás, a legkésőbbi pedig a *Magyar Filmhíradó* 1969-es évfolyama. A két végpont között szerencsés épségben fellelhető többek között a Magyar Film Iroda gyártásában készült teljes filmhíradó sorozat, amely így az 1924 és 1944 közötti időből egy egész korszak felbecsülhetetlen értékű tanúja.

A *Filmhíradók Online* a változó számú, átlagosan 5-8 hírt tartalmazó filmhíradókat a készítés sorrendjét szemléltető idővonalhoz rendelve mutatja, a tájékozódást pedig különböző alapadatokkal (híradó sorszáma, kapcsolódó földrajzi hely, kapcsolódó személy, tematikus csoportosítás), szakmai és regisztráció után szabadon kiosztható felhasználói címkékkel segíti. A site fejléce az adatbázissal kapcsolatos alapvető információkat tartalmazza. A forrás néhány mondatos bemutatása és a használati segédlet mellett itt találjuk a kapcsolódó online felületekhez vezető linkeket (Facebook, blog),¹²² a jobb felső sarokban lehetőség van a regisztrációra, mely után a filmhírek kommentelhetők. A látogató a filmhíradók közti

¹²² A *Filmhíradók.blog.hu*-t jelen dolgozat szerzője kezeli a Filmarchívum munkatársaival együttműködésben. A blog kiegészítő, magyarázó posztokat közöl a *Filmhíradók Online* felületen található anyagokkal kapcsolatban, gyűjti a filmhíradózásról szóló szakirodalmat, térképre helyezi az egyes filmhíreket, népszerűsíti a témához kapcsolódó tartalmakat,

kereséshez lenyíló menüt és szabadszavas keresőablakot is használhat. Az idő szerinti keresést a főoldalon egy „időgép” elnevezésű látványos timeline elem segíti, amelyben az évek alatt gördítősávval lehet kiválasztani a kívánt hónapot. A szabad böngészés élményét gazdagítja a weboldal alsó harmadában elhelyezett, 4 hírt felkínáló „Ajánló”, a nézettségi „Toplisták” menüpont, illetve a betűrendben vagy gyakoriság szerint felkínált címkék menüje.

Amennyiben a főoldalról egy választott híradóra navigálunk, a videó mellett elérhetővé válik annak részletes adatlapja. A hírek között azok sorszámanak segítségével válthatunk, az aktuálisan megnyitott hír mellett mindig az adott hírre vonatkozó információkat látjuk. Az anyag kutatását nagyban segíti, hogy a mozgóképek mellett elérhető az inzertszövegek, illetve az elhangzó szövegek, kommentárok leírata is, melyek az előzetes cenzúra számára készülő jegyzőkönyvek segítségével akár az elveszett anyagok tartalmi rekonstruálását is lehetővé teszik. A korpusz közösségi kötődését erősíti az e-mailben való továbbítás, a beágyazás, a Twitteren és Facebookon való megosztás lehetősége, illetve a kommentelésre fenntartott ablak.

Az impresszumból az üzemeltetőhöz tartozó elérhetőségek mellett részletes és korrekt tájékoztatást kaphatunk a felhasználói jogokat és a látogatók adatainak kezelését illetően. A tulajdonosok itt részletezik a kétszintű felhasználói jogosultságot, az adatokhoz hozzáférők körét, és az esetleg szükséges jogorvoslati lehetőségeket.

- ***Wochenschau-Archiv***

<http://www.wochenschau-archiv.de/>

Német és angol nyelvű online adatbázis, mely az egyik legfontosabb európai filmhíradó-korpuszt tartalmazza. Jelenleg 6 044 filmet tekinthetünk meg benne ingyen az 1895 és 1990 közötti időszakból. A híreket idő, téma, kapcsolódó személyek és gyártó szerint lehet keresni, valamint lehetőség van szabadszavas mező használatára is. Az oldal grafikája szegényes, elavult, ami a használhatóságban is gondot okoz.

- ***News on Screen***

<http://bufvc.ac.uk/newsonscreen>

Professzionális és akkurátus weboldal kifejezetten a filmhíradó műfajának tanulmányozására. Oktatási és kutatási célokra remekül használható, rengeteg kiegészítő információt és háttéranyagot tartalmaz. Gyűjtőköre az 1910 és 1983 közötti időszak Nagy-Britanniában bemutatott filmjeit öleli fel, üzemeltetője a British Universities Film & Video Council. A filmhíradók kutatásához részletes bibliográfia található az oldalon, valamint a

gyártásban dolgozó szakemberekkel felvett visszaemlékezések és róluk szóló kislexikon is. Az adatbázis a hasonló és vele összekötött adatbázisokból is hoz eredményeket, a filmhíradókhöz rendkívül részletes adatlapot mellékel. A tartalomleírás és a gyártási alapadatok mellett, a Google Mapsen is megtekinthetjük, ha a készítés helye felismerhető a filmen. Az archívumot kezelő csoport folyamatosan szervez továbbképzéseket és eseményeket az anyaghoz kapcsolódó témákban, így például a mozgóképes tartalmak oktatásban történő felhasználásáról, a szerzői jogokról vagy konkrét technikai megoldásokról (pl. streamelés).

- ***British Movietone News – The Digital Newsreel Archive***

<http://www.movietone.com/>

Az 1929 és 1979 között publikált *British Movietone News* hangos filmhíradóinak ingyenes online adatbázisa. Elsősorban dátum és téma szerint kereshető, részletes adatokkal, a felvételek snittre lebontott tartalomleírásával. A felület kifejezetten kutatásra alkalmas, nagyon funkcionális, de nem igazán élményszerű.

- ***British Pathé***

<http://www.britishpathe.com/>

A filmhíradók legnagyobb független magánarchívuma a British Pathé Ltd. kezelésében. Az eredeti céget 1910-ben alapították a francia Compagnie Générale des Etablissements Pathé Frères Phonographes & Cinématographes leányvállalataként. A hatalmas adatbázis eredetileg mintegy 85 000 filmet tartalmazott az 1896 és 1976 közötti időszakból, melynek alapját a Pathé Gazette (később Pathé News) filmhíradói adták. A British Pathé és a Reuters 2018 tavaszán megegyezett abban, hogy az utóbbi gyűjteményéből több mint 120 000 cím szintén a British Pathé kezelésébe kerül. Ezeket az anyagokat a Reuters tulajdonában álló cégek készítették és olyan sorozatokat tartalmaz, mint a *Gaumont Graphic* (1910-1932), az *Empire News Bulletin* (1926-1930), a *British Paramount* (1931-1957), a *Gaumont British* (1934-1959) és a *Visnews* (1957-1979). Az akvizíciónak köszönhetően jelenleg 208 000 film érhető el a gyűjteményben. Mivel a filmeket elsősorban kereskedelmi forgalomra szánják, fontos, hogy az online felület egyszerű, áttekinthető, izgalmas felhasználói élményt nyújtson. 2014-ben az egész archívum elérhetővé és szabadon megtekinthetővé vált a British Pathé YouTube csatornáján, ahonnan lehetséges a filmek további online beágyazása. Az archívumhoz rendszeresen frissülő blog is tartozik, melyben felhívják a figyelmet a közeledő évfordulókra és az olyan válogatásokat közölnek, mint például divatról, hajókatasztrófákról, terrortámadásokról szóló tudósítások, vagy különleges közlekedési eszközöket gyűjtő speciális hírcsokrok. A gyűjtemény egyik

érdekessége a gazdag első világháborús anyag, melyek nagy része a Charles Pathé irányításával elindított Pathé-Cinema nevű filmhíradós részleg gyártásában készült. A British Pathé szerkesztői mind a YouTube csatornát, mind a honlapot aktívan gondozzák, valamint komoly kurátori munkát is végeznek. Eredményeik elismeréseként az archívum 2012-ben és 2017-ben is megkapta a „Footage Library of the Year” díjat a FOCAL (Federation of Commercial Audiovisual Libraries) szakmai szervezettől.

- ***Archivio Storico Luce***

<http://www.archivioluce.com/>

A magyar filmhíradók gyártásához intézményi mintát adó olasz filmhíradók gyűjtőhelye. A site nem csak híradókat, hanem fényképeket és egyéb filmtörténeti jelentőségű anyagokat is gyűjt, az 1920-as évek óta működő LUCE cég kollekciójából 12 000 filmhíradót és 6 000 dokumentumfilmet mutat be, az alapadatokon túl, az archívum vegyes tartalmából fakadóan, elsősorban műfajra kereshetően. A site csak olaszul érhető el, a menüpontokat és az adatokat más nyelvre nem fordították le.

- ***Gaumont Pathé Archives***

<http://gaumontpathearchives.com/>

Nagyjából 14 000 órányi anyagot tartalmazó adatbázis, amelynek magját a Gaumont és a Pathé vállalatok produkciói adják, de más francia érdekeltégű cégek mozgóképeit is gyűjti. Különlegessége az olyan tematikus kollekciók közzététele, mint az Actualités féminines, az Archives Américaines, vagy a Portraits et Personnalités. Hátránya, hogy az alapadatokon túl a filmek csak annak számára hozzáférhetők, aki regisztrál és igazolja a szakmaiságát (professionnel de l'audiovisuel), ezzel pedig áttételesen vásárlási szándékait.

- ***European Film Gateway (EFG)***

<http://www.europeanfilmgateway.eu/>

Speciális tematikus weboldal, amely a centenárium apropóján az első világháború témájában gyűjt anyagokat. A kezdeményezéshez 34 európai archívum csatlakozott, akik változó számban ajánlottak fel különböző jellegű digitalizált dokumentumokat a saját állományukból. A filmek keletkezésük idejüknél fogva némafilmek. Azokat az adatbázisban elsősorban témák szerint rendezve találhatjuk meg. A kontinens különböző pontjain őrzött eredeti kópiák így összeérnek az online térben, és lehetőséget adnak arra, hogy minél teljesebb képet kapjunk a keleti és nyugati frontról, az egyes fegyvernemek küzdelmeiről, egyes

társadalmi csoportok megjelenéséről, vagy éppen az háború idején különböző helyeken lefilmezett állatokról. Az egyes közreadók a filmekhez angol leírást is mellékelnek, egy-egy téma kapcsán más médiumokat is bemutató virtuális kiállítást rendeznek, így a széleskörű kooperáció eredményeképp különleges, sok híryanagot tartalmazó adatbázis jön létre, amely többek között oktatási célra is nagyon jól használható.

- ***Dziga Vertov Gyűjtemény***

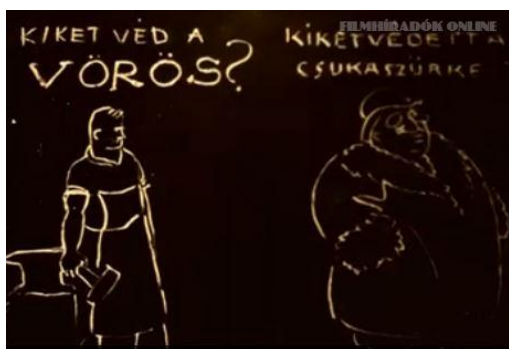
<https://vertov.filmuseum.at/>

Dziga Vertov filmhíradóinak és egyéb kapcsolódó archív anyagainak online adatbázisa. A weboldal az 1922 és 1925 között megjelent *Kino-Pravda* 23 kiadásából a 22 fennmaradt alkotást tesz közzé. A mozgóképek az Osztrák Filmmúzeum tulajdonában állnak, azokat a digitalizálás után német és angol felirattal látták el. A Vertov-gyűjtemény egy korábbi Vertov által szerkesztett filmhíradóból, a *Kinonedelja* című 1918 és 1919 között bemutatott sorozatból is publikál 18 darabot. Ez a kollekció része az EFG projektnek is. A weboldalon megtalálható a Vertov-féle filmhíradók átfogó története, a *Kino-Pravda* esetében Yuri Tsivian részletes hírmagyarázó szövegével.

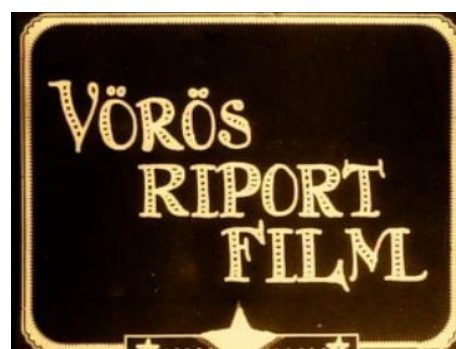
II. KÉPMELLÉKLET



1. kép: Látogatók a filmhíradót bemutató tárló előtt egy elképzelt múzeumban a *Tolnai Világlapja* illusztrációján
(A Filmhíradó történelmet ír. Mi lesz a világ filmmúzeumaiban? *Tolnai Világlapja*. XL. évf. 11. sz. (1939. március 15.) p. 40.)



2.kép: Vértess Marcell krétarajza
Az Est filmhíradójában (Az Est 20/1)



3. kép: A *Vörös Riport Film* híradó főcíme



4. kép: Május elsejei felvonulás a főváros útjain (*Vörös Riport Film 5/2*)



5. kép: Az MFI hangosfelvételre is alkalmas autója a táti gyorsasági versenyen, 1934
[Győr Város Levéltára, Fortepan, 18424]



FILMHIRSZOLGÁLAT

Városi, községi, családi, gyári, reklám, sport stb.

FILMFELVÉTELEK

úgy helyben, mint vidéken

HANGOS FELVÉTELEK

TOBIS-KLANG és PULVARI rendszerű filmfelvevőgéppel

FILMMŰTEREM és LABORATÓRIUM

Elvállal mindennemű filmlaboratóriumi, filmfeliratozási
munkát és filmek utószinkronizálását


REKLÁMHIRDETÉSEK

Film-, diapozitív-, plakát- és vitrinreklámhirdetések a
budapesti bemutató filmszínházak részére kizárólag
és vidékre

A MAGYAR VILÁGHIRADÓ


című hangos filmriport kiadója:

MAGYAR FILM IRODA R. T.



Igazgatóság és gyártelep:

Budapest, IX., Könyves Kálmán körút 15. szám
Telefon: 146—346



Hiradóraktár:

Budapest, VIII., Szentkirályi-utca 25. Telefon: 145-510.

6. kép: A Magyar Film Iroda hirdetése (*Magyar Film* I. évf., 9. sz. (1939 április 15.), p. 2.).



7. kép: Felvételek árvíz idején, 1940. március (Fortepan, Vass Károly, 24722)



8. kép: Megszólnak a hírek.
Kiss Ferenc színész köszönti a nézőket az első hangos filmhíradóban (MVH-398)



9. kép: Gépkocsi menetoszlop indulása a Magyar Királyi Haditudósító század laktanyájából, Budatétény, Gyöngyszem utca - Húr utca sarka, 1942 (Fortepan, id. Konok Tamás, 43787)



10. kép: A haditudósító század indul a frontra a Kelenföldi pályaudvarról, 1942 (Fortepan, id. Konok Tamás, 43785)



11. kép: A Magyar Film Iroda munkatársai katonai egyenruhában
(Markovics György, Fortepan, 93742)



12. kép: A haditudósító század filmoperátőre, 1942 (Fortepan, [20342](#))



13. kép: Vitéz Somogyváry Gyula író (Gyula deák) Arriflex kamerával 1942-ben. A jármű oldalán jól látható a haditudósító század jelképe, a kiterjesztett szárnyak között elhelyezett égő fáklya és kard.
(Fortepan, 59677)

1.



14. kép: A Haditudósító Kiállítás plakátja, 1943 (Fortepan, Lissák Tivadar, 72162)



15. kép: A Haditudósító kiállítás egyik kiállított művének allegorikus jelenete (MFI-1002/5)



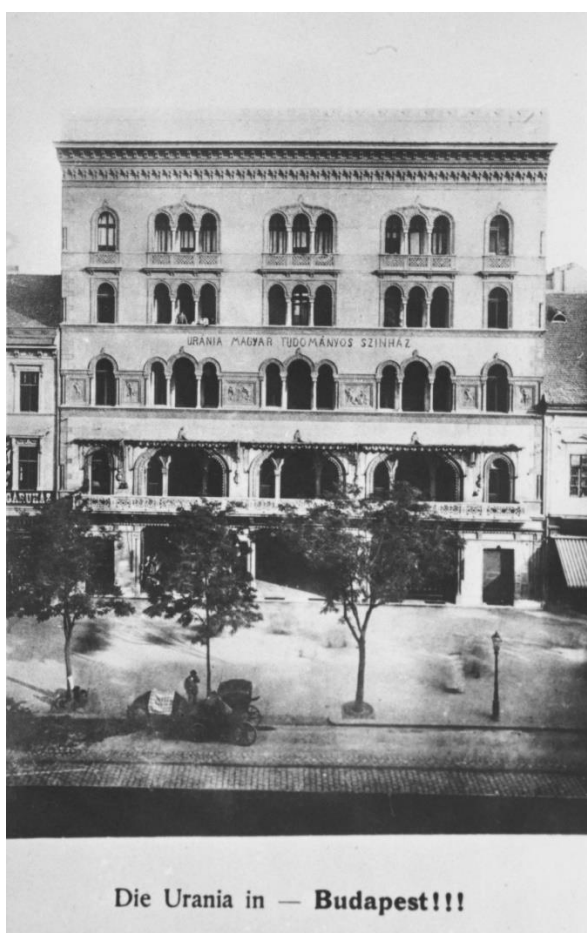
16. kép: Az első híradómozi, Erzsébet körút - Dohány utca sarok (Fortepan, Vaskapu utca, 94421)



17. kép: A Belvárosi Híradómozi reklámja
(*Nemzeti Sport*, 1940. október 10., p. 3.)



18. kép: A Belvárosi Híradómozi megnyitása
(*Képes Sport*, 1940. október 15.)



19. kép: Uránia (Uránia Nemzeti Filmszínház, <https://urania-nf.hu/>)



20. kép: Vitéz Imrédy Béla miniszterelnök beszédet mond Kaposváron a magyar megújulás programjáról 1938. szeptemberében (MVH-759/5)



21. kép: A Revíziós Liga nagygyűlése. A képek alatt Herczeg Ferenc elnöki megnyitója hangzik el a következő mondatokkal: „A Duna völgyében békéről, nyugalomról, együttműködésről szó nem lehet, míg jóvá nem tették a Magyarország ellen elkövetett igazságtalanságokat!” (MVH-740/6)



22. kép: Horthy Miklós bevonul Kassára 1938-ban (MVH-768/10)



23. kép: Népviseletbe öltözött nők a felvidéki ezredek zászlóinak visszatérésekor Kassán (MVH-769/4)



24. kép: A tömeg őrjöngő lelkesedéssel fogadja a bevonulókat Érsekújváron (MVH-768/5)



25. kép: Díszes kapu fogadja a bevonulókat Rozsnyón (MVH-768/7)



26. kép: Szimbólumok és feliratok a visszatérő Füleken (MVH-768/8)



27. kép: A ritka, feliratozott filmhírek egyike. A szlovák nagygyűlés szónoka szlovákul tiltakozik a külföldi propaganda ellen (MVH-765/2).



28. kép: Katonai felvonulás Hitler 50. születésnapján Berlinben (MVH-792/10)



29. kép: A vízkereszti csata hősi halottainak ravatala a munkácsi főtéren (MVH-777/6)



30. kép: Biciklis honvédek a márciusi fagyban Kárpátalján (MVH-788/3)

A magyar feltámadás újabb fejezete filmen!

HAZATÉRT A RUTÉNFÖLD

Felülmúlja
az emlékezetes
sikerű
ÉSZAK FELÉ
történelmi mo-
numentálisát
és filmszerű
hatásait



A vitéz magyar
honvédség
diadalmenete
Ruszinföldön
a közös
lengyel-
magyar
határ felé

BEMUTATTA ÁPRILIS HÓ 6-ÁN:

URÁNIA – DÉCSI – ÁTRIUM

SIESSEN LEKÖTNİ!

PALATINUS FILM

Bpest, VII., Erzsébet-krt. 56. Tel.: 133-453

BIZTOSITSON DÁTUMOT!

31. kép: A Hazatért a Ruténföld című film reklámja a Magyar Film címlapján (Magyar Film, I. évf. 6. sz., 1939 április 8.)



32. kép: Boldog lakosok fogadják a Nagybányára érkező honvédeket a második bécsi döntés után... (MVH-864/5)



33. kép: ...és az eufóriától zokogó asszonyok a máramarosszigeti bevonuláskor (MVH-864/2)



34. kép: A román ellenőrzés alatt maradt területekről menekülő magyarok (MVH-870/8)



35. kép: A *Rizsarátás Japánban* című hír nyitóképe, 1940. szeptember (MVH-866/3)



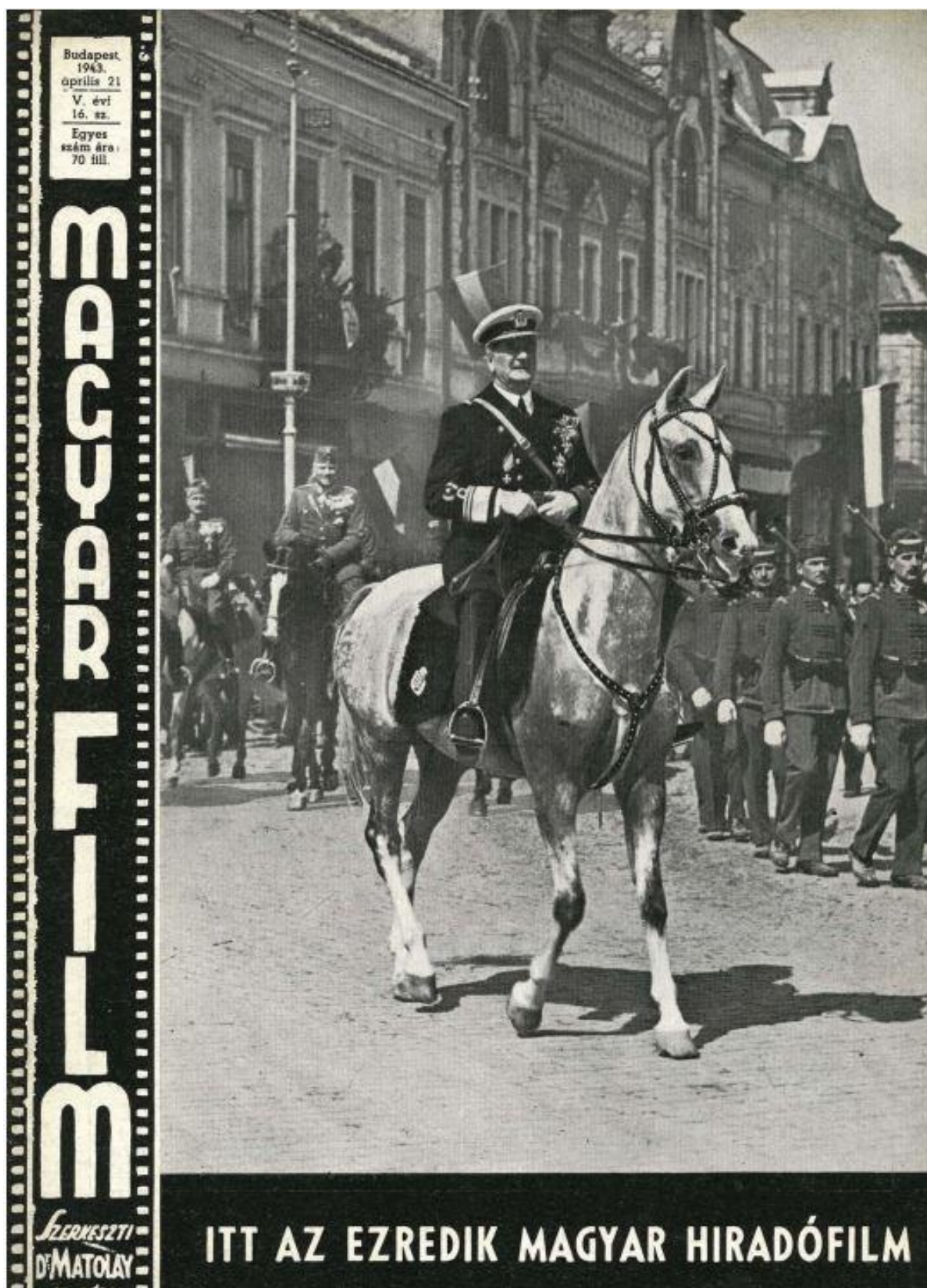
36. kép: A *Rizsarátás Magyarországon* című hír nyitóképe, 1940. október (MVH-868/5)



37. kép: Az 1941-es offenzívában a magyar honvédek „minden esetben visszaverték a szovjet támadó kísérleteit” (MVH-921/7)



38. kép: Bevonulás a Délvidékre. „A felszabadult területeken a bevonuló honvédségnek és a rend biztosítására felállított polgárőrségnek komoly feladatot okoz az orvul támadó csetnikek kifüstölése.” (MVH-895/6)



39. kép: A *Magyar Film* címlapja Horthy Miklóssal az 1000. filmhíradó bemutatása alkalmából
(*Magyar Film*, V. évf. 16. sz., 1943. április 21.)

BIBLIOGRÁFIA

FORRÁSOK

- sz.n. [1919]: A Vörös Riport-Film. *Vörös Film*. I. évf. 3. sz., 1919. április 26., p. 4.
- sz. n. [1930a]: „Nagybányai vitéz Horthy Miklós, Magyarország kormányzója, magyarul és angolul megszólalt a hangosfilmen...” *Filmkultura*, III. évf. 1. sz., 1930. január 1., pp. 1–2.
- sz.n. [1930]: „Megnyílt az Uránia.” *8 Órai Ujság*. 1930. március 6., 54. sz., p. 6.
- sz.n. [1930]: „Egy furcsa színház, ahol a szereplők a nézőtéren ülnek.” *Színházi Élet*, 1930. 12. sz., p. 38.
- sz.n. [1930]: „Kell-e 12 premiermozi Budapestnek?” *Sporthírlap*, 1930. március 1. 24. sz., p. 11.
- sz.n. [1930]: „Két hét múlva, március 3-án nyit az Uránia.” *Nemzeti Sport*, 1930. február 18. 34. sz., p. 14.
- sz.n. [1930b]: „A film múzeum.” *Filmkultura*, III. évf. 10. sz., 1930. okt. 1., p. 8.
- sz.n. [1930c]: „A magyar filmmúzeum megalakulása.” *Filmkultura*, III. évf. 12. sz., 1930. dec. 1., pp. 2–3.
- sz.n. [1933a]: „Az UFA jövő évi programjában nem történt változás.” *Pesti Mozi*, 1933. április 16. 15. sz., p. 4.
- sz.n. [1933b]: „Milyen filmek készülnek Németországban?” *Pesti Mozi*, 1933. május 7., 16-17. sz., p. 34.
- sz.n. [1933a]: „A magyar filmtechnika legújabb alkotása: a Magyar Film Iroda új modern műterme és filmlaboratóriuma.” *Filmkultura*, VI. évf., 7–8. sz., 1933. július–augusztus 1., pp. 20–21.
- sz.n. [1933b]: „A magyar képes hírszolgálat fejlődése. Emlékezés az 500. Magyar Filmhíradó megjelenése alkalmából.” *Filmkultura*, VI. évf. 10. sz., 1933. október 1., pp. 12–13.
- sz. n. [1936]: „Nemzetközi filmújságíró nagygyűlés Berlinben.” *Filmkultura*, IX. évf. 2. sz., 1936. február 1., p. 25.
- sz. n. [1937]: „Párizs. A film útja a Párizsi Világkiállításon 1900–1937.” *Filmkultura*, X. évf. 8. sz., 1937. augusztus 1., pp. 2–4.
- sz.n. [1938]: „Tomboló lelkesedéssel fogadta Budapest a Felvidék hazatérésének történelmi filmjét.” *8 Órai Ujság*, 1938. november 25., 264. sz., p. 9.
- sz.n. [1939]: „Bravó Filmhíradó!” *8 Órai Ujság*, XXV. évf. 43. sz., 1939. március 24., p. 8.

sz.n. [1939a]: „Kárpátalja és a Híradó.” *Magyar Film*, I. évf. 8. sz., 1939. április 8., p. 8.

sz.n. [1939b]: „Válasz a Moziegyesületnek.” *Magyar Film*, I. évf. 9. sz., 1939. április 15., pp. 4–5.

sz.n. [1939c]: Történelem – filmen. *Magyar Film*, I. évf. 41. sz., 1939. november 25., p. 1.

sz. n. [1939d]: „Megnyílt a Híradó Filmszínház.” *Magyar Film*, I. évf. 43. sz., 1939. december 9., pp. 2–3.

sz.n. [1939e]: „A »Magyar Híradó« technikai újítása.” *Magyar Film*, I. évf. 45. sz., 1939. december 23. p. 27.

sz. n. [1940]: „Legfrissebb híradó.” *Keleti Újság*, XXIII. évf. 40. sz., 1940. február 21. p. 4.

sz. n. [1940]: „Belvárosi Híradómozi.” *Népszava*, 68. évf. 231. sz., 1940. október 11., p. 6.

sz. n. [1941]: „Magyar vonatkozású felvételek az UFA világhíradókban.” *UFA Hírek*, II. évf. 10. sz., 1941. december 15. 10. sz.

ADY ENDRE [1907]: „Csirkefogás a mozi számára.” *Budapesti Napló*. 1907. szeptember 14.
In: Kenedi János szerk. [1971]: *Írók a moziban*. Budapest, Magvető, pp. 255–256.

BADÁR ISTVÁN [1936]: „A magyar híradó.” *Tükör*, 1936. február, pp. 136–137.

BALÁZS BÉLA [1948]: *Filmkultúra*. Szikra, Budapest.

BALÁZS BÉLA [2005]: *A látható ember. A film szelleme*. Palatinus, 2005.

BÁNÁSS JÓZSEF [1939]: „Film és honvédség.” *Magyar Film*, I. évf. 18. sz., 1939. június 17., pp. 10–13.

WLASSICS GYULA [1940]: „A filmalkotás felelőssége.” *Magyar Film*, II. évf. 51. sz., 1940. december 21., p. 2.

CASTIGLIONE HENRIK – SZÉKELY SÁNDOR (szerk.) [1941]: *Filmllexikon*. Mercantil, Budapest.

CSIKÓS JENŐ [1941]: *A másik front. A szellemi harc módszerei és fegyverei*. Singer és Wolfner, Budapest.

CSONTÓ MENYHÉRT [1943]: „Mozi a tűzvonalban.” *Magyar Film*, V. évf. 5. sz., 1943. február 3., pp. 5–6.

GÁBOR JENŐ [1934]: „Erdélyi, felvidéki és bácskai filmhíradókat a revízió érdekében.” *Filmkultúra*, VII. évf. 1. sz., 1934. január 1., pp. 14–15.

FEKETE FERENC [1938]: „Mit tanulunk a filmhíradótól?” *Filmkultúra*, 1938. 1. sz., pp. 36–37.

GRIEVING, HERMANN [1930]: „A beszélő újság.” *Filmkultúra*, III. évf. 10. sz., 1930. október 1., p. 12.

GRÓ LAJOS [1927]: „A filmhíradó.” *Korunk*, 1927. november. Online: http://epa.oszk.hu/00400/00458/00217/korunk_EPA00458_1927_011_4447.html (Utolsó letöltés: 2018. 03. 16.)

GYIMESY KÁSÁS ERNŐ [1943a]: „A magyar híradófilm diadalútja.” *Magyar Film*, V. évf. 5. sz., 1943. február 3., pp. 5–8.

GYIMESY KÁSÁS ERNŐ [1943b]: „Haditudósítók kiállítása a Vigadóban.” *Magyar Film*, V. évf. 19. sz., 1943. május 12., pp. 3–4.

DR. KALBUS [1930] vállalati köszöntője. *UFA Magazin*. 1930. augusztus 14.

KARBÁN JÓZSEF [1941]: „Mind hősök ők...” *Magyar Film*, III. évf. 2. sz., 1941. január 11., p. 11.

KISPÉTER MIKLÓS [1938]: *A győzelmes film. Film, tudomány, művészet*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest.

KOZMA MIKLÓS [1939a]: „Nyilatkozat a magyar filmgyártásról, a híradóról és a szakmai eseményekről.” *Filmújság*, 1933. július 8. In: Kozma Miklós [1939]: *Cikkek, nyilatkozatok 1921–1939*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 106–111.

KOZMA MIKLÓS [1939b]: „A Népszövetség a Magyar Távirati Iroda útján értesült Németország kilépéséről. A nemzetközi irodák szerepe a diplomáciában.” *Nemzeti Újság*, 1933. december 24., Karácsonyi szám. In: Kozma Miklós [1939]: *Cikkek, nyilatkozatok 1921–1939*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 122–130.

KOZMA MIKLÓS [1939c]: „Nyilatkozat a kisantanttal vívott genfi sajtóháborúról és a magyar hírszolgálat feladatairól.” *Új Magyarság*, 1935. január 6. In: Kozma Miklós [1939]: *Cikkek, nyilatkozatok 1921–1939*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 152–153.

KOZMA MIKLÓS [1940a]: Vezetői értekezéslet. 1940. március 16. In: Kozma Miklós [1940]: *Beszédek, cikkek, előadások 1935–1940*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 205–216.

KOZMA MIKLÓS [1940b]: Nemzetközi hírszolgálat. Előadás a Közigazgatási Továbbképző Tanfolyamon. 1940. április 27. In: Kozma Miklós [1940]: *Beszédek, cikkek, előadások 1935–1940*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 227–245.

KOZMA MIKLÓS [1940c]: Beszéd a Magyar Távirati Iroda, a Rádió és vállalatainak vezetői értekezletén. 1940. szeptember 12. In: Kozma Miklós [1940]: *Beszédek, cikkek, előadások 1935–1940*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 276–277.

KOZMA MIKLÓS [1940d]: Vezetői értekezéslet. 1940. június 18. In: Kozma Miklós [1940]: *Beszédek, cikkek, előadások 1935–1940*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 257–266.

KOZMA MIKLÓS [1933a]: „Nyilatkozat a magyar filmgyártásról, a híradóról és a szakmai eseményekről.” *Filmújság*, 1933. július 8. In: Kozma Miklós [1939]: *Cikkek, nyilatkozatok 1921–1939*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 106–111.

KOZMA MIKLÓS [1933b]: „A Népszövetség a Magyar Távirati Iroda útján értesült Németország kilépéséről. A nemzetközi irodák szerepe a diplomáciában.” *Nemzeti Ujság*, 1933. december 24., karácsonyi szám. In: Kozma Miklós [1939]: *Cikkek, nyilatkozatok 1921–1939*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 122–130.

KOZMA MIKLÓS [1935]: „Nyilatkozat a kisantanttal vívott genfi sajtóháborúról és a magyar hírszolgálat feladatairól.” *Uj Magyarország*, 1935. január 6. In: Kozma Miklós [1939]: *Cikkek, nyilatkozatok 1921–1939*. A szerző kiadása, Budapest, pp. 152–153.

LAJTA ANDOR [1936]: „A VI. Nemzetközi Filmújságíró Kongresszus Rómában.” *Filmkultura*, IX. évf. 5. sz., 1936. május 1., pp. 4–6.

LAJTA ANDOR [1942]: *A tízéves magyar hangosfilm 1931–1941*. A szerző kiadása, Budapest.

MORVAY PÁL [1933]: „A magyar híradó problémája és számszerű megvilágítása.” *Filmkultura*, VI. évf. 12. sz., 1933. dec. 1., 3–4.

MORVAY PÁL [1936]: „Figyelmeztetés!” *Filmkultura*, IX. évf. 3. sz., 1936. március 1., p. 23.

MORVAY PÁL [1940]: „A Magyar Híradó fejlődése.” *Magyar Film*, II. évf. 42. sz., 1940. október 19., p. 9.

NEUGRÖSCHEL ENDRE DR. [1935]: Két kérdés a film-szerzői jog problémaköréből. *Filmkultura*, VIII. évf. 5. sz., 1935. május 1. pp. 20–22.

PÁSZTOR BÉLA [1930]: Az UFA szervezete. *UFA Magazin*. 1930. augusztus 14.

PFAUNDER, HERMANN DR. [1936]: „Hogyan készül az osztrák filmhíradó?” *Filmkultura*, IX. évf. 5. sz., 1936. máj. 1., pp. 10–11.

RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI FANNI [2014]: *Napló 1935–1946. II. (1941–1946)*. Jaffa, Budapest.

SIKLÓSSY LÁSZLÓ [1937]: „Mozi Budán 1790-ben.” *Képes Vasárnap*, 1937. június 13.
Online: http://www.fszek.hu/kivagatok/kivagatok/mozi_film_791_45/791-45-0001.html
(Utolsó letöltés: 2018. 03.16.)

SOMKUTI ISTVÁN (1935a): „Egy filmriporter naplója.” *Filmkultura*, VIII. évf. 2. sz., 1935. február 1., p. 12.

SOMKUTI ISTVÁN (1935b): „Egy filmriporter naplója.” *Filmkultura*, VIII. évf. 10. sz., 1935. okt. 1., p. 16.

SOMKUTI ISTVÁN (1935c): „Egy filmriporter naplója.” *Filmkultura*, VIII. évf. 11. sz., 1935. nov. 1., p. 14.

SOMKUTI ISTVÁN (1935d): „Egy filmriporter naplója.” *Filmkultura*, VIII. évf. 12. sz., 1935. december 1., p. 10.

SOMKUTI ISTVÁN [1943]: „Kötéltől a filmújsáig.” *Magyar Film*, V. évf. 24. sz., 1943. június 16., pp. 2–3.

VÁCZI DEZSŐ [1938]: „Horthy Miklós, a film barátja.” *Filmkultura*, 1938. 7. sz., p. 2.

VÁCZI DEZSŐ [1940]: „Megnyílt a második híradómozsi.” *Magyar Film*, II. évf. 41. sz., 1940. október 12., pp. 2–3.

WLASSICS GYULA [1940]: A filmalkotás felelőssége. *Magyar Film*, II. évf. 51. sz., 1940. december 21., p. 2.

MNL OL K 159 – Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, Általános iratok.

MNL OL K 429 – Kozma Miklós elnökgazgató iratai.

MNL OL K 675 – A Magyar Film Iroda Rt. iratai.

A közigazgatási bizottság ülése 1941. február 10-én. *Fővárosi Közlöny*, 1941. február 28., 10. sz.

SZAKIRODALOM

ALDGATE, ANTHONY [1979]: *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*. Scolar Press, London. ISBN: 9780859674850

ALTHAUS, SCOTT L. – USRY, KAYE et alii [2018]: „Global News Broadcasting in the Pre-Television Era: A Cross-National Comparative Analysis of World War II Newsreel Coverage.” *Journal of Broadcasting and Electronic Media* 62(1), 2018, pp. 147-167.
<https://doi.org/10.1080/08838151.2017.1375500>

ALTHEIDE, DAVID L. – SNOW, ROBERT P. [1979]: *Media Logic*. SAGE, Beverly Hills, California – London. ISBN: 978-0803912960

ANDOK MÓNKA (szerk.) [2017]: Tanulmányok a médiatudományok köréből. A médiahír mint rítus. *Acta Academiae Paedagogicae Agriensis*. Nova Series Tom. XXXIV. Sectio Scietiarum, EKF, Eger.

ANDOK MÓNKA [2013]: *A hírek története*. L'Harmattan, Budapest. ISBN: 9789632366258

- ANDOK MÓNICA [2017]: *A kommunikáció rituális elmélete*. Gondolat Kiadói Kör, Budapest. ISBN: 9789636937935
- BAJOMI-LÁZÁR PÉTER [2009]: „A politikai propagandától a politikai marketingig.” *Médiakutató*. 2009/nyár. Online: https://mediakutato.hu/cikk/2009_02_nyar/03_politikai_propaganda_marketing/ (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)
- BAJOMI-LÁZÁR PÉTER – HORVÁTH DORKA: „A propaganda mint rítus a mai Magyarországon.” *Replika*. 95 (2015/6), pp. 79-96.
- BARON, JAIMIE [2013]: *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge, London – New York. ISBN-13: 978-0415660730
- BERNAYS, EDWARD [2005]: *Propaganda*. IG Publishing, Brooklyn, New York. ISBN-10: 0-9703125-9-8
- BERTÉNYI IVÁN, IFJ. – BOKA LÁSZLÓ (szerk.) [2016]: *Propaganda az I. világháborúban*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest. ISBN: 9789632006512
- BOCK, HANS-MICHAEL (ed.): *The Concise CineGraph: Encyclopaedia of German Cinema*. Berghahn Books, New York – Oxford. ISBN-13: 978-1571816559
- BOGLÁR LAJOS – A. GERGELY ANDRÁS – BALI JÁNOS – HAJNAL VIRÁG – PAPP RICHÁRD [2005]: *A tükör két oldala. Bevezetés a kulturális antropológiába*. Nyitott Könyvműhely Kiadó, Budapest. ISBN: 963-867-881-X
- BOKOR LÁSZLÓ [1970]: *A háborús propaganda szerepe a második világháború alatt (különös tekintettel a filmpropagandára)*. Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára, Budapest, Kandidátusi értekezés.
- BOKOR LÁSZLÓ [1984]: „Mozihíradó a tévé korszakában. Konfrontáció vagy békés együttélés?” *Jel-Kép*, 1984. 3. sz., p. 43.
- BORSOS ÁRPÁD [2009]: *A mozi mint innováció magyarországi elterjedése, a hálózat alakulásának földrajzi jellemzői napjainkig*. Pécsi Tudományegyetem, Természettudományi Kar, Földtudományok Doktori Iskola, Doktori (PhD) értekezés.
- BÖSZÖRMÉNYI-NAGY OSROLYA: „Film: produkció és reprodukció között.” *Korall*, 2016, 17. évf. 65. sz., pp. 36-55.
- CAREY, JAMES W. [2009]: *Communication as Culture, Revised Edition: Essays on Media and Society*. Routledge, New York. ISBN-13: 978-0415989763
- CAREY, JAMES W. [2003]: A kommunikáció kulturális megközelítése. In: Kondor Zsuzsanna – Fábri György (szerk.): *Az információs társadalom és kommunikációtechnológia elméletei és kulcsfogalmai*. Századvég, Budapest. ISBN: 9639211575

- CARLSTEN, JENNIE M. – MCGARRY, FEARGHAL (eds.) [2015]: *Film, History and Memory*. Palgrave Macmillen, Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York. ISBN: 978-1-349-50035-2
- COOK, PAM [2005]: *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Routledge, Abingdon, UK. ISBN-13: 978-0415183758
- CSÁSZI LAJOS [2002]: *A média rítusai: A kommunikáció neodurkheimi elmélete*. Osiris – MTA – ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoport, Budapest. ISBN: 963-389-317-8
- REYNOLDS, SIAN [2001]: *Germaine Dulac and Newsreel: 3 Articles*. Online: <http://www.screeningthepast.com/2014/12/germaine-dulac-and-newsreel-3-articles/> (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)
- DERRIDA, JACQUES [1998]: *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago University Press, Chicago. ISBN-13: 978-0226143675
- DURKHEIM, ÉMILE [2004]: *A vallási élet elemi formái*. L'Harmattan, Budapest.
- ELLUL, JAQUES [1972]: *Propaganda. The Formation of Men's Attitudes*. Vintage House, New York.
- ERBAGGIO, PIERLUIGI [2013]: Istituto Nazionale Luce: A National Company with an International Reach. In: Bertellini, Giorgio (szerk.) *Italian Silent Cinema: A Reader*. London, pp. 222–231. ISBN-10: 0861966708
- FANTONI, GIANLUCA [2015]: A Very Long Engagement: The Use of Cinematic Texts in Historical Research. In: Carlsten, Jennie M. – McGarry, Fearghal – Warren, Treadgold (eds.): *Film, History and Memory*. Palgrave Macmillen, Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York, NY. pp. 18-31. ISBN-10: 1349500356
- FEKETE BÁLINT [2014]: „A Horthy-kori filmhíradók kutatása és használata az oktatásban.” *Médiakutató*. XV. évf. 2014/tél, pp. 13–23.
- FIELDING, RAYMOND [1972]: *The American Newsreel. 1911–1967*. University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma. ISBN 10: 080611004X
- FOSSATI, GIOVANNA [2018]: *From Grain to Pixel. The Archival Life as Film in Transition*. Amsterdam University Press, Amsterdam. ISBN-10: 9089641394
- GÁL MIHÁLY [2017]: *Jud Süss. A film magyarországi fogadtatása 1941-1944*. Clipperton Kiadó, Budapest. ISBN: 9786150004662
- GORDA ÉVA [2012]: *A magyar haditudósítás az első és második világháborúban*. Nemzeti Közszerzői Egyetem, Hadtudományi Doktori Iskola, Budapest. Doktori (PhD) értekezés.
- GYÖRFFY GÁBOR [2009]: „Rituális elemek a romániai államszocialista sajtópropagandában.” *Médiakutató*. 2009/tél. Online:

https://mediakutato.hu/cikk/2009_02_nyar/02_romania_ritualis_allamszocialista_sajtopropaganda. (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)

GYÜREY VERA – KURUTZ MÁRTON – VERESS JÓZSEF [2009]: *A Filmarchívum. A Magyar Nemzeti Filmarchívum története a kezdetektől napjainkig*. Magyar Nemzeti Filmarchívum, Budapest.

HILLAIRET, PROSPER (szerk.) [2018]: *Germaine Dulac. Writings on Cinema (1919 – 1937)*. E-könyv. Paris Expérimental, Paris.

HOMORÓDY JÓZSEF – SALLAY GERGELY (szerk.) [1965]: A híradó- és dokumentumfilm problémái. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.

HOFFMANN, HILMAR [1996]: *The Triumph of Propaganda. Film and National Socialism, 1933–1945*. Berghahn Books, Providence, Oxford. ISBN-10: 1571811222

HOFFMANN, KAY [2004]: „Propagandistic problems of German newsreels in World War II.” *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 24., No. 1. (2004), pp. 133-142.

<https://doi.org/10.1080/0143968032000184524>

HORÁNYI ÖZSÉB (szerk.) [2006]: *A kommunikáció mint participáció*. Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet (AKTI) – Typotex Kiadó, Budapest. ISBN: 978-963-9664-33-3

JOWETT, GARTH S. – O'DONNELL, VICTORIA J. [2012]: *Propaganda and Persuasion*. SAGE Publications, Los Angeles – London – New-Delhi – Singapore – Washington. ISBN-13: 978-1412977821

KALLIS, ARISTOTLE A. [2005]: *Nazi Propaganda and the Second World War*. Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York. ISBN: 978-1-4039-9251-2

KATONA ANIKÓ – SZARKA ANITA [2014]: Képpé formált háború. Az első világháború nemzetközi képes emlékei az Országos Széchényi Könyvtárban. Országos Széchényi Könyvtár – Osiris Kiadó, Budapest. ISBN: 9789632762517

KATONA ANIKÓ [2016]: Vizuális kultúra és háborús propaganda Magyarországon. In: Bertényi Iván, Ifj. – Boka László (szerk.) [2016]: *Propaganda az I. világháborúban*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, pp. 53-62. ISBN: 9789632006512

KISS BALÁZS [2006]: „Missziótól marketingig. Fejezetek a propaganda elméletétörténetéből.” *Médiakutató*, 2006/tavaszi. Online:

http://mediakutato.hu/cikk/2006_01_tavaszi/01_missziotol_marketingig/ (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)

KLEMPERER, VICTOR [1984]: *A Harmadik Birodalom nyelve*. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest. ISBN: 963-03-1882-2

- KOTROCZÓ RÓBERT [2001]: *A nemzet hírfőnöke. Kozma Miklós hírelvei 1920–1942*. In: Sükösd Miklós – Csermely Ákos (szerk.): *A hír értékei. Etika és professionalizmus a mai magyar médiában*. Média Hungária, Budapest. ISBN: 9630072386
- Közyűjteményi Digitalizációs Stratégia (2017-2025). Online: http://www.kormany.hu/download/9/ac/11000/K%C3%B6zgy%C5%B1item%C3%A9nyi%20Digitaliz%C3%A1si%20Strat%C3%A9gia_2017-2025.pdf (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)
- KŐHÁTI ZSOLT [1996]: *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*. Magyar Filmintézet, Budapest.
- KŐHÁTI ZSOLT [2008]: „A mozgás halandó bája.” *Zempléni múzsa*, VIII. évf. 2008. 1. sz., pp. 45–51.
- KRACAUER, SIEGFRIED [1991]: *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története*. Magyar Filmintézet, Budapest. ISBN: 9637147136
- KRACAUER, SIEGFRIED [2015]: „The Conquest of Europe on the Screen: The Nazi Newsreel, 1939-40.” *Social Research*. Vol. 82: No. 1. Spring 2015. pp. 153-174. (Eredetileg: *Social Research: An International Quarterly of Political and Social Science*. Vol. 20: No. 3. September 1943. pp. 337-357.)
- KRASZNAI ZOLTÁN [2012]: *Földrajztudomány, oktatás és propaganda. A nemzeti terület reprezentációja a két világháború közötti Magyarországon*. Publikon, Pécs. ISBN: 9786155001680
- KREIMEIER, KLAUS [1999]: *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*. The University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London. ISBN-10: 0520220692
- KURUTZ MÁRTON [2001]: „Budapesti helyszíntár. Budapest a híradó- és dokumentumfilmek tükrében, a kezdetektől 1945-ig.” *Budapesti negyed*, IX. évf. 2001. 1. sz., pp. 19–45.
- LAJTA ANDOR [1956?]: *A magyar film története*. I–IV. Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet Könyvtára, Budapest. Kézirat.
- LASSWELL, HAROLD D. [1938]: *Propaganda Technique in the World War*. Peter Smith, New York.
- LÁSZLÓ JÁNOS [2012]: *Történelemtörténetek. Bevezetés a narratív szociálpszichológiába*. Akadémiai Kiadó, Budapest. ISBN: 9789630593076
- LEEUW, SOONJA DE [2012]: European Television History Online: History and Challenges. *Journal of European Television History and Culture*. Vol. 1. Issue 1. 2012, pp. 3-11. <http://doi.org/10.18146/2213-0969.2012.jethc002>

- LEVACO, RONALD (ed.) [1974]: *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*. The University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- LEYDA, JAY [1964]: *Films Beget Films*. Hill and Wang, New York.
- LÉNÁRT ANDRÁS [2016]: Újrahasznosított propaganda. Az első világháború tanulságainak beépülése a politikai praxisba. *Jel-Kép*, 2016/1., pp. 5-15. DOI: 10.20520/Jel-Kep.2016.1.5
- MAGYAR BÁLINT [2003]: *A magyar némafilm története*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest. ISBN: 9789639487086
- MATUSZEWSKI, BOLESŁAS [1995]: A new source of history. *Film History*, Vol. 7. 1995, pp. 322-324.
- MICHELSON, ANNETTE (ed.) [1984]: *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. The University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.
- MAULE, ROSANNA [2002]: „The Importance of Being a Film Author: Germaine Dulac and Female Authorship.” *Senses of Cinema*, December/2002. Online: <http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/dulac/> (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)
- MCQUAIL, DENIS [2003]: *A tömegkommunikáció elmélete*. Osiris, Budapest. ISBN: 9633895642
- MEGYER TIBOR [1973]: *A magyar filmhíradó és annak fejlődése egy operatőr szemszögéből és saját élményei alapján. (1923–1961)*. Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet Könyvtára, Budapest. Kézirat.
- MILOSLAVIC, HROVJE (Hg.) (ed.) [2008]: *Die Ostmark-Wochenschau: ein Propagandamedium des Nationalsozialismus*. Verlag Filmarchiv Austria, Wien. ISBN: 9783902531483
- MOLNÁR ISTVÁN (szerk.) [1967]: *A Patyomkin hullámverése. A szovjet filmművészet magyar sajtóvisszhangja a felszabadulás előtt*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.
- MOLNÁR ISTVÁN [1972]: *Film és államhatalom Magyarországon 1900–1945*. I–II. Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet Könyvtára, Budapest. Kézirat.
- MOLNÁR ISTVÁN [1983]: Adalékok a hazai filmpropaganda történetéhez (1895–1945). *Módszertani Füzetek. Agitáció, Oktatás, Szemléltetés*. 1983/4.
- MOLNÁR ISTVÁN [1985]: „Részletek a hazai filmkrónika krónikájából.” *Jel-Kép*, 1985. 3. sz., pp. 119–125.
- MUDRÁK JÓZSEF – DEÁK TAMÁS (szerk.) [2006]: *Magyar hangosfilm lexikon 1931–1944*. Attraktor, Budapest. ISBN 9789639580565

- ORMOS MÁRIA [2000]: *Egy magyar médiavezér: Kozma Miklós: pokoljárás a médiában és a politikában (1919–1941)*. PolgART, Budapest. ISBN: 0669003262237
- PALOTAI BORBÁLA [2002]: Államszocialista ünnepeink filmhíradón. *Filmspirál*, VIII. évf., 1. sz., pp. 75-155.
- PÁLFFY LAJOS [2014a]: Ölni, Isten segítségével. *Mandarchiv.hu*. Online: http://mandarchiv.hu/cikk/2856/Olni_Isten_segitsegevel (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)
- PÁLFFY LAJOS [2014b]: Nagy volt rá a magyar korona. *Mandarchiv.hu*. Online: http://mandarchiv.hu/cikk/2895/Nagy_volt_ra_a_magyar_korona (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)
- PERJÉSI ZSUZSA [2001a]: „Vörös Riportok.” *Filmkultúra Online*. Online: <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/perjesi.hu.html> (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)
- PERJÉSI ZSUZSA [2001b]: „A néma híradók megújulnak.” *Filmspirál* VII. évf. (2001) 2. sz., pp. 24-31.
- PIRITYI SÁNDOR [1996]: *A nemzeti hírügynökség története 1880–1996*. MTI, Budapest. ISBN: 9789637560330
- PIROG, GERALD [1998]: „Ikonicitás és narráció. A Vertov-Eisenstein vita.” *Metropolis* 1998/3., pp. 90-100.
- ROMSICS IGNÁC [2005]: *Magyarország története a XX. században*. Osiris, Budapest. ISBN: 9789632761794
- ROSENSTONE, ROBERT A. [1988]: „History in Images, History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film.” *American Historical Review*, Vol. 93 No. 5. (Dec 1988), pp. 1173-1185.
- ROSENSTONE, ROBERT A. [2001]: „The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age.” In: Marcia, Landy (ed.): *The Historical Film: History and Memory in Media*. Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey. pp. 50-66. ISBN-10: 9780813528564
- RUSSELL, MICHAEL [2009]: *Soviet Montage Cinema as Propaganda and Political Rhetoric*. The University of Edinburgh, doctoral thesis.
- SALLAY GERGELY [2008]: *A Magyar Királyi Honvédség és a leventemozgalmak jelvényei, 1938–1945*. Debreceni Egyetem, Bölcsészettudományi Kar. Doktori (PhD) értekezés.
- SÁNDOR TIBOR [1992]: *Őrségváltás: a magyar film és a szélsőjobboldal a harmincas-negyvenes években: tanulmányok, dokumentumok*. Magyar Filmarchívum, Budapest. ISBN: 9789637147128

- SÁNDOR TIBOR [1997]: *Őrségváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika 1934–1944*. Magyar Filmarchívum, Budapest.
- SIPOS BALÁZS [2009]: „A nőkérdés a Horthy-korszakban.” *Rubicon*, 2009. 4. sz. Online: http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/a_nokerdes_a_horthy_korszakban/ (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)
- SIPOS BALÁZS [2010]: „Az első világháború médiahatásai.” *Médiakutató*, XI. évf. 2010/tavaszi, pp. 103–108.
- SIPOS BALÁZS [2011]: *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban – Politika- és társadalomtörténeti vázlat*. Argumentum, Budapest. ISBN: 9789634466147
- SIPOS BALÁZS [2013]: „Hogyan kerül(t) a jelentés a moziba? Amerika-képek és értelmezések a Horthy-korban.” *Médiakutató*. XIV. évf. 2013/tavaszi, pp. 21–40.
- SIPOS BALÁZS [2014]: „Modern amerikai lány, új nő és magyar asszony a Horthy-korban. Egy nőtörténeti szempontú médiatörténeti vizsgálat.” *Századok*. CXLVIII. évf. (2014) 1. sz., pp. 3–34.
- SIPOS BALÁZS [2014]: „Az (ellen)propaganda. Rákosi Jenő és a »keresztény kurzus«, 1919-1942.” *Múltunk*. 2005/3, pp. 3–37.
- SMITHER, ROGER – KLAUE, WOLFGANG (eds.) [1996]: *Newsreels in Film Archives. A Survey Based on the FIAF Newsreel Symposium*. Flicks Books, Wiltshire, England – Fairleigh Dickinson University Press, Madison. ISBN: 0838636969
- SORLIN, PIERRE [1980]: *The Film in History. Restaging the Past*. B. Blackwell, Oxford. ISBN-10: 0389201308
- SORLIN, PIERRE [2001]: „How to Look at an »Historical« Film.” In: Marcia, Landy (ed.): *The Historical Film: History and Memory in Media*. Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey. pp. 25-49. <https://doi.org/10.1080/17503280.2017.1420415>
- SZABÓ MIKLÓS [1983]: „Csak bírói vizsgálat esetén bontható fel... (»Urának hű szolgálója«)” *Jel-Kép*. 1983. 4. sz., pp. 118–125.
- SZÓTS ZOLTÁN OSZKÁR – Z. KARVALICS LÁSZLÓ (szerk.): Kommunikáció és propaganda az első világháborúban. Tematikus szám. *Jel-Kép* 2016/1.
- SZÜCS GYÖRGY [1985]: „Filmhíradó, történelem, propaganda.” *Filmkultúra*. 1985. 9. sz., pp. 17–20.
- TOMSICS EMŐKE [2016]: *Háborúképek. Amatőrök és haditudósítók harctéri felvételei az első világháborúból*. Kossuth Kiadó – Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest. ISBN: 978-963-09-8656-4

TSIVIAN, YURI (ed.) [2004]: *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Gemonia, Le Giornate del Cinema Muto. ISBN-10: 8886155158

TURBUCZ DÁVID [2010]: „Vezérkultusz és nyilvánosság.” *Médiakutató*, XI. évf. 2010/nyár. Online:

http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_02_nyar/08_horthy_miklos_husz_eves_evfordulo

(Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)

TURBUCZ DÁVID [2014]: *A Horthy-kultusz 1919–1944*. Eszterházy Károly Főiskola, Történelemtudományi Doktori Iskola, Eger. Doktori (PhD) értekezés.

VÉRAY, LAURENT [2010]: „1914-1918, the first media war of the twentieth century: The example of French newsreels.” *Film History*. 2010. Vol. 22., pp. 408-425. DOI: 10.2979/filmhistory.2010.22.4.408

VÖRÖS BOLDIZSÁR [2003]: Vörös riportfilmek és fekete-fehér újságok.

Tanácsköztársasági híradófelvételek vizsgálata korabeli más források segítségével. In: K. Horváth Zsolt – Lugosi András – Sohajda Ferenc (szerk.): *Léptékváltó társadalomtörténet. Tanulmányok a 60 éves Benda Gyula tiszteletére*. Hermész Kör – Osiris, Budapest, pp. 532-543. ISBN: 963214144X 9789632141442

VÖRÖS BOLDIZSÁR [2016]: Terek, tömegek, filmek. Rendezvények magyar híradókban 1915-ben és 1919-ben. In: Ifj. Bertényi Iván – Boka László – Katona Anikó (szerk.): *Propaganda – Politika, hétköznapi és magas kultúra, művészet és média a Nagy Háborúban*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, pp. 303-312. ISBN 978 963 200 660 4

WHITE, HAYDEN [1988]: „Historiography and Historiophoty.” *American Historical Review*, Vol. 93., No. 5. (Dec 1988), pp. 1193–1199. <https://doi.org/10.1086/ahr/93.5.1193>

VANDE WINKEL, ROEL [2004]: „Nazi Newsreels in Europe, 1939-1945: the many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (*Auslandstonwoche*) versus Germany's weekly newsreel (*Deutshce Wochenschau*).” *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 24., No. 1. (2004), pp. 5-34.

WELCH, DAVID [2001]: *Propaganda and the German Cinema. 1933–1945*. I. B. Tauris. London – New York. ISBN-13: 978-1860645204

WELCH, DAVID [2002]: *The Third Reich. Politics and Propaganda*. Routledge, London – New York. ISBN-13: 978-0415275088

WILLIAMS, TAMI [2014]: *Germaine Dulac: A Cinema of Sensations*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago, and Springfield.

Z. KARVALICS LÁSZLÓ – ANDREIDES GÁBOR [2006]: *A Magyar Távirati Iroda története 1945–1948*. Napvilág – Magyar Távirati Iroda, Budapest. ISBN: 9789639350762

Z. KARVALICS LÁSZLÓ [2016]: Nagy háború és propaganda: a diskurzusfejlődés néhány iránya. In: Ifj. Bertényi Iván – Boka László – Katona Anikó (szerk.): *Propaganda – Politika, hétköznapi és magas kultúra, művészet és média a Nagy Háborúban*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, pp. 43-58. ISBN 978 963 200 660 4

ZÁHONYI-ÁBEL MÁRK [2012]: „Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében.” *Médiakutató*, XIII. évf. 2012/2 nyár. Online:

http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_02_nyar/12_filmcenzura_magyarorszagon (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)

A SZERZŐ PUBLIKÁCIÓI A TÉMÁBAN

KÖNYV

BARKÓCZI JANKA [2017]: *Ezerszemű filmhíradó. Vizuális propaganda Magyarországon 1930-1944*. L'Harmattan, Budapest. ISBN: 9789634141648

FOLYÓIRAT, KÖNYVRÉSZLET

BARKÓCZI JANKA [2015]: Hölgképek, avagy a Magyar Világhíradók nőábrázolása 1931–1941 között. In: Karlovitz János Tibor (szerk.): *Fejlődő jogrendszer és gazdasági környezet a változó társadalomban*. International Research Institute, Komárno, pp. 377–382. ISBN: 978-80-89691-21-0.

BARKÓCZI JANKA [2016]: Hírek múlt időben: Emlékezetpolitika a Magyar Világhíradókban. *Korall* 17. évf. 65. 2016. pp. 21-35.

BARKÓCZI JANKA – DELI ESZTER [2016]: „Egy hazai katasztrófahír és a negatív hírek közlésének stratégiája. A negatív hírközlés stratégiája.” A vörösiszap-katasztrófa hírelemzése az első napi tv-beszámolók alapján. *Jel-Kép* 2016/3, pp. 1-9.

BARKÓCZI JANKA [2018]: Erdély-képek. Erdély és a magyar filmhíradó 1930-1944. *Filmtett.ro*. Tanulmányok az erdélyi magyar mozgókép történetéről. 2018.12. 23. Online: <http://www.filmtett.ro/cikk/erdely-kepek-erdely-es-a-magyar-filmhirado-1930-1944/>. (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)

BARKÓCZI JANKA: *Egy budapesti filmpalota. Az UFA-Uránia története 1930-1944*. [Megjelenés alatt az Uránia Nemzeti Filmszínház kiadásában.]

IDEGEN NYELVŰ FOLYÓIRAT

BARKÓCZI, JANKA [2017]: „Another Twelve Years: Hungarian Newsreels and the Invasion of Czechoslovakia in 1968” *On_Culture: The Open Journal for the Study of Culture* 4 (2017). Online: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2017/13395/>. (Utolsó letöltés: 2018.03.16.)

BARKÓCZI JANKA: Red Reports. The evolution of a Hungarian newsreel collection. *Studies in Eastern European Cinema*. Special Issue in Film Archiving in Eastern Europe. Online: <https://doi.org/10.1080/2040350X.2020.1718417>. (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.) DOI: 10.1080/2040350X.2020.1718417.

EGYÉB

BARKÓCZI JANKA [2017]: Belvárosi Híradó Filmszínház. *Hangosfilm.hu*. Online lexikon szócikk. Online: <https://www.hangosfilm.hu/mozilexikon/belvarosi-hirado-filmszinhaz>. (Utolsó letöltés: 2019. 02. 26.)

BARKÓCZI JANKA – TÚRY GYÖRGY – UHL GABRIELLA (eds.) [2017]: *Skills for Managing the Arts: Open Educational Resources and Experiential Learning in Support of Youth Entrepreneurship and Employment in the Arts and Creative Sector (SMART)*. International Management Institute, Varna. Online papers and training material. Erasmus + Program of the European Union. Grant Decision No.: 2015-3612/001-001. Online: <http://www.managing-art.eu/en/>. (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.)

Filmhíradók 100 éve [2018–2019] Hetente megjelenő cikksorozat Torma Galinával közösen. *Magyar Nemzeti Filmalap – Filmarchívum*. Online: <http://filmarchiv.hu/hu/aktualis/filmhiradok-100-eve>. (Utolsó letöltés: 2020. 05. 28.) *Filmhíradók. blog.hu*. A szerző kutatói blogja a Magyar Nemzeti Filmarchívummal együttműködésben.