

Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Bölcsészettudományi Kar

***A Toldi* mozi alternatív art-mozis törekvései
a rendszerváltozást követően**

Készítette: Teszler Tamás
kommunikáció-szociológia
2006.

Témavezető: Margitházi Bea

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	5
II. A budapesti art-mozi hálózat kialakulása a <i>Toldi</i> mozi történetének tükrében (1932-1989)	9
II.1. Kísérleti törekvések a <i>Toldi</i> moziban 1932 és 1954 között	9
II.1.1. Az első kisfilmműsor	9
II.1.2. A világháború renitense	9
II.1.3. A <i>Csodarepülő</i> „csodája”	10
II.1.4. Úttörő vagy csak <i>Úttörő</i> ?	10
II.1.5. Plasztikus filmszínház	10
II.2. Az '50-'60-as évek átalakulásai	12
II.2.1. Nemzetközi változások	12
II.2.2. Hazai változások	13
II. 3. Az első művészmozi: <i>Művész mozi</i> , Debrecen (1966)	14
II.3.1. Képzelt mozi	14
II.3.2. Az első év	15
II.3.3. A magyar művészmozi-modell	16
II. 4. A főváros első művészmozija: <i>Toldi</i> filmszínház (1969-1974)	17
II.4.1. Előzmények	17
II.4.2. A kísérletezés évei	18
II.4.3. Stúdió- helyett művészmozi	19
II.4.4. Képzelt mozimodell	20
II. 5. A karnélküli óriás: <i>Toldi</i> stúdiómozi (1975-1989)	22
II.5.1. Tündöklés nélküli bukás	22
II.5.2. Szürkületi zóna	23

III. Alternatív art-mozis törekvések a rendszerváltozás utáni <i>Toldi</i> moziban	26
III.1. Az új rendszer alaphelyzete	26
III.2. Az alternatív art-mozis törekvések meghatározása	28
III.3. Az <i>Artco</i> ideje (1990-1991)	29
III.3.1. Az első bérlők	29
III.4. A <i>Fahrenheit 451</i> ideje (1991-1992)	31
III.4.1. Moziból rock klub	31
III.4.2. Tartalmi koncepció	32
III.4.3. Pénzügyi koncepció	32
III.4.4. Egyéb támogatások	34
III.4.5. Megvalósult és meg nem valósult programok	34
III.4.6. Munkamegosztás.....	36
III.4.7. Alternatív reklámok.....	36
III.4.8. Összegzés	37
III.5. „Hőskorszak” a <i>BBS</i> stúdió-moziban (1992-1998)	39
III.5.1. Egy „házasság” története	39
III.5.2. Mozi és stúdió szimbiózisa	42
III.5.3. Tartalmi koncepció	42
III.5.4. Pénzügyi koncepció	43
III.5.5. Megvalósult filmprogramok	43
III.5.6. <i>BBS</i> közösségi programok	45
III.5.7. K3 – Komplex kultikus közösség	46
III.5.8. Hajtás Pajtás – A futárjelenlét	47
III.5.9. Összegzés	48
III.6. Távozó <i>BBS</i> , média a médiumban (1998-2004)	50
III.6.1. Folytonosság az átmenetben	50
III.6.2. Tartalmi koncepció	52
III.6.3. Megvalósult programok	53
III.6.4. Összegzés	54

III.7. Vissza a <i>Budapest Film</i> hez (2004 – 2006)	55
III.7.1. Az átmenet folytonossága – A <i>Toldi</i> mozi jelene: lefoglalható foglaltház	55
III.7.2. Összegzés és egy lehetséges alternatíva	57
IV. Befejezés	58
IV.1. A rendszerváltozás utáni átalakulások	58
IV.2. A <i>Toldi</i> alternatív mivolta	61
IV.3. Összegzés	63
Bibliográfia	65

I. BEVEZETÉS

Miért pont a *Toldi*? Ez volt az a kérdés, amelyet ezzel a dolgozattal kapcsolatban leggyakrabban feltettek nekem. Ha röviden akartam válaszolni, azt mondtam: azért, mert rendkívül izgalmas mozinak találtam. Ha hosszabban, akkor természetesen az első impulzusokat említettem: *Balázs Béla Stúdió*, biciklis futárok, *Titanic* filmfesztivál, különleges filmek. Ezt a mozit mindig valami kultikus szellem lengte körül, amely sokakkal együtt engem is megfogott. Azt akartam kideríteni, honnan és miből ered ez a különlegesség, mitől más ez a mozi, mint a többi? Meggyőződésem, hogy a kultusz egy érezhető, átélhető jelenség, de a tudomány eszközeivel adekvát módon nem megragadható. Ellenben a különbözőség, annak mibenléte és jelentősége leírható, ezért úgy döntöttem, megpróbálom bemutatni a *Toldi alternatív art-mozis törekvéseit**.

A rendszerváltozás az art-mozik életében is jelentős változást hozott, egy új időszak vette kezdetét, amely több mint másfél évtizede tart. Ez az időszak egyfelől elegendőnek bizonyult egy átfogó vizsgálathoz, másfelől pedig nem nyúlik vissza olyan mélyen a múltba, hogy szereplőinek személyes és nélkülözhetetlen ismereteit már ne vehetném igénybe, ezért dolgozatomban a rendszerváltozástól napjainkig eltelt időszakot vizsgálja.

Kezdetől fogva úgy gondoltam, hogy a vizsgált időszak előzményei évtizedekkel korábbra tekintenek vissza, ezért az átfogó történeti tabló bemutatásának igénye mellett különösen fontosnak tartottam a múlt alapos feldolgozását. Kutatásom során rendkívül hamar világossá vált: Lajta Andor, a '60-as évek elején elhunyt mozitörténész kéziratán (amely a *Toldi* történetét 1932-től 1954-ig tárgyalja – igencsak felületesen, mindössze egy A/4-es gépelt oldalon) és a főként abból táplálkozó forrásokon kívül szinte semmilyen összegző írás nem áll rendelkezésre a mozi történetével kapcsolatban. Ebből adódóan a *Toldi* 1932-től 2006-ig tartó történetét majdnem egészében saját magamnak kellett feltárnom. A rendszerváltozást követő időszak történetét az egykori üzemvezetőkkel készített interjúkból viszonylag könnyen és részletesen össze tudtam állítani. A rendszerváltozás előtti korszak feltérképezése azonban mérhetetlen sok nehézséget okozott; a mintegy másfél évig tartó kutatómunka során a hazai szakirodalom szinte teljes hiányában a történeti elemeket főként filmes folyó- és kéziratokból, valamint tanulmánykötetekből kellett összeválogatnom, viszont még így is számos ismeretlen év feldolgozása várat magára (amely munkát e dolgozat keretében már nem állt módomban elvégezni).

* *Art-mozis törekvésnek* tekintem azokat a kulturális célokat, amelyek megvalósításáért egy art-mozi a saját intézményes keretei között cselekszik.

A történeti ismeretek kutatása során fokozatosan kirajzolódott egy igen talányos folyamat: a mozi kezdettől meglévő kísérleti törekvései az '50-es évektől bő másfél évtizedenként határozottan, szinte elementáris erővel bukkantak fel, majd néhány intenzív év után elhaltak. Szerettem volna ennek a miértjére magyarázatot találni, azonban ez nem sikerült. Ennek ellenére a kísérleti törekvések létező láncolatának bemutatását elengedhetetlennek tartom, ezért dolgozatomat a mozi 1932 és 1954 közötti időszakának, mint a láncolat első láncszemének ismertetésével kezdem.

A felkutatott történeti ismeretek többek között arra is rámutattak, hogy miként alakult ki Budapesten a '80-as évek végén az az art-mozi hálózat, amely törekvéseit ma már hagyományos art-mozis törekvéseknek nevezhetünk, és amelyek nélkülözhetetlenek voltak a *Toldi* alternatív art-mozis törekvéseinek meghatározásánál. A folyamat az '50-'60-as évek nemzetközi és hazai változásaival vette kezdetét. Az ezek hatására megszülető debreceni *Művész* mozinak, mint az ország első művészmozijának történéseivel folytatódott; ezt a „kísérleti láncolat” második láncszemeként a *Toldi* 1969-től 1972-ig tartó kísérleti periódusa követte, amelyben a debreceni modellre épülve létrejött Budapest első művészmozija; végül pedig a *Toldi* 1989-ig tartó időszakával zárult, mivel az akkor és ott kialakult mozimodellt vették át azok a mozik, amelyek tagjai lettek az említett art-mozi hálózatnak. Mindebből kitűnik, hogy a *Toldi* rendszerváltozás előtti története nemcsak elválaszthatatlan a budapesti art-mozi hálózat történetétől, hanem csak annak tükrében érthető meg igazán.

Dolgozatom első felében a felvázolt folyamat (és az attól elválaszthatatlan kísérleti láncolat) részletes ismertetésével foglalkozom; az összefüggések széleskörű feltárása érdekében minden egyes fejezetet a források gazdagságához mérten azonos részletességgel igyekszem bemutatni. (Írásom ezen szakaszában rendszeresen használom a „meglévő források”, „jelenlegi ismeretek” stb. kifejezéseket, amelyekkel azért élek, mert tudomásom szerint a mozi történetével kapcsolatban jómagam rendelkezem a legtöbb ismerettel, kutatásom az eddigi legmélyrehatóbb vizsgálat ebben a témakörben.)

Dolgozatom második felében a *Toldi* rendszerváltozás utáni alternatív art-mozis törekvéseinek (amelyek 1991 és 1995 közötti szakasza a kísérleti láncolat harmadik, ez idáig utolsó láncszeme) ismertetését az új rendszer art-mozis alaphelyzetének és a hagyományos art-mozis törekvések lajstromának leírásával kezdem. Ez előbbi a mai napig érvényben van, és döntően befolyásolja a budapesti art-mozikat, így a *Toldit* is, ez utóbbi pedig – ahogy látni fogjuk – nemcsak elméletben (e dolgozat számára), hanem gyakorlatban is létező viszonyítási alapot jelentett; a *Toldi* a vizsgált időszak jelentős részében teljesen tudatosan teremtett alternatívát a *Budapest Film* hagyományos art-mozis törekvéseihez képest (így a különbözőség lényege és jelentősége pontosan megragadhatóvá vált). (A hagyományos art-mozis törekvéseket összegző és rendszerező szakirodalommal kutatásaim során nem

találkoztam, ezért a magyarországi art-mozizás általam felkutatott töredékei alapján e törekvések hazai összegző rendszerét magam állítottam össze.)

A vizsgált üzemeltetői periódusokat egyazon szisztéma szerint dolgozom fel. A rövid történeti ismertetőket az adott időszak tartalmi és pénzügyi koncepciójának bemutatása követi, majd azok az alfejezetek következnek, amelyek a megvalósult programokat, ezután pedig az egyes periódusok jellegzetességeit írják le. A fejezeteket minden esetben összegzéssel zárom. (Alfejezetet/alfejezeteket csak akkor hagyok ki, ha az adott téma nem szolgáltat elegendő információt annak/azok megírásához.) A tartalmi koncepciók a tulajdonképpeni art-mozis törekvéseket tartalmazzák, a rövid történeti ismertető és a pénzügyi koncepciók a törekvéseket nagymértékben befolyásoló emberi és gazdasági körülményeket, a megvalósult programokról szóló alfejezetek pedig az erőfeszítések eredményeit mutatják be. A jellegzetességek a *Toldi* sajátos arculatának, alternatív mivoltának részleteit tárják fel. Az összegzések az ismereteket számításba véve, minden esetben a sikerek és a bukások miértjét próbálnak választ találni.

Dolgozatom leíró jellegű munka, ennek ellenére igyekszem az adott üzemeltetői periódusokat egységes szempontok alapján feldolgozni, hogy a megmutatkozó változásokat, tendenciákat, a *Toldi* alternatív mivoltának lényegét és jelentőségét pontosan megragadhassam, alkalmasint konklúzióval szolgálhassak. Mindezek összegzése és a *Toldi* jövőjére vonatkozó rövid prognózisom a befejezésben olvasható.

Köszönettel tartozom

id. Teszler Vendelnek,
Teszler Vendelnének,
Babarczy Veronikának,
Lovag Lindának,
Teszler Vendelnek,
Acsádi Tímeának,
Erdész Dávidnak,
Nagy Zitának,
Babiczky Tibornak,
Gereben Ferencnek,
Szilágyi Erzsébetnek,
Margitházi Beátának

és a *Toldi* mozi rendszerváltozás utáni vezetőinek,
kiváltképp Horváth Andrásnak.

Köszönöm a nélkülözhetetlen segítségeteket!

II. A BUDAPESTI ART-MOZI HÁLÓZAT KIALAKULÁSA A *TOLDI* MOZI TÖRTÉNETÉNEK TÜKRÉBEN (1932-1989)

II.1. Kísérleti törekvések a *Toldi* moziban 1932 és 1954 között

A bevezetőben említett kísérleti láncolat első láncszeme a *Toldi* 1932 és 1954 közötti periódusa. Ebben a fejezetben a mozi ezen időszakának fontosabb történeti elemitől is eltekintve kizárólag azokat a valós vagy vélt kísérleti törekvéseket ismertetem, amelyek egyfelől megmutatják, hogy a kísérletezés kezdettől fogva jellemezte a mozit, másfelől pedig a láncolat részeként, ha közvetve is, de kapcsolódtak a hazai art-mozihálózat kialakulásához.

II.1.1. Az első kisfilmműsor

Az 1932. szeptember 3-án *City* néven megnyíló filmszínháznak (Színházi élet 1932: 55) eleinte nehezen ment. A napközben igen élénk banki és üzleti élet után estére elnéptelenedett a *City*nek is otthont adó Vilmos császár (ma Bajcsy-Zsilinszky) út; a város távolabbi pontjairól csak kevesen jöttek ide filmet nézni. A forgalmat a kisfilmekből összeállított műsorok lendítették fel, amelyeket a közönség itt láthatott először. Különösen népszerűek voltak a *Walt Disney* filmsorozatok; *Miki egér* és *Donald kacsa* meséi a város minden részéről vonzották a gyerekeket (és kísérőiket). (Lajta 1961: 12)

II.1.2. A világháború renitense

A *City* különcsége a világháborúban és azt közvetlenül megelőző időszakban is megmutatkozott. A *Magyar Film* című folyóirat 1938-tól 1944-ig kisebb-nagyobb megszakításokkal, táblázatba szedve közölte a budapesti premiermozik programját. A kilenc, majd tizenegy fős mozimezőnyben az első három évadban a *City* nemcsak a legtöbb filmet játszó mozik egyike volt, de emellett teret adott a felújított filmeknek és egy kevésbé ismert műfajnak, a kisjátékfilmnek is úgy, hogy mindeközben műsorkínálatát, a központi szabályozást figyelmen kívül hagyva, szabadon állította össze.* (*Magyar Film* 1938-1944)

□ 1939-től állami szabályzás alapján a filmszínházak kínálatában meghatározott mértékben kellett szerepelnie a magyar alkotásoknak. A folyamatosan növekvő százalékos arányt a *City* mind a három évadban megszegte, ebből kétszer a legnagyobb mértékben. (*Magyar Film* 1939-1944)

II.1.3. A *Csodarepülő* „csodája”

A világháború utolsó éveiben a *City* kínálata már egyre kevésbé tért el budapesti premiermozikétól, azonban a *Csodarepülő* című film kétes sikere az 1944-es évet újból különlegesnek mutatta a történetírók számára. A Lajta-féle kézirat (Lajta 1961: 94/a.) és más, feltehetően ebből a kéziratból táplálkozó források páratlan eredményként említik a *Csodarepülő* több mint fél éves műsoridejét, holott akkoriban más premiermozik is hasonló ideig tartottak műsoron egy-egy filmet, valószínűleg nem a kiugró siker, hanem a háború végéhez közeledve a hiányos filmellátás miatt. (*Magyar Film* 1944) Innen nézve a *Csodarepülő* dicsfénye meglehetősen halvány.

II.1.4. Úttörő vagy csak Úttörő?

A *Színház és Mozi* című heti magazin 1950. február 19-i számában a filmszínház, megelőzve az áprilisi névváltoztatási hullámot, már *Úttörő* néven szerepelt. (*Színház és Mozi* 1950: 19) Egyes források kis *ú*-val említik a mozi ezen periódusát, felvetve annak a lehetőségét, hogy a név mögött egy új, rendszerkompatibilis mozitípus húzódott. A jelenleg ismert források erre a kérdésre nem adnak választ, biztosan csak az állítható, hogy majd' másfél év után a *Színház és Mozi* 1951. augusztus 3-i száma már *Toldi* néven jegyezte a filmszínházat. (*Színház és Mozi* 1951: 19)

II. 1.5. Plasztikus filmszínház

Az 1952-es esztendő szintén egy új, de már bizonyítottan létezett mozitípus befogadását hozta: áprilisában bezárták a *Toldit*, azzal a céllal, hogy május 1-jén mint plasztikus filmszínházat újra megnyissák. (*Színház és Mozi* 1952a) Mindenekelőtt érdemes tisztázni: mi is az a plasztikus filmszínház? A plasztikus filmek színháza. - hangzik röviden a játékos válasz, amely újabb kérdést vet fel: mi az a plasztikus film? A plasztikus film nem más, mint az a háromdimenziós film, amellyel a közönség ma is találkozhat a mozikban. Meglepő, de a térhatású film kifejlesztésével már a Lumière-testvérek is kísérleteztek. A kétpólusú világ idején az Egyesült Államok és a Szovjetunió technikai versengése erre a területre is kiterjedt. A versenyből Magyarország is kivette a részét. Hazánkban Bodrossy Félix és Györffy József dolgozott a plasztikus film egy általuk kifejlesztett verzióján.

Az új eljárás tökéletesítéséhez egy mozira volt szükség. „Az összes felajánlott lehetőség számbavétele után választásom végül is a *Toldi filmszínház*ra esett.” – olvasható Bodrossy egy későbbi írásában, amelyet így folytat: „De hogy plasztikus mozi válhasson belőle, számos változtatásra volt szükség. Gépháza abnormális magasságban volt. (...) Új gépházat építettünk hát a nézőtér végébe a földszinten. A nézőteret is átrendeztük.”¹

A tervezett időpont helyett végül július 25-én indult újra a mozi (Bodrossy 1981: 271), *Toldi Plasztikus Filmszínház* néven. A nyitóprogramban (és a napi kínálatban több mint fél éven át) a Bodrossy-Györffy páros által készített *1952. május 1.*, az *Artista vizsga* és az *Állatkerti séta* című alkotások szerepeltek. (*Színház és Mozi* 1952b) A nyilvános díszbemutató napjától „hat hónapon át a mozipénztár előtt hosszú sorok kígyóztak.”² Az alkotók (feletteseikkel ellentétben) nem részegültek meg a sikertől, reálisan látták az új műfaj korlátjait: „szerettünk volna rögtön hozzálátni a következő műsor készítéséhez, mert az átfutás sok hónap, előbb-utóbb új filmre lesz szükség. Mert nincs az a tengernyi néző, ami egyszer el ne fogyna... Ám azzal nyugtattak bennünket, hogy minek nyüzsgünk; viszik a jegyeket, mint a cukrot! Valóban, szeptember 16-án már az 56 000. nézőnél tartottunk. A hatodik hónap után azonban a sorok kezdtek rövidülni (...) 1953 februárjában a helyzet kezdett katasztrofális lenni (...) Ekkor végre hozzáfoghattunk a második műsor készítéséhez.”³ A *Toldi* áprilisban bezárt, de akkor már készüléfében voltak az új alkotások: a *Téli regé* című zenés jégbalett, a *Színes szötte*s című, a tánc-, ének- és zeneművészet elemeit egyesítő film, valamint a 2. sz. *Plasztikus filmhíradó*.

Május 21-én a *Színes szötte*ssel és a színes plasztikus filmhíradóval újból megkezdődtek a vetítések. „A mozi újra fénykorát élte, a sorok ismét kígyóztak, és a sajtó ismét lelkes volt!”⁴ – emlékszik vissza Bodrossy. Emlékeit a *Filmhírszolgálat* című újság beszámolója is hitelesíti, amely szerint májustól október derekáig a *Téli regét* és a *Színes szötte*st, valamint a színes plasztikus filmhíradó műsorait közel nyolcvanezren látták. (*Filmhírszolgálat* 1953: 2) A forgatókönyv azonban ezeknél a filmeknél is hasonlóan alakult: a műsorkínálat megújításának hiányában a látogatottság zuhanni kezdett. Hiába készült el 1953 végén a *Sportoló ifjúság* című kisfilm, amely térhatása a korábbiakhoz képest 50 százalékkal jobb volt, és hiába gratulált meghatottan a filmfőigazgató a filmhez, az alkotás már nem kerülhetett műsorra, a megvalósításra váró forgatókönyvek pedig többé nem kaptak pénzt, az apadó nézőtábornak be kellett érnie a meglévő filmekkel.

1954. február 5-én ugyan volt még egy díszbemutató, amelyen a 3. sz. *Plasztikus híradót* és a *Májuséj* című szovjet plasztikus filmet műsorra tűzték (Bodrossy 1981: 270-272), de ez

¹ Bodrossy Félix (1981) Volt egyszer egy plasztikus film... In: *Az Élet és Tudomány Kalendáriuma / 1981*. Budapest. Hírlapkiadó vállalat. 270-272.

² Uo.

³ Uo.

⁴ Uo.

utóbbi „a hazai közönség temperamentumához képest vontatott volt, s a nézőtérén bóbiskoltak. Csakhamar célzások keltek szárnyra a rentabilitásról, a ráfizetésről, s kezdtük sejteni, hogy művünk felett meghúzták a lélekharangot. 1954. március 5-én bezárták a Toldit, a világ második plasztikus filmszínházát”⁵ – emlékszik vissza Bodrossy a magyar plasztikus film történetének szomorú végére.

„A plasztikus moziból újból játékfilmszínház lett a Toldi, és ismét bekerült a Bajcsy-Zsilinszky úti kulturális élet középpontjába”⁶ – olvasható a Lajta-kézirat *Toldiról* szóló fejezetének utolsó soraiban (a történeteket ismerve igencsak fájdalmas megfogalmazásban).

II.2. Az '50-'60-as évek átalakulásai

Lajta Andor halálával a magyar mozitörténetírás egyik kiemelkedő alakját veszítette el. A budapesti mozik történetét a kezdetektől 1959-ig feldolgozó szerző munkássága éppoly jelentős, mint az utána keletkezett „mozitörténeti űr”. A plasztikus filmszínház 1954-es felszámolását követően másfél évtizeden keresztül „nem érkezett hír” a *Toldiról*, így erről az időszakról „csak” általános – nemzetközi és hazai – összefüggésekben lehet beszámolni, ami a hazai art-mozis törekvések kialakulása és az ehhez szorosan kapcsolódó *Toldi* története szempontjából ugyanakkor elengedhetetlen.

II.2.1. Nemzetköziki változások

A televízió nyugat-európai elterjedése az '50-es évek elején válságba sodorta az ottani mozikat. Ezzel párhuzamosan, főként Franciaországban, egyre erőteljesebben jelentkeztek azok a filmművészetet megújító, útkereső alkotások, amelyek a hagyományos mozikban már nem találtak közönségre. (Juhász 2002: 151-163) A kommersz- és a művészfilm polarizációja következtében a nézősereg differenciálódott; a művészfilm immáron saját, jól körülhatárolható közönséggel rendelkezett, amely speciális igényeit az elsőként Párizsban erre a célra létrehozott stúdiómozik (cinéma d'essai) kívánták kielégíteni. (Bán 1959: 29-30)

A televízióval a '60-as években a többtermes, ún. bokormozik vették fel a versenyt. A 700-800 fős, egytermes, színházszerű „hodályokat” felváltották a kényelmes, technikailag jól felszerelt, légkondicionált kistermeket működtető mozik, amelyek párhuzamosan több közönségréteget is ki tudtak szolgálni úgy, hogy az össznézőszám nem csökkent, a termék kihasználtsága pedig jelentősen javult. (Kézdi-Kovács 1978: 1-3) A filmkínálat fokozódó

⁵ Bodrossy: i.m.

⁶

polarizációja az ún. art-kinokat az évtized második felében az általános mozihálózat elhagyására és az art-kino hálózat létrehozására készítette. (Réz 1980: 16)

II.2.2. Hazai változások

Az államosítást (1948) az extenzív mozifejlesztés időszaka követte. A mozihálózat gyors növekedését 1953-ig a nézőszám még gyorsabb gyarapodása kísérte. A magyar, szovjet és „népidemokratikus” filmek mellett ’53 után „a haladó tendenciájú vagy semleges szórakoztató nyugat-európai”⁷ alkotások is megjelentek a palettán, ami tovább fokozta a filmek iránti érdeklődést. A filmkínálat gazdagodása ekkor vetette fel először a differenciált forgalmazás kérdését. (Szekfű 1978: 2)

1957-ben megnyitotta kapuit a *Magyar Filmtudományi Intézet* és a *Filmmúzeum*, valamint útjára indult a filmklubmozgalom is. A tudományos intézet által működtetett *Filmmúzeum* a nagyközönség számára elérhetővé tette a filmtörténet régi és/vagy klasszikus alkotásait (Tóth Dezső 1982: 2), a filmklubok pedig egyfajta alternatív filmmúzeumokként lehetőséget kínáltak az 1945-1957 között be nem mutatott amerikai, angol, olasz stb. filmek, valamint bizonyos régi magyar alkotások megtekintésére. (Szilágyi 1993: 173-188) A meginduló felújításokkal kezdetét vette a mozifejlesztés intenzív szakasza. (Rubovszky 1986: 38)

Az 1960-as esztendő 140 millió fővel minden idők legmagasabb nézőszámát hozta. Az új évtized azonban már a televízió térhódításáról szólt; a „moziválság” korszakában a nézőszám drasztikus zuhanása 72-75 millió főnél állt meg, csekély emelkedés csak a ’70-es évek elején következett be. (Juhász 2002: 124-161) A televízióknak köszönhetően ugyanakkor minden eddiginél több film jutott el az emberekhez, ami jelentősen hozzájárult a közönség polarizációjához.

A kiteljesedő filmklubmozgalom, a középiskolai filmesztétika oktatás, valamint az induló filmszociológiai kutatások és a folyamatos szakkönyvkiadás mind egy értő és tudatos közönség kialakulását segítette; a ’60-as évek megújuló magyar filmművészete már egy adekvát befogadói réteggel találkozott. (Kondor 1978: 47)

Az évtized közepétől fokozatosan megerősödtek a differenciált forgalmazásra irányuló igények. (Kondor 1978: 47) A központi lépések ugyan még évekig vártak magukra, a szakma azonban nem tétlenkedett: Debrecenben hamarosan megnyitotta kapuit az ország első művész mozija.

⁷ Szekfű András (1978) Kulturális politika és gazdasági problémák a filmforgalmazásban. In: Kézdi-Kovács Zsolt, Szekfű András (szerk.): *A moziforgalmazás helyzete II.* Budapest. Film és Televízióművészek Szövetsége. 2.

II.3. Az ország első művészmozija: *Művész mozi, Debrecen (1966)*

A hazai és nemzetközi átalakulások mentén létrejött art-mozis törekvések realizálódása egyúttal a magyar művészmozi-modell kialakulását is jelentette. Az új mozitípus döntően befolyásolta a későbbi art-mozis törekvéseket; többek között a benne foglalt modell alapján született meg a főváros első művészmozija a *Toldiban*. Az új mozitípus és az általa gyakorolt hatás megismerése szükségessé teszi nemcsak az elképzelések, de azok gyökereinek és eredményeinek bemutatását is.

II.3.1. Képzelt mozi

„1957 után megkezdődött a mozik felújítása, gyakran ötletszerűen, a pénzlehetőségektől függően. A tudatos mozihálózatfejlesztés csak az 1960-as évek közepétől kezdődött el: /ami Hajdú Bihart illeti/” – olvasható Rubovszky Kálmán, a filmterjesztés hazai fejlődéséről szóló munkájában, amelyet így folytat: „dr. Veress József életre segítette Debrecenben az ország első Művész moziját.”⁸

Az 1966. február 1-jén megnyíló intézmény (*Művész Mozi* 1970: 4) fennmaradt műsorfüzetei az elképzelésekről és az első esztendő megvalósult programjairól egyaránt tudósítanak.

A *Művész Mozi* névre keresztelt kiadványsorozat első száma precíz leírást ad az új mozitípus eredtéről, céljairól, az ezekhez szükséges programokról és eszközökről. A párizsi art-kino hálózat és a lengyel filmklubmozgalom mintájára létesült *Művész* legfontosabb céljának a megszokottól szándékukban, mondanivalójukban vagy formanyelvükben eltérő, ún. „nehéz” filmek nagyobb publicitásában vagy teljes „rehabilitációban” való részesítését tekintette (*Művész Mozi* 1966a) valamint, hogy nézőit „elsősorban a mi világunkat, az igaz emberi küzdelmet igenlő alkotások szeretetére, a magas színvonalú szocialista művészet megbecsülésére és avatott értékelésére” nevelje. (*Művész Mozi* 1966a) Az „igazi filmkultúra”⁹ megszerettetéséhez a *Művész* négy alapvető eszközt kívánt felhasználni:

1. a *színvonalas műsorpolitikát*;
2. az *alkotókkal folytatott eszmecseréket, vitákat*;
3. a *különféle rendezvényeket*
4. és *kiadványok terjesztését*.

⁸ Rubovszky 1986: 38

⁹ *Művész Mozi* 1966a

A műsorfüzet a részletekbe is bepillantást enged. A filmek eszerint három csoportra oszlanak:

1. az *önálló programként bemutatott filmek* (nagyjátékfilmek, rajz-, báb-, ismeretterjesztő- és dokumentumfilmek); a *bérletes sorozat keretében bemutatott alkotások* (tematikus sorozatok, pl.: lengyel, olasz, amerikai stb. filmek);
2. retrospektív életműsorozatok, pl.: Eisenstein, Fábri, Urbanszkij stb.);
3. valamint az *oktató (tanulmányi és nevelési) filmek* csoportjára.

A különleges rendezvények körébe a premier előtti vetítések tartoznak. Ezek az alkalmak – az elképzelések szerint – főként a magyar filmekre koncentrálnának, amely vetítéseket időközönként az alkotók (írók, rendezők, operatőrök stb.) jelenléte tenné még emlékezetesebbé. A kiállítások szintén a mai magyar filmművészetre fókuszálnának, de emellett a filmtörténet egyes korszakai, eredményei és kiemelkedő alkotói is bemutatásra kerülnének. A kiadványok terjesztése pedig a filmművészettel kapcsolatos folyóiratok és könyvek árusítását foglalná magába. (Művész Mozi 1966a)

II.3.2. Az első év

A havonként megjelent műsorfüzetek megmaradt példányai viszonylag pontos képet adnak az első esztendő megvalósult programjairól. A havi tematikus és retrospektív sorozatokat, illetve a hónap témájához/témáihoz kötődő vetítéseket minden alkalommal kiállítás és/vagy vita kísérte. A kiállítások egy hónapig, a viták pedig egy alkalommal (közvetlenül a sorozatok, vagy a kiemelt filmek után) kerültek megrendezésre. A tematikus sorozatok keretében – a meglévő források alapján – egy lengyel filmsorozat, valamint a japán és az olasz filmnapok valósultak meg, de volt magyar rajz- és sportfilm, valamint amatőr- és némafilm összeállítás is. Vitával egybekötött retrospektív életműsorozatot – a jelenlegi ismeretek szerint – mindössze Fábri Zoltán művészetéből láthatott a közönség, azonban a Bergmanról, Felliniről és Godard-ról szóló diskurzusok (amelyek filmjeiket követték) ezekről az alkotóról is átfogóbb képet adtak. A viták a rendezők munkássága mellett éppúgy szóltak az egyes filmtörténeti korszakokról (pl. '20-as évek filmművészete, mai lengyel filmművészet), mint bizonyos filmműfajokról (pl. amatőr- és rajzfilm) vagy akár a film és az irodalom kapcsolatáról. A kiállítások hasonlóan szerteágazók voltak: alkotókat (pl. Eisenstein, Fábri), nemzetek filmművészeit (pl. svéd, olasz, japán filmművészet) és filmtörténeti korszakokat (pl. némafilm, magyar film a felszabadulás előtt) egyaránt bemutattak. (Művész Mozi 1966)

II.3.3. A magyar művészmozi-modell

A *Művész* első esztendejét vizsgálva elmondható, hogy a mozinak a filmellátás korlátozott keretei között (*Mokép /Mozgóképipari Vállalat/, Magyar Filmtudományi Intézet*) sikerült megvalósítania eredeti célját, azaz ellátnia azt a kettős funkciót, amely a francia art-kino, illetve a lengyel filmklubmozgalom alapját is jelentette. (Veress 1969: 26-27) Nevezetesen: egyfelől filmtörténeti értékeket, másfelől pedig a korszakot meghatározó művészfilmeket mutatott be. Az „igazi filmkultúra” megteremtéséhez felhasznált négy alapvető eszköz közül a színvonalas műsorpolitikát, a különféle rendezvényeket és a kiadványok terjesztését, ha nem is a kívánt mértékben, de sikerül megvalósítani, az alkotókkal folytatott eszmecserék, viták viszont – a fennmaradt források szerint – elmaradtak, ugyanakkor premier előtti vetítéseket, amelyekhez ezek a programok csatlakoztak volna, gyakran láthatott a közönség. A *Művész* elképzelései tehát nem valósultak meg teljes mértékben, de a megtett lépések elvezettek az új mozimodell alapjaihoz.

A *Művész* műsorstruktúrájában inkább a lengyel, mint a francia modellhez igazodott. Nemcsak azért, mert a bérletes rendszer és a vetítések utáni viták inkább a klubszerű működés jellemzői voltak (Veress 1965: 1-10), hanem mert a (szocialista) közönségnevelő funkció éppoly erősen érvényesült, mint a lengyel mozgalomnál. (Magyar 1959: 6) Továbbá a filmtörténeti évfordulók és események megünneplése, a kiadványok terjesztése, valamint a premier előtti vetítések és a hozzájuk kapcsolódó alkotói jelenlétek (amelyek – a jelenlegi ismeretek szerint – csak az elképzelések szintjén valósultak meg) szintén lengyel sajátosságoknak tekinthetők. (Veress 1965: 1-10)

A francia modell hatása, ha nem is olyan erősen, de jól kivehetően, leginkább tartalmi-műfaji vonatkozásban mutatkozott meg. A kísérleti és újító jellegű alkotásokat jobban preferáló art-kino hálózat kiemelten kezelte a filmművészetet megújító rövidfilmeket; bemutatásukat nemcsak lehetővé tette, de a minőségi rövidfilmeket magas arányban játszó mozikat anyagilag is támogatta. Ezen felül – szintén a minőséget helyezve előtérbe – az amatőrfilmeknek 10 százalékos vetítési arányt biztosított, ha rendkívüli jelleggel bírtak. (*A francia filmgyártás és forgalmazás 1968-ban* 1969: 26-27) (Amatőrfilmeket a lengyel filmklubokban is vetítettek, sőt voltak olyan klubok, amelyek erre a műfajra specializálódtak /Magyar 1959: 6/, de mozihálózati szinten ezek az alkotások nem jelentek meg. /Veress 1965: 1-10/)

Mindkét műfaj markánsan képviseltette magát a *Művész* kínálatában: a nagyjátékfilmek kísérőiként rendszeresen vetítettek hazai és külföldi rövidfilmeket, az amatőrfilmek pedig vitával egybekötött, önálló programként kerültek a közönség elé. Noha a lengyeleknél – amint azt már említettük – igen erős közönségnevelő törekvések érvényesültek, ennek ellenére – az írásos anyagok szerint – a filmklubmozgalom nem kezelte kiemelten a lengyel életet, annak

kérdéseit és problémáit bemutató alkotásokat. Ellenben a franciák az art-kino hálózatba való bekerülés egyik alapfeltételeként az ország életét bemutató filmek vetítését írták elő. (*A francia filmgyártás és filmforgalmazás 1968-ban* 1969: 26) Ilyen jellegű központi elvárás a *Művész* esetében nem érvényesült, azonban az elképzelések szintjén egy nagyon is hasonló tartalmi törekvés jelent meg: „főként a mai magyar filmet szeretnénk az érdeklődés középpontjába állítani, hiszen elsősorban ez a művészet a miénk, tőle várjuk a feleletet a bennünket foglalkoztató kérdésekre.”¹⁰

A francia art-kino hálózat és a lengyel filmklubmozgalom modelljeiből, sikeres ötvözetként megszületett a magyar művészmozi-modell, amely sikerességét a közönség kedvező fogadtatása és kitartó érdeklődése bizonyította. (*Művész Mozi* 1970: 4) 1967 februárjában megalakult a *Művész* mozi baráti köre, amely a vetítések mellett filmtudományi és filmesztétikai előadásokkal, valamint anketókkal várta az érdeklődőket. (*Művész mozi* 1967: 3-5) Az így végbement strukturális változások a mozit a filmklubszerű működés irányába mozdították el.

II.4. A főváros első művészmozija: Toldi filmszínház (1969-1974)

II.4.1. Előzmények

A Debrecenben sikeresen megvalósított mozimodell két év múlva a fővárosban is követőre talált: az addig utánjátszó moziként működő *Gorkij*nak lehetősége nyílt arra, hogy a *Filmtudományi Intézet* állományából Magyarországon még be nem mutatott kortárs művészfilmeket tűzzön műsorra. A kezdeti sikerek (*Hullaégető*, *A Föld transzban* stb.) után a *Gorkij* fokozatosan áttért a művészfilmek bemutatására. A főváros első, akkor még csak átmeneti művészmozijának telt házas előadásai egy idő után „kinőtték” a nézőteret. Ekkor merült fel az ötlet, hogy ezeket a vetítéseket át kellene helyezni a majd’ háromszor akkora *Toldiba*. A tervek szerint az új helyre költöző művész mozit továbbra is Dimitrov Sándor (a *Gorkij* akkori vezetője) irányította volna, de ekkor ő, eleget téve a *Filmtudományi Intézet* felkérésének, elvállalta a *Filmmúzeum* irányítását, így végül Gémes Györgyöt, a *FŐMO* (*Fővárosi Moziüzemi Vállalat*) propaganda osztályának munkatársát nevezték ki a *Toldi* élére. (Dimitrov 2005)

Gémes a *Filmkultúra* című folyóiratnak adott interjújában lényegre törően foglalta össze az akkori helyzetet: „A magyar filmek ekkor már tíz éve a *Puskin*-ban mentek, a *Gorkij* pedig repríz moziként ugyancsak színvonalas sorozatokat vetített. Olyan mozi azonban nem volt,

¹⁰ *Művész Mozi* 1966a

ahol rendszeresen és kizárólag művészfilmeket játszottak volna.”¹¹ Az ifjú mozivezető visszaemlékezései a stúdiómozi kialakulásának további részleteit is feltárják: „A FŐMO KISZ szervezete már évek óta szeretett volna „KISZ mozit”. Olyan mozit, melynek minden tevékenységét fiatalok látják el. A vállalat vezetősége és pártszervezete 1969-ben ennek a kérésnek eleget tett, rendelkezésünkre bocsátotta a Toldi filmszínházat.”¹²

II.4.2. Kísérleti évek

A fiatal vezetőség határozott elképzelésekkel vágott neki az új mozitípus megvalósításának. Elsősorban a fiatalokat érdeklő, filmízlésüket formáló és egyben politizáló, „eszmeileg-művészileg kiemelkedő filmeket”¹³ kívánt műsorra tűzni. „Túlnyomórészt fiatalokból álló, érdeklődő és kritikus közönséget igyekeztünk a mozi köré gyűjteni”¹⁴ – összegezte Gémes. A *Toldi* több szempontból is ideális megoldásnak tűnt. Egyfelől azért, mert a profilváltás előtt az *Alfa* utánjátszójaként kommersz filmeket vetítő filmszínház (amely a több mozit is tönkretevő morózus Németh bácsi irányításával a megszűnés felé sodródott /Selmeczi 2005: 135/) „korábban már sok mindent megélt, volt City, úttörő és plasztikus mozi, meghatározható, stabil közönséggel azonban soha nem rendelkezett.”¹⁵ Másfelől pedig azért, mert a belváros szívében, könnyen elérhető helyen, egyetemekkel, középiskolákkal, kulturális intézményekkel benépesített környéken várta a nézőket.

Mindezek ellenére a mozi szerény körülmények között kezdett működni. Selmeczi Mária, a *Toldi* egykori munkatársa így emlékszik vissza az indulásra: „Takarékosságból mindössze két-három fiatal jegykezelőt és egy gépészt kértünk, aztán saját napi munkánk végeztével átrohantunk a *Toldi*-ba, hogy társadalmi munkába üzemeltethessük védnökségünk tárgyát.”¹⁶

1969 novemberétől kezdetét vette egy három éves kísérleti időszak. Első lépésben, a *Gorkijtől* örökölt profilba illeszkedő, ritkán látható kortárs művészfilmek kerültek műsorra (*Júlia és a szellemek*, *Kalimagdora kedvese*, *Érzelem*, *Nem félünk a farkasoktól*, *Méltatlan öreg hölgy*, *Botrány*, *Két nap az élet*, *Az igazság pillanata* stb. /Ember 1973: 75-78/), valamint két retrospektív sorozat: először Bo Widerberg, majd Andrzej Wajda munkássága. 1971-től tovább gazdagodott a kínálat: egy éven át a rövidfilm stúdiók munkáit nézhette meg a közönség, havonta egy alkalommal. (Gyöngyössy 1972: 27-32)

¹¹ Ember Marianne (1973) Tervek és tapasztalatok az első pesti stúdiómoziban. In: *Filmkultúra* 1973: 75-78.

¹² Gyöngyössy Imre (1972) Stúdió „72”. In: *Objektív* 2: 27-32.

¹³ Uo.

¹⁴ Ember 1973: 75-78

¹⁵ Uo.

¹⁶ Selmeczi 2005: 135

A rendszeres vetítések mellett alkalmi rendezvények is helyet kaptak. 1970 januárjától márciusáig zajlott a „hazánk felszabadulásának”¹⁷ huszonötödik évfordulóját ünneplő „25 év – 25 film” elnevezésű vetítéssorozat, majd november 8. és 10. között a tíz éves *Balázs Béla Stúdió* munkásságát bemutató rendezvény, 1971 decemberében pedig fiatal filmrendezők és filmfőiskolások alkotásait lehetett megtekinteni, a *Kongresszusi Ifjúsági Filmhét* keretében. (Gyöngyössy 1972: 27-32)

Az újítások nemcsak a programkínálatban nyilvánultak meg, a közönséghez való viszony is átalakult. A jól körülhatárolt célközönség (16-30 éves korig) megszerzéséért és megtartásáért a mozi új megoldásokhoz folyamodott. Egyfelől igen intenzív kapcsolatot tartott fenn a kerületi és a budapesti *KISZ*-bizottsággal. (Ezeket a kapcsolatokat a kölcsönösség jellemezte. A *KISZ* szervezet csoportokat hozott a *Toldi*ba, a mozi pedig évente továbbképző tanfolyamokat tartott az ifjúsági szervezeteknek, illetve támogatta azok „kulturpolitikai akcióit”. (Gyöngyössy 1972: 27-32) Az együttműködések jellegét talán a „25 év – 25 film” vetítéssorozat példázza a legjobban: A *KISZ Budapesti Bizottságával* közösen szervezett akcióban a kerületi *KISZ*-szervezetek kiválasztották a hetvenöt filmből álló lista alapján azt a huszonöt alkotást, amelyeket meg kívántak tekinteni, a mozi pedig lebonyolította a huszonöt legnépszerűbb film vetítését.) Másfelől a vezetőség részéről valós szándék mutatkozott a közönség igényeinek megismerésére, amit az ez ügyben tett konkrét lépések bizonyítanak. „Ez év elején az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Filmszociológiai csoportjával felvettük a kapcsolatot. Tervünk: egy-egy kiemelkedő film kapcsán felmérni a közönség és a *Toldi* mozi kapcsolatát. Előcsarnokunkban az előadás megkezdése előtt egy-egy vendéget meghívunk a film megtekintése után a klubba”¹⁸ – olvasható Gémes György beszámolója a vele készült interjúban.

A *Toldi* vezetői azonban nemcsak felmérni, de alakítani is kívánták a közönség igényeit. A hároméves kísérleti periódusban a nézők különleges és/vagy ritkán látható alkotásokat, valamint kevésbé ismert műfajokat (pl. kísérleti és kisjátékfilm) ismerhettek meg. Több ízben személyesen találkozhattak a filmek alkotóival (pl. *Kongresszusi Ifjúsági Filmhét*, rövidfilmstúdiók bemutatósorozata), vitákon, beszélgetéseken vehettek részt, a fontosabb filmeket pedig nemegyszer a filmkulturális ismereteket gazdagító kiállítások (pl. „*Szovjet új hullám*”, „*A Wajda életmű*”, „*A fiatalság ábrázolása az elmúlt évek magyar filmjeiben*”) és kiadványok (pl. Wajda, Widerberg filmográfia) kísérték. (Gyöngyössy 1972: 27-32)

¹⁷ Gyöngyössy 1972: 27-32

¹⁸ Gyöngyössy: i. m.

II.4.3. Stúdió- helyett művészmozi

1972-ben, összegezve az elmúlt évek tapasztalatait, elkészültek az első pesti stúdiómozi, a *Stúdió '72'* tervei, amelyek egy háromtermes moziról és a programok további bővítéséről szóltak. A nagyteremben aktuális művészfilmek, a kisteremben ehhez kapcsolódó retrospektív sorozatok (a filmállomány lehetőségeihez mérten az adott rendező, színész vagy irányzat munkáiból), a klubteremben pedig a *Balázs Béla Stúdió* vitákkal, előadásokkal egybekötött vetítéseit tervezték. A kétszintes mozi felső emelete filmtörténeti és filmesztétikai kiállításokra alkalmas vitrinsornak, és filmes kiadványokat árusító könyvesboltnak adott volna helyet. (Gyöngyössy 1972: 27-32)

Az elképzelések azonban se formai, se tartalmi szempontból nem valósultak meg. 1972-ben Gémes még úgy nyilatkozott, hogy Eröss Tamás átalakítási terve nem igényel jelentős anyagi áldozatot (Gyöngyössy 1972: 27-32), ugyankor egy évvel később már tízmillió forintban állapította meg a költségeket. (Ember 1973: 75-78) A tervet elvben elfogadták ugyan, de a szükséges anyagi áldozatot már senki sem vállalta. Hasonló helyzetbe került a forgalmazás ún. második hálózatának (*Filmbaráti Körök /FBK/*, stúdiómozi-hálózat) elképzelése is. A Minisztérium 1972 augusztusában fogatosította a tervet, azonban, miután a *Mokép* továbbra is csak a hagyományos hálózat számára vásárolt filmeket, a filmkínálatban nem állt be gyökeres változás; a hároméves kísérleti periódus után hivatalosan is Pest első stúdiómozijává kinevezett *Toldinak* a futó műsor mellett be kellett érni néhány premier előtti vetítéssel és a meglévő filmállományból összeállítható válogatásokkal. (Ember 1973: 75-78)

A *FŐMO* igazgatója 1974 áprilisában még úgy nyilatkozott, hogy a mozi kétermessé történő átalakítása legkésőbb a következő évben elkezdődik (Bernáth 1974: 98-102), azonban még abban az esztendőben végérvényessé vált: ezek az elképzelések sem valósulnak meg. (Székely 1974: 9) A kísérleti periódust követő majd' két éves bizonytalan időszak a reményteli tervek megcsönkítésével zárult.

A *Toldiból* nem lett stúdiómozi, de mint a művészfilmek premierszínháza a rendszerváltozásig kiemelkedő szerepet töltött be a budapesti moziéletben (noha jelentősége a filmcenzúra lazulásával, és így a bemutatott filmek kuriózum értékének csökkenésével fokozatosan csökkent). (Dimitrov 2005)

II.4.4. Képzelt mozimodell

Noha a *Stúdió 73** névre keresztelt stúdiómozi (Ember 1973: 75-78) nem valósult meg a *Toldiban*, érdemes megvizsgálni, hogy a tervet megelőző hároméves kísérleti periódusban miként jelent meg a debreceni *Művész* mozi modellje, és hogy a stúdiómozi terve ehhez képest milyen eltéréseket mutatott.

A *Művész* céljainak megvalósításához négy eszköztípust használt, amelyek közül az alkotókkal folytatott viták, eszmecserék besorolhatók az alkalmi rendezvények közé, ezért inkább a következő három típust érdemes megkülönböztetni:

1. *színvonalas műsorpolitika,*
2. *alkalmi rendezvények,*
3. *kiadványok terjesztése.*

A *Toldi* a *Művész*hez hasonlóan mindhárom típussal élt, azonban más módon, mivel céljaik is különbözőek voltak. Mindkét mozi „eszmeileg-művészileg kiemelkedő”¹⁹ alkotásokat kívánt műsorra tűzni, ugyanakkor a nevelési funkció hangsúlyozásában és célközönségükben már eltértek egymástól: a *Toldi* egyértelműen a fiatalságra fókuszált, és a filmízlés fejlesztését a politizálás elébe helyezte (Gyöngyössy 1972: 27-32), a *Művész* ellenben (deklaráltan) nem határozta meg a célközönségét, ahogy a filmízlés fejlesztése és a politizálás között sem állított fel hierarchiát. (*Művész Mozi* 1966a) Nemcsak a közönségét, de a *Toldi* üzemeltetőit és profilját is áthatotta a *fiatalosság*, amely az eszközök felhasználásának módját mindhárom típus esetében jelentősen meghatározta.

A *Művész* műsorpolitikájában érvényesülő kettős funkció a *Toldinál* már kevésbé mutatható ki: a filmtörténeti értékek bemutatása már nem önálló funkcióként jelent meg, hanem a kortárs filmművészet megismertetésére irányuló funkciónak alárendelve, elsősorban retrospektív sorozatok formájában. Másként szerepeltek a kínálatban a kevésbé ismert műfajok és a magyar filmek is: a rövidfilmek előtérbe kerülve gyakran önálló műsort alkottak, ugyanakkor a rajz-, amatőr- és dokumentumfilmek stb. bemutatása – az ismert források alapján – már nem volt deklarált cél, ellenben a magyar film ügye hangsúlyosabbá vált.

Az alkalmi rendezvények is inkább az aktuális műveket részesítették előnyben. A premier előtti vetítések természetesen a legfrissebb filmeket kínálták, de emellett megfigyelhető volt, hogy a mozi a legfiatalabb, legfrissebb alkotókat kiemelten kezelte (pl. *Kongresszusi Ifjúsági Filmhét*), és a személyes találkozásoknak, eszmecseréknek különleges jelentőséget tulajdonított. Ezeken a rendezvényeken elméletben mindkét mozi a hazai alkotókra kívánta irányítani a figyelmet, azonban míg a *Toldi* esetében ez rendszeresen megtörtént (pl. rövidfilmstúdiók bemutatósorozata), addig a *Művész* első évében ezek a rendezvények elmaradtak. A kiállítások szintén a kortárs művészetre koncentráltak; a legfrissebb témák (pl.

[□] Az erre az időszakra vonatkozó források a *Toldit* és a hozzá kötődő stúdiómozi-tervet különböző neven említik, feltehetően azért, mert az új típusú mozi neve a naptári évnek megfelelően változott volna.

¹⁹ Gyöngyössy: i. m.

„A fiatalság ábrázolása az elmúlt évek magyar filmjeiben”) mellett a nagyobb időszakokat átfogó összeállítások is egy-egy aktuális mű kapcsán kerültek bemutatásra (pl. a *Nagykorúság* című film kapcsán a „Szovjet újhullám” vagy a *Tájkép csata után* vetítésekor „A Wajda életmű”).

A mozi filmográfiai kiadványai (pl. Wajda, Widerberg) a friss filmekhez köthető retrospektív sorozatok és kiállítások kiegészítőiként jelentek meg. A *Művész* ezen a téren is inkább a *Filmtudományi Intézet*re támaszkodott (*Művész Mozi* 1966b), míg a *Toldi* a *Moképpel* ápolt szorosabb kapcsolatot. (Ember 1973: 75-78)

A hároméves kísérleti periódus alapján életre kelt *Stúdió ’72*” elnevezésű terv magához a kísérleti periódushoz mérten is jelentős újításokat tartalmazott. A debreceni mozit is megelőzve, az országban elsőként tett kísérletet arra, hogy a stúdiómozik műsorstruktúrájának megfelelő formai (építészeti) követelményeknek is eleget tegyen. A *Toldi* háromtermessé történő átalakításával a tapasztalatok alapján megszületett tartalmi elképzelések nemcsak kibontakozhattak, de rendszeressé is válhattak volna, ami az adekvát építészeti-technikai körülményekkel együtt megteremthette volna Magyarország első valódi, fizikailag is *intézményesült* stúdiómoziját. A szükséges átalakítások hiányában azonban a *Toldi* (a *Művész*hez hasonlóan) legfeljebb csak „félkarú óriássá” válhatott volna az amúgy sem túl nagy hazai art-szektorban.

II.5. A „karnélküli óriás”: *Toldi* stúdiómozi (1975-1989)

Ahogy a jelenlegi ismeretek szerint a *Toldi* 1954 és 1969 közötti időszakából nem maradtak ránk tudósítások, úgy pillanatnyilag a mozi 1974 utáni másfél évtizede sem szolgál (a működés szerkezetéről, körülményeiről, tervekről, feladatokról stb.) írásos beszámolókkal. A vizsgált periódus azonban a mozi működési keretét meghatározó *Filmbaráti Körök* (stúdiómozi-hálózat) és a *Pesti Műsor* című programfüzet moziműsorának ismeretében viszonylag jól bemutatható, amit mindazonáltal szükségessé is tesz az a különösen fontos tény, hogy a ’70-es években a *Toldi*ban kialakult „műsorszerkesztési, profilbéli navigálás”²⁰ fektette le a ’80-as évek végén létrejött art-mozi hálózat alapjait.

II.5.1. Tündöklés nélküli bukás

²⁰ Farkas Andrea (1994) *Toldi mozi – Beszélgetés Horváth Györggyel*. In: *Film-Hírek* 9: 28-29.

A '60-as évek végétől a differenciált forgalmazással párhuzamosan a különböző közönségrétegeket jobban kiszolgáló speciális mozik iránti igény is felerősödött. A kezdeti bizonytalanságok után, igaz „meglehetősen eklektikus”²¹ szempontok alapján, de a '70-es évek elején elindult a mozik ún. „profilrozása”. Az arculat kialakításakor azonban a filmszínházak többsége nem a kínált filmek speciális funkcióját vette figyelembe, hanem egészen más szempontokat, mint pl. a filmek nemzeti hovatartozását (pl. magyar és szovjet filmek mozija) vagy a megcélzott közönségréteget (pl. ifjúsági, gyerek- és mesemozik), esetleg különféle közművelődési feladatokat (pl. Budapesten az *Új Tükör Klub* mozi, vidéken a mopresszók, polkinók stb.). „Egyetlen olyan speciális – elsősorban a film művészi-esztétikai funkciójára épülő – mozitípus jött létre, amely „hálózattá” fejlődött: az ún. *művészmozi* (stúdiómozi), illetve a *filmbaráti körök hálózata*. Az art-kinó „mozgalom” kezdetben „alulról jövő” kezdeményezésként jött létre (...), majd központi intézkedésre (1972) fejlődött „hálózattá”: a filmbaráti körök hálózatává”²² – olvasható Juhász Árpád, a '60-'70-es évek filmforgalmazásról szóló munkájában.

Csoma Béla írása a '80-as évek forgalmazói körülményeit taglalva a *Filmbaráti Körök* céljai mellett annak rövid életéről és utóéletéről is beszámol: a hálózat célja „az volt, hogy a művész- vagy igényes filmek rendszeres vetítéseit, műsorra tűzését kiemelje a klubokból, integrálja a mozihálózatba oly módon, hogy ezzel gazdagítsa az egyes mozik repertoárját, illetve hogy serkentse egy artkinó hálózat létrehozását. A folyamatos filmkínálat biztosítása azonban a későbbiek során nehézséget okozott, és nyilvánvaló érdekellentét szült a klubmozgalommal is, de végső soron nem illeszkedett be igazán a mozistruktúrába sem. 1982-ben átváltozott „kortárs filmklub” hálózatra, amely már azt hirdette, hogy a mindenkori – ezért változó színvonalú – filmművészet keresztmetszetét tárja a mozinézők elé. A „változó színvonal”, mint deklarált alapcél oda vezetett, hogy ez a hálózat (amely mozikat alig, inkább csak előadásokat takart) hamarosan a harmadik világ filmjeinek, illetve az alig forgalmazható filmek bemutatóhelyévé – a ritkábban előforduló valódi művészfilmeknek pedig gettójává – vált. Ez ugyan beilleszthető volt a rendszerbe, de egy idő után olyan terhet jelentett, ami rövid agonizálás után csendes elhalást eredményezett”²³ – olvasható Csoma velős összegzése.

II.5. 2. Szürkületi zóna

²¹ Juhász Árpád (2002) Diagnózisok és prognózisok. In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. Helybenjárás és/vagy műsorpolitikai kállai kettős? Tények, reflexiók a „pangás” évtizedéből (1973-1983)*. Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE. 124-161.

²² Juhász 2002: 124-161

²³ Csoma Béla (1993) A filmforgalmazás és moziüzemeltetés átalakulási folyamata 1982-1992. In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. A filmterjesztés rendszerének átalakulása (1982-1992). Tények és reflexiók*. Budapest. FILMOSZ-OPAKFI. 103-121.

A fentebb leírtakból világosan kitűnik, hogy a *Toldi* a '70-es évek második felétől már nemcsak formai (építészeti), hanem tartalmi (műsorellátási) szempontból sem válhatott valódi stúdiómozivá, holott deklaráltan a stúdiómozi-hálózat elsőszámú intézménye volt. Ennek ellenére mégsem állítható, hogy mint művészműzi végképp ellehetetlenült volna, sőt filmkínálatát nézve továbbra is pezsgő életet élt.

A hároméves kísérleti periódus kulturális kínálatának kialakításához használt három alapvető eszköztípusból a mozi a '70-es évek második felétől kettőt egészen biztosan igénybe vett: a lehetőségekhez mérten színvonalas műsorpolitikát folytatott (futó kínálatában számtalan értékes filmet mutatott be), ahogy a különféle alkalmi rendezvényeknek is rendszeresen helyt adott, filmes kiadványokat viszont – az eddig ismert források alapján – nem terjesztett.

A futó műsorban a klasszikus és kortárs értékek egyaránt megjelentek, azonban, ahogy a megelőző években is, a kínálat inkább a jelenre vagy a közelmúltra koncentrált; húsz évnél messzebbre csak ritkán „nyúl vissza”. Az ún. *stúdióprogram* keretén belül a *Toldi* mint premiermozi számtalan új művészfilmet mutatott be, sok esetben az adott film kizárólagos premiermozijaként. A '80-as évek második felében több alkalommal premier előtti vetítésre is sor került. (*Pesti Műsor* 1985-1989)

Az alkalmi rendezvények esetében az egyes nemzetek filmművészetét bemutató filmhetek, vagy filmnapok uralták a kínálatot, de voltak más tematikus és retrospektív sorozatok is. A *Toldi* nézői emellett maratoni hosszúságú *Nosztalgia-sorozat*on, sportfilmfesztiválokon, valamint több ízben a *Magyar Játékfilmszemle* vetítésein is részt vehettek.

A '70-es évek második felének napi kínálatát elsősorban a korszak európai „nagyagyúit” határozták meg: így pl. Fellini (pl. *Júlia és a szellemek*, *Amarcord*, *Fellini – Róma*), Bergman (pl. *Jelenetek egy házasságból*, *A nap vége*, *Suttogások*, *sikolyok*) Antonioni (pl. *Az éjszaka*, *Nagyítás*, *Vörös sivatag*), Fassbinder (pl. *A zöldségkereskedő*, *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban*) vagy éppen Tony Richardson (pl. *A hosszútávfutó magányossága*, *Egy csepp méz*), de Tarkovszkij (*Andrej Rubljov*), Menzel (pl. *Szigorúan ellenőrzött vonatok*), Truffaut (pl. *Négyszáz csapás*), Bertolucci (pl. *Huszedik század*) és Bunuel (pl. *A szabadság fantomja*) egy-egy alkotása is műsorra került. A repertoárt a magyar rendezők részéről többek között Jancsó (*Szerelmem*, *Elektra*), Makk (*Egy erkölcsös éjszaka*), Bódy (*Amerikai anizs*) és Jeles (*A kis Valentino*), az új-hollywoodi alkotók közül pedig Peter Fonda (*Szelíd motorosok*), Mike Nichols (*Diploma előtt*) és Milos Forman (*Száll a kakukk fészkére*) munkái szélesítették. (*Pesti Műsor* 1974-1979)

Az alkalmi rendezvényeken elsősorban a szocialista országok filmjei köré szerveződtek (pl. *Szovjet filmhét*, *Varsói filmnapok*, *Csehszlovák kulturális nap*, Szergej Bondurcsuk és Wajda retrospektív, *Magyar Játékfilmszemle*), ugyanakkor a közönség a *Helsinki Filmnapok*

keretében már nézhetett finn rövidfilmeket, részt vehetett a *Holland Filmhéten* vagy Visconti retrospektív sorozatán. (*Pesti Műsor* 1974-1979)

A '80-as évek több szempontból is változást hoztak. A napi kínálatban Új-Hollywood egyre erőteljesebben képviseltette magát; Woody Allen (*Annie Hall*), Francis Ford Coppola (*Apokalipszis most*) és Robert Altman (*Esküvő*) gazdagította a tengerentúli alkotók körét. Az európai „nagyagyúk” közül, ha mérsékeltebben is, de változatlanul jelen volt *Fellini (És a hajó megy...)*, Bergman (*Fanny és Alexander*) Antonioni (*Egy nő azonosítása*) és Fassbinder (*Maria Braun házassága*) is, ahogy más neves európai rendezők sem hiányoztak a palettáról: többek között Bresson (*A pénz*), Kieslowski (*Amatőr*), Herzog (*Woyzeck*), Luis Malle (*Szívzörej*) és Marco Ferreri (*Szállást kérek*) filmjeit is terítékre kerültek. Az évtized derekán új amerikai tehetségekkel ismerkedhetett meg a közönség: bemutatkozott Jim Jarmusch (*Florida, a paradicsom*) és David Lynch (*Az elefántember*). (*Pesti Műsor* 1980-1985)

A '80-as évek első felében a nemzeti sorozatok terén megtört a szocialista filmrendezvények hegemoniája; a jugoszláv, lengyel, kubai filmhetek és román filmnapok mellett portugál, olasz, dán, nyugat-német, norvég, brit és spanyol sorozatok gyarapították a meglehetősen gazdag kínálatot, de olyan, Magyarországon kevésbé ismert filmnemzetek is bemutatkozhattak, mint pl. a török, az ausztrál, az indiai vagy a japán. (*Pesti Műsor* 1980-1985)

A retrospektív sorozatok szinte teljesen eltűntek a kínálatból, viszont az évtized elején kezdetét vette az a *Nosztalgia-sorozat* névre keresztelt rendezvénysorozat (*Pesti Műsor* 1980: 80), amely több mint két éven át a *Toldi* kínálatától igencsak eltérő filmeket mutatott be. (*Pesti Műsor* 1983: 96) A vasárnap délelőtti kezdődő előadásokon régi magyar közönségfilmeket vetítettek (*Mágnás Miska, Uri muri, Mese a 12 találatról, Janika, A tizedes meg a többiek, Állami áruház* stb.), majd azt követően a közönség találkozhatott az adott film színészeivel, mindehhez pedig általában zongorakíséret dukált. Az alkalmi rendezvények között mint kuriózumot érdemes megemlíteni még az 1981-ben megrendezett *VI. Nemzetközi Budapesti Sportfilmfesztivált*, valamint az Oscar-díjas filmekből (Kabaré, Kramer kontra Kramer, Mephisto stb.) összeállított sorozatot, 1983-ból. (*Pesti Műsor* 1980-1985)

A '80-as évek második fele már a hollywoodi filmek dömpingjéről szólt, ami a *Toldi* kínálatára is rányomta a bélyegét: a repertoár egyre populárisabb vált, az amerikai filmek száma folyamatosan növekedett. Megérkeztek Új-Hollywood fenegyerekei is; Scorsese (*Dühöngő bika, Lidérces órák*) és Woody Allen (*Zelig, Hanna és Nővérei*) mellett már George Lucas (*Csillagok háborúja, Jedi visszatér*) és Steven Spielberg (*E.T., Cápa 1-2*) alkotásait is meg lehetett nézni. Az európai „nagyagyúk” azonban Amerika térhódítás ellenére sem tűntek el: *Fellini (Ginger és Fred)*, *Antonioni (Zabriskie Point)* és *Wajda (Danton)* változatlanul műsoron volt. A rendszerváltozás közeledtével megszaporodtak a magyar filmek

bemutatói: Tarr Béla (*Kárhozat*), Enyedi Ildikó (*Az én XX. századom*), Gazdag Gyula (*Hol volt, hol nem volt*) és Lányi András (*Az új földesúr*) egy-egy alkotása mellett főként dokumentumfilmek (pl. „*Sír az út előtt*”, *Isten akaratából*, *Pócspetri*, *Rocktérítő*) kerültek a kínálatba. (Pesti Műsor 1986-1989)

A nemzeti sorozatok az új évtizedhez közeledve folyamatosan csökkentek; a dán, görög és nyugat-német összeállításon túl nemzetközi válogatásokat nézhetett a közönség. A filmkínálat javulásával műfaji sorozatok bemutatására is lehetőség nyílt: 1987-ben a sci-fi (*Harmadik típusú találkozások*, *Szárnyas fejevadász*, *Csillagok háborúja* stb.), egy évvel később pedig a musical (*Kabaré*, *Angyalszív* stb.) kedvelőit örvendeztette meg a *Toldi*. 1988-ban, a mozi történetében talán először, színházi előadásra is sor került: előbb a *Vérszipoly*, majd a *Csalóka Péter* című darabot vitte színre a *Pinceszínház* társulata. Végül érdemes megemlíteni az *Anglia alkonya* című film 1989-es díszbemutatóját, amelyen a film rendezője, Derek Jarman is jelen volt. (Pesti Műsor 1986-1989)

A felvázolt ismeretek tükrében valószínűsíthető, hogy a *Toldi* rendszerváltozás előtti másfél évtizedes tevékenységét elsősorban a filmbehozatalban bekövetkezett gyökeres változások határozták meg. A '70-es évek második felében a szocialista kultúrpolitika még határozottan érvényesült; a nyugati filmek csak lassan és „kemény” szűrőkön át csordogáltak be az országba. A vasfüggöny másik oldaláról érkező alkotások bemutatói így egyrészt presztízst adtak a *Toldinak*, másrészt pedig, azáltal, hogy főként világszerte már elismert (kikerülhetetlen) rendezők filmjei szerepeltek műsoron, valódi, filmkulturális értékekben gazdag művészmozivá tették. A '80-as évektől fokozatosan fellazuló filmcenzúra kettős hatást gyakorolt. Egyfelől több értékes alkotás behozatala vált lehetővé, másfelől viszont az amerikai filmek áradatával egy igen erőteljes popularizálódás és színvonalcsökkenés is bekövetkezett. Mindezek eredményeként a rendszerváltozás kezdetén, noha exkluzivitása valamelyest megmaradt, a *Toldi* már nem volt az a művészmozi, mint annak előtte.

III. ALTERNATÍV ART-MOZIS TÖREKVÉSEK A RENDSZERVÁLTOZÁS UTÁNI *TOLDI* MOZIBAN

III.1. Az új rendszer alaphelyzete

A '80-as évek második felétől egyre súlyosbodó gazdasági problémákkal az ország összes moziüzemi vállalatához hasonlóan a *FŐMO*-nak is szembe kellett néznie. Az állam számára még mindig a magyar filmgyártás szinten tartása volt a legfontosabb, ezért a rendelkezésre álló keret egyre nagyobb hányadát csoportosították át a gyártásba. Eközben a forgalmazói és moziüzemeltetői oldalon – szakmai és társadalmi okok miatt egyaránt – megerősödött az a törekvés, amely a közönségigény fokozottabb kielégítésre irányult. (Csoma 1993: 103-121)

Ebben a helyzetben került sor 1986-87-ben a filmforgalmazói jogosítványok kiszélesítésére, ami első körben a filmszakmai vállalatok számára jelentett új lehetőségeket. A *FŐMO*, élve a jogokkal, önálló forgalmazásba kezdett, és nevét, az új tevékenységi körhöz igazítva, 1988-ban *Budapest Film Forgalmazó és Moziüzemi Vállalatra* változtatta. (Banyár 1993: 122-128)

Az állami kereteken belül mozgó új forgalmazókat hamarosan követték a piacon azok a főként külföldi tőkéből létrehozott vállalatok (*InterCom, Duna Film, Vico*), amelyek mint önálló jogi és gazdasági személyek már nem tartoztak semmilyen állami szervezet alá, tevékenységüket a kultúrpolitikától független, profitorientált magatartás jellemezte. A jól reklámozott, viszonylag friss – elsősorban amerikai – kommersz filmek jelentős bevételtöbbletet eredményeztek, azonban ezt az összeget a filmgyártás elnyelte. A moziüzemi vállalatok helyzete eközben tovább romlott. A veszteségek csökkentésének érdekében mozikat zártak be, folyamatos volt a létszámleépítés, valamint megindult a mozik vállalkozásba vétele, illetve bérbeadása. (Csoma 1993: 103-121)

A *Budapest Filmnél* így került sor 1990-ben arra a vezetői értekezletre, ahol Port Ferenc, a vállalat vezetője pályázatot hirdetett a mozik egy részének bérbeadásáról. „Kényelmesen elhelyezkedtünk a Kossuth frissen felújított bársonyszékeiben, az este későn végző mozisok kezdték bedobni a szunyát, csak úgy, mint mások, de hirtelen vibrálni kezdett körülöttünk a levegő, amikor Port odaért a mondókájában, hogy néhány ráfizetéses mozira pályázatot írnak ki, kizárólag mozis dolgozók részére. Álljanak össze hármasával, alakítsanak kft.-ket, az alapításhoz szükséges egymillió törzstőkét a vállalat kamatmentes részletfizetésre meg fogja előlegezni a pályázat nyerteseinek, mert önerőből a mozisok nem volnának képesek ennyi pénzt előteremteni”²⁴ – olvasható Selmeczi Mária visszaemlékezésében, aki maga is jelen volt az értekezleten. A mozisok kézhez kapták a megpályázható intézmények tízes listáját, valamint az előző évi költségvetési adatokat, és már indult is a verseny. (Selmeczi 2005: 183)

Miután „elkelt” az összes mozi (köztük a *Toldi* is), gyakorlatilag kialakult a budapesti art-mozi szektor máig fennálló alaphelyzete: a *Budapest Film* a művészfilmek legnagyobb hazai

²⁴ Selmeczi 2005: 183

forgalmazójaként saját filmjeit elsősorban az általa üzemeltetett mozikban (*Művész, Puskin, Szindbád, Tabán*) forgalmazza, és csak másodsorban az összes többi moziban, ami a budapesti art-szektorban máig hegemon szerepet biztosít számára. A cég közvetlen érdekeltiségén kívül eső művészmoziknak a független forgalmazók és/vagy a *Budapest Film* utánjászó mozijaként kell üzemelniük, ami majdhogynem versenyképtelenné teszi őket. A kialakult helyzetet az *Art-mozi Egyesület* 1990-es megalakulása csak tovább erősítette; az érdekképviseleti szervezet bár a „közös érdekek, egymás különbözőségét tiszteletben tartó képviselete, műsoregyeztetés, közös információs kiadványok megjelentetése, valamint belső információs csatornák kiépítése”²⁵ céljából jött létre, Port Ferenc (jelenleg is érvényben lévő) elnöki pozíciója egyértelműen az általa igazgatott cég (*Budapest Film*) pozícióját stabilizálja.

III.2. Az alternatív art-mozis törekvések meghatározása

A '90-es évek elejére kialakult alaphelyzetben a másodvonalba került art-mozik bizonyos értelemben mind alternatívvá váltak, a *Toldi* azonban a kényszerpályától függetlenül is, szinte kezdettől fogva alternatív törekvéseket dédelgetett, amelyek ráadásul 1992 és 2004 között (azaz a vizsgált időszak jelentős részében) teljesen tudatosan a *Budapest Film* art-mozis törekvései ellenében (tehát nem pusztán önmagukban) jöttek létre. Ennek megfelelően ahhoz, hogy alternatív mivoltukat meg tudjuk ragadni, mindenekelőtt a *Budapest Film* art-mozis törekvéseit kell körülhatárolni. Az 1966-ban Debrecenben és a '70-es években a *Toldi*-ban kikísérletezett mozimodellek törekvései, amelyeket együttvéve ma már *hagyományos art-mozis törekvéseknek* nevezünk, szinte teljes mértékben lefedik a *budapest filmes art-mozik* tevékenységét, ami e mozik pontos és átlátható leírásán túl a vizsgált időszak egészében a hagyományos és az alternatív törekvések összehasonlítását, és így a különbözőség egységes megragadását is lehetővé teszi.

Az alternatívaképzés alapját adó *hagyományos art-mozis törekvések* a '90-es évektől – a direkt politikai-eszmei nevelő funkciót „elhagyva” – változatlanul az igényes filmkultúra terjesztésére irányulnak. Az adott törekvés egy meghatározott eszköztípus igénybevételével valósul meg úgy, hogy az eszköztípuson belül több, egymástól eltérő eszköz is felhasználásra kerül. Három alapvető törekvést és így három alapvető eszköztípust különböztetünk meg:

1. *Értékorientált, színvonalas műsorpolitika*

Eszközök:

²⁵ Kozma Károly (1993) A szakmai civiltársadalom önszerveződése. In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. A filmterjesztés rendszerének átalakulása (1982-1992). Tények és reflexiók.* Budapest. FILMOSZ-OPAKFI. 93-94.

- *filmtörténeti értékek bemutatása;*
- *kortárs filmművészeti értékek bemutatása.*

2. Alkalmi rendezvények szervezése, befogadása

Eszközök:

- *tematikus és retrospektív filmsorozatok;*
- *filmklubok;*
- *filmfesztiválok;*
- *díszbemutatók, premier előtti vetítések;*
- *a felsoroltakhoz kapcsolódó bevezetők, előadások, ankétok, viták;*
- *filmkulturális kiállítások.*

3. Filmkulturális kiadványok terjesztése

Eszközök:

- *szakkönyvek;*
- *folyóiratok;*
- *alkalmi kiadványok.*

A *Toldi* rendszerváltozást követő üzemeltetői periódusainak elemzéseire az itt felsorolt törekvések és eszközök nyújtanak alapot. (A *Budapest Film* gyakorlatban megvalósult art-mozis törekvései a *Toldi* tevékenységének ismertetését követő összegző fejezetben, a mozi alternatív mivoltának megragadása szempontjából, és ennek megfelelő mértékben kerülnek bemutatásra.)

III.3. Az Artco ideje (1990-1991)

III.3.1. Az első bérlők

A *Budapest Film* 1990-ben meghirdetett pályázatán a *Toldi* üzemeltetői jogát a *Horizont*éval együtt az *Artco Kft.* nyerte el. A *Horizont* régi-új vezetője a korábban hosszú évekig igazgató Tillai Zsuzsa lett. A *Toldi* élére a *Szindbád* korábbi munkatársa, Unglerer Csészi Éva került. Tillai emlékei szerint – a *Horizont* érthető döntése mellett – azért esett a választás a *Toldira*, mert egyszerűen jó művészmozinak tartották.

Az új „szerzeményt” az *Artco* 1990. december 1-jén vette át. Alig több mint egy hónap múlva, 1991 januárjában Varga Tamás, a *Vitéz János Tanítóképző Főiskola Filmterjesztő Szakának* hallgatója egy tervezetet nyújtott be az *V. kerületi Önkormányzati Testületnek*, amely értelmében a filmterjesztő szak hallgatói az *Artcoval* együtt üzemeltetnék tovább a

mozit, egy közösen kifejlesztett terv alapján. (Varga 1991) (Az *Artco* a gazdasági háttérrel, a főiskolások a programokat biztosították volna. /Tillai 2005/)

Az újszerű együttműködés ötlete az esztergomi főiskoláról származott. A Lányi András filmrendező által vezetett másoddiplomás filmterjesztői szak hallgatói közül négyen (Bódis Ágnes, Csorba Katalin, Sótér István és Varga Tamás) úgy határoztak, hogy nekivágnak a moziüzemeltetésnek. Hamar előtérbe került egy többtermes mozi ötlete, ezért a *Gorkij* átvételi tervét elvetették, mivel „csómozi” volt, és nem lehetet átalakítani. Varga Tamás szerint akkoriban tudni lehetett, hogy a *Toldi* nem megy jól, az *Artco* nem gondolkodik hosszú távú üzemeltetésben. A választás így – a kinézetre és technikailag is jobbnak tűnő – *Toldira* esett. (Varga 2006)

Lányi András lobbytevékenysége nyomán Port Ferenc, a *Budapest Film* vezetője megkereste Tillai Zsuzsát az *Artco* és a főiskolások együttműködése ügyében. Bár Varga az 1991 januárjában írt levelében a mozi vezetőivel közösen összeállított működési tervről számolt be, a két fél között ennek ellenére mégsem született megállapodás, az *Artco* a tárgyalásokat követően lemondott üzemeltetői jogáról. (Tillai 2005) (Tillai szerint a lemondás legfőbb oka az volt, hogy a *Művész* mozi közelsége miatt a főiskolások art mozis koncepciója túl kockázatosnak tűnt. /Tillai 2005/)

Az első bérlők így mindössze négy hónapig, március végéig működtették a *Toldit*. A mozi működőképességéről és profiljáról (utólag mindenképp) igen eltérő álláspontok alakultak ki. Tillai üzemeltetőként a *Toldit* jó kihasználtságú art-mozinak tartotta, míg Varga szerint a *Toldi* nem ment jól, ráadásul kizárólag az *Intercom* „középutas” filmjeit vetítette, amivel megszegte az *Art Mozi Hálózat*^{*} íratlan szabályait, és kétségessé tette a *Toldi* művészmozi voltát. Az azonban biztosan állítható, hogy az üzemeltetési idő rövidegsége, valamint a tervezett együttműködés meghiúsulása az *Artco Kft* számára lehetetlenné tette bármilyen érdemi elképzelés megvalósítását.

III.4. A *Fahrenheit 451* ideje (1991-1992)

III.4.1. Moziból rock klub

Az 1991 elején megalakuló *Fahrenheit 451 Kulturális és Filmterjesztő Egyesület*, Lányi András közbenjárásának köszönhetően, április 1-jén átvehette a *Toldi* mozi üzemeltetését. A

^{*} Az *Art Mozi Hálózatot* az 1990. november 9-én megalakult *Art-mozi Egyesület* hozta létre, elsősorban azzal a céllal, hogy az állami támogatások elmaradása miatt egyre nehezebb helyzetbe kerülő fővárosi és vidéki művész mozikat összefogja. (Az alapítótag Tillai Zsuzsa szerint a *Toldi* kezdettől fogva tagja a hálózatnak, azonban az 1991. január 6-án megjelent *Híradó* című folyóirat – amely ez idáig az egyetlen írásos dokumentum az egyesület megalakulásáról – a mozit nem tünteti fel az alapítótagok között.)

filmterjesztő szak már említett hallgatói; Bódis Ágnes, Csorba Katalin, Sótér István és Varga Tamás mint társelnökök indították el a tíz fős alapítványi egyesületet. Minden készen állt a munkához, tervek hada várt megvalósításra.

Az *MMK (Magyar Mozgókép Közalapítvány)* pályázatain elnyert pénzeknek köszönhetően sikerült összegyűjteni az induláshoz szükséges tőkét. Az első hónapokban veszteségesen üzemelő *Toldiban* lassan beindultak a programok, emelkedett a nézőszám, a mozi presztízse egyre jobb volt a forgalmazók körében (megesett, hogy a *Budapest Film* egy héten két bemutatót is tartott a *Toldiban*; a jobb forgalmazás reményében bizonyos filmeket itt, és nem a saját elsőszámú mozijába, a *Művészbé* mutatott be). A város legolcsóbb mozija jó filmeket kínált széles választékban, amelyeket szépszámmú nézősereg látogatott. A 22 órás előadásokat egy idő után követték az éjféle vetítések, először csak pénteken, aztán csütörtökön, majd szombaton is. Bár az előadások látogatottsága napszaktól függően váltakozott, a mozi átlagos kihasználtsága 60-70 százalékra emelkedett, ami kimagasló eredménynek számított. (Varga 2006)

A *Toldinak* tehát jól ment, azonban így sem tudott annyi tőkét felhalmozni, hogy önerőből létrehozza a megálmodott kávézót. Hamarosan jelentkezett egy vállalkozó, aki magas bérleti díjat ajánlott, de cserébe szórakozóhelyet akart üzemeltetni a moziban. A vezetőség elfogadta az ajánlatot; 1991. augusztus 20-án a befejezésre váró *Razzia* rock klub megnyitotta kapuit a *Toldiban*. A bevételek jelentősen növekedtek, azonban a mozi életterébe betolakodott „idegen test” egyre durvább összetűzésekhez vezetett: szeptember végére a *Fahrenheit* a *Razziát* pártolók és ellenzők táborára esett szét. A pártolók a bevételt tartották szem előtt, az ellenzők viszont alacsonyabb bérleti díjjal is beérték volna, csak hogy a mozi ne veszítse el eredeti funkcióját. A nézők eközben lassan elpártoltak a mozitól, a forgalmazók pedig egyre rosszabb szemmel nézték a *Razzia* működését. A hónapokig tartó küzdelem a rock klub híveinek győzelmével zárult: a főszerep a bevételé és nem a programoké lett. A már korábban elindult folyamatok tovább erősödtek: a nézőszám drasztikusan csökkent, a mozi hírneve és állaga folyamatosan romlott. A *Toldi* végül megtépzott hírnévvel; romos állapotban és 10 százalékos látogatottsággal zárta kapuit, 1992. május 20-án. A *Razzia* ugyan még július 1-ig működött, de az ingatlan ezt követően visszakerült a *Budapest Film*hez, amely új üzemeltetői pályázatot írt ki. A pályázat győztese a *Balázs Béla Stúdió (BBS)* lett. (Varga 2006)

III.4.2. Tartalmi koncepció

A már az *Artco* idején megszületett tartalmi tervezet a vetítések időszakai szerint vette sorra a műsorstruktúrára vonatkozó elképzeléseket. Eszerint a programok már délelőtt elkezdődnének: heti egy alkalommal gyerekművetítés a kerület óvodásainak, szintén heti egy alkalommal oktatóvetítés a *Budapesti Közgazdasági Egyetem Szociológia Tanszékének*,

továbbá három-négy hetente egy alkalommal gyermekműsor egy amatőr színházi társulat előadásában. A délutáni vetítések 16 órától indulnának. Hétköznap középiskolás filmklubok működnének, amelyek vetítés utáni filmelemzésekkel és kötetlen beszélgetésekkel várnák az érdeklődő diákokat, az alagsor klubtermében. Vasárnaponként, ugyanebben az időszámban családi sorozatok futnának. A 18 órai előadások közül heti három szintén filmklubként működne, egy *Fidesz*, egy angol nyelvű és egy egyetemi sorozattal. A fennmaradó napokon az aktuális műsor peregne. A 20 órai előadások is ezt a struktúrát követnék: *Kelet-Európa* és *Fidesz Filmklub*, valamint a *Francia Intézet* francia sorozata, hetente egyszer, a többi napon aktuális műsor. Az utolsó előadások, 22 órai kezdettel, a nemzetközi és hazai filmtermés értékes alkotásaiból válogatnának. Tervezett sorozatok erre az időszámba: „szex és pornográfia, erőszak a filmen, horror, háború a filmen.”²⁶

A klubhelyiség, az előtér és a vetítőterem egyéb kulturális célú felhasználásáról a tervezet második szakasza számolt be. A klubhelyiség, a már említett filmklubok utáni előadásokon és elemzéseken túl, helyt adna a filmes kiadványokat, szórólapokat és videofilmeket terjesztő „információk házában”. Továbbá itt kerülne sor a *Fidesz Akadémia* környezetvédelmi, valamint Dr. Beke László XX. századi művelődéstörténeti előadásaira, hetente egy-egy alkalommal, és itt működne keddtől szombatig a rock and roll klub is. Az előtérben kialakítandó kávézó, eredeti funkciója mellett, amatőr képzőművészeti kiállítások, filmszakmai és közönségtalálkozók, illetve baráti összejövetelek helyszínéül szolgálna. A vetítőterem szintén kibővített feladatkörrel üzemelne: bábszínház, kamarakonzert és havonta egy alkalommal „összművészeti – zene-szó-kép – avantgárd kabaré” gazdagítaná a kínálatot. (Varga 1991)

III.4.3. Pénzügyi koncepció

A *Fahrenheit* pénzügyi tervezete, igazodva a tartalmi elképzelésekhez, egy többforrású bevételi rendszert vázolt fel. A filmkínálat szegmenseit a rentabilitást figyelembe véve alakították ki. A délelőtti előadások „pusztán” ennek a kritériumnak kívántak megfelelni, a délutáni műsorok azonban már nyereségre törekedtek. Ez utóbbi célt figyelembe véve a főműsoridő koncepciója igencsak kockázatos volt: „Elképzelésünk szerint néhány filmklub, és a futó műsorok között egy konstruktív, műsorpolitikailag és gazdaságilag is kedvező arányú összetételt lehet létrehozni (...) heti 3 alkalomra filmklubot, 4 alkalomra pedig futó műsort javasolunk”²⁷ – olvasható a tervezetben, amely bátorsága ellenére számolt a feladat

²⁶ Varga Tamás levele az V. kerületi Önkormányzati Testületnek. Tillai Zsuzsa eredeti dokumentuma 1991. január.

²⁷ Varga 1991

nehézségeivel. Megálmodói talán épp ezért igyekeztek a bevételi szempontból problematikusabb filmklubokat anyagilag bebiztosítani. Az oktatási, nevelési intézményekre épülő korosztályos klubok hosszabb időszakra leszervezhető, meghatározott létszámú, ezért kiszámíthatóan jövedelmező csoportokat céloztak meg. A tematikus klubok és a „TOLDI MOZI BARÁTI KÖRE”²⁸ leendő nézői ugyan kevésbé körülhatárolható csoportokat jelentettek, de a havi bérletek és tagsági díjak itt is egyfajta anyagi biztonságot ígértek. További garanciát jelentett a *Magyar Filmklubok Szövetsége* elvi megállapodása a *Fahrenheit*tel, amely értelmében a szövetség mind szakmailag, mind anyagilag támogatná a moziban működő klubokat, valamint a *Fidesz* klubjai, ahonnet szintén biztos bevételre lehetett számítani.

A pénzügyi tervezet az egyéb kulturális tevékenységeket mint meghatározó bevételi forrásokat kiemelten kezelte. Ebből a szempontból a kávézó, a rock klub és a *Fidesz*hez köthető tevékenységek voltak a legfontosabbak. A kávézót és a rock klubot a *Fahrenheit* egyazon vállalkozó kezébe kívánta adni. A bérleti díjként megállapított 90.000 Ft-ot (amely havi szinten a legnagyobb vetítésen kívüli bevételt jelentette) a leendő bérlőnek valamiből elő kellett teremtenie. Érthetőek tehát azok a törekvések, amelyek a művészmozi-arculat erősítése mellett az állandó bevételre irányultak: a kávézó kora reggeltől éjszakába nyúlva nyitva tartása, ebből adódóan az ott fogyasztók körének kiszélesítése (hogy a mozilátogatók mellett a kikapcsolódni vágyók, a kiállítás látogatók és a munkába igyekvők is a kávézó vendégeivé váljanak), valamint a heti öt rock klub. A *Fidesz*hez köthető tevékenységek jelentősége elsősorban a barter jellegű együttműködésekben állt. Noha a *Fidesz Akadémia* és a *Fidesz Filmklubok* biztos bevételt jelentettek, az együttműködés legnagyobb hozadéka mégis a párt kommunikációs rendszere volt, amelyen keresztül Budapesten több mint 6000 ember vált elérhetővé a *Toldi* számára. A mozi cserébe elengedte az ott kialakítandó *Fidesz* butik bérleti díját. Ide kapcsolódik a *Calypso Rádió*val kötött elvi megállapodás is. Ennek értelmében *Calypso* jegyiroda működne a *Fidesz* butikban. A jegyeket és a reklámkiadványokat a butik dolgozója árulná, így a jegyiroda fenntartása nem kerülne pénzbe, cserébe a mozi programjai reklámidőt kapnának a rádióban.

III.4.4. Egyéb támogatások

A „főként szellemi, szervezeti és programbeli”²⁹ támogatások tervezete szintén szerteágazóan építkezett. A számításba vett szellemi mecénások között a kulturális kormányzat, különféle alapítványok (*Soros*, *Szindbád* stb.), társadalmi szervezetek (*Pedagógusok Demokratikus Szakszervezete*, *ELTE – Felsőfokú Közművelődési Tanácsadó*

²⁸ Varga 1991

²⁹ Varga 1991

Szolgálat stb.), kulturális intézmények (*Budapesti Francia Kulturális Intézet, Lengyel Kultúra Háza* stb.) és szakmai szervezetek (*Budapest Film, Magyar Filmintézet* stb.) szerepeltek, amelyek saját kulturális tőkájukkel a pénzügyi támogatásokat egészítették ki, a tartalmi koncepcióval szoros összhangban. (Varga 1991)

III.4.5. Megvalósult és meg nem valósult programok

A programok beindítása az első pár hónapban gőzerővel folyt, azonban az már a működési tervből is kitűnt, hogy az elképzelés megvalósításához hosszabb időre lesz szükség. A fejlesztések ideje áprilistól szeptemberig tartott, ezután már minden energiát a *Razzia*-ügy emésztett fel. Az elképzelések kibontakozásának többségében az idő rövidege szabott határt.

A délelőtti gyerekelőadásokból egy-két hétvégi vetítés valósult meg. A külföldieknek szóló programokból két (egyenként kb. tíz filmből álló) sorozat jött létre, a nyár folyamán. Nyolctíz középiskolás filmklub működött (nagy nevetetők, német expresszionizmus, olasz neorealizmus, francia filmnoir stb.). A kettőkor, négykor és hatkor kezdődő vetítéseket gyakran előadások kísérték, többek között Geréb Anna, Gelencsér Gábor, Hirsch Tibor esztéták, valamint a mozisok közül Bódis és Sótér vezetésével. A nyolcórás előadásokon futó műsor szerepelt, sok premierfilmmel és jó látogatottsággal. A tízkor és éjfélkor induló vetítéseken a tartalmi tervezet témaköreihez illeszkedve főként populárisabb nyugat-európai és amerikai művészfilmek szerepeltek. Ezeken az előadásokon lehetett megnézni a *Taxisofőrt*, a *Hairt*, a *Henry és June-t*, a *Münchhausen báró kalandjait* vagy a *Leningrad Cowboy*st, de itt futottak a Besson-filmek is. A *Kelet-Európa Filmklub* a cseh újhullámos sorozat mellett a *Szövetségbe zárt szabad köztársaságok* elnevezésű, kortárs orosz játék- és dokumentumfilm fesztivállal várta az érdeklődőket. A rendezvény idejére háborús hadszíntérré alakított moziban különleges alkotások forogtak (volt köztük olyan, amelyet még Oroszországban sem vetítettek), előadást tartott Szilágyi Ákos, Geréb Anna, Klausz Tamás, az orosz lélekről, politikáról, életről. A *Francia Intézet* sorozata újhullámos filmek vetítésével valósult meg. A *Toldi mozi baráti köre* formális csoportként működött: a Varga korábbi filmklubos ismeretségeiből kialakult 400-500 fős címlistán szereplőknek kipostázták az aktuális moziműsort. A tényleges baráti kör ennél lényegesen kisebb volt (30-40 fő), ők személyes engedéllyel bármelyik előadást látogathatták (még a zártkörű filmklubokat is). (Varga 2006)

Az egyéb kulturális tevékenységek közül leginkább kiállítások (fotó, rajz) és koncertek (jazz, Másik János – Magyar Péter, Cseh Tamás) szervezésére jutott idő. Jelentős kulturális eseménynek számított a *Rocky Horror Picture Show*-ból készült rockopera részleteinek bemutatása, amelyhez a vörösborral fölöntött kádak és néger táncosnők mellett éppúgy hozzá

tartozott a színházzá alakuló nézőtér is. A könyvesbolt elképzelése csak részben valósult meg: a pénztárban (a hely szűkéhez mérten) ugyan folyt könyvárusítás, ahogy a könyvespolcok is elkészültek, de a nyitás pillanata már nem jött el. Szintén befejezetlenül maradt az az adatbázis is, amely egy számítógép segítségével a filmklubokban vetíthető alkotások adatait tárolta volna, továbbá tematikus összeállításokkal segítette volna a kevésbé tapasztalt filmklubszervezőket. (Varga 2006)

A *Fidesz*hez köthető elképzelések a *Fidesz Klub* idejéig nyúlnak vissza. Az *Egyetemi Színpadon* működött a *Fidesz Akadémia*, amely Molnár Péter és Goldmann Márta vezetésével politológiai előadásorozatot tartott a demokráciával ismerkedő fiataloknak, valamint ott zajlottak Beke László XX. századi művelődéstörténeti előadásai is. Varga ottani munkája során ismerte meg azokat, akikkel a *Fidesz* butikot és a *Calypso* jegyirodát megálmodta. A *Fidesz Filmklub* pedig az *Egyetemi Színpad* filmklubjának utódjaként tekinthető. Az említett előadásorozatok előkészítése elindult a *Toldiban*, azonban a kezdésre alkalmas iskolai szezon már nem a megvalósításról szólt. A többi elképzelés sem jött létre. Varga mint a *Fidesz Klub* egykori vezetője úgy látta, hogy a *Fidesz* az 1990-es országgyűlési választások előtt még felvállalta az alternatív kultúrát, a parlamentbe kerülés után viszont már nem, és megfélemezett korábbi ígéreteiről. Szerinte a párthoz köthető együttműködések ezért nem jöttek létre. (Varga 2006)

A megvalósult programokat (a mozi mellett) anyagilag az *MMK (Magyar Mozgóképek Közalapítvány)*, a *Magyar Filmklubszövetség* és a *Szindbád Alapítvány* támogatta, illetve ide sorolhatnánk a *Soros Alapítványt* is, ha az előadásorozatok létre jöttek volna. Ha figyelembe vesszük a *Fahrenheit* pénzügyi tervezetében szereplő anyagi támogatókat, akkor kitűnik, hogy a tervezett források többségét sikerült igénybe venni, és a megálmodott programokra fordítani. (Varga 1991)

III.4.6. Munkamegosztás

„A rokonszenves fiatalokból álló vezetőség nagy lelkesedéssel kezdte meg munkáját”³⁰ – olvasható a *Híradó* című folyóirat 1991. májusi számában. Az ifjú üzemeltetők, noha munkabeosztásuk alapján nem kellett minden nap dolgozniuk, folyamatosan a moziban szorgoskodtak. A lelkesedés az egyesület többi tagját és a barátokat is fűtötte. Vasárnap délután tizenhárom főre duzzadt az egyébként háromfős üzemeltetői csapat. Mindenki mindenben segített, de nem is a segítség, leginkább a közösségi lét volt fontos. A lelkesedés

³⁰ Toldi. (1991) In: *Híradó* 5: 7.

hónapokon keresztül kitartott, és csak akkor hagyott alább, amikor a *Razzia* rock klub elindulásával a *Toldiban* egy gyökeresen más közösség kezdett kialakulni. (Varga 2006)

A vezetésben demokrácia uralkodott. Csorba és Varga jogilag ugyan magasabb szinten álltak, mint társaik, illetve Varga felelős vezetői pozíciója is elismert tény volt, de a négy társelnök így is konszenzusos alapon irányította a mozit. Emellett mindenkinek megvolt a saját munkaterülete, amelyek a korábban megszerzett szaktudással összhangban lettek kialakítva. Varga filmklubos tapasztalatai és szakmai kapcsolatai miatt a programszervezést vállalta, illetve mint vezető a napi ügymenetet és a pénzügyeket tartotta kézben. Csorba diplomás építészmérnökként az állagmegőrzés feladatait végezte. Bodis intézte a pénztárügyeket, de középiskolai tanári diplomáját kamatoztatva besegített a középiskolás filmklubok szervezésébe is. A filmklubokért Sótér felelt: összeállította a sorozatokat, megszervezte és lebonyolította a vetítéseket és a hozzájuk kapcsolódó előadásokat. (Sokat számított, hogy a filmterjesztő szak vezetője, Lányi András, bár nem vett részt a napi ügymenetben, mint tapasztalt szakember folyamatosan segítette a munkát.) (Varga 2006)

III.4.7. Alternatív reklámok

A *Fahrenheit* tevékenysége kapcsán említést kell tenni azokról az alternatív reklámozási formákról, amelyek két legfőbb jellemzője az olcsóság és a hatékonyság volt. Ezek a reklámok a megszokott reklámozási formákat egészítették ki. Mivel a mozinak nem volt akkora tőkéje, hogy programjait drága reklámokkal hirdesse, a figyelemfelkeltés más eszközéhez nyúlt. Vargáék igyekeztek minden hétre valami olyan eseményt kitalálni, amelynek hírértéke volt, és az újságok írhattak róla. Az *Egyetemi Színpadon* megszerzett újságírói kapcsolatok busásan kamatoztak: a lapokban (*Kurír*, *Pesti Hírlap*, *Magyar Narancs*, *Beszélő* stb.) hétről-hétre cikkek jelentek meg a *Toldiról*. A középiskolás filmklubok jelentős bevételt hoztak, ugyanakkor zártkörűségükből adódóan a nyilvános hirdetésnek nem volt értelme. A látogatottság növelése érdekében a mozi saját készítésű reklámokat juttatott el az érintett iskolákba és kollégiumokba. Az alternatív marketingfogások konkrét filmekre is kiterjedtek. Jó példa erre a *Taxisofőr* című film. A mozisok taxisigazolványokat gyártottak, amelyen a főszereplő, Robert De Niro arcképe szerepelt, és rávették a taxisokat, hogy kocsijaikba tegyék ki, cserébe ingyen nézhetik meg a filmet a *Toldiban*. A grafikai tervezést egy, a mozihoz közeli stúdió ingyen vállalta, az anyagok fénymásolását pedig a *Budapest Film* állta. Az alternatív reklámok így szinte semmibe se kerültek, viszont jelentős forgalomnövekedést eredményeztek. (Varga 2006)

III.4.8. Összegzés

A *Fahrenheit 451 Kulturális és Filmterjesztő Egyesület* a rendszerváltozás utáni közel egy évben nagyszabású feladatra vállalkozott: a *Toldiban* immáron piaci körülmények között kellett megvalósítani azt a tervet, amely eleve nagy munkaerő-befektetéssel és kockázattal járt, ráadásul a benne foglalt art-mozi modellnek hazánkba nem volt hagyománya. A sokak által megkérdőjelezett vállalkozás mindezek ellenére működőképesnek bizonyult, ami – meglátásom szerint – két markáns törekvésnek tudható be:

1. a *vegyes profil* kialakításának,
2. a *programorientált rentábilis működésnek*.

(Noha a tartalmi és a pénzügyi tervezetben foglaltak csak részben valósultak meg, a programok – amíg lehetséges volt – mindvégig azokkal összhangban jöttek létre, ezért a megvalósulatlan célkitűzések is az elemzés alapját képezik.)

Amint fentebb már láthattuk, a tartalmi tervezet szinte minden korosztályt potenciális célközönségként vett számításba. Az óvodásoktól kezdve a középiskolásokon, egyetemistákon, fiatal felnőtteken át egészen a családosoikig. De ide sorolhatók azokat a külföldiek is, akiknek az angol nyelvű vetítések szóltak. A tervezet az ízlés terén is széleskörű igény-kielégítésre törekedett: az aktuális és a korosztályos filmek mellett számos tematikus, köztük jó néhány tabudöntőgető sorozatot kínált, a skála így a populárisabb ízléstől egészen a „film-ínyencségig” ívelt. Az egyéb kulturális tevékenységek lajstromát ugyancsak a sokszínűség jellemezte, legyen szó filmhez kapcsolódó, vagy nem kapcsolódó tevékenységről. Az elképzelések szerint a filmélményt előadások, elemzések, kötött és kötetlen beszélgetések, valamint tájékoztató kiadványok teszik majd teljesebbé. Akik pedig ennél is többre vágnak, azokat színház, koncert, kiállítás, művészeti és tudományos előadás, illetve rock klub várja majd, a tervezet szerint.

A *vegyes profil* tehát nemcsak korosztályok és filmízlés tekintetében, de az egyéb kulturális tevékenységek terén is megmutatkozott, ami egyúttal a hagyományos art-mozi kereteinek átlépését is jelentette. Míg korábban a kiegészítő tevékenységek (bevezetők, előadások, ankétok, kiállítások, kiadványok terjesztése stb.) szorosan a filmekhez kapcsolódtak, addig itt már a filmhez kevésbé kötődő társművészetek is megjelentek, ami a mozit új funkciókkal gyarapította. A vetítőterem már nemcsak a vetítések és a beszélgetések helyszíne, színház- és koncertterem is, az előtér képzőművészeti kiállító terem, a klubhelyiség pedig tudományos továbbképzések és a rock klub otthona.

Mindez azonban nem jelentette a hagyományos art-mozis törekvések elvetését, épp ellenkezőleg, azok markáns megjelenése figyelhető meg, az újításokkal párhuzamosan. A megvalósult filmkínálatot erőteljesen meghatározó filmklubok tematikailag és szerkezetileg

egyaránt hasonlítottak a rendszerváltozás előtti art-mozis törekvésekhez, kiváltképp a filmtörténeti értékek bemutatásában. A műsorkínálatban több ízben klasszikus filmtörténeti sorozatok (német expresszionizmus, olasz neorealizmus, cseh újhullám stb.) szerepeltek, a filmklubozás bevezetés-vetítés-beszélgetés klasszikus hármasságát követve. Ezekhez a vetítésekhez társult a filmkulturális ismereteket gazdagító tevékenységek (kiadványok, szórólapok terjesztése, kiállítások stb.) több évtizedes hagyománya, amely az „információk háza” tervében és a pénztárban működő könyvesboltban élt tovább. A „TOLDI MOZI BARÁTI KÖRE” mint szervezeti egység ugyan nem jött létre, de nevében igen erősen hasonlított a *Filmbaráti Körök* forgalmazói rendszerre, a baráti körben megvalósítandó bérletrendszerben pedig a korábbi art-mozis közönszervezés bejáratott módszere köszönt vissza. Bár nem tartozik az art-mozis törekvésekhez, de a gyermek és családi vetítések szintén egy korábbi, a '70-es évektől induló hagyomány továbbvitelét jelentették.

A múlt hagyományai és a jelen újításai tehát egyszerre (a vegyes profilt ezen a téren is megvalósítva) voltak jelen, a külön-külön is meghatározó törekvések együtt egy, az eddigieknél színesebb és komplexebb programstruktúrát hoztak létre, amely a hagyományos art-mozi kereteiből kilépve, már a tartalmi vázlatban megfogalmazott „szellemi centrum”³¹ irányába mutatott.

Ahogy a tartalmi, úgy a pénzügyi tervezetet is lehetőségek hatékony kihasználása jellemezte. A filmkínálat kialakításánál a markáns művészmozi-arculat megteremtése mellett éppoly fontos volt a rentabilitás, illetve a lehetőségekhez mért nyereségtermelés. A gazdag filmkínálatot gazdag kiegészítő programok kísérték, amelyek a többletköltségek ellenére is nyereséget ígértek, a nézőknek adott plusz élmények által. Az egyéb kulturális tevékenységeknél a kávézó és a rock klub többletbevétele hivatott (egyéb bevételek mellett) a filmes rendezvények, filmhetek, színházi és zenei programok finanszírozására, ezzel is példázva a működési terv egészére jellemző szemléletmódot, amely a nyereséget nem az üzemeltetők anyagi gyarapodására, hanem újabb programok létrehozására és/vagy fenntartására kívánta felhasználni.

Az a piaci körülményeknek megfelelő szándék, amely a mozi pénzügyi és kulturális adottságainak maximális kihasználására irányult, valamint a keresztfinanszírozás, amely ennek a szándéknak adekvát eszköze volt, olyan, értékekben gazdag, azokat őrző, de a fejlődés további útját is kijelölő, életképes programkínálatot eredményezett, amelynek nemcsak célja, hanem feltétele is volt a vegyes profil és a rentabilitás.

³¹ Varga 1991

A siker alapját azonban (ezúttal is) a *kulturális és kapcsolati tőke** hatékony „kiaknázása” adta meg. A rendszerváltozás kulturális felpezsdülése kiváló alkalmat adott a kapcsolati tőke gyarapítására és felhasználására. Nagy volt a tenni akarás, de nagy volt az érdeklődés is. A *Toldi* tervét megálmodó Varga Tamás akkoriban a politikai és kulturális nyüzsgés középpontjában tevékenykedett. Mint a *Fidesz Klub* vezetője művészekkel, politikusokkal, újságírókkal, tudományos szakemberekkel, a szellemi elit tagjaival érintkezett, ami a kapcsolati tőke gyors gyarapítását és hatékony „kiaknázását” tette lehetővé. Talán nem véletlen, hogy ekkor született meg a mozi ötlete, amely megvalósításánál a *Fidesz klubban* megszerzett kapcsolati tőke meghatározó szerepet kapott. De hiába volt Varga a rendszerváltozáskor jó időben jó helyen, és hiába rendelkezett több éves filmklubszervezői múlttal, a mozi elindításához és sikeréhez elhivatott társakra és mindenekelőtt Lányi András súllyal bíró filmszakmai kapcsolataira volt szükség.

Egy „bábáskodó” filmforgalmazási szakember, egy filmforgalmazást tanult lelkes csapat, akik a más szakmai területeken megszerzett tudásukat igyekeztek hatékonyan használni és egy kiterjedt kapcsolatrendszerrel rendelkező, ambiciózus vezető, aki élelmesen, de a programokat szolgálva irányított, elegendőnek bizonyult a *Toldi* színvonalas és rentábilis üzemeltetéséhez mindaddig, míg a végzetes kérdés fel nem merült: a bevétel van a moziért, vagy a mozi a bevételért?

III.5. „Hőskorszak” a *BBS* stúdió-moziban (1992-1998)

III.5.1. Egy „házasság” története

A *Fahrenheit* még javában vívta a saját csatáit, amikor a *Mafilm* Pasaréti úti telepén a *BBS* (*Balázs Béla Stúdió*) helyzete végképp ellehetetlenült. A csőd szélére jutott filmgyár, hogy költségeit fedezni tudja, előbb kifizethetetlenül magas bérleti díjakat számolt fel a stúdiónak, majd jött a privatizáció, nem volt maradás, a *BBS*-nek költözni kellett. A *Budapest Film* ekkortájt mozijainak egy részét kedvezményes bérleti joggal filmstúdiók kezelésébe adta (így került a *Bem* a *Budapest Filmstúdió*, a *Blue Box* az *MIT Társulás* vagy a *Hunnia* mozi a *Hunnia Filmstúdió* kezébe). (Farkas 1994: 28-29, Horváth György 2005) („Az ilyenfajta üzemeltetésnek az alapkonceptiója az volt, hogy a stúdiók saját filmjeiket saját mozijaikban tudják bemutatni, és emellett nagyon erős art-mozis műsorpolitikát folytassanak.”³²) 1992.

□ A *kulturális és kapcsolati tőke* fogalma ebben az esetben a moziüzemeltetéshez szükséges szakmai tudást is magába foglaló kulturális ismeretek és az üzemvezetés kapcsolatrendszerének azon részeit takarja, amelyeket egy mozi a hatékony működés érdekében hasznosítani tud.

³² Farkas Andrea (1994) *Toldi mozi – Beszélgetés Horváth Györggyel*. In: *Film-Hírek* 9: 28-29.

július 1-jén a *Toldi* visszakerült a *Budapest Film*hez, amely ezt követően új üzemeltetői pályázatot írt ki. A pályázatot elnyerő *BBS* novemberben otthonra lelt a *Toldi*ban. (Farkas 1994: 28-29) Itt rendezték be a stúdió archívumát, videóműhelyét és irodáját. A *Budapest Film* a bérbeadás feltételül a mozi további üzemeltetését és kétértelmű alakítását szabta, ezért a következő év nyarán megindultak az átépítési munkálatok. „A *Toldi* mozi alkalmas egy komplexum létrehozására, ahol a filmek gyártásszervezésétől a vetítésig minden egy helyen tud zajlani”³³ – összegezte a terveket Durst György stúdióvezető egy, az átvétel után pár hónappal készült interjúban. Durst akkor már közel húsz éve dolgozott a *BBS*-ben, a stúdióvezetéshez igen, a mozivezetéshez viszont nem értett, ezért ez utóbbit szakemberekre bízta. A ’93 tavaszáig változatlanul egy teremmel működő *Toldit* Hídvégi Ágnes vezette. Keddenként *BBS*-filmek, a többi napon főként a *Budapest Film* által forgalmazott művészfilmek kerültek műsorra. A stúdió és a mozi vezetése a programokat egyeztetve egy „budapesti alternatív mozi” kialakítására törekedett. Az átépítések idején érkezett a *Toldi*ba Horváth György és Kövesdy Gábor, hogy átvegyék a mozi irányítását. A nyári munkálatok során felmerült építészeti problémák jelentősen megnövelték a kiadásokat. „A támogatások sem bizonyultak elégségesnek a Nagy Bálint által megtervezett konstrukcióhoz, ezért a megvalósult belsőépítészet egy strukturalista minimálkivitelezés lett. Az átépítés végeredményeképp elkészültek az előkörü funkciókat betöltő helyiségek – Spot könyvesbolt (Pont-hálózat), a büfé-, illetve a 300 személyes nagyteremből átalakítással egy 51 fős, nagyon jó adottságú kisterem és egy 216 fős nagyterem, egy új és egyben a legnagyobb art-mozis vászonnal”³⁴ – summázta Horváth a végeredményt.

1993. szeptember 25-én, fél év szünet után újból megnyílt a *Toldi*. A mozival szemközti divatos underground kávézóban tartott sajtótájékoztató után a meghívottak Jonas Mekas világhírű amerikai függetlenfilmes jelenlétében, a rendező *Antologie Filmarchive* című filmválogatásával avatták fel a filmszínházat. Igaz, a kisterem kárpitozási munkálatai akkor még zajlottak, de az építkezés díszletébe bújtatott előtér – Mekas tetszését is elnyerve – már a nagyterem sötétje felé invitálta a nézőt.

A *Toldi* ezúttal sem indult könnyen. A forgalmazók kezdetben most is bizalmatlanul néztek az új szereplőre, a mozi pár hónapig nem jutott premier kópiához. Ugyanakkor Horváthék tudatosan törekedtek arra, hogy az utánjátszásra kapott filmeket az általuk felállított preferencia szerint válogassák, ezzel is erősítve mozi profilját. A jég a független forgalmazóknál tört meg. Egy idő után az innen kapott filmek bizonyos típusának favorit játszóhelyévé vált a *Toldi*, ami később lehetővé tette a nagyobb forgalmazók művészfilmjeinek bemutatását is. A mozi a premierek tekintetében lassan felsorakozott a

³³ Surányi Vera (1993) „Nincs levegő – megszűnt a tér” – Beszélgetés Durst Györggyel és Szederkényi Júliával. In: *Filmkultúra* 4: 38-39.

³⁴ Farkas 1994: 28-29

Művész mellé. Az idő múlása a díszbemutatókra szintén jótékonyan hatott. Számuk jócskán megszorodott, különösen a fiatal rendezők szerették itt tartani premier előtti vetítéseiket. Ilyenkor megjelent a szakma krémje, mindenki ott volt, aki számított. A fesztiválokkal, retrospektívakkal, filmkülönlegességekkel megerősített intenzív imidzsépítés kb. 2-3 évig tartott, ami egyúttal a *Toldi* legsikeresebb periódus volt. A divatba jött mozi olyan kultikus underground intézménnyé vált, amelyet az emberek már önmagáért látogattak. (Horváth György 2005)

1995 több szempontból is fordulópontot jelentett. Durst mint a *BBS* főtítkára szembekerült a stúdió akkori vezetőségével. A főtítkár és a vezetőség meghatározó egyénisége, Szirtes András között kialakult (a filmgyártás finansziális hátterével kapcsolatos) szemléletbeli különbség végül kenyértöréshez vezetett: Durst távozott a *BBS* éléről. (Durst 2005) Ezt követően a mozi közönségében markánsan megjelenő *BBS*-holdudvar további darabokra hullott szét, tagjai már nem csak *Toldi*ban „csapódtak le”, ami szorosan összefüggött azzal is, hogy véget ért a mozi kb. 1-2 évig tartó divatos időszaka. A *Toldi* elfoglalta helyét a fővárosi mozik között. (Durst 2005, Horváth György 2005)

1998-ban vezetőségváltás történt a *BBS*-ben, a stúdió élére Kodolányi Sebestyén került. A súlyosbodó anyagi problémák arra készítették a vezetést, hogy a nyereséget termelő mozi gazdasági különállását felszámolják, és az onnan befolyó pénzekből finanszírozzák a stúdió működését. Horváthot 1998 októberében menesztették, arra hivatkozva, hogy a *BBS* már nem tud eltartani két programigazgatót. Hamarosan Kövesdy is távozott a moziból. Ezzel lezárult a *Toldi* mozi egy jelentős korszaka. (Durst 2005, Horváth György 2005)

III.5.2. Mozi és stúdió szimbiózisa

A tartalmi és pénzügyi koncepció átláthatóságához feltétlenül tisztázni kell a két szervezeti egység egymáshoz való viszonyát, amely egyúttal az akkori *Toldi* mibenlétére is rávilágít.

Az 1993-as felújítását követően a mozi a *BBS* önálló szervezeti egységként kezdte meg működését. Durst szabad kezet adott a Horváth-Kövesdy párosnak: a két egyenrangú programigazgató saját elképzelése szerint alakíthatta a filmkínálatot, hasonlóan a mozi üzemeltetéséhez és gazdálkodásához. Arany János *Toldi*-trilógiája a hármas szerkezet

kialakítását sugalmazta: működött a *Toldi* mozi, benne a *Toldi estéje* elnevezésű önálló szervezeti egység, amely a moziüzemeltetés mellett filmforgalmazással is foglalkozott, és ehhez kötődött a *Toldi szerelmei*, amely a mozi baráti körét takarta. A *Toldi estéje* a mozi és a stúdió szimbiózisának érzékletes példája: forgalmazói tevékenysége a mozi által vásárolt nagyjátékfilmekre (*Léolo*, *Keretbe feszítve*, *Veled is megtörténhet* stb.) és a stúdió alkotásaira (*A hír nyomában*, *Cuba*, *Ezüstkor*, *Elvesztünk*, *Haláljog*, *Bezevetés a pszichoanalízisbe* stb.) egyaránt kiterjedt.

A *BBS* végezte a stúdiók megszokott munkáját, emellett koncerteket és kiállításokat szervezett. Keddenként este hattól nyilvános stúdióüléseket tartottak a kisteremben, ahol régi, új vagy készülöben lévő filmjeiket, esetleg vendégstúdiók programjait vetítették, és emellett megvitatták a *BBS* aktuális ügyeit. Ezeket az alkalmakat leszámítva a mozi mindkét terme a Horváth-Kövesdy páros birodalmaként működött. A nagyteremben a *Toldi estéje* és más forgalmazók művészi értékeket hordozó, de szélesebb közönséghez szóló filmjei, a kisteremben pedig klasszikus art-filmek, illetve a fiatal mozgóképművészek alkotásai futottak. A filmes rendezvények, fesztiválok ezeket a programokat egészítették ki. (Durst 2005)

III.5.3. Tartalmi koncepció

„Elképzeléseink szerint olyan underground, avantgárd, video és performance műsorokkal jelentkeznénk, amely igazából nem látható sehol nálunk. Egyfajta pesti Beaubourg szeretnénk létrehozni”³⁵ – olvasható Durst koncepciója a fentebb már idézett interjújában. Ez a profil, noha a mozi hétköznapi filmkínálatában is megjelent, elsősorban a kisteremben szervezett *BBS*-vetítésekre vonatkozott. Horváthék ezzel összhangban, de az üzemszerű működtetésből adódóan (is) ettől eltérő elképzelésekkel álltak elő. Úgy gondolták, a filmtörténet bemutatása nem csak az *Örökmozgó Filmmúzeum* privilégiuma, illetve tisztában voltak azzal, hogy a hazai filmellátás miatt Magyarországon még a jól tájékozott értelmiségieknek is jelentős filmtörténeti hiányosságaik vannak. A hiány részleges pótlását és a filmtörténet demokratizálását tűzték ki célul. Az aktuális filmkínálat esetében tudták, miben és hogyan kívánnak eltérni a *Budapest Film* ízlésvilága által uralt fővárosi művészfilm-kínálattól. Továbbá deklarált cél volt még, a saját rendezvények mellett, a különböző civil és filmszakmai kezdeményezések befogadása, illetve támogatása. Horváthék gazdag és színvonalas, a mozinak presztízst adó programokat akartak szervezni, mindezt egy hangulatos, jó helyen. (Horváth György 2005)

³⁵ Surányi 1993: 38-39

III.5.4. Pénzügyi koncepció

A *Toldi* vezetői a rentabilitást és esetlegesen egy minimális haszon kitermelését tűzték ki célul. A mozi nem profit-, hanem programorientáltan üzemeltették, a többletbevételt filmes programok finanszírozására fordították. Mindemellett törekedtek arra, hogy a fesztiválok és az alkalmi rendezvények nem legyenek ráfizetésesek, a mozi működtetéséhez szükséges bevételből ne vegyenek el. A gazdaságos finanszírozás jó példáját mutatják azok rendezvények, amelyek egy adott nemzet filmalkotásait mutatták be. A mozi adta a helyszínt és az infrastruktúrát, a nemzetközi kulturális intézetek vállalták a kópiák szállítását, valamint a külföldi vendégek ellátását, az *MMK (Magyar Mozgóképfelkészítési Közalapítvány)* pedig finanszírozta a reklám- és az egyéb költségeket. A munka és az anyagi terhek ilyen módon megosztásával a mozi „önköltségi áron” bonyolította le ezeket a rendezvényeket. (Horváth György 2005)

III.5.5. Megvalósult filmprogramok

A *Filmhírek* című folyóirat 1994. szeptemberi számában megjelent Horváth-interjú reprezentatív képet ad az akkor már közel egy éve működő és addigra már formába lendült *Toldi* programjairól: „Próbálunk több funkciót egymásba sűríteni. Bemutató filmszínházként is működünk, de nemcsak saját, hanem más forgalmazók premierjeire is sor kerül itt. Emellett sok rendezvény zajlik, melyek nagy része nemzetközi intézményekkel együttműködve kerül megrendezésre. Önálló arculatot képez a mozi műsorában a megnyitó óta hét-nyolc alkalommal megrendezett avantgárd-kísérleti filmösszeállítás – ilyen volt pl. a *német kísérleti film a 70-es években* vagy *Arrows of Desire* címmel *Kortárs Brit Független Film és Video Antológia*. Itt került megrendezésre és az idén is lesz október 6-16. közt a *Titanic nemzetközi filmjelenlét fesztivál*. Tíz nap alatt 16-18 filmet mutatunk be (...) Emellett tavaly került először megrendezésre és az idén is ugyanebben az időben lesz, a *Meleg filmfesztivál*. Június 10-én ért véget az *Ozu Jaszudzsiro* retrospektív sorozat...”³⁶ A '90-es évek első felének kulturális fellendüléséhez jelentősen hozzájárultak a hazánkban is működő nemzetközi kultúrintézmények (*British Council, Goethe Intézet, Japán Alapítvány, Francia, Lengyel Intézet* stb.), amelyek ebben az időszakban intenzíven és kiemelkedő összegekkel támogatták a saját kultúrájukat bemutató kezdeményezéseket. A lehetőségek hatékony kiaknázásával a különféle nációk különféle műfajú alkotásai kerültek bemutatásra. A skála az animációtól a videó művészetten, a kísérleti és avantgárd filmen, valamint a dokumentumfilmen át egészen az életműsorozatig ívelt, különös figyelmet szentelve a japán alkotásoknak (Ozu- és

³⁶ Farkas: i. m.

Mizoguchi-retospektív, japán videóművészet a '80-as években, japán animáció stb. /Dániel 1994: 30-33, Antal 1995: 33-35, Peternák 1993: 2/).

A *Titanic* filmfesztivál szervezését Horváth még azelőtt kezdte el, hogy elvállalta volna a *Toldi* vezetését, tervének a mozi befogadója és nem megvalósítója volt. Ettől függetlenül a fesztivál teljes mértékben beleillett a *Toldi* profiljába, mi több a mögötte meghúzódó törekvések a lehető legpontosabban mutatták meg a mozivezetés alapvető motivációit. A fentebb már idézett interjúbán Horváth hitvallásszerűen nyilatkozik a *Titanic*ról: „Tíz nap alatt 16-18 filmet mutattunk be, mindezt egy nagyjátékfilm bemutatási költségének megfelelő összegből. Két fő törekvés alapján: az egyik, hogy az elképesztően jó budapesti filmellátás mellett olyan filmek is bemutatkozassanak, melyek egyébként nem kerülnek forgalmazásra. A másik ok *Godard* *Historie's du cinema* c. esszéjében megfogalmazottak követése, aki szerint minden olyan filmet be kell mutatni, ami valamilyen módon kapcsolatba hozható a filmtörténettel.”³⁷

A '90-es évek első felének befogadott civil kezdeményezései közül kiemelkedik a meleg fesztivál, amelyet több szempontból is jól jellemzi a *Toldi*. Egyfelől azért, mert a *Titanic* fesztiválhoz hasonlóan ennél a rendezvénynél is érezhető volt, hogy a mozi a megnyílt nyugati világ adta lehetőségeket lelkesen fogadta, és örömmel adott helyt a beszűkült filmkínálatot szélesítő, gyakran tabudöntőgető kezdeményezéseknek. (Igen erős a hasonlóság a *Titanic* és a meleg fesztivál inspirációs forrása között: mindkét kezdeményezés egy angliai nemzetközi filmfesztivál hatására indult el.) Másfelől pedig azért, mert jól mutatja a programok születésének módszerét. Adele Eisenstein, az *Első Budapesti Homoszexuális-Leszbikus Filmfesztivál* főszervezője a rendezvény ötletéről így nyilatkozott: „Közösen találtuk ki Sugár Jánossal, amikor Angliában voltunk tavasszal a Független Nemzetközi Filmfesztiválon. Az ott látott filmek közül a legfrissebbek és a legérdekesebbek épp egy ilyenfajta fesztivál témájába vágtak. A világ csaknem minden nagyvárosában megrendezik évente a homoszexuális-leszbikus fesztivált. Azt gondoltuk, miért ne lehetne megrendezni Budapesten is?”³⁸ Az 1993. december 1-jén, az AIDS világnapján készült interjú a végéhez közeledő hatnapos fesztivál céljairól is tudósít. A tényekkel való szembenézésre buzdító kezdeményezés mellett, hogy teret adott a homoszexuális filmművészetnek, és igyekezett felhívni a figyelmet az AIDS mindenkit fenyegető veszélyére, elsősorban a tolerancia fontosságát kívánta hangsúlyozni. „Mérőföldkő lehet, hogy szabad országban valóban szabadon élhessenek és beszélhessenek, szerethessenek és viselkedhessenek szabad emberek”³⁹ – olvasható a rendezvény célját összegző idézet. A *Toldi* törekvéseivel összhangban a hiánypótló szándék a meleg fesztivál esetében is határozottan jelent meg: „Mivel Budapesten,

³⁷ Uo.

³⁸ Surányi Vera (1994) Hallgatás = halál – Adele Eisensteinnel az új *Toldi* moziban. In: *Filmkultúra* 1: 22-21.

³⁹ Uo.

sőt egész Kelet-Európában ez volt az első homoszexuális-leszbikus fesztivál, arra törekedtem, hogy minél átfogóbban mutassam be a világon eddig elkészült, ilyen témájú filmeket”⁴⁰ – összegezte Eisenstein a programtervezés legfőbb szempontját. A rendezvény teltházassal és atrocitások nélkül zajlott. (Surányi 1994: 22-21) A következő évben is megrendezett mustrát később már nem követte folytatás.

A filmszakmai kezdeményezéseket a *BBS*-filmek otthonaként szolgáló kisterem fogadta be. A stúdió kísérleti alkotásait kitűnően egészítették ki a főként egyetemisták és főiskolások által készített friss munkák. A *Színház- és Filmművészeti Főiskola* mellett az *Ipaművészeti* és a *Képzőművészeti Főiskola* filmjei is rendszeresen műsorra kerültek. (Durst 2005) Különleges színfoltot jelentett a Sólyom András és Kopper Judit által megálmodott *Szubjektív híradó*, az 1994-es választások idején. Az esténként vetített szubjektív beszámolókat a kisterem vászna, mint egy megnagyobbított televízió képernyője sugározta. A minden nap más alkotó által készített filmek hatalmas sikert arattak, még összevont moziváltozat is készült, amelyet szintén itt mutattak be. (Farkas 1994: 28-29)

III.5.6. *BBS* közösségi programok

Kezdetben a stúdiónak kellett „felhajtania” a filmvetítéseken kívüli kulturális programokat, és csak a mozi népszerűségének növekedésével alakult ki egyfajta kölcsönösség a felkérésekben. Durstékát azonban „nem kellett féltetni”, a *BBS* közösségteremtő hagyománya a mozi népszerűsége nélkül is élénken élt, és gazdag programkínálattal párosult. Bár közvetlenül nem kapcsolódott a *Toldi* életéhez, mégis a *BBS* „tanévnyitó ülése” volt az a rendezvény, amely leginkább rávilágított a stúdió közösségteremtő szellemiségére. A nyári forgatások miatt szünetelő stúdiómunkát szeptemberben „tanévnyitó üléssel” kezdte meg a *BBS*. Erre az alkalomra kibéreltek egy nagyobb dunai hajót (*Hunyadi, Kossuth, Táncsics* stb.), és vetítésekkel, koncertekkel, illegális rádiósugárzással (*Tilos Rádió*) és természetesen a közös együttléttel ünnepelték a munka kezdetét. Dursték a '90-es évek underground kultúrájának egyfajta központjává akarták tenni a *Toldit*, ahol film, zene, kiállítás, könyvesbolt és filmkészítés egyszerre van jelen. A *Magyar Narancs* rendezvényei, az akkor (és ott) induló *Tilos-partyk*, az alternatív koncertek (*Ágens, Csokolom, ex-Bizottság, Flash, Szemző Tibor* stb.), a szilveszteri és karácsonyi bulik, valamint az előtéri koncertvetítések mind ezt a célt szolgálták, és a *BBS* művészgyűjtő hagyományának egyfajta továbbvitelét jelentették azáltal, hogy az underground és/vagy értelmiségi fiataloknak szóltak. Mindez elsősorban Durstnak volt köszönhető, akinek a személye – Horváth szerint – nemcsak azért volt fontos, mert egy idősebb generációhoz tartozott, és ezáltal kiterjedt kapcsolatrendszerrel

⁴⁰ Uo.

rendelkezett, hanem mert bohém, kedves figurája sok embert vonzott maga köré, és mert a *BBS* utolsó meghatározó korszakának emblematikus alakja volt. Durst közösségteremtő embernek tartotta magát, akinek fontos volt, hogy az emberek beszélgessenek egymással, kiváltképp, ha művészetről van szó (mert szerinte arról csak az alkotás előtt vagy után lehet beszélgetni, alkotás közben a művész mindig magányos, magára utalt). Az egykori stúdióvezető úgy véli, ha filmet nem is néztek azok, akik általa kerültek a mozi holdudvarába, annyit mindenképpen elért, hogy a *Toldi* egyfajta „kultikus központtá” váljon, noha a mozi filmkínálata ebben éppúgy közrejátszott. (Durst 2005, Horváth György 2005)

III.5.7. K3 – Komplex kultikus közösség

A fentebb említettek eredményeként egy meglehetősen összetett és izgalmas közösségi tér jött létre a *Toldi*-ban. A mozi kommersz és kevésbé kommersz művészfilmekkel, a fesztiválok és alkalmi rendezvények a különleges és/vagy ritka alkotásokkal várták a mozgókép különböző műfajaira éhes közönséget. Horváthék nem kerestek célközönséget, a programok kialakításában az általuk képviselt törekvések igényes tartalmi és formai megvalósítására törekedtek. Horváth szerint a *Toldi* kiszélesítette és megtalálta az art-moziba járó közönséget. A markáns filmkínálat hatott azokra is, akik nem voltak megszállott filmnézők; olyanok is jártak a *Toldi*-ba, akik az adott rendezőt, irányzatot stb. nem ismerték, de magára a filmre kíváncsiak voltak. A *BBS*-vetítések hasonló hatást váltottak ki: azok is látogatták, akik nem tartoztak a stúdióhoz, és akik ezáltal a filmkultúra egy szélesebb értelmezését kapták.

A mozi a stúdióhoz hasonlóan rendelkezett saját címlistával, így egy viszonylag széles körhöz jutottak el a hírlevelek és a havi programkiadványok. A *Toldi* népszerűvé válásával kialakult egy törzsközönség, amely az ipar- és képzőművészeti főiskolások, valamint a *BBS*-esek miatt valamivel speciálisabb volt, mint egy átlagos művészmozi közönsége. A korosztályt tekintve a mozi alkalmanként az idősebb generációkat is meg tudta szólítani.

A *BBS* tagjai mint a *Toldi* gazdái a mozi minden területén jelen voltak. Az élet a stúdió gyártóegységeiben éppúgy zajlott, mint a kisteremben vagy az előtérben. A keddenkénti nyilvános értekezletek olykor széktörésig fajuló vitái nem egyszer betelítették az egész mozit. A stúdió fortyogó életét az előtérben élő művészek egyeseket vonzottak, míg másokat taszítottak. Horváth szerint a *BBS* folyamatosan apadó holdudvara – ahogy fentebb említettük – egy idő után már nemcsak a *Toldi*-ban „csapódott le”, amihez a stúdió széthullása mellett a mozi divatos időszakának lezárulása is hozzájárult.

Az üzemvezetést a könnyed, fiatalos hangulat jellemezte. Horváthék szánt-szándékkal tapasztalatlan fiatalokat vettek föl, akikben még megvolt a lelkesedés, alkalmasak voltak az

utódnevelésre. Mindannyian egy csapatként dolgoztak a mozi felfuttatásán, mindenkinek hatalmas munkát fektetett a *Toldiba*. Az alkalmazottak személyes viszonyban voltak egymással, mindenki fordulhatott kéréssel a másik fel, és mindenkinek volt véleményalkotási joga. A munkaerő-szervezés szintén baráti alapon működött.

III.5.8. Hajtás Pajtás – A futárjelenlét

A mozi előtere különösen összetett centrumként funkcionált: a könyvesbolton túl itt működött a közösségi tér magvát jelentő kávézó, amely az egyszerű betérők, a társasági együttlétre vágyók és a filmre várakozók mellett a *BBS* tagjait és holdudvarát is rendszeresen vendégül látta, valamint befogadott egy furcsa, kezdetben csak a *Toldiban* felbukkanó társaságot, a biciklis futárokat. A „*Hajtás Pajtás*” névre keresztelt első magyar biciklisfutár szolgálat története szorosan összekapcsolódik a *Toldi* történetével. A moziban rendszeresen megfordult egy bizonyos Heidie Bäbler nevű svájci hölgy, aki a filmművészeti főiskola rendező szakára járt. Durst emlékei szerint Bäbler itt találkozott Gérési Lászlóval és Tóth Zoltánnal, akiknek azt az ötletet adta, hogy svájci mintára alapítsanak biciklisfutár szolgálatot Budapesten. (Durst 2005) Az ötletet tettek követték, napra pontosan egy hónappal a *Toldi* megnyitója után, 1993. október 25-én a páros megalapította a *Hajtás Pajtást*. A futárszolgálatnak kezdetben nem volt se irodája, ahol a hívásokat fogadhatta volna, se tartózkodója, ahol a futárok melegedhettek volna. A tavasz közeledtével megszorodtak a munkák, megoldást kellett találni a problémára. Új Zsuzsanna közvetítésével, aki a *Csókolom* zenekarban együtt zenélt Gérésiékkal és akkoriban a *BBS* tagja volt, a *Toldi* befogadta a futárokat. A mozi nyilvános telefonja a hívások bonyolítására, a büfé pedig melegedőként szolgált.

A mozi dolgozói és a futárok között kölcsönös tiszteleten alapuló baráti viszony alakult ki. A megfáradt futárok munka után sem hagyták el a *Toldit*, gyakran zárásig (vagy még tovább) maradtak. Szerettek a moziban lenni, mert a belvárosban, könnyen megközelíthető helyen volt, jó volt a büfé (sokan kedvelték Nándit – Stiller Nándort –, a büfé vezetőjét) olykor ingyen nézettek filmet, és emellett viszonylag szabadon szórakozhattak. A mozi próba és fellépési lehetőséget biztosított a *Csókolom* zenekarnak, illetve befogadta a futárok és a hozzájuk közeli személyek kezdeményezéseit (mint pl. a moziterem vásznára kivetített, nagyszerű csótányderbit). A futárszolgálat mindezekért cserébe szállítási kedvezményt adott mind a mozi, mind a stúdió részére.

A baráti viszony a munkaerő-szervezésre kölcsönösen hatott. Voltak olyan futárok, akikből időközben jegyszedők lettek, de volt olyan mozigépező, aki később futárnak állt. A

futárszolgálat olykor még ennél is érdekesebb kapcsolatokat hozott létre. Török Ferenc, aki akkoriban még a *Színház- és Filmművészeti Főiskola* filmrendező szakára járt, témát keresett vizsgafilmjéhez. Közvetve ismerte Tóth Zoltánt, ezáltal bepillantást nyerhetett a futárok életébe. A „vizsgálódás” eredménye egy kisjátékfilm (*Hajtás*) és egy dokumentumfilm (*Hajtás Pajtás menni Amerika*) lett. A kisjátékfilm főszereplője egy *hajtás pajtásos* futár, a gyártás egyik mecénása pedig Durst volt. (Tóth Zoltán 2006)

Bár a bringások a *Toldi* életének szerves részévé váltak, köztük és a mozi között kulturálisan meghatározó kölcsönhatás nem jött létre. A futárok néha beültek egy-egy populárisabb művészfilmre (pl. *Ponyvaregény*), de a mozi kínálata alapvetően nem változtatta meg filmnézési szokásaikat, ahogy a *Toldi* kulturális profilját sem befolyásolta érdemben a futárjelenlét. Ennek ellenére elvitathatatlan tény, hogy a biciklisfutár szubkultúra Magyarországon a *Toldi* moziból terjedt el.

III.5.9. Összegzés

Az 1992 és 1998 között eltelt hét „bő” esztendő egy nagy múltú mozi, egy nagy múltú filmstúdió és egy „újszülött” szubkultúra együttélését hozta. A rendszerváltozáskor felszabadult szellemi energiák egy olyan kulturálisan meghatározó korszakot teremtettek, amelyben a tapasztalt szakemberek tehetsége és tenni akarása kiemelkedő eredményeket produkált. Noha a *Fahrenheit* és a *BBS* között semmilyen kapcsolat nem létezett, az elődök törekvései mintha mégis ebben az időszakban teljesedtek volna ki: a „szellemi centrum” terve letisztulva egy, a '90-es évek underground kultúráját koncentráló központban valósult meg, ahol film, zene, kiállítás, könyvesbolt és filmkészítés egyszerre volt jelen. A sikerhez azonban ugyanaz a három alapfeltétel szükségeltetett, mint a *Fahrenheit*nél:

1. a *vegyes profil*,
2. a *programorientált rentábilis működés*,
3. valamint a *megalapozott kulturális és kapcsolati tőke*.

A vegyes profil összetett szerkezetéből bizonyos programtípusok kiestek, helyükre újak kerültek, valamint az arányok is átalakultak. Horváthék nem határoztak meg korcsoportokat felölelő célközönséget; egy markáns profil kialakítására törekedtek, és ezen belül próbáltak változatos kínálatot nyújtani. A kisgyerekeknek és középiskolásoknak, illetve a külföldieknek szóló „célirányos” vetítések helyett a *BBS* profiljába (is) jó illeszkedő avantgárd-kísérleti stílusirányzat alkotásai és a civil kezdeményezések kerültek előtérbe. A futó műsort kiegészítő filmklubokat felváltották a retrospektív, illetve a műfaj történeti sorozatok, valamint hangsúlyosabbak lettek az alkalmi rendezvények és a fesztiválok. A múlt értékeit bemutató

programok szintén átalakultak: amíg a *Fahrenheit* elsősorban a filmtörténet korosabb klasszikusait vetítette, addig Horváthék inkább a közelmúlt filmtörténeti hiányosságainak „pótlására” összpontosítottak. Az egyéb kulturális tevékenységek terén egy szűkebb, elsősorban a zenei programokra építő kínálat figyelhető meg, amely ugyan nem törekedett a mozi adta lehetőségek teljes kihasználására, viszont a kortárs underground társadalomhoz szorosan kötődve, spontaneitásával, nyitottságával meghatározó eleme volt a *Toldi* és köre kulturális életének.

Horváthék gazdasági önállósága a mozi üzemszerű működtetésére és az alkalmi rendezvényekre terjedt ki; a rentabilitást ezekből és az ezekre felhasználható forrásból kellett megteremteniük. A helyzetet reálisan felmérve belátták, hogy az alkalmi rendezvények nem hozhatnak profitot, ugyanakkor törekedtek arra, hogy ezek a programok nem vonjanak el pénzt az üzemszerű működéstől, mivel az abból származó többletbevétel nélkülözhetetlen volt az újabb programokhoz. A markáns arculat, a *BBS* jelenléte, a mozi divatja és kultikus jellege olyan sokrétű közönséget alakított ki, amely a szűkös források ellenére is biztosítani tudta a rentábilis működést. A bevételek programorientált, élelmes felhasználók kezébe kerültek, ami a gazdasági önállóság fennállásáig a *Fahrenheit* időszakára jellemző gazdag kínálatot eredményezett.

A mozi és a stúdió együttműködésében a vezetők kulturális és kapcsolati tőkéje egymást erősítve érvényesült. A Horváth-Kövesdy páros mielőtt elvállalta volna a *Toldi* irányítását, tíz évig a *Filmarchívum*ban dolgozott. Horváth a nemzetközi filmbeszerzésért felelt, széleskörű filmműveltséggel rendelkezett, Kövesdy pedig a programszerkesztésben volt jártas. Ottani munkájuk utolsó szakaszában az *Örökmozgó Filmmúzeum* létrehozásával és felfuttatásával foglalkoztak; tapasztalataik felbecsülhetetlen értéket jelentettek a *Toldi* újratertésénél. Szellemi tőkéjük érvényesüléséhez jó alapot nyújtott Durst több mint húsz éves filmszakmai múltja; a *BBS* művészgyűjtő és közösségépítő funkciójának köszönhetően a stúdió titkára szerteágazó, a művészet más területeit is átszövő kapcsolatrendszerre tett szert, ami jelentősen hozzájárult a változatos programok és a mozit felvirágoztató sokrétű közösség megteremtéséhez. Hármójuk kulturális és kapcsolati tőkéje már kezdettől fogva magában hordozta nemcsak a kielégítő működéshez, de a kiemelkedő eredményekhez szükséges potenciát is, amely a korszak szellemi pezsgésében meg is hozta a maga gyümölcsét.

A mozi és a stúdió megőrizve autonómiáját, ha nem is zökkenőmentesen, de egymást segítve és jól kiegészítve működött. A *Toldi*ban otthonra találó *BBS* filmjei a mozi által egy értelmezési keretet és nagyobb nyilvánosságot kaptak, a mozi pedig a *BBS*-filmekkel, a stúdió által szervezett egyéb kulturális programokkal, valamint a *BBS* puszta jelenlétével még izgalmasabb és különlegesebb, többek számára vonzó kultikus intézménnyé vált, amely már

nemcsak programkínálatában, hanem mint szervezeti egység és mint közösségi tér is eltért a hagyományos art-moziktól.

A stúdió és ez esetben a mozi életében is meghatározó momentum volt Durst távozása. Az önhibáján kívül is egyre nehezebb helyzetbe kerülő *BBS*-ben Durst szerint át kellett volna térni a produceri szemléletre, amely a megszűnt politikai cenzúra helyét átvevő, gyakran még könyörtelenebb pénzügyi cenzúrához igazodva megpróbál egy életképebb és termékenyebb működést biztosítani. A *BBS* vezetői másképpen gondolkodtak: továbbra is az államtól várták a megoldást. Durst emiatt kilépett, a stúdió pedig tovább sodródott a teljes pénztelenség felé. A mozi gazdasági önállóságának megszüntetésével elvesztette szabadságát, megfosztva alapvető funkciójától 1998-tól már nem önmagáért, hanem a *BBS* fenntartásáért működött.

III.6. Távozó *BBS*, média a médiumban (1998-2004)

III.6.1. Folytonosság az átmenetben

Kövesdy Gábor 1998-as távozásával megszűnt az a furcsa üzemeltetési struktúra, amely két programigazgatóval, és két üzemvezetővel működtette a mozit. Az utoljára távozó programigazgató ragaszkodott hozzá, hogy a *Toldi* élére csak egy vezető kerüljön. A megüresedett pozíciót az addig üzemvezetőként dolgozó Seres Mariannra bízták. A *BBS* vezetősége, igyekezve spórolni a kiadásokkal, Serest nem mozdította el korábbi pozíciójából, hanem emellett osztotta rá az igazgatói munkát, Farkas Kingát, Seres addigi üzemvezető társát pedig üzemvezető helyettesnek nevezte ki. A korábban két programigazgató által végzett munkát innentől kezdve egy, a napi ügymenettel is bajlódni kénytelen embernek kellett elvégeznie, ráadásul az önállóságában megcsonkított mozi vezetésébe mind a programok, mind a pénzügyek tekintetében beleszólt a stúdió. Seres számára meglehetősen beszűkült a cselekvés tere, keményen kellett küzdenie a fennmaradásért. A stúdió és a mozi párhuzamosan amortizálódott, a rossz körülmények nemcsak az épület állagában, de a pénzügyekben is megmutatkoztak; a kifizetetlen forgalmazói számlák összege folyamatosan növekedett. A helyzet egy idő után válságosra fordult, érezni lehetett, hogyha valaki nem veszi át a *BBS* számára is terhes mozit, akkor visszakerül a *Budapest Film*hez, és megszűnik annak lenni, ami addig volt. (Seres 2005) Seres spontán ötlete végül megmentette a *Toldit*, a Kodolányi Sebestyén vezette *Balázs Béla Stúdió* 2001. július 1-jén átadta az üzemeltetés jogát az *Est Produkció Kft*-nek. (<http://www.magyar.film.hu> 2001a)

A stúdió költözött, a mozi maradt, a média egyik szereplője pedig belépett a *Toldi* életébe. (Noha a *Pesti Est* műsorfűzetet kiadó kft szerepvállalása szinte a csodával határos, azért ez a

csoda nem volt „előzmények nélküli”: a Seres által kitalált „ketten egy jeggyel” kuponos akció sikerét újabb együttműködés keretében a *Pest Est éjszakai filmklub* megvalósítása követte; a két fél között egyre szorosabb munkaviszony alakult ki. Seres egy alkalommal minden különösebb megfontolás nélkül feltette a nagy kérdést: nem akar-e a *Pesti Est* mozi üzemeltetni? Az érintettek hamar ráébredtek, hogy mindenki számára kedvező lenne ez a lépés: a *Toldi* megmenekülne, a *BBS* felszabadulhatna a mozi terhe alól, és elköltözhetne, a *Pesti Est* pedig a reklámértékkel bíró, amúgy is vágyott moziüzemeltetés mellett rendezvényhelyszínt tudna biztosítani kulturális partnereinek. Megkezdődtek a tárgyalások: Seresnek a mozi gazdasági állapotáról és terveiről különféle kimutatásokkal kellett bizonyítania a moziüzemeltetésben teljesen tapasztalatlan és még hezitáló *Pest Est* számára a vállalkozás életképességét. A lankadatlan akarat végül meggyőzte a lapkiadót. (Seres 2005/)

Az új félek számára magától értetődő volt, hogy a *Toldit* fel kell újítani. A *Pesti Est* inkább egy kávézóra hasonlító, kommerszebb mozi akart, Seres viszont úgy vélte, a *Toldi* csak akkor maradhat életben, ha az addig képviselt alternatív vonalat viszi tovább. A lapkiadó érthető módon szerette volna viszont látni a befektetett pénzt, Seres pedig a mozi lényegét jelentő különlegességet akarta megtartani. Az ebből adódó konfliktusokon sikerült úrrá lenni, a kompromisszumok megköttek, a felújításig minden mehetett a régiben, változás „csak” a munkakörülményekben következett be. A *Pesti Est* vezetői már a korábbi együttműködések során felismerték, hogy az üzemvezetés túl sok időt vesz el a programszervezéstől, ezért Serest mint újonnan kinevezett igazgatót mentesítették ez alól a terhek alól. Visszaálltak a *BBS* korábbi korszakának viszonyai: az üzemvezető az üzemvezetéssel, a programigazgató a programigazgatással foglalkozott; Seres ugyanolyan szabadságot kapott, mint annak idején Horváthék. Nyugodt és termékeny évek következtek. (Seres 2005)

A mozi 2002-ben felvételt nyert az Európai Unió *Eurimage* programján belül működő *Europa Cinemas* tagjai közé. A programkínálat a szervezet által megszabott feltételek mellett (lásd: a tartalmi koncepciónál) két-háromhetente új filmekkel jelentkezett, valamint évente akár nyolc-kilenc fesztivállal is megörvendeztette a nézőket. A *Pesti Est*nek köszönhetően a mozi állandó reklámfelületet kapott, és emellett az alkalmi rendezvényeit is hirdethette. A pezsgő életet élő *Toldi* már csak a felújításra várt, amelyhez az *MMK*-nál (*Magyar Mozgóképek Közalapítvány*) megpályázható legmagasabb összeget el is nyerte. Az 50 milliós támogatásra azonban – mint utóbb kiderült – közbeszerzői pályázatot kellett kiírni, ami a szigorú feltételek miatt rendkívül szűkre szabta a lehetséges kivitelezők körét. Az árak az egekbe szöktek; a legkedvezőbb ajánlat is drágának bizonyult ahhoz, hogy a *Pesti Est* vállalni tudja a szükséges önrészt, ezért a felújítást mindvégig támogató cég 2004 októberében visszaadta az üzemeltetés jogát a *Budapest Film*nek. (Seres 2005)

Seres tudta, hogy a *Pesti Est*-nél kivívott önállóságot a *Budapest Film* nem fogja számára biztosítani, és ha mégis megtenné, a *Toldi* még változatlan üzemeltetői csapattal sem lenne az a mozi, amely a *Budapest Film* kínálatával szemben markáns alternatívát jelentett a művészfilmek fővárosi piacán. A szakmailag és érzelmileg is ellehetetlenült helyzetben Seres a kilépés mellett döntött.

A konkurencia megszűnésével a *Toldi* több mint tíz év után elveszítette identitásának egyik legfontosabb elemét; az alternatívaképzés addigi formája értelmetlenné vált, egy korszak végleg lezárult. (Seres 2005)

III.6.2. Tartalmi koncepció

Seres a nehéz körülmények ellenére továbbra is kitartott az addig kitaposott út mellett. Igyekezett jó viszonyt kialakítani a forgalmazókkal, nem akarta értelmetlenül felborítani a kialakult rendet. Változatlanul a független forgalmazókra támaszkodott, és elfogadta, hogy a *Budapest Film* továbbra is a saját mozijai számára tartja fenn a premierfilmjeit. Horváthékhoz hasonlóan inkább a markáns elkülönülést erősítette: törekedett arra, hogy a *Toldi* profilja eltérjen a *Művész* moziétól, aminek az egyik legfontosabb eszköze a fesztiválok és az alkalmi rendezvények (a korábbiaknál is intenzívebb) szervezése volt. A már „bejártot” rendezvényeknek változatlanul helyt adott a *Toldi*, az új elképzelések pedig ezekkel a programokkal szoros összefüggésben születtek meg. (Seres 2005)

A 2002-ben elnyert *Europa Cinemas*-tagság a filmkínálat szabályozását vonta maga után: a 14 ezer eurós évi támogatásért cserébe a mozinak vállalnia kellett, hogy az adott évben az általa bemutatott európai, de nem hazai filmek száma meghaladja az adott időszakban bemutatott összes film 50 százalékát, illetve, hogy az európai, de nem hazai filmek előadásainak száma meghaladja az adott év összes előadásának 33 százalékát. A feltételek teljesítése nem ütközött akadályokba; a mozi már korábban is hasonló arányban kínálta a filmeket, a tartalmi koncepciót így nem kellett átalakítani. A jobb anyagi körülmények a meglévő elképzelések létrejöttét segítették. (Seres 2005)

III.6.3. Megvalósult programok

A *Toldi* vezetője igyekezett jó viszonyt ápolni azokkal a nemzetközi kulturális intézményekkel, amelyekkel korábban is kapcsolatban állt a mozi, és biztosítani a rendezvények folytonosságát. Így többek között a *British Council*al (*Brit filmnapok*), a

*Goethe Intézet*tel (új német filmek) és a *Japán Alapítvánnyal*. Követve ezt az irányvonalat új nemzet(köz)i kapcsolatokat alakított ki. Ennek köszönhetően volt norvég és török filmhét, észt filmhétvége, elindultak a *Cseh filmnapok* (a tervek között pedig iráni és a koreai filmnapok is szerepeltek). (Seres 2005)

A *Toldi* hagyományai (és kapcsolatai) nemcsak ezen a téren éltek tovább. A mozi változatlanul műsorra tűzte a kísérleti, az avantgárd, valamint a társművészeteknek nagyobb teret adó alkotásokat (*Közép-Európa kísérleti és avantgárd fesztivál*, amerikai kísérleti filmek, *Squat* színház dokumentumai, *Oberhausen* filmfesztivál – táncfilmek, *Martin Kudlacek* portré, *Peter Kubelka* – előadások, bemutatók, *Phill Niblock* – intermédiá előadás stb. / <http://www.magyar.film.hu> 2000/), hasonlóan a hazai alternatív stúdiók és független alkotók filmjeihez (legújabb munkáival évente jelentkezett az *Inforg Stúdió*, lehetett *BBS*-filmeket, amatőr rövidfilmeket – *Banán rövidfilmfesztivál* –, „szűken” forgalmazott underground nagyjátékfilmeket – *Aranyváros*, *Libiomfi*, *Az ifjúság megnyugtat* stb. – nézni, de volt *Simó Sándor emléknapi* és *Diákzsűri* vetítés is a *Magyar Filmszemle* díjazott alkotásaiból /<http://www.magyar.film.hu> 2002a, <http://www.magyar.film.hu> 2001b/).

A civil kezdeményezések befogadásának hagyománya szintén tovább élt (az *Emberi Jogok Fesztiválja*, a holocaust filmek és az Alzheimer-kórban szenvedőkért szervezett vetítések a társadalom egy-egy érzékeny kérdésére hívták fel a figyelmet /*Filmvilág* 1999: 2, Fekete Ibolya 2004: 38-40, <http://www.magyar.film.hu> 2002b), ahogy az újszerű és szokatlan rendezvények is változatlanul otthonra leltek (mint pl. az első nemzetközi elsőfilmes fesztivál, a *Madzag* filmfesztivál, a biciklis felvonulással egybekötött filmvetítésre invitáló *Off pedálszemle* vagy éppen a kivetítőn nézhető csótányderbi /<http://www.magyar.film.hu> 2003, Tóth 2006/). Végül, de nem utolsó sorban említést kell tenni a *Titanic* fesztiválról, amely Horváth távozása után is szívesen látott vendég volt a *Toldi*ban.

Mindemellett újdonságot jelentett a *Mozi szieszta*, amely hétvégeként délután háromkor kezdődött, és elsősorban mese-, illetve rajzfilmeket kínált, nemcsak gyerekeknek. A kicsiknek szóló programok a *Pesti Est* által kiadott *Junior magazinnal* közösen szervezett *Junior filmfesztivál*ban csúcsosodtak ki. A *Tavaszi Fesztivál* keretében megrendezett egyhetes eseményen az előtér állandó foglalkozásokkal, a termék pedig ingyen vagy kedvezményes áron megnézhető korosztályos filmekkel várták a gyerekeket.

III.6.4. Összegzés

Az 1998 és 2004 között eltelt időszak első fele a túlélésről, a második fele pedig a kibontakozásról szólt; a kreatív energiák a megelőző üzemeltető periódus profiljának továbbviteléhez e két alaphelyzetben „léptek működésbe”.

A már korábban elindult folyamatok 1998 után felgyorsultak: nemcsak a *BBS* holdudvara, de maga a stúdió és a hozzá kapcsolódó tevékenységek is megfogyatkoztak, ami a *Toldi* közösségének és programkínálatának szűkülését is jelentette egyúttal. A mozi egyre inkább csak moziként működött, mi több az alapfunkciók ellátása is mind nehezebben ment. A *BBS* távozásával megszűnt a két szervezeti egység egymást gyarapító komplex tevékenysége; a *Toldi* közössége és kínálata ezután már jóval kevésbé tért el a hagyományos art-mozikétól.

A filmstúdiót egy lapkiadó kft váltotta az üzemeltetői székben. Az új páros, tevékenységi köreit nézve, az előzőnél is különlegesebb volt. Amíg a *BBS* filmkészítői és programszervezői munkája közvetlenül beépült a *Toldi* programkínálatába, mintegy kölcsönösen ellátva egymás alapszükségleteit, addig a *Pesti Est* lapkiadói alaptevékenysége csak marginálisan érintette a mozi működését. A cég korábban egyáltalán nem foglalkozott moziüzemeltetéssel, ezért nem kívánt aktívan részt venni a *Toldi* működtetésében; azt a meglévő üzemvezetésre bízva saját kiegészítő tevékenységeinek alkalmi helyszíneként kezelte a mozit. Mivel a cég munkája helyileg sem kötődött a *Toldi*hoz, a *Pesti Est* nem vált a mozi életének szerves részévé; az üzemvezetésnek szabadkezelt adó csendestársaként funkcionált.

A *BBS* idejében elindult strukturális átalakulások 2001 után is folytatódtak: az egyéb kulturális tevékenységek köre tovább szűkült, a vegyes profil relevánsan már csak a filmkínálatban jelent meg, azon belül viszont fokozatosan kibontakozott. Seres megőrizve a filmkínálat három fő irányvonalát, ezek mentén gazdagította a repertoárt. Az egyes nemzetek filmkultúráját bemutató rendezvénysorozathoz újabb, kevésbé ismert és elismert nemzetek csatlakoztak; az alternatív-kísérleti-avantgárd irányvonal szélesedő műfajkínálatában markánsan megjelentek a társművészetek (mintegy a *BBS* művészeti olvasztófunkcióját és a stúdió üzemeltetői periódusának szertágazó tevékenységét idézve); valamint újabb civilkezdeményezések valósultak meg. A filmkínálat retrospektív jellege átalakult: a bemutatott tablók már nem fogtak át akkora időszakokat, sokkal inkább a jelen keresztmetszetét adták. Ennek ellenére mindhárom irányvonal megőrizte eredeti alternatív jellegét, ahogy a mozi nyitottsága sem változott az extrém és/vagy újszerű kezdeményezésekkel kapcsolatban. A *Pesti Est* hasábjain jelentős kedvezménnyel megjelentett rendszeres és alkalmi reklámok, valamint a cég pr-részlegének professzionális kommunikációja a megálmodott programok sikerét segítették, ugyanakkor a cég és a mozi közös tevékenysége (pl. *Junior filmfesztivál*) a kínálat kiszélesítésével szintén hozzájárult a sikerhez. Seres egyfelől az alternatív arculatot erősítő a *Toldi* fesztiválmozivá történő átalakítását, másfelől pedig a tervezett felolvasóestekkel, gyermek- és nyugdíjasklubokkal a

mozi kultúrházzá való bővítését tűzte ki célul. (<http://www.magyar.film.hu> 2001a) Ez utóbbi célt a *Toldi* már az ezt megelőző két üzemeltetői periódusban is magáévá tette, a fesztiválmozi elképzelése (amely egy új art-mozitípust hordozott magában) viszont ekkor született meg; a két törekvés közös megvalósulása minden eddiginél nagyobb újítást jelentett volna.

A *BBS* utolsó három évében és a *Pesti Est* időszakában a *Toldi*, ha nehézségek árán is, de rentábilisan működött. Programorientált szemléletét változatlanul őrizte, ez azonban a lapkiadó biztosította jobb körülmények ellenére sem eredményezett számottevő kínálatnövekedést. A *Pesti Est*, noha jóval tőkeerősebb üzemeltető volt, mint a *BBS*, a mozi működését anyagilag nem támogatta, a *Toldira* szánt pénzt a felújításra kívánta fordítani. A *MMK (Magyar Mozgóképek Közalapítvány)* normatív támogatása, valamint a *Budapesti Mozi Közalapítvány* és az *Eurimage* újonnan érkező juttatásai ugyan többletbevételt jelentettek, azonban ezek az összegek arra voltak elegendők, hogy az addigra a működésképtelenség határára sodródott art-szektorban a mozi fenn tudjon maradni. Mindezek eredményeképpen a programorientált rentábilis üzemeltetés nem érthette el a kívánt eredményt; a szemlélet gazdagító hatása szinte nem is érvényesült. (Seres 2005)

Az 1998-tól 2004-ig tartó időszakban szintén fontos szerep jutott a szellemi hozománynak. Seres elméletben és gyakorlatban egyaránt megszerzett elégséges tudása hatékonyan támaszkodott az elődöktől (Durst, Horváth, Kövesdy) megörökölt jókora kulturális és kapcsolati tőkére. Nemcsak azért, mert hozzáértő és tehetséges szakemberektől, a ranglétrát végigjárva tanulta meg a szakmát, hanem mert nem döntötte romba azt, amit az elődei felépítettek, sőt az építkezés, a jövőt is előre vetítő logikája szerint haladt előre. Emellett természetesen igyekezett mindent tudása és lehetőségeihez mérten megtenni, aminek leginkább a programszervezésre jutott idő, a szervezői apparátus mérete és a pénz szabott határt.

A *Pesti Est* időszakában a viszonylag szabad programszervezés mellett a termékeny munka egyik legerősebb alappillére a mozi igazgatója és a bérlő között meglévő zökkenőmentes, egy célért lelkesedő, kompromisszumképes kapcsolat volt, amely azonban minden más erénnyel együtt is kevésnek bizonyult a felújítás körül kialakult pénzügyi kálvária átíveléséhez. Az átalakítás csapdáinak elkerüléséhez szükséges meglehetősen nagy szakmai tudás és tapasztalat hiányában az anyagi gondok – mielőtt igazán kibontakozhatott volna – egy újabb életrevaló kezdeményezést fojtottak el.

III.7. Vissza a *Budapest Film*hez (2004 – 2006)

III.7.1. Az átmenet folytonossága – A *Toldi* mozi jelene: lefoglalható foglaltház

2004 októberének utolsó heteiben a *Toldi* mozi üzemeltetési joga visszakerült a *Budapest Film*hez. A szocializmus összeomlása óta eltelt majd' másfél évtizedben ez az első időszak, amikor a tulajdonos üzemelteti a mozit. Az utolsó pillanatig a felújítás reményében élő dolgozói csapat érzelmileg nehezen élte meg a *Pesti Est* távozását. Sereshez hasonlóan a mozi akkori üzemvezetője, Horváth András is a távozás mellett döntött. Esete egy újabb példa lehetett volna a biciklis futárok és a mozisok közötti munkaerő-áramlásra, de a helyzet végül másképp alakult: sem a *Toldit*, sem a többieket nem tudta otthagyni, ő lett a mozi ideiglenesen kinevezett vezetője. Horváth úgy érezte, hogy ezt a mozit nem lehet akárcikire rábízni, csak olyasvalakire, aki tudja, mitől olyan amilyen, és azt fenn is tudja tartani. (Horváth András 2006)

A kezdet ezúttal sem volt könnyű. A függetlenség elvesztésétől tartó csapatnak nemcsak a megváltozott munkakörökkel, de az új bürokráciával is meg kellett küzdenie. Az ügymenet azonban lassan gördülékennyé vált, a filmpiacon pedig kedvező szelek kezdtek fújdogálni. A mozifelújítástól lelkes *Budapest Film* szépszájú premierfilmmel támogatta a mozit, amelyek között a *Toldi* profiljának tökéletesen megfelelő alkotások is voltak (*Kávés cigaretta*, *Oldboy*, *Kutyaszorítóban*), és ráadásul magas nézőszámot hoztak. Szinte egymást követte a *Titanic* és a *Verzió* fesztivál, majd az *Inforg*-nap. Pezsgett az élet. Horváth szerint a *Budapest Film* lelkesedése fél év után alább hagyott, ami a premier filmek számának csökkenésében is megmutatkozott. A helyzet tovább romlott, amikor kiderült: a vállalat nem veheti igénybe a felújításra elnyert 50 millió forintos támogatást. A filmpiaci kínálat sem segítette a mozit, a *Budapest Film*, ha akarta, se tudta volna profilba illő, jó filmmel ellátni a *Toldit*. Ezzel szoros összefüggésben a kereslet sem alakult kedvezően: az art-mozik látogatottsága lassú zuhanásba kezdett. (Horváth András 2006)

2004 októbere óta a mozi folyamatos létbizonytalanságban él, a felújítás miatt kb. negyedévente kitűzik a bezárás egy újabb időpontját. Ennek köszönhetően minden stagnál: a *Budapest Film* nem szól bele a mozi megszokott működési rendjébe, a mozi pedig nem kezd bele semmilyen újításba. A *Toldi* a napi ügymenet mellett jelenleg nem foglalkozik fesztiválok és egyéb alkalmi rendezvények szervezésével, noha azok befogadására továbbra is nyitott. Az említett rendezvényeken és a *Cseh filmnapokon* túl az eredeti alternatív profil fenntartása és az életben maradás határozza meg a programkínálat jellegét. A mozival együtt az alkalmazottak is teljes bizonytalanságban élik mindennapjaikat: úgy érzik, mintha egy foglalt házban dolgoznának, ahová a tulajdonos bármikor beléphet, és kilakoltathatja őket. (Horváth András 2006) 2006 márciusában a *Budapest Film* üzemeltetői pályázatot írt ki a mozira, amelyben az irányelvek szintjén vállalta az alternatív arculat és a jelenlegi alkalmazottak megtartását, de megnyugtató garanciát semmire sem adott. Akkor úgy tűnt, a

Toldi sorsa fordulóponthoz érkezett: a pályázat értelmében a mozi jövője akár tíz évre is eldőlhetett volna (függetlenül attól, hogy megmarad-e annak, ami addig volt), ahogy az is megtörténhetett volna, hogy az alternatív art-mozik koronázatlan királya már nem éli meg 75. születésnapját. A pályázat eredménytelenül zárult, maradt a mindent átható bizonytalanság.

III.7.2. Összegzés és egy lehetséges alternatíva

Horváth András a mai napig ideiglenes vezetőnek tekinti magát, aki nem akart programigazgató lenni, és most sem akar azzá válni, bár jelenleg erre amúgy sincs lehetősége. Az elméleti tudás, valamint a kapcsolati tőke hiánya, továbbá a bizonytalan jövő miatt a tervezés és cselekvés értelmetlensége magatehetetlen létharcossá tette őt és a mozit is. Ennek ellenére egyben tartja az erős irányítást igénylő és így sok energiát felemésztő üzemeltetői gárdát, és hisz abban, hogy a *Toldi*nak van jövője. A felújítást elkerülhetetlennek látja, ugyanakkor szerinte az eddig meglévő alternatív profilt mind tartalmi, mind formai szempontból tovább kell vinni. Úgy véli, az alternatív irányvonal csak akkor maradhat életben, ha valóban markáns alternatívát jelent, ehhez pedig létre kellene hozni egy alternatív mozihálózatot (*Toldi*, *Cirko-Gejzír*, *Szimpla Téli Kertmozi*), amely az általa forgalmazott filmeket kizárólag a hálózaton belül mutatná be (ezzel javítva a nézőszámot és a presztízsét a többi forgalmazó körében). A hálózat központi mozijává a *Toldit* tenné, mivel az érintett mozik közül ez a legnagyobb és ez fekszik a legfrekvenciáltabb helyen. Ahhoz, hogy mindez létrejöhessen legelőször is a *Toldi*nak meg kellene erősödnie. Ennek pedig az erős anyagi háttér és lobby az alapja, amely nem nélkülözheti az erős kulturális és kapcsolati tőkét sem... (Horváth András 2006)

IV. BEFEJEZÉS

IV.1. A rendszerváltozás utáni átalakulások

Az 1990-óta eltelt több mint másfél évtized meghatározó üzemeltetői periódusainak egységes szempontok (programkínálat, pénzügyi háttér, kulturális és kapcsolati tőke

felhasználás) alapján elvégzett elemzése lehetőséget nyújt a vizsgált időszakban bekövetkezett változások e szempontok szerinti bemutatására és adott esetben konklúziók levonására.

Mindenekelőtt a programkínálat változásait érdemes feltárni. A relevánsan a *Fahrenheit* időszakában (1991-1992) megjelenő art-mozis filmkínálatot a széleskörű igénykielégítés jellemezte: egyfelől szinte minden korcsoportot, másfelől pedig a populáris filmízléstől a „filmínyencségig” az összes ízlésréteget megcélozta. A *BBS* korszakának kezdetén (1992) mindez megváltozott: a mozi vezetői a filmkínálatot egy jól körülhatárolható filmízlés alapján egy, már lényegesen szűkebb ízlésréteg-spektrumhoz igazították, és korcsoporttól függetlenül ehhez próbáltak közönséget találni. Az így kialakult arculat markáns alternatív-kísérleti-avantgárd jellege kijelölte azt a keretet, amelyen belül a mozi vezetői szélesíteni kívánták a filmkínálatot. Az 1998 és 2004 közötti időszakban az említett arculat a műsorpolitikai irányvonalak rögzülésével és a kísérleti-avantgárd műfajok gyarapodásával még karakteresebbé vált, azonban 2004 után a programok drasztikus csökkenésével igencsak megfakult.

A programkínálat részét képező egyéb kulturális tevékenységek körében a kezdeti kínálatához képest szintén egy szűkülés figyelhető meg. A *Fahrenheit* idejében a filmekhez közvetlenül, illetve közvetlenül nem kapcsolódó kulturális tevékenységek egyaránt jelen voltak. A vetítések bevezetők, előadások, viták és kiállítások kísérték, emellett pedig színház, koncert, művészeti és tudományos előadás, valamint a rock klub várta a közönséget. A gazdag kínálat 1992-től jelentősen megcsappant: a filmekhez közvetlenül kapcsolódó tevékenységek szinte teljesen eltűntek, a közvetlenül nem kapcsolódó tevékenységek köre pedig főként a zenei programokra szűkölt. Durst György távozásával 1995-től a megmaradt programok száma is tovább csökkent, 1998 és 2004 között hol gyakrabban, hol ritkábban, de erősen alkalmi jelleggel egy-egy koncert, valamint a könyvesbolt üzemeltetése jelentette az egyéb kulturális tevékenységeket. A mozi filmkínálatát 2004 után már csak a könyvesbolt színesítette, amely sorsa 2006-ban szintén megpecsételődött.

A vizsgált időszakban a filmtörténeti értékek bemutatása tartalmi, formai és funkcionális szempontból egyaránt megváltozott. 1991 és 1992 között e tekintetben a klasszikus filmtörténeti sorozatok domináltak, amelyek főként filmklubok formájában kerültek műsorra, ahol az elsődleges cél a filmtörténeti alapművek vetítése volt. Később a klasszikus filmtörténeti összeállításokat a közelmúlt értékeinek bemutatása váltotta föl; a sorozatok összességében már nem fogtak át akkora időintervallumot. A filmklubok helyét a retrospektív és műfaji sorozatok, valamint a fesztiválok vették át. A filmtörténeti értékek bemutatásának funkciója is megváltozott: a legfontosabb cél már nem az alapművek megismerése, hanem a filmtörténeti hiányosságok pótlása és a mozgóképkultúra értelmezési keretének kiszélesítése volt. Noha az értékek közvetítésének igénye 1998 után is megmaradt, ennek ellenére az

említett funkciók fokozatosan elhalványultak. Az összeállítások retrospektív jellege tovább csökkent, szinte kizárólag a jelen értékei kerültek vászonra. 2004 óta a filmtörténetileg jelentős alkotások esetlegesen és elvétve szerepelnek műsoron, vagy a napi kínálatban, vagy a moziból lassan kiháló fesztiválokon.

A programkínálat után az azt biztosító pénzügyi háttér vizsgálatát érdemes elvégezni. A meghatározó üzemeltetői periódusok mindegyikét a programorientált rentábilis működés jellemezte. A mozivezetők kezdetben mindig arra törekedtek, hogy: egyfelől ne termeljenek veszteséget, másfelől pedig, amennyire a körülmények engedik, profitra tegyenek szert. A profit nem a vezetők gazdagodására, hanem a mozi programjainak finanszírozására szolgált. A nyereségtermelésnek alapvetően két forrása volt: az egyik az üzemszerű működés, a másik pedig a mozi helyiségeinek és/vagy infrastruktúrájának gazdasági jellegű felhasználása. Az egyes üzemeltetői periódusok bevételeit az adottságok váltakozó hatékonyságú kihasználása nagymértékben meghatározta. A *Fahrenheit* például minden egyes helyiséget potenciális bevételi forrásként kezelt, a *BBS*-re azonban nem volt jellemző ez az élelmes szemléletmód, mindamelllett, hogy a stúdió gyártó és raktáregységeinek elhelyezése miatt eleve kevesebb helyiséget tudott bérbe adni. A *Fahrenheit* számára a rock klub, a *BBS* számára pedig egy idő után maga a mozi jelentette a legnagyobb bevételi forrást. A mozi mindkét esetben elvesztette alapfunkcióját; nem önmagáért, hanem az egyik esetben a vezetők anyagi gyarapodásáért, a másikban pedig a stúdió fennmaradásáért működött. Mindkét üzemeltetői periódus csődbe vitte a *Toldit*, ami a mozi esetében világossá tette, hogy:

1. *a moziüzemeltetés nem lehet mellék-, csak alaptervékenység,*
2. *hosszú távú és termékeny működés csak akkor valósulhat meg, ha a bevételek ténylegesen a programokba folynak vissza.*

Természetesen a külső feltételek is nagymértékben meghatározták pénzügyi háttér alakulását. A '90-es évek első felének szellemi pezsgésében az emberek önsanyargató módon, állami támogatás nélkül is hihetetlen energiákat mozgattak meg a kultúra terén. (Durst 2005) A gazdag kínálatot ráadásul élénk érdeklődés kísérte, a mozi ebben az időszakban sikerágazatnak számított. A lelkesedés azonban a dotáció hiányában fokozatosan alábbhagyott, az 1995-ben mélypontra került fővárosi nézőszám már egy új korszak kezdetét mutatta. A fellendülést meglepő módon a multiplexek 1996-os, első megjelenési hulláma hozta. A végzetesnek tartott kereskedelmi monstrumok jelentősen növelték a nézőszámot, ami az art-mozik látogatottságára is jótékonyan hatott. Lassan letisztultak a piaci viszonyok, és egyre világosabbá vált, hogy az art-közönség, noha jóval kisebb, mégis stabilabb és kiszámíthatóbb, mint a multiplexek nézőtábora. (Horváth György 2005) A mamut mozik második megjelenési hulláma 1998 és 2000 között szintén növelte a nézőszámot, az új évezred azonban már az art-szektor hanyatlását hozta; az életben maradás további

támogatások igénybevételét tették szükségessé. (Seres 2005) A nézőszám folyamatos csökkenése – ami meglátásom szerint az internetes filmletöltés és a DVD elterjedésének köszönhető elsősorban – az art-szektorra is egyre érzékenyebben érinti, a digitális mozizás miatt egyébként is elkerülhetetlen gyökeres változások mellett az art-mozik piaci léte az évtized második felére minden eddiginél bizonytalanabbá vált.

Végül, de nem utolsó sorban fontos bemutatni a kulturális és kapcsolati tőke felhasználás változásait is. A vizsgált időszakban három olyan üzemeltetői periódus volt, amelyben a kulturális és kapcsolati tőkét a mozi üzemeltetésén túl annak megszerzéséért is igénybe kellett venni. Az *Artco Kft.* lobbytevékenységéről jelenleg nincsenek ismeretek. Mindössze annyi tudható, hogy a *Toldit* 1990-ben kizárólag a *Budapest Film* alkalmazottai vehették igénybe (ami a kapcsolati tőke egy speciális változatának is tekinthető), illetve feltételezhető, hogy mivel két jelentős budapesti mozi (*Horizont*, *Szindbád*) korábbi vezetője is tagja volt a pályázaton győztes kft-nek, megelőző pozíciójuk és az ahhoz köthető kulturális és kapcsolati tőke is szerepet játszott az üzemeltetési jog elnyerésében. A *Fahrenheit* és a *BBS* esetében már biztosan kimutatható az a lobby, amely mindenképpen kellett a *Toldi* birtokbavételéhez. Ez előbbinél Lányi András, ez utóbbinál pedig Durst György közbenjárása volt nélkülözhetetlen. Mindketten régóta a filmszakmában dolgoztak, közvetlen vagy közvetett résztvevőiként annak minden területét alaposan ismerték. A *Fahrenheit*-nél, noha sok életképes ötlet és más szakmai területeken megszerzett hasznos tudás sűrűsödött össze, a mozivezetésben gyakorlatlan csapatnak nemcsak Lányi lobbyjára, hanem a filmforgalmazásban szerzett tapasztalataira is szüksége volt kezdetben. Durst szellemi hozománya ugyan közvetlenül nem kellett ahhoz, hogy a Horváth-Kövesdy páros az általa elképzelt mozi el tudja indítani, ugyanakkor mindaz, amit *BBS*-en keresztül a filmek, a kiegészítő programok és a stúdió közösségi élete által a *Toldi*-hoz hozzá tudott adni, a mozi talán legizgalmasabb, leggazdagabb korszakának alapjait teremtette meg, távozása a *BBS* éléről pedig érezhető kulturális veszteséget okozott a *Toldi*-nak.

Az egyes üzemeltetői periódusok programkínálatában kialakított vegyes profil szellemi alapját a kulturális és kapcsolati tőke szerteágazó, sokszínű mivolta jelentette. A Fahrenheit-nél a más szakmai területeken szerzett tapasztalatok és egy jártas filmforgalmazási szakember tudása; a BBS-nél Durst stúdióvezetői, Horváthék filmtörténeti, forgalmazói és mozialapításban szerzett ismeretei; Seres Mariann időszakában (1998-2004) pedig a kellő elméleti és gyakorlati tudás, valamint az elődök szellemi hagyatékának hatékony felhasználása biztosította a gazdag és szerteágazó kínálat hátterét.

Horváth András, a mozi jelenlegi vezetője tudását gyakorlatban, autodidakta módon szerezte, elméleti képzésben nem részesült. Korábban sem kívánt, és az elkövetkezőkben sem szeretne mozivezető lenni, a pozíciót a *Toldi* megmentése érdekében vállalta. Helyzetét

tovább nehezíti, hogy Serestől – a vezetéváltás váratlansága és gyorsasága miatt – nem örökölte meg az elődök szellemi tőkét, így meglehetősen tapasztalatlanul került a vezetői székbe. Példája a hiány példája, amely a siker alapfeltételeire vonatkozó konklúziót erősíti: *a megalapozott elméleti és a gyakorlati tudás, valamint az erős kapcsolati tőke együtt adta meg azt a szellemi potenciát, amely a vizsgált időszakban a Toldi ideális üzemeltetéséhez szükséges volt.*

IV.2. A Toldi alternatív mivolta

A *Toldi* alternatív mivoltának pontos megragadásához először tisztázni kell, hogy a mozi világában hol foglal helyet a többi mozi között. Az art-mozik eleve egyfajta alternatívát jelentenek, nemcsak a multiplexekhez, de a hagyományos mozikhoz (pl. *Corvin*, *Kossuth*) képest is. Eltérésük teljesen tudatos, amit egymáshoz mérten is igyekeznek megvalósítani. A budapesti art-mozik esetében a *Budapest Film* üzemeltette mozik képviselik a fősodort, hozzájuk képest a többi art-mozi akarva-akaratlanul is valamifajta alternatívát jelent. A *Toldi* a vizsgált időszak jelentős részében ahhoz a mozitípushoz tartozott, amely a *Budapest Film* hagyományos art-mozijaitól tudatosan kívánt eltérni.

Mindez azonban csak kiindulópont ahhoz, hogy a *Toldi* különbözőségének lényegét megragadhassuk. Ennek érdekében az imént említett hagyományos art-mozik és a *Toldi* tevékenységét, illetve jellemzőit kell összevetni, a vizsgált időszakban.

Az eltérések három különböző területen mutatkoztak meg:

1. *a filmkínálatban,*
2. *az egyéb kulturális tevékenységekben,*
3. *a közösségi tér jellegében.*

A Budapest Film art-mozijainak filmkínálatáról általánosságban elmondható, hogy a vizsgált időszakban populárisabb volt, mint a Toldié. Legkommerszebb mozijuk a *Puskin*, amely saját meghatározásuk szerint a szélsőséges művészmozi és a multiplex között áll félúton. (<http://www.magyar.film.hu> 2001c) Szintén a populárisabb mozik közé tartozik a *Szindbád*, amely főként hagyományos történeteket (pl. *Az élet szép*, *Tea Mussolinivel*), alkalmanként pedig régi magyar filmeket tűz műsorra. (<http://www.magyar.film.hu> 2001d) A popularitás szempontjából vegyes profilt követ a *Művész*; legnagyobb termében általában populáris művészfilmeket vetít, de néha egy-egy botrányfilm (pl. *Krisztus utolsó megkísértése*, *Nincsen nekem vágyam semmi*) és olykor egy-egy igényesebb közönségfilm (pl. *A nő kétszer*) is bekerül a kínálatba. A kisebb termek a nagyteremből kikerült filmek utánjátszóiként üzemelnek, illetve helyt adnak egész estét be nem töltő kis- és rövidfilmeknek, valamint olyan alkotásoknak, amelyek valamilyen különleges technikával

készültek. (Szántó 1993: 18-20) A *Tabán* popularitás és programkínálat szempontjából a *Toldi*hoz legközelebb álló mozi: minden előadáson más film szerepel, különféle filmcsemegéket lehet itt megtekinteni, rendszeresen a retrospektív és a tematikus sorozatok, a mozi médiaoktatásban vesz részt. (Szántó 1993: 18-20) A *Budapest Film* art-mozijai gyakran bonyolítanak le filmfesztiválokat; elsősorban nemzeti filmnapokat és filmheteket. A cég kiemelkedő rendezvénye a több mint egy évtizedes múltra visszatekintő *Európa Filmhét*.

A Toldi filmkínálata 1993-tól a forgalmazói kényszerpályától függetlenül is eltért a Budapest Film képviselte ízlésvilágtól. A Tabánban és a Művészen az alternatív-kísérleti-avantgárd filmek kiegészítő jelleggel kerültek műsorra, míg a Toldinál a filmellátás mértékétől függően ezek az alkotások határozták meg az arculatot, és egyúttal a mozgóképkultúra egy szélesebb spektrumát mutatták be. A mozi napi kínálatában és alkalmi filmes rendezvényein több filmműfajjal és a társművészetek intenzívebb mozgóképes jelenlétével lehetett találkozni, a filmkulturális hiánypótlás szándéka átfogóbbnak és erősebbnek bizonyult, mint az imént említett moziknál.

A Budapest Film art-mozijainak egyéb kulturális tevékenysége a vizsgált időszakban kötöttebb és kevésbé szerteágazó volt, mint a Toldié. Filmekhez kapcsolódó előadások, viták, ankétok; képzőművészeti kiállítások; könyv-, folyóirat-, film- és zenei kiadvány árusítás; valamint videotéka működtetése tartoztak ebbe a tevékenységi körbe. A videotékát leszámítva mindez a Toldiban is megtalálható volt, azonban a mozi koncerteket, színházi előadásokat, performance-okat, tudományos és művészeti előadásokat, valamint rock klubot is rendezett, amely programok gyakran spontán és meghökkenítő elképzelések alapján jöttek létre egy, a megszokottnál szabadabb cselekvési térben. A mozi tevékenységi köre jóval meghaladta a hagyományos art-mozikét, leginkább a művelődési házakéhoz hasonlított. A Fahrenheit szellemi centrummá, a BBS underground kulturális központtá, Seres Mariann pedig kultúrházzá kívánta fejleszteni a Toldit; az egybecsengő törekvések mind arra irányultak, hogy a film mellett több művészeti ág is markánsan megjelenhessen egyazon intézményen belül.

A Toldi közösségi tere a vizsgált időszakban összetettebb, egyes elemeit tekintve pedig speciálisabb volt a Budapest Film art-mozijaiéhoz képest. A különbség – mindamellett, hogy a Toldiban eleve egy kevésbé populáris, alternatív milió alakult ki - elsősorban abból fakadt, hogy a meghatározó üzemeltetői periódusokban egy, olykor több jól körülhatárolható szubkulturális közösség is szerves része volt a mozi életének. A Fahrenheit idejében a Razzia rock klubhoz köthető alternatív csoportosulás, a Balázs Béla Stúdió üzemvezetése alatt egyfelől maga a stúdió és a hozzá kapcsolódó holdudvar, másfelől pedig a biciklisfutár szubkultúra, amely aztán a Pesti Est időszakában is jelen volt. Ezek a közösségek, noha intenzíven jelen voltak, csak kismértékben olvadtak be a közönségébe, elsősorban a mozi

egyéb funkcióit használták, azok közül is leginkább a szórakozás lehetőségével éltek: a rock klub, a stúdió és a futárszolgálat tagjai gyakran töltötték szabadidejüket a *Toldi* büféjében, ahol más moziktól eltérően alkoholt is fogyaszthattak. Mindemellett a *BBS* a moziban végezte gyártási munkálatait, illetve itt vitatta meg hétköznapi ügyeit, a biciklisfutárok pedig az aula nyilvános telefonján fogadták a bejövő hívásokat, a büfében melegedtek. *A különböző szubkultúrák (azokon belül és kívül számtalan művész), a hozzájuk kapcsolódó egyének, a mozi látogatói és dolgozói egy olyan összetett közösség részévé váltak, ahol filmnézésen túl a koncert, a színház, a hétköznapi és ünnepi együttlétek, sőt a munka közösségi élményét is átélhették, a Toldi underground kulturális miliójában.*

IV.3. Összegzés

A Toldi mozi rendszerváltozás utáni art-mozis törekvéseinek lényege és jelentősége az alternatívaképzésben és az art-mozi „műfaji” kereteinek kiszélesítésében érhető tetten. A Toldi a hagyományos art-mozis törekvéseken belül mind a programkínálat, mind a közösségi tér szempontjából sajátos alternatívát teremtett, ugyanakkor ez a sajátos alternatíva át is lépte a hagyományos art-mozi határait, tevékenységi körét és funkcióit nézve egy, az eddigieknél szélesebb spektrumot nyitott meg budapesti és a magyarországi art-mozizás előtt.

A *Toldi* alternatív törekvéseinek sikere azonban csak átmeneti sikernek tekinthető: a mozi egyelőre ellenáll, és nem engedi, hogy alaptevékenysége mellé más tevékenységek is felemelkedjenek; nem engedi, hogy a régóta vágyott kulturális központ, amely egy, a hagyományostól jóval markánsabban eltérő alternatív art-mozi alapjait adhatná, tartósan megvalósuljon.

A digitális mozizás küszöbén, a nézőszámcsökkenés árnyékában a filmszínházak kényszerű változások elébe néznek; a mozi jövője körül jelenleg nagyobb a bizonytalanság, mint egykoron, a televízió és a videó megjelenése idején. Mindezeket figyelembe véve, meggyőződésem, hogy a *Toldi* számára a mozi „tiltakozása” ellenére is az imént említett mozitípus megvalósítása, és annak eredményeként egy sokkomponensű, de speciális, az alternatív kultúra és a mozi (mint filmnézési forma) iránt egységesen elkötelezett, ugyanakkor biztos közönségréteg megtalálása jelenti a túlélés lehetőségét.

A budapesti alternatív art-mozik koronázatlan királyát 1932 óta időről-időre a kísérletezés tudományosan megfoghatatlan szelleme járja át. Őszintén remélem, hogy ez a szellem (amely lassan másfél évtizede, azaz egy „láncszemny” ideje nem tört fel elementáris erővel) most megint elárasztja a *Toldit*, és utat nyit egy újabb termékeny korszak előtt!

BIBLIOGRÁFIA

Almási Miklós (1961) *A filmművészet szociológiai alapjai.*

Budapest. Magyar nemzeti Filmarchívum.

Andorka Rudolf (1988) A filmművészet társadalmi hatása.

In: *Filmkultúra* 1: 26-29.

Antal István (1995) Japán Animáció – A tustoll-kamera.

- In:** *Filmvilág* 6: 33-35.
- Badelli, Pio (1963) *A mozi szociológiája*. Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Bakonyi Veronika (1966) *A mozgókép útja a gyártástól a közösségig*. Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honnfy Pál (2004) *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*.
Budapest. Műszaki Kiadó
- Baló Júlia (1986) *Művészfilmek otthonában*.
In: *Filmvilág* 9: 47-51.
- Banyár Magdolna (1993) *A Budapest Film átalakulása*.
In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmgyártás. A filmterjesztés rendszerének átalakulása (1982-1992). Tények és reflexiók*.
Budapest. FILMOSZ-OPAKFI. 122-128.
- Banyár Magdolna (1990) *A mozi funkcióinak szociológiai megközelítése*.
In: *Filmkultúra* 50: 48-53.
- Banyár Magdolna (2002) *Mozibajárási szokások '93*.
In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. A kinoszaurosok kora? Tények, reflexiók a kilencvenes évekről*.
Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE 57-91.
- Bán Róbert (1959) *Stúdiómozi*.
In: *Filmvilág* augusztus 1.: 29-30.
- Bernáth László (1974) *Budapesti mozik jelene és jövője*.
In: *Filmkultúra* 4: 98-102.
- Bikácsy Gergely (1992) *Bolond Pierrot moziba megy*.
Budapest. Héttorony Könyvkiadó. 125-129.
- Bodrossy Félix (1981) *Volt egyszer egy plasztikus film...*
In: *Az Élet és Tudomány Kalendáriuma / 1981*.
Budapest. Hírlapkiadó Vállalat. 270-272.
- Buda Béla (1971) *A tömegkommunikáció szociálhigiéniai jelentősége és szerepe*.
Budapest. MRT.
- Csoma Béla (1993) *A filmforgalmazás és moziüzemeltetés átalakulási folyamata 1982-1992*.

In: Juhász Árpád (szerk): *Útközben a magyar filmterjesztés. A filmterjesztés rendszerének átalakulása (1982-1992). Tények és reflexiók.*

Budapest. FILMOSZ-OPAKFI. 103-121.

Dániel Ferenc (1994) Ozu-életműsorozat – Legyezőjátékok monszun idején.

In: *Filmvilág* 8: 30-33.

Durgnat, Raymond (1963) A franciák évtizede.

In: *Filmkultúra* 1-2: 105-126.

Ember Marianne (1973) Tervek és tapasztalatok az első pesti stúdiómoziban.

In: *Filmkultúra* 3: 75-78.

Erhard Miklós (1999) Közép-európai avantgárd – Túlélő füzet.

In: *Filmvilág* 6: 47-49.

Farkas Andrea (1994) Toldi mozi – Beszélgetés Horváth Györggyel.

In: *Film-Hírek* 9: 28-29.

Fehérvári Zoltán szerk. (1996) *A budapesti mozi 100 éve.*

Budapest. Ernst Múzeum.

Fekete Ibolya (2004) Holocaust és mozgókép – „Kívül van a történelmen”.

In: *Filmvilág* 9: 38-40.

Féjja Sándor (1976) *Bevezetés a filmszociológiába.*

Budapest. OPAKFI.

Féjja Sándor (1975) *Film és közönség.*

Budapest. Népművelési Propaganda Iroda.

Gervai András (1995) *Mozi az alagútban.*

Budapest. Pelikán Kiadó.

Gregor, Ulrich – Patalas, Enno (1966) *A film világtörténete.*

Budapest. Gondolat. 409-410., 458-459.

Gyöngyössy Imre (1972) Stúdió „72”.

In: *Objektív* 2: 27-32.

Halász Tamás (2000) Táncfilmek – Testek tájban, tájak testen.

In: *Filmvilág* 8: 50-51.

Józsa Péter (1972) A művelődésszociológiáról.

In: *Valóság* 4: 11-17.

Juhász Árpád (2002) A filmterjesztés struktúrájának fejlődése az elmúlt két évtizedben (1960-1978)

In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. Helybenjárás és/vagy műsorpolitikai kállai kettős? Tények, reflexiók a „pangás” évtizedéből (1973-1983).*

Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE. 151-163.

Juhász Árpád (2002) Diagnózisok és prognózisok.

In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. Helybenjárás és/vagy műsorpolitikai kállai kettős? Tények, reflexiók a „pangás” évtizedéből (1973-1983).*

Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE. 124-161.

Kálmán András (2002) Multiplexek Magyarországon.

In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. A kinoszaurosok kora? Tények, reflexiók a kilencvenes évekről.*

Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE. 246-248.

Kelecsényi László (2001) *Budapesti mozirege.*

Budapest. Ernst Múzeum.

Kézdi-Kovács Zsolt (1978) Baj van a mozival?

In: *Filmvilág* 24: 1-3.

Király Jenő (1998) *Mágikus mozi – Műfajok, mítoszok és archetípusok a filmkultúrában.*

Budapest. Korona Kiadó. 19-23., 230-233.

Kondor István (1978) A Filmbaráti Körök kialakításának irányelvei.

In: Kézdi-Kovács Zsolt – Szekfű András (szerk.): *A moziforgalmazás helyzete II.*

Budapest. Magyar Film és Televízióművészek Szövetsége. 47.

Kozma Károly (1993) A szakmai civiltársadalom önszerveződése.

In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. A filmterjesztés rendszerének átalakulása (1982-1992). Tények és reflexiók.*

Budapest. FILMOSZ-OPAKFI. 93-94.

Kozma Károly (2002) Gyalogáldozat.

In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. A kinoszaurosok kora? Tények, reflexiók a kilencvenes évekről.*

Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE. 37-50.

Kövesdy Gábor (1989) Van/nincs Budapesten Filmmúzeum.

In: *Filmvilág* 11: 64.

Lajta Andor (1961) A budapesti filmszínházak története 14. – Toldi.

In: *Pesti Mozi Műsor* november 12.

- Lajta Andor (1961) *A budapesti filmszínházak története 1895-1959*. Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum. 94/a.
- Langer István (1979) *Fejezetek a filmgyártás történetéből I.*
Budapest. Magyar Sajtó és Propaganda. 46-48., 53-55., 102-106.
- Lajta Andor (1960) *A budapesti filmszínházak történetének időrendi beosztása*. Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Magyar Bálint (1959) *Tervezet a magyar filmklubmozgalom fejlesztésére*. Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Mészáros Pál (1946) Budapesti moziélet.
In: *Városi Szemle* 3-4: 272-278.
- Nemes Károly (1963) *A filmművészeti avantgarde története*.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum. 156-161.,
356-359.
- Nemeskürty István (1968) *A magyar film története*.
Budapest. Gondolat.
- Nemskürty István (1980) *Magyar Film, 1939-1944*.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum. 131-228.
- Panrok Ferenc (1986) *A mozi révén történő filmterjesztés Budapesten 1957-1985*. Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum. 2.
- PATAKI ANDRÁS (2001) Új amerikai kísérleti filmek a BBS Toldi moziban.
Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára
ellenőrizve: 2006. 10. 12.)
- Pataky István, Dr. (1985) „*A filmklubok krónikája Budapesten 1957-1982. között*”. Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Peternák Miklós (1993) Japán videoantológia – Magánviziók.
In: *Filmvilág* 4: 2.
- Pongrácz Erzsébet (1998) *Mozikalauz*.
Budapest. Budapest Főváros Önkormányzat Főpolgármesteri
Hivatala.
- Reichenberger János (2000) A mozihálózat átalakulása a számok tükrében.
In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. A
multiplex kihívás. Tények, reflexiók a kilencvenes évekből*.
Debrecen. MOSZ-OPAKFI-KLTE. 244-250.

Réz András (1980) *A magyar filmklubmozgalom szerepe a filmkultúrában*. Kézirat.

Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.

Rubovszky Kálmán (1986) *A filmterjesztés hazai fejlődésének történeti-logikai és empirikus kutatása*. Kézirat.

Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.

Selmeczi Mari (2005) *Kellett nekem rongy bicikli*.

Budapest. K.u.K. Kiadó.

Sirály Gergely (1989) Fekete mozgó – Interjú Kövesdy Gáborral.

In: *Filmvilág* 11: 64.

Surányi Vera (1994) Hallgatás = halál – Adele Eisensteinnel az új Toldi moziban.

In: *Filmkultúra* 1: 22-21.

Surányi Vera (1993) „Nincs levegő – megszűnt a tér” – Beszélgetés Durst Györggyel és Szederkényi Júliával.

In: *Filmkultúra* 4: 38-39.

Szántó Krisztina (1993) A budapesti Cine-beaubourg.

In: *Film-hírek* 11: 18-20.

Szántó Krisztina (1994) A legolcsóbb mozi a legváltozatosabb programokkal.

In: *Film-hírek* 2: 12-13.

Szekeres Péter (1979) *Adjanak nekem egy mozit...* Kézirat.

Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.

Szekfü András (1967) A film szociológiája.

In: *Filmkultúra* 1. 77-81.

Szekfü András (1978) Kulturális politika és gazdasági problémák a filmforgalmazásban.

In: Kézdi-Kovács Zsolt – Szekfü András (szerk.): *A moziforgalmazás helyzete II*.

Budapest. Film és Televízióművészek Szövetsége.

Székely Gabriella (1974) Mozi és közművelődés – Beszélgetés Dr. Gombár Józseffel.

In: *Filmvilág* 21: 9-10.

Szilágyi Erzsébet (1993) A filmklub-mozgalom.

In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. A filmterjesztés rendszerének átalakulása (1982-1992). Tények és reflexiók*.

- Budapest. FILMOSZ-OPAKFI. 173-188.
- Tárnok János (1973) *A városi filmszínházak közönsége 1972-ben.*
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Tevem Imre (2002) *Multiplex szklerózis.*
In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. Multiplex szklerózis? Tények, reflexiók az ezredfordulón.*
Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE. 211-213.
- Tóth Dezső (1982) *A Filmmúzeum jubileumára.* Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum. 2.
- Varga Tamás levele az V. kerületi Önkormányzati Testületnek. (1991)
Tillai Zsuzsa dokumentuma.
- Veress József (1965) *A lengyel filmklub-mozgalom.* Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum 1-10.
- Veress József (1976) *A filmklubszervezés kérdései.*
Debrecen. Hajdú-Bihar Megyei és Szabolcs-Szatmár Megyei
Moziüzemi Vállalat. 4-9.
- Vincent, Pinel (1963) *Bevezetés a filmklubmozgalomba.* Kézirat.
Budapest. Magyar Nemzeti Filmarchívum.
- Vitányi Iván (1971) *Közösség, közönség.*
Budapest. Népművelési Propaganda Iroda.
- A budapesti mozik műsora. (1980)
In: *Pesti Műsor* szeptember 24.: 80.
- A budapesti mozik műsora. (1983)
In: *Pesti Műsor* május 25.: 96.
- A filmforgalmazás és moziüzemeltetés irányelvei.* (1972)
Budapest. Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatóság.
- A film társadalmi funkcióinak érvényesítése a forgalmazásban. (2002)
In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. Helybenjárás és/vagy műsorpolitikai káliai kettős? Tények, reflexiók a „pangás” évtizedéből (1973-1983).*
Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE. 103.
- A francia filmgyártás és filmforgalmazás 1968-ban.* (1969)
Budapest. Magyar Filmtröszt. 26-27.
- A Kis tehén gazdája is nyert – Aranybanán 2002. (2002a)

Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára ellenőrizve: 2006. 10.10.)

Budapest Center For Resource Management – Emberi Jogok Fesztiválja. (1999)

In: *Filmvilág* 11: 2.

Fiatalfilmesek Európája – Madzag filmnapok. (2003)

Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára ellenőrizve: 2006. 10. 10.)

Filmesek az Alzheimer-kór ellen. (2002b)

Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára ellenőrizve: 2006. 10. 10.)

Filmhírek. (1953)

In: *Filmhírszolgálat* október 22.: 2.

Filmklubszervezés, rövid filmelmélet. (1999)

Budapest. Faludi Ferenc Akadémia.

Irányelvek a filmforgalmazási és moziüzemi vállalat számára – A közművelődési párthatározat végrehajtására. (1974)

Budapest. Kulturális Minisztérium Filmfőigazgatóság.

Mit játszanak a mozik? (1950)

In: *Színház és mozi* február 19.: 12.

Mit játszanak a mozik? (1951)

In: *Színház és mozi* augusztus 3.: 19.

Mozik műsora. (1952a)

In: *Színház és Mozi* április 18.: 23.

Mozik műsora. (1952b)

In: *Színház és Mozi* augusztus 1.: 23.

Mozitúra – Az aranyozott középmozi (Puskin). (2001c)

Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára ellenőrizve: 2006. 10. 09.).

Mozitúra – Krúdy nyugalmával (Szindbád). (2001d)

Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára ellenőrizve: 2006. 10. 09.).

Mozitúra – Ne ess pánikba, a Toldi marad! (2001a)

Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára ellenőrizve: 2006. 10. 09.).

Nézőinkhez! Olvasóinkhoz! (1966a)

In: *Művész Mozi* február: 3-5.

Nézőinkhez! Olvasóinkhoz! (1966b)

In: *Művész Mozi* április: 3.

Nézőinkhez! Olvasóinkhoz! (1967)

In: *Művész Mozi* február: 3-5.

Nézőinkhez, olvasóinkhoz! (1970)

In: *Művész Mozi* október-november-december: 4.

Phill Niblock a Toldiban. (2000)

Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára ellenőrizve: 2006. 10. 10.)

Simó Sándor emléknapi a Toldiban. (2001b)

Elérhető az interneten: <http://www.magyar.film.hu> (utoljára ellenőrizve: 2006. 10. 10.)

Színházi Élet 1932/38: 55.

Tájékoztatás az Országos Közművelődési Tanács részére a filmterjesztés helyzetéről és feladatairól. (2002)

In: Juhász Árpád (szerk.): *Útközben a magyar filmterjesztés. Helybenjárás és/vagy műsorpolitikai káliai kettős? Tények, reflexiók a „pangás” évtizedéből (1973-1983).*

Debrecen. MOSZ-OPAKFI-DE. 58-61.

Toldi. (1991)

In: *Híradó* május: 7.

Interjúk

Hangszalagra rögzített:

Durst Györggyel 2005. október,
Horváth Andrással 2006. április,
Horváth Györggyel 2005. november,
Seres Mariannal 2005. december,
Varga Tamással 2006. március.

Írásban rögzített (élőszóban):

Tillai Zsuzsával 2005. szeptember.

Írásban rögzített (telefonbeszélgetés):

Dimitrov Sándorral 2005. február,
Tóth Zoltánnal 2006. január.

Áttanulmányozott folyóiratok, időszakos kiadványok

A Filmszínházak Közlönye 1942-1944.

Délibáb 1932/45-51., 1936/28-52.

Film 1955/3-4.

Film, Színház, Muzsika 1957-1959.

Filmhírek 1993-1994.

Filmhírszolgálat 1953-1954.

Filmkörkép 1988/11., 1989/12.

Filmkultúra 1932-1935., 1937-1938., 1960-1963., 1965-1968., 1970-1995.

Filmművészet – Filmtechnika 1952/4.

Filmművészeti Figyelő 1960./3.

Filmművészeti Repertórium 1965.

Filmszem 1976-1977.

Filmspirál 1992-2004.

Filmtájékoztató 1974-1976.

Filmtechnikai és Gazdasági Tájékoztató 1957/4., 1958/1-3., 1961/4-7.

Filmtechnikum 1954-1962.

Filmújság 1934/49., 1936., 1948/26-27.

Filmvilág 1958., 1963-1979.

Fővárosi Mozi Műsor 1961/12.

Híradó 1990/5.

Jel-kép 1980-1981.

Kultúra és Közösség 1974-1977.

Lajta Andor szerk. (1932-1949) *Filmművészeti Évkönyv*. Budapest. Saját kiadás.

Magyar Film 1938-1944.

Magyar Filmkurír 1936/12., 1937/1., 1937/7-8.

Magyar Közgazdaság 1936/37.

Magyar Mozi és Film 1930/28-49., 1936/25-26.

Média Hirlevél 1994-95.

Média Kommunikáció 1994.

Médiamix 2001.

Metropolis 1997-1999., 2004.
Mokép Híradó 1950.
Mokép Infó 1988-1989.
Mokép Filmhírszolgálat 1981-1984.
Mozgóképek 1986-1987.
Mozi 1953.
Moziélet 1946/10-12.
Mozi és Film 1935/24-26.
Mozi és Filmvilág 1938/6.
Mozi Újság 1941/12. – 1942/3., 1944/4 –5.
Művészeti Dolgozók Lapja 1952./5.
Művész Mozi 1966-1967., 1970. október-november-december
Objektív 1972.
Pergő Képek 1972-1975.
Színészek Lapja 1949/3-4., 5-6.
Színházi Élet 1932/38-39., 1936/1-28.
Színház és Filmművészeti Tájékoztató 1952/10.–1954/6.
Színház és Mozi 1950., 1954-1955.
Színháztudományi és Filmtudományi Intézet Szemléje 1957/9.–1958/2.
Tér és Forma 1932-1933.
Városi Szemle 1932.