Záhonyi-Ábel Márk

Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében

A Horthy-korszak filmpolitikájának fontos összetevője volt a cenzúra, amelynek intézménye a Belügyminisztérium fennhatósága alá tartozó Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (OMB) volt. Az intézmény – többek között – az ideológiai szűrő funkcióját is betöltötte. Ezen tevékenység reprezentációjaként maga a Bizottság állította össze döntéseiből az OMB Döntvénytár (1920–1929) című válogatást, amely egyrészt a korabeli cenzúra működésének kiemelt forrása, másrészt a filmes műfajokra és stílusokra vonatkozó reflexiói miatt is figyelmet érdemel.

A 20. század első felében a filmcenzúra általános tendencia volt a világban. Akár demokráciákról vagy diktatúrákról, kapitalista vagy szocialista berendezkedésű államokról, gyarmatokról vagy gyarmattartókról beszélünk, mindenütt működtek a mozgóképek ellenőrzésére szolgáló intézmények, amelyek azonban a helyi politikai, társadalmi, gazdasági és kulturális jellemzők alapján igen eltérő sajátosságokkal rendelkeztek. A cenzurális térképre egyaránt felkerült a hollywoodi stúdiórendszer öncenzurális gyakorlata, a náci Németország vagy a szovjet berendezkedés cenzúrája is, amelyek azonban teljesen más feltételeket biztosítottak a filmek készítése, terjesztése vagy befogadása számára.

Filmpolitika Magyarországon 1919 előtt

Magyarországon a századfordulótól a második világháborúig a különböző politikai rendszerek egyaránt fontosnak tartották a filmek feletti ellenőrzést. A mozgóképeket először a mutatványos-ipar részének tekintették, amely értelmezési keretet először a 64.573/1901. B.M. számú rendelet fejezte ki: ez ugyanis már külön megnevezte a „gépszínházakat". A jogszabály értelmében a helyi hatóságok jogkörébe tartozott, hogy a közigazgatási határaikon belül maximum négy hónap időtartamra megadják a vetítési engedélyeket.

Az 1910-es évekre a filmes terület igen jelentős fejlődésen ment keresztül (nőtt a gyártók, a mozik száma, erősödött a szaksajtó stb.). Ennek nyomán a mozgókép szerves része lett a mindennapoknak, valamint hangsúlyosabbak lettek a kulturális-tartalmi szabályozás – elsősorban erkölcs- és ifjúságvédelmi szempontok miatti – fontosságát hangsúlyozó helyi és országos törekvések. A probléma korabeli jelentőségét jól érzékelteti, hogy a folyamatos sajtóvita mellett az országgyűlésben is napirendre került a kérdés. 1912. május 18-án Ivánka Imre Kossuth-párti képviselő parlamenti beszédében arra tett javaslatot, hogy a „detektív-, rabló- és betörő-históriáknak mozgófényképekben való előadását tiltsák meg".[1] A különösen az egyházak és a nőmozgalom által szorgalmazott szigorítások az I. világháború idején összekapcsolódtak a honvédelmi igényekkel, és emiatt 1918-ban a Wekerle-kormány (ideológiai szempontok mellett gazdasági megfontolásokból is) szabályozni kívánta a teljes filmes területet, amely addigra komoly eredményeket ért el: ekkor 39 filmgyártó és -kölcsönző cég (Kőháti, 1996: 94) és 670 mozi működött (Borsos, 2009: 30), illetve 1916–1918 között 224 filmet forgattak (Magyar, 2003: 17). A kormányzati célok megvalósítása érdekében azonban hiába bocsátották ki 1918 áprilisában a 44.965/1918. B.M. számú körrendeletet az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (OMB) és 1918 augusztusában a 67.600/1918. K.M. sz. rendeletet a filmgyártás központi irányításának keretéül szolgáló Mozgófényképgyári Szövetség megteremtésével kapcsolatban, illetve nyújtottak be törvényjavaslatot 1918. június 17-én a mozgófényképügy átfogó szabályozására. Részben a társadalmi támogatottság hiánya, részben pedig az őszirózsás forradalom miatt ezek az elképzelések nem léptek életbe (Molnár, 1972: 5–31).

Az októbrista köztársaság idején az 1918. évi II. néptörvény sajtószabadságról szóló rendelkezéseit alkalmazták a mozgóképekre. Ugyanakkor a centralizáló törekvés megmaradt (a filmszakma képviselői is érdekeltek voltak abban,

1 Az 1910. évi június hó 21-ére hirdetett országgyűlés képviselőházának naplója. XVI. k. 247. Budapest, Athenaeum, 1912.

hogy a korábbi korlátozott időtartamú és csak adott közigazgatási egységre érvényes engedélyeket hosszú távú és az egész ország területére kiterjedő lehetőségek váltsák fel), de annak demokratikusabb értelmezését kívánták megvalósítani (Kőháti, 1996: 95–100). A Tanácsköztársaság idején a központosítás szocialista értelmezése valósult meg, ami együtt járt az állami filmgyártással, forgalmazással, vetítéssel és cenzúrával (Kőháti, 1996: 130–153).

A filmpolitika új keretei 1920 után

1920-ban az új államhatalom hozzálátott, hogy a filmes területet is saját elképzelései szerint szervezze át. A 8454/1920. M.E. számú rendelet, amelyet mindenki csak mozirevízió néven emlegetett, a filmszínházak engedélyeztetését a helyi hatóságoktól a belügyminiszterhez rendelte. A 8671/1920. M.E. számú rendelet létrehozta a kultusztárcának alárendelt Országos Mozgóképügyi Tanácsot (közismertebb nevén a Filmtanácsot), amely leginkább a gyártás és forgalmazás ágazatáért volt felelős. Az 5.123/1920. B.M. számú rendelkezés pedig a filmcenzúra (Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság) felállítását rögzítette. Bár a három szöveg megújította a mozgókép jogi kereteit, de az általuk felvázolt filmpolitikai koncepció bizonyos hasonlóságokat is mutatott az előző rendszerek filmpolitikai jellemzőivel. Az erőteljes állami befolyás fontos összekötő elem volt, de a centralizáció tekintetében sajátos ellentmondás jellemezte a Horthy-korszak első felét. Egyrészt az állam külön-külön sikeresen megteremtette a filmes részterületek egységes felügyeletét, másrészt viszont a különböző szegmensek ellenőrzése nem egy kézben összpontosult – az OMB és a moziengedélyek a belügyminiszter, a gyártás és a forgalmazás pedig a kultuszminiszter jogkörébe tartoztak, ami sajátos vetélkedést eredményezett a két szaktárca között, bár küzdelmükbe időnként más hatalmi szereplők is bekapcsolódtak (Honvédelmi Minisztérium, Miniszterelnökség). Az 1935-ös filmtörvény (1935: XIV. tc.) a belügyminiszter kezébe helyezte az egységes filmpolitikai koncepció végrehajtásának lehetőségét, míg az 1938 utáni intézkedések inkább a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium számára tették ezt lehetővé.

A Horthy-kori filmcenzúra jogi keretei

Az OMB működésének keretéül szolgáló rendeletek első generációját az 1918-as és 1920-as jogi szövegek képezték. Részben a politikai, társadalmi, gazdasági változások, részben a filmcenzúra működésével kapcsolatos tapasztalatok nyomán 1924–1925-ben három újabb rendeletet adtak ki (4.300/1924. M.E. sz., 255.000/1924. B.M. sz., 670/1925. M.E. sz.). Az OMB alapfeladata (magyar és külföldi mozgóképek utócenzúrája) nem változott, valamint továbbra is a belügyminiszter fennhatósága alá tartozott, hiszen ő nevezte ki a tisztikar tagjait (általában a belügyi tárca tisztviselői közül), valamint a miniszteriális és társadalmi delegáltakat, ő határozta meg a filmcenzúra működési szabályzatát és pénzügyi tevékenységének feltételeit (vizsgálati díjak, fizetés mértéke stb.). Ugyanakkor számos különbséget lehet megragadni a jogi szövegek részleteiben, amelyek – a teljesség igénye nélkül – a következő táblázatban foglalhatók össze:

Elsőgenerációs szabályozás (1918–1920)	Másodgenerációs szabályozás (1924–1925)
„...az ország területén nyilvános előadáson csak olyan mozgóképek mutathatók be, amelyeket ...Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság előzetesen megvizsgált, nyilvános előadásra alkalmasnak talált s erről engedélyokiratot állított ki."	„A mozgóképek nyilvános előadása, vagy a nyilvános előadásra szánt mozgóképek belföldi forgalma, valamint a mozgóképeknek külföldről való behozatala, vagy külföldre való kivitele hatósági ellenőrzés alá esik." „...rendelkezései a mozgóképeknek egyesületekben (kaszinók, klubok, társaskörök stb.), valamint tudományos vagy ismeretterjesztő intézmények körében való előadására is kiterjednek"
Összetétel	
„A bizottság ... elnökből és ezenfelül tizenhat tagból áll. Tagjai: a belügyminisztrnek, a honvédelmi minisztrnek, az igazságügyminisztrnek, valamint a székesfővárosi m. kir. államrendőrség főkapitányának egy-egy kiküldöttje, továbbá a vallás- és közoktatásügyi minisztrnek hat (6) kiküldöttje, végül a mozgóképipar érdekeltsége köréből, valamint az erkölcsi és társadalmi érdekképviseletek köréből ... kinevezett 6 tag."	„A bizottság áll: elnökből, helyettes elnökből, a szükséges számú alelnökökből (ügyvezető alelnök) és jegyzőkből, valamint a miniszterelnök, a belügy-, a pénzügy-, a kereskedelemügyi, a vallás és közoktatásügyi, az igazságügyi, a honvédelmi, a népjóléti és munkaügyi, a külügyminiszter képviselőiből, továbbá a mozgóképüzem-engedélyesek, valamint a mozgóképipari érdekeltség (mozgóképgyárosok, filmkölcsönzők, színpadi szerzők, színészek, szakhírlapírók, valamint a társadalmi élet szakértő kiválóságai) köréből kiválasztott szükséges számú tagokból."
„A határozatokat, az albizottsági tagok esetleges véleményének meghallgatásával, az OMB nevében az elnök, illetőleg helyette az albizottságnak a belügyminister részéről kiküldött tagja hozza."	„Az albizottság határozatát szótöbbséggel hozza meg ... Szavazategyenlőség esetén az albizottság elnöke dönt."
–	„Az OMB elnöke, helyettes elnöke, alelnökei, jegyzői és tagjai, valamint a segéd- és kezelőszemélyzet körében alkalmazottak ... hivatali esküt kötelesek letenni."
„Az engedélyokirat a kiállítás keltétől számított 5 évig érvényes."	„Az engedélyokirat kiállításától számított három évig az ország egész területén érvényes."
Vizsgálati szempontok	
„Az engedélyt meg kell tagadni, ha a vizsgálatra bemutatott mozgókép tárgya, cselekménye, irányzata: a., a fennálló törvények és rendeletek határozmányaiba ütközik; b., az állambiztonság vagy a honvédelem érdekeivel ellentétben van, vagy ezeket veszélyezteti; c., a közrendet, közerkölcsiséget vagy a jóízlést sérti." „Már az előzetes vizsgálat megejtését is meg kell tagadni az olyan mozgóképektől, melyeknek címük nincsen, vagy amelyeknek részlete, illetőleg jelenetei magyarázó szöveggel ellátva nincsenek."	„Az engedélyt meg kell tagadni, ha a vizsgálatra bemutatott mozgókép tárgya, cselekménye vagy irányzata: a., fennálló törvénybe vagy rendeletbe ütközik; b., az állambiztonságot, vagy az államnak más állammal való viszonyát veszélyezteti vagy sérti; c., nemzeti állam eszméjével ellenkezik; d., az állam, a véderő, vagy a hatóságok (hatósági közegek) tekintélyét sérti; e., a közrendet, közerkölcsiséget, vagy a jó ízlést sérti; f., a vallási érzület megsértésére alkalmas." „Már az előzetes vizsgálat megejtését is meg lehet tagadni az olyan mozgóképtől, amelynek nincs címe, vagy amelynek részletei, vagy jelenetei magyarázó szöveggel ellátva nincsenek. Az albizottság a szemrontó, vagy hibás mozgóképek ... vizsgálatát félbeszakíthatja és az engedély megadását megtagadhatja. Megtagadhatja ezenfelül az olyan mozgókép engedélyezését is, amelynek magyarázó szövegrésze, vagy esetleges szkeccsrészeinek szövege magyartalan."

Az összehasonlítás alapján megfogalmazható, hogy a differenciálódás, a részletek pontosabb meghatározása, és ezáltal a jogi ellentmondások kiküszöbölésének igénye jellemezte azt a változást, ami az 1920-as évek közepére megvalósult. Az OMB jogkörének eredeti definiálása összhangban volt a korabeli háborús viszonyokkal: egyrészt példaként említhető, hogy a vizsgálati szempontok között kiemelt szerepet kapott az állambiztonság és a honvédelem érdekeinek védelme, másrészt a filmkereskedelem korlátai miatt a bizottság feladata ekkor elsősorban a vetítések megítélése (engedélyezése) volt. Az évtized közepére viszont a film-export és -import működése helyreállt, és immár ez is hatósági ellenőrzés alá került. (Ez a lépés azért is fontos volt, mert így szűrték meg, hogy mely magyar filmek jelenhetnek meg külföldön, ami a korabeli neonacionalista közegben kiemelt funkcióval bírt.) Annak hátterében, hogy a vizsgálati szempontok formálisan kibővültek a vallás és a nemzeti állam eszméjének védelmével az állt, hogy a keresztény-nemzeti diskurzus pozícióját kívánták tovább erősíteni. (A cenzúrarendeletekben lévő vizsgálati szempontok jelentőségét az emeli ki igazán, hogy – jelenlegi ismereteink alapján – a cenzorok számára nem volt más jogalap az „ítélkezésben". Például nem léteztek belső utasítások.) A döntéshozatali mechanizmus átalakulását jelezte, hogy néhány ember egyszemélyi döntését a többségi szavazás elve váltotta fel, ami a bizottság zárt összetétele ellenére is több ember számára biztosította a határozathozatalban való tényleges szerepvállalást. Ugyanakkor ezt többek között az tette lehetővé, hogy minden tagnak (a már eleve felesküdött hivatalnokok mellett az esküt egyébként mellőző társadalmi megbízottaknak is) esküt kellett tennie.

Az 1924–1925-re megreformált cenzurális rendszer illeszkedett a Bethlen-konszolidáció törekvései közé, s kisebb-nagyobb változásoktól eltekintve egészen 1944-ig fennállt, hiszen a másodgenerációs szabályozást alapjaiban csak a német megszállás idején változtatták meg (1880/1944. M.E. sz., 8.888/1944. V.K.M. sz., 8.900/1944. V.K.M. sz. rendeletek), amikor is az OMB a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium fennhatósága alá került.

A döntvénytár (1920–1929) születése

Az OMB a belügyminiszter által kinevezett vezetőkből és tagokból állt. Az idők során hiába szerettek volna különböző szervezetek, intézmények vagy társadalmi csoportok bekapcsolódni, illetve jelentősebb szerepet vállalni a mozgóképek ellenőrzésében, a Bizottság alapvetően megmaradt egy zárt közösségnek. A személyi összetétel ugyan háromévente formálisan megújult, azonban a Horthy-korszak negyedszázada alatt kinevezett közel 230 filmcenzorból többen is ciklusokon keresztül látták el feladataikat (például közel két évtizeden keresztül volt cenzor dr. Bencs Zoltán, Chrestels Károly nyugállományú alezredes, dr. Császár Elemér irodalomtörténész vagy Jekelfalussy Zoltán volt fiumei kormányzó). Mivel mindig ugyanazon intézményi körből nevezték ki a döntéshozókat, az OMB összetétele szerkezeti állandóságot mutatott. A filmcenzúra hiába rendelkezett egyszerre akár több tucat delegálttal is, egy-egy ülésre legfeljebb négy-nyolc embert hívtak meg, vagyis minden elkészült és bemutatásra váró mozgóképről alkalmi bizottságok ítélkeztek.

Az 1920-as években az OMB személyi összetétele mellett a szervezet gazdálkodását és döntéseit is folyamatosan vitatta a sajtó, a filmszakma és az ellenzék, aminek az alapja az volt, hogy se a gazdálkodás, se az egyes művekről hozott határozatok indoklásai nem voltak nyilvánosak. A gazdálkodás iránti kíváncsiság hátterében az állt, hogy az OMB a filmszakma által befizetett díjakból tartotta el magát. A döntéshozatal részletei azért voltak érdekesek, mert a határozatok alapadatai (az alkotás címe, gyártója, forgalmazója, hossza, a határozat eredménye, illetve a korhatárbesorolás) rendszeresen megjelentek a sajtóban, de a rendeletekben lefektetett vizsgálati szempontokat árnyaló és kifejtő indoklásokat csak az engedélykérelmek benyújtói kapták meg, akik aztán – a konkurenciával folytatott verseny miatt – nem feltétlenül osztották meg másokkal az így szerzett tudásukat.

Ilyen előzmények után látogatott el Scitovszky Béla belügyminiszter 1928. január 19-én az OMB Eskü téri (ma: Március 15. tér) központjába, ahol az új összetételű bizottság előtt úgy köszöntötték, mint „a nemzeti ideálok, az állami rend, a közerkölcs, a társadalmi egyensúly legfőbb őrét és az ezekkel kapcsolatos eszmék leghivatottabb interpretátorát".[2]

2 Nemzetépítő irányelvek a filmcenzúrában. *Rendőr*, 1928/3. szám 1928. jan. 21. 3–7.

A miniszter nagyjelentőségű szónoklatában előbb a cenzúra (ideológiai és gazdasági) jelentőségét és a cenzorok tevékenységének fontosságát emelte ki, majd kifejtette, hogy meggyőződése szerint

> „...a bizottság tagjai a bennük rejlő erkölcsi és szellemi tulajdonságoknál fogva helyes szubjektív érzéssel fogják érvényesíteni munkájuk közben ezeket az írott jogszabályokban [sic!] nem foglalható szempontokat is."

Később rátért látogatása céljára:

> „...a bizottság tagjainak felelősségteljes munkáját megkönnyítsem azzal, hogy e munka együttműködésének harmóniáját, hogy úgy mondjam jogegységét biztosítsam azokkal a szempontokkal, melyeket a kormányzatomra bízott állami és társadalmi érdekek védelmében követendőnek tartok."

Scitovszky Béla ezután kilenc pontban fogalmazta meg gondolatait, amelyek a vallásvédelem, az ifjúságvédelem, a külkapcsolatok témájára, a magyartalan feliratok elleni fellépés mellett a filmek műfajiságára vagy narratívájára vonatkozó megjegyzéseket is tartalmaztak. Végül azon igényét is tudtára adta a jelenlévőknek, hogy

> „...a bizottság időről időre plenáris üléseket tartson az elvi jelentőségű határozatok megbeszélésére, a fölvetődő problémák megvitatására és az albizottságok munkájában a harmonikus egység biztosítására."

Elmondta, hogy szerinte ezt a munkát elősegítené, ha egybegyűjtenék és átvizsgálnák az addigi betiltásokat, és azután döntvénytár formájában megjelentetnék azokat.

A beszéd jelentőségét a kortársak egyrészt abban látták, hogy útmutatóul szolgált az OMB számára, és a döntéshozatal gyakorlatában lévő egyes bizonytalanságokat feloldotta. Másrészt utána kezdtek hozzá a betiltásokat tartalmazó döntvénytár létrehozásához, amely az OMB iratanyagának megsemmisülése miatt mára a filmcenzúra korai szakaszának az egyik legfontosabb forrása lett.

A belügyminiszter látogatása után körülbelül háromnegyed évbe telt, mire a munkálatokkal megbízott Kolbenschlag Béla (nyugalmazott főispán, korábbi ügyvezető alelnök) előállt a tervezettel (272/1928. OMB eln. sz.), amely az 1920-tól betiltott művek listáját tartalmazta. Az OMB 1928. október 19-i plenáris ülésének döntése értelmében albizottságokat hoztak létre, amelyek novemberben kiválasztották a döntvénytár anyagát az elkészült lajstromból (1929. május 16–17-én pedig az 1928-as anyag feldolgozására került sor). Az 5–12 fős csoportok húsznál is több ülés során elvégezték a feladatot: a válogatásban a bizottság akkori tagságának több mint a fele, 28 fő vett részt.[3]

A gyűjteményből néhány film kimaradt, például azért, mert jelentéktelen volt a tárgyuk, érthetetlen a tartalmuk, technikai fogyatékossággal rendelkeztek. És az is sok mű kimaradását eredményezte, hogy a korai darabok egy részét nem látták el anno tartalomleírással.[4] A kötet végül 1930 decemberében jelent meg összesen 4800 példányban,[5] és a körülbelül 750 betiltás közül 180 darabot tartalmazott.

A Döntvénytár recepciója

Az *OMB Döntvénytár (1920–1929)* című határozatgyűjteményt alapvetően kétféle értelmezési keretben helyezték el az idők során. Az egyik értelmezés szerint a kötet komoly és racionális döntéseket tartalmazott, vagyis ha összegyűj-

3 Magyar Országos Levéltár (MOL) K 158 – 2. cs. – 186–1929. eln.: 67–185.

4 MOL K 158 – 2. cs. – 272–1928. eln.: 58–61.

5 MOL K 158 – 2. cs. – 6–1931. eln.: 5–12.

tenék az egyes döntések ideológiai elemeit, akkor azokból végeredményként egy egységes ideológiai konstrukciót kapnának, amely hűen tükrözi az OMB elképzeléseit. Ez az értelmezés alapvetően magától az OMB-től volt eredeztethető, hiszen mind a kortársak, mind az utókor számára olyan szervezetként akarta feltüntetni önmagát, mint amely birtokában van az ítéletalkotáshoz szükséges tudásnak, és részrehajlás nélkül végzi társadalmi szempontból fontos feladatát. A másik értelmezési hagyomány viszont úgy viszonyult a szövegekhez, hogy azok leginkább irracionális (azaz kiszámíthatatlan, az előzetesen rögzített vizsgálati szempontokat nem feltétlenül figyelembe vevő) döntések „fedőhatározatai", vagyis a határozatokban leírt indokok és a döntések hátterében megjelenő szándékok nem feltétlenül álltak összhangban. Ez a kétely már a kortársak egy részénél is megfogalmazódott (például Az Est-lapokban). A szocialista időszakból származó értékelésekben azonban már egyértelmű volt ez a beállítás: szakirodalmi monográfiák (Nemeskürty, 1961: 189–192; Magyar, 2003: 328–-339) és emlékiratok (Radó, 1970: 163) előszeretettel sorakoztattak fel olyan példákat a *Döntvénytár*ból vagy más forrásokból, amelyek maradinak és kiszámíthatatlanak tűntették fel a Horthy-kori cenzúra működését.

A két diskurzus ellentétben áll egymással, azonban nem feltétlenül zárják ki egymást, hiszen mindkét esetben csak bizonyos példákat/eseteket vettek alapul, és nem az összes döntést. Ráadásul, mint láttuk, 750 betiltás közül csak 180 darabot tartalmazott a Döntvénytár, a későbbi szerzők pedig leginkább ezen 180 határozat közül választottak ki néhány szemléletesnek tartott esetet.

A Döntvénytár esetei

A Döntvénytár az előszó alapján egyszerre készült a nagyközönségnek, a filmszakmának és a rendőrhatóságoknak. A nagyközönségnek azért, hogy az megismerje a filmcenzúra, úgymond, sokoldalú, közhasznú és felelősségteljes munkáját. A rendőrhatóságoknak azért, hogy azok a művek helyi ellenőrzésekor nagyobb rálátással rendelkezhessenek feladataikkal kapcsolatban. A filmes szakmának pedig azért, hogy annak tagjai a Döntvénytár alapján jobban megérthessék az OMB döntéshozatali mechanizmusát, és így pontosabban meg tudják határozni, hogy mely filmeket milyen formában lehet a cenzúra elé bocsátani, és ezzel ideológiai és gazdasági szempontból egyaránt biztosabb döntéseket tudjanak hozni. Továbbá kiderült az előszóból, hogy az OMB tíz év alatt több mint 15 ezer mozgóképet vizsgált meg, aminek átlagosan 4-5 %-át tiltották be. Az 5%-os értékkel kapcsolatban egyrészt azt jegyezném meg, hogy egy évtized átlagáról van szó (évenként tehát voltak eltérések), másrészt azt a körülményt, hogy a filmekkel sajátos játék folyt: bizonyos darabokat elsőre engedélyeztek, bizonyos műveket viszont csak többszöri átdolgozás után, s voltak olyan alkotások, amelyeket a tiltás miatt egyáltalán nem mutattak be hivatalosan. (Maga az előszó is reflektált erre a problémára, hiszen megemlítette, hogy a betiltott 5 százalék körülbelül ötödénél a későbbiekben fellebbeztek a döntés ellen – OMB DT, 1930: 801–804.)

1. Ideológiai szempontok

Ha végigolvassuk a Döntvénytárat, akkor a tekintélytisztelet ragadható meg benne a leghangsúlyosabb szempontként. Bármelyik alkotás, amely megsértette, gyengítette a tekintélyt, legyen az a politikai elit, az államhatalom, az egyházak, a bíróság, a rendőrhatóság, a hadsereg, a szülők, egy orvos vagy egy tanár tekintélye, számíthatott a visszautasításra. A tekintélyelv azonban nemcsak a korabeli filmcenzúra felől részesült védelemben, hanem – többek között – a sajtószabályozás részéről is, és ezek egyaránt alátámasztják azt az érvelést, amely a Horthy-korszak nyilvánosságát tekintélyelvűnek minősíti (Sipos, 2011: 107–120). Mivel a filmcenzúra vizsgálati szempontjai és más bíráló intézmények szempontjai között átfedés volt, indokolt az OMB működését majd a mozgóképnél tágabb, nyilvánosságtörténeti kontextusban is vizsgálni.

Az államhatalom védelme – legyen szó monarchiáról vagy köztársaságról – magába foglalta az állam, a nemesség, az államapparátus helyzetének erősítését. Az államnak vagy hivatalnokának (a magyar kontextus miatt ez különösen vonatkozott a monarchiára, illetve az uralkodóra) nem megfelelő színben való feltüntetése semmilyen térben

vagy időben nem volt elfogadható. Az egyik leggyakrabban hangoztatott érvelés a cenzúra részéről az volt, hogy az adott filmben szereplő uralkodó, nemesség, vezető politikus vagy hivatalnok többre becsülte a szórakozást, a költekezést vagy akár csak saját boldogságát (!), mint népe sorsát, így nem volt méltó pozíciójára (OMB DT, 1930: 858–859, 963–964, 964–965, 972–973). Itt azt érdemes átgondolni, hogy a fenti témával dolgozó mozgóképek egy jelentős része Amerikában vagy Szovjet-Oroszországban készült, illetve az utóbbiban játszódott (cári időszak). Az amerikai filmek számottevő hányadában a királyság vagy elnyomó hatalomként jelent meg, amellyel szemben fel kellett lépni (lázadás, forradalom témája, különösen a francia vagy az orosz forradalom volt kedvelt), vagy pedig érdekességekkel, botrányokkal tarkított világként, amelyben az elit tagjai is hús-vér emberekként szerepeltek. Ferenc József kora például igen kedvelt volt, különösen Rudolf trónörökös öngyilkossága – miközben Magyarországon a királyi család belügyeinek megjelenítését általában a tekintély védelme mellett azzal utasították el, hogy az sérti a család magánszféráját (OMB DT, 1930: 840–843). Az orosz filmekkel kapcsolatban a helyzet annyiban volt egyszerűbb, hogy azok szerint a cári önkényuralmat jogosan söpörték el a tömegek, és így igazságos volt a radikális váltás. Magyarországon nem fogadták szívesen a köztársasági témájú darabokat, vagy a kormányzó személyét sértő műveket – például tilos volt Horthy Miklóst reklámfilmben szerepeltetni (OMB DT, 1930: 812), vagy kifejezetten egy kormányzó elleni politikai merényletről szóló filmet bemutatni (OMB DT, 1930: 984–985). A legnagyobb veszélynek azonban a forradalom ábrázolását vélték, bár az idők során árnyaltabbá vált a megítélése. A forradalmakat követő első években minden erőszakos rendszerváltással kapcsolatos művet automatikusan betiltottak (játszódjon az egy képzelt országban vagy megtörtént keretek között). A konszolidáció előre haladtával viszont differenciálódott a kép. A szovjet történelemértelmezéseket – a nyugati államokhoz hasonlóan – az OMB sem engedélyezte (OMB DT, 1930: 1016–1018), viszont például a francia forradalmat feldolgozó művekkel kapcsolatban a belügyminiszter elvi határozata mondta ki, hogy esetről esetre kell megítélni a helyzetet (OMB DT, 1930: 819–820).

A hadsereg megítélése szintén a központi témák egyike volt. A katonákról szóló reprezentációkon nemcsak a civilektől elvárható erkölcsöt kérték számon (ivászat, tivornyázás, tiltott szerelmi kapcsolat, szerencsejáték stb. tiltása – OMB DT, 1930: 828–829), hanem többletelvárásokat is megfogalmaztak velük kapcsolatban. A gyávaság, a hatalommal való visszaélés (OMB DT, 1930: 861–862), az árulás (OMB DT, 1930: 856–858) stb. olyan elemek voltak, amelyek nem jellemezhették őket. Nemcsak a honi vagy baráti ország részéről, hanem semmilyen részről sem. Előbbi esetben az volt a probléma, hogy az ábrázolás, amely szerint a magyar katona gyáva, áruló stb., sértette volna a nemzeti érzést; utóbbi esetben viszont az volt a probléma, hogy az idegen katona gyáva, áruló stb., ami a hadseregnek mint intézménynek a megítélését rontotta volna. Ebbe a gondolatkörbe illeszkedett a pacifizmus, az antimilitarizmus eszméjének elutasítása (OMB DT, 1930: 822–823, 844–846). Itt az volt a gond, hogy a pacifizmust vagy az antimilitarizmust valójában csak egy módon lehetett volna ábrázolni: úgy, hogy a háborút embertelennek, brutálisnak mutatták, amiből következhetett az egyes katonák (a korábbiak alapján elfogadhatatlan) brutális és embertelen mivolta, de következhetett az a megállapítás is, hogy ha ilyen a háború, akkor nincs szükség a harcra, így viszont hadseregre se. Ez utóbbi következtetés a trianoni béke révén meggyengülő, sőt lét és nemlét határán álló és a revízió eszközeként számon tartott honvédség számára kifejezetten negatív lett volna, s nem lehetett megengedni, hogy a nagyközönség körében elterjedjen.

Sajátos feladatok jelentkeztek a rendőrhatóság és a bíróság ábrázolásánál is. A korábban említett kritériumok (például az erkölcsi fedhetetlenség azt jelentette, hogy soha nem jelenhettek meg bűnözőként – OMB DT, 1930: 846–847, 850–851) mellett különleges elvárás volt, hogy a filmekben a rendőröknek és bíróknak tévedhetetlennek kellett lenniük. A nyomozó csak törvényes eszközöket használhatott, és mindenképpen sikerrel kellett járnia, mert ha nem, akkor sérült volna az igazságos világrendbe vetett hit (OMB DT, 1930: 961–962). A bíróságok szintén csak helyes döntéseket hozhattak, mégpedig elsőre (OMB DT, 1930: 847–848; 853–854). Az nem fordulhatott elő, hogy először ártatlanul elítéltek egy személyt, majd utólag, egy magánszemély nyomozása során derül ki az igazság.

Az egyház és a vallás mint erkölcsi iránymutató fontos szerepet játszott a korabeli magyar társadalomban. Ennek megfelelően papokat (OMB DT, 1930: 930–932, 934–935), apácákat (OMB DT, 1930: 933–934), szerzeteseket (OMB DT, 1930: 941–942) csak idealizált formában lehetett megjeleníteni. Tökéletes életet kellett élniük, kezdettől fogva: a korábban bűnös életmódot folytató, azaz megtért ember története azért volt elfogadhatatlan, mert egyrészt azt a benyomást kelthette, hogy nyugodtan lehet valaki fiatalon erkölcstelen, hiszen megtérése után úgyis megbocsátanak

neki, másrészt pedig azt, hogy a papok, szerzetesek, apácák korábban bűnösök lehettek (OMB DT, 1930: 932–933). Vagyis az egyházi személyek sem jelenhettek meg hús-vér figuraként. Ha sor is került a megtérés narratívájának alkalmazására, azt csakis a hit, a vallás magasabb szintű erkölcsiségével lehetett indokolni, és egyéb tényező (például világi dolgok, valakinek a kedvéért való megtérés) nem jöhetett számításba (OMB DT, 1930: 990–992). Az egyház hivatalos tanításával szembemenő elképzelések megjelenítése is tilos volt. Ez ugyanúgy vonatkozott a szekták elutasítására (OMB DT, 1930: 869), a vallási tanok profanizált ábrázolására, illetve a teológiai és valamilyen tudományos nézet közötti vitára. Utóbbi esetben az OMB azzal indokolta döntését, hogy bár nem feladata az egymással vitatkozó tudományos álláspontok között választani, de azt nem hagyhatja, hogy a valláserkölcsi hozzáállás helyett más, azzal szembenálló materialista felfogás közel kerüljön a nagyközönséghez (OMB DT, 1930: 942–943).

A tudósok és orvosok ábrázolásának legfontosabb szabálya az volt, hogy nem lehetett őket veszélyes, fanatikus, őrült figuraként ábrázolni (OMB DT, 1930: 871–872, 1008–1010), mivel a tőlük való félelem maga után hozta volna a műtétektől, az egészségügyi vizsgálatoktól stb. való távolmaradást (OMB DT, 1930: 987–988). Szintén ehhez kapcsolódik, hogy tudós nem találhatott fel csodás varázsitalt, mert az a babonát erősítette volna (OMB DT, 1930: 868–869). Értelemszerűen a tudós/orvos figurája sem lehetett olyan történet részese, amely vallás és tudomány konfliktusát dolgozta fel.

A tanárokat nem lehetett sem túl szigorúnak, embertelennek, sem nevetségesnek mutatni. A tudásukat, hozzáértésüket nem lehetett megkérdőjelezni. Ezek a jellemzők rányomták a bélyeget az iskolai közegben játszódó művekre, különösen azokra, amelyekben diákok voltak a főhősök (OMB DT, 1930: 855–856, 881).

A társadalom fontosnak gondolt tagjain kívül fokozottan óvták a család intézményét is, azon belül elsősorban a szülők hatalmát, amelynek erkölcsi-vallási gyökerei voltak. A filmekben a gyerekek semmilyen formában sem fordulhattak szüleik ellen (OMB DT, 1930: 876–877).

A fenti ismertetés alapján nyugodtan kijelenthetjük, hogy az élet minden területén megnyilvánult a tekintély védelme. Erre azért volt különösen nagy szükség, hogy az 1918–1919-es események után minél gyorsabban lehessen stabilizálni az új berendezkedést. A szisztémának azonban nemcsak az értékek kijelölése volt része, hanem az azok védelmét ellátó intézkedések is. A forradalmak, lázadások elutasítása volt az egyik alapelv (mindegy, hogy az államhatalom, a szülői tekintély stb. kapcsán került említésre), és ennek tudatosítása érdekében hangsúlyozták, hogy az egyén felelős a tetteiért. Minden olyan alkotást, amely azt sugallta, hogy az egyén nem felelős a cselekedeteiért, s emiatt szabadon szembeszállhat bárkivel vagy bármivel (vagyis egy esetleges lázadásért nem őt, hanem rajta kívülálló tényezőket lehetne okolni), azonnal betiltottak. Ebből következően nem lehetett vetíteni olyan filmeket, amelyekben a konfliktus a tudatalattival (például a hipnózissal [OMB DT, 1930: 874–875], a freudi tanokkal [OMB DT, 1930: 918–919]), a genetikával (azaz azzal, hogy valamiféle biológiai kényszer egy adott viselkedés oka [OMB DT, 1930: 1022–1023]) vagy a társadalmi determinizmussal (azaz azzal, hogy a társadalmi rendszer, a társadalomban betöltött helyzet kényszeríti ki a cselekvést [OMB DT, 1930: 985–987]) volt magyarázható.

A társadalmi konfliktusokkal kapcsolatban igyekeztek minél jobban visszavetni a rendszeren belüli ellentétek „szítását". Ennek részeként utasították el az osztályellentétek „felnagyításával" foglalkozó munkákat (OMB DT, 1930: 815–816, 823–824, 870–871), illetve a zsidó tematikát megjelenítő műveket. A cenzúra állásfoglalása szerint nemcsak az antiszemita művekkel, hanem a filoszemita darabokkal szemben is fel kellett lépni. Így nemcsak azt a történetet tiltotta be az OMB, amelyben egy keresztény társaság kiforgatja vagyonából egy zsidó kereskedő örökösét (OMB DT, 1930: 895–896), hanem azt is, amely egy zsidó tőkés boldogulását mutatja a nyomorgó keresztények rovására. Az egyenlőség ugyanakkor csak látszat volt, mivel a filmcenzúra szerint úgy lehetett a legjobban védekezni az antiszemitizmus ellen, ha elhallgattatják a filoszemitákat (OMB DT, 1930: 989–990). Ez a gyakorlat összhangban volt azzal a bethleni elképzeléssel, hogy ugyan a jogegyenlőség megsértése nem kívánatos, de a zsidóság pozícióinak gyengítése támogatható, mégpedig elsősorban a keresztény középosztály megerősítésével (Gyurgyák, 2001: 123–131).

A nemzeti érzés védelme a Döntvénytár határozatai alapján leginkább az úgynevezett kultúrfölény-elmélettel hozható összefüggésbe, amelynek határozott célja volt, hogy Trianont követően magasabb szintűnek jelenítse meg a magyar kultúrát, mint a környező államokéit (Gyurgyák, 2007: 312–315). A honi értelmezés szerint a magyar kultúra nemcsak magasabb rendű, hanem markánsan eltér a szomszédos országokéitól. Ezért utasították el azokat az alkotásokat, amelyek a magyar viszonyokat „balkáni nívón" ábrázolták (OMB DT, 1930: 806–807), vagy azokat, amelyek magyar tájakat, építészeti alkotásokat, népszokásokat stb. jelenítettek meg román, szerb, csehszlovák stb.

jellegzetességként (OMB DT, 1930: 883–884). Az előbbi elvárások nemcsak a kortárs tematikájú munkák esetében voltak fontosak, hanem a múltra, a magyar történelemre, a magyar mitológiára vonatkozó filmek esetében is (például Attila hun királyt és a hunokat nem lehetett félmeztelen, majomszerű vadembereknek mutatni – OMB DT, 1930: 839–840). A nemzeti érdek védelmének egy sajátos módja volt a kivándorlásra csábító filmek korlátozása. Az OMB állásfoglalása szerint például az *Amerikai farm* című dokumentumfilm úgy ábrázolta az ottani körülményeket, hogy az megtéveszthette a hazai népességet, és kivándorlásra ösztönözhetett, ami a nehéz viszonyok, valamint az országot elhagyó addigi tömegek nagysága miatt nem volt elfogadható (OMB DT, 1930: 809). Szintén a nemzeti érdekek között tartották számon a magyar nyelv védelmét, ami azt jelentette, hogy a mozgóképeket kísérő szövegekben mellőzni kellett a magyartalan, kulturálatlan, ízléstelen, érthetetlen kifejezéseket, a zsargon alkalmazását (OMB DT, 1930: 944).

A szexualitás témájában a filmcenzúra állásfoglalása az volt, hogy az „erotikum – bármilyen formában nyilvánul meg, – mindig visszatetsző, mert az embert lealacsonyítja" (OMB DT, 1930: 896–897). Ennélfogva a klasszikus erkölcsi alapelveknek megfelelő, vagyis házastársak között megnyilvánuló heteroszexuális érintkezés is vonhatott maga után retorziókat – a korhatár-besorolástól kezdve a betiltásig bezárólag. Azonban minden ezen túllépő szexuális tematikát egyformán minősítettek: szigorúan elutasították mind a homoszexualitást (OMB DT, 1930: 804–805), mind a mazochizmust (OMB DT, 1930: 992–994), mind a vérfertőzést (OMB DT, 1930: 896–897). Sajátos csoportot képeztek ugyanakkor a felvilágosítással foglalkozó művek. A *Védekezés a nemi betegségek ellen* című tudományos képet azonban ugyanúgy betiltották 1921 júliusában,[6] mint a *Tavasz ébredése* című játékfilmet 1923-ban (OMB DT, 1930: 893–894).

2. Műfajok és stílusok

Eddig azt ismertettem, hogy a Döntvénytár határozatai miként árnyalták a rendeletekben lévő általános vizsgálati szempontokat. Azonban a kötet indoklásaiból olyan következtetéseket is levonhatunk, amelyek a filmcenzúra bizonyos műfajokhoz vagy stílusokhoz való viszonyáról árulkodnak. Egyesekről direkt reflexiókat találunk, míg másokhoz (a többséghez) csak áttételesen juthatunk el: műfaji és stilisztikai jellemzők és a határozatok érvrendszerének összehasonlításával. Ezen az úton a magyarországi filmgyártásra, illetve az azt ért hatásokra is következtethetünk.
A *Dr. Caligari* című alkotás 1920-as vizsgálata alkalmával azzal érveltek az OMB tagjai, hogy a mű:

> „a mozgófényképgyártás terén egy egészen új az eddigi megszokott keretektől merőben különböző irányzat terén kísérletezik. ... A mozgókép iránya és célja, – de maga a dekoráció is természetellenesnek lévén mondható, az engedély kiadását ... meg kellett tagadni" (OMB DT, 1930: 805–806).

A német expresszionizmus emblematikus darabjánál határozottan elutasították a stílust, de a tematikában is voltak elfogadhatatlan pontok (például az alvajáró, aki öntudatlanul cselekszik). Ez azért lényeges, mert a formailag kevésbé radikális munkákat is betilthattak, aminek magyarázata az expresszionista alkotások dramaturgiájában keresendő. Központi jellemzőjük volt, hogy a történések hátterében mindig egy irracionális erő állt (halál, sors, őrület, természetfeletti lények), amelyet a hősök nem tudtak ellenőrzésük alá vonni (Kovács, 1992: 84–85), vagyis ezek a művek engedélyezésük esetén azt sugallhatták volna, hogy az ember nem maga a felelős a cselekedeteiért vagy a vele történt dolgokért. Ez a koncepció – mint láttuk – elfogadhatatlan volt, és ezzel volt magyarázható, hogy az expresszionista darabokat többnyire nem mutatták be Magyarországon (OMB DT, 1930: 839–840, 906–907), vagy ha igen, csak jóval később. Ehhez hasonlóan a szürrealizmus biztosan nem, de bizonyos szintű hasonlóságok miatt a dadaizmus sem jelenhetett meg Magyarországon.

Hasonló sors jutott osztályrészül a szovjet műveknek is. Politikai okokból nem mutatták be azokat, mivel tematikailag nem tolerálható értékrendet képviseltek: kommunista eszmék, orosz terjeszkedés előmozdítása stb. (OMB DT, 1930: 1015–1016; 1021–1022). A leghíresebb betiltott alkotás ebből a körből a *Potemkin páncélos (Epizód az 1905. évi orosz–japán háborúból)* címen megvizsgált Eisenstein-film volt 1926-ban (OMB DT, 1930: 843–844). E munkák távol

6 Belügyi Közlöny, 1921/33. 1464–1468.

tartásának következménye volt, hogy a szovjet montázsiskola mint stílusirányzat sem tudott nagy hatást gyakorolni a korabeli magyar filmkultúrára.

Carl Dreyer 1928-as *Jeanne d'Arc* című remekművét se lehetett Magyarországon vetíteni, mégpedig elsősorban azért nem, mert az egyház és a papság elleni propagandaként értékelték a filmet (OMB DT, 1930: 935–938).

Az OMB műfajokhoz való viszonyát vizsgálva első helyen az úgynevezett kalandortörténeteket/kalandordrámákat kell említeni. Egy 1922. július 27-ei, a Magyar Filmipari Egyesületnek címzett elnöki leirat hangsúlyozta:

> „ …a kalandor-történetek vizsgálatánál a bizottság a legszigorúbb mértéket fogja alkalmazni, mert nem engedhető meg, hogy ezek az idegromboló, izgató, legtöbbször silány termékek a magyar filmkultúra kárára és a közönség rovására nyilvános előadásra kerülhessenek" (OMB DT, 1930: 965–968).

1925-ben (OMB DT, 1930: 904–905), 1926-ban (OMB DT, 1930: 809–810) szintén hasonló értékeléseket olvashattunk erről a filmcsoportról, amely a kalandfilm, a bűnügyi filmek és a melodráma érintkezési pontján helyezkedett el.

A bűnügyi műfajcsoporton belül a gengszterfilmeket egyértelműen betiltotta az OMB, hiszen bűnözőkkel nem lehetett együtt érezni, erkölcstelenségeket, bűnelkövetési technikákat pedig nem volt szabad népszerűsíteni (OMB DT, 1930: 919–920). A krimi már összetettebb kategória volt abból a szempontból, hogy ugyan nyomozók voltak a főhősök, de kérdéses, hogy ábrázolásuk, illetve a bűntény megjelenítése mennyire volt összhangban az elvárásokkal. A thrillerszerű daraboknál szintén találhatóak elvi fenntartások – például az „ártatlanul megvádolt férfi" alapnarratíva is eshetett negatív megítélés alá, mivel ezekben a történetekben általában magának a meggyanúsított embernek kell az igazságot kiderítenie, ami azonban feladatára alkalmatlannak tüntetheti fel a rendőrséget vagy az igazságszolgáltatást.

A horror/rémfilm megítélése már részben előkerült az expresszionista dramaturgiánál, amelynek középpontjában egy irracionális erő létezése és működése állt. Ha sorra vesszük a főbb monstrumtípusokat, akkor mindegyik kapcsán meg lehetett fogalmazni olyan értelmezést, amely szerint az adott történet azt sugallja: az egyén nem felelős a tetteiért. A Frankenstein-típusú teremtett szörnynél a teremtő tudósra (OMB DT, 1930: 1008–1010), az átváltozással összeköthető narratíváknál (Jekyll/Hyde, farkasember stb.) valamilyen csodaszerre (OMB DT, 1930: 868–869), átokra, a klasszikus zombifilmnél a vudu-doktorra, a vámpírfilmnél magára a gondolatátvitellel irányító vámpírra lehetett fogni, hogy befolyásolja az embereket, de hasonló következtetésre juthatunk őrület, betegség, hipnózis stb. esetében is. A fenti típusok némelyike az „őrült tudós" sémájába is beilleszthető volt, amelyet azonban az orvosokkal, tudósokkal kapcsolatos tekintélyrombolásnak értékeltek volna.

A melodráma azon műfajok közé tartozott, amelyek esetében a filmeket külön-külön ítélték meg. Ugyanakkor az eddigiek alapján meg lehet fogalmazni bizonyos tanulságokat, amelyek a műfaj narratíváihoz kapcsolhatók. Az erkölcstelenségek ábrázolásának elutasítása miatt feltehetőleg óvatosan kellett eljárni a szerelmi melodrámáknál (például a házasságon kívüli szerelmi viszony történetben és képen való megjelenítésénél) vagy a züllést bemutató történeteknél, ahol az is lényeges lehetett, hogy ne tekintéllyel bíró személy (politikus, hivatalnok, orvos, rendőr, katona stb.) hanyatlását kövessük nyomon. Az anyamelodrámáknál valószínűleg kényes pontként voltak értékelhetőek azok a részek, amikor is a gyermek megtagadja a szülőjét, és ezzel megkérdőjelezi azt a tiszteletet, amelyet eredetileg iránta kellene tanúsítania. A magánélet és közélet közötti konfliktusra kifuttatott történetek megítélése pedig elsősorban a végkifejlettől függhetett, hiszen problémás lehetett a főhős választása.

Epilógus

A Döntvénytár jelentősége annak fényében értékelhető igazán, hogy az OMB 1920-as években született cenzúrahatározatainak jelentős része megsemmisült. Ha a filmcenzúra gyakorlati tevékenységének – válogatott, és éppen ezért torzításoktól sem mentes – lenyomatát közelebbről megvizsgáljuk, akkor nemcsak a korai Horthy-éra ideológiájához tudunk adalékokkal szolgálni, hanem a magyar filmtörténet számára is. A kötetben lévő értékelések, műfajokkal és stílusokkal kapcsolatos reflexiók önmagukban is érdekesek, ugyanakkor további kérdéseket is felvetnek mind a poli-

tikai eszmetörténet, mind a filmtörténet kutatói számára. Ilyen kérdések lehetnek: Mennyiben tükrözi a Döntvénytár Bethlen István miniszterelnökségének eszmevilágát, illetve a késői némafilm magyar filmcenzúra általi értelmezését? Milyen viszony írható le a kötet és az OMB későbbi tevékenysége között? Mennyiben szolgált a gyűjtemény igazodási pontként a későbbi cenzorok, illetve a filmes alkotók számára?

Irodalom

Borsos Árpád (2009): *A mozi mint innováció magyarországi elterjedése, a hálózat alakulásának földrajzi jellemzői napjainkig.* Pécs: PTE TTK Földtud. Doktori Iskola.

Gyurgyák János (2001): *A zsidókérdés Magyarországon.* Politikai eszmetörténet. Budapest: Osiris.

Gyurgyák János (2007): *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszme és nacionalizmus története.* Budapest: Osiris.

Kovács András Bálint (1992): *Metropolis, Párizs.* Budapest: Képzőművészeti Kiadó.

Kőháti Zsolt (1996): *Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm* 1896–1931 között. Budapest: Magyar Filmintézet.

Magyar Bálint (2003): *A magyar némafilm története. Némafilmgyártás 1896–1931.* Budapest: Palatinus.

Molnár István (1972): *Film és államhatalom Magyarországon 1900–1945. I–II.* Budapest: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MaNDA) Kézirattára – Ké. 213/1.

Nemeskürty István (1961): *A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története (1907–1930).* Budapest: Magvető.

OMB DT (1930): OMB Döntvénytár (1920–1929). *Belügyi Közlöny,* 1930/53. szám 801–1025.

Radó István (1970): *Egy filmdramaturg emlékiratai.* Budapest: Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MaNDA) Kézirattára – Ké. 201/10.

Sipos Balázs (2011): *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban. Politika- és társadalomtörténeti vázlat.* Budapest: Argumentum.