

HELTAI GYÖNGYI

Roboz Imre és a Vígszínház nemzetközi kapcsolatrendszere az 1930-as években

Budapest–New York–Párizs–Berlin*

Az alábbi magánüzenetek a Vígszínház iratanyagában találhatóak. A tanulmány célja a levelekben szereplő, a kozmopolita színházi és filmipar különböző szintjein jelentős pozíciókat betöltő személyeket összekötő szakmai és informális háló felvázolása.

Kedves Sándor!

Nagyon köszönöm leveledet. Időközben jött már távirati hír arról, hogy milyen szép sikere volt az *Egy, kettő, háromnak* és az *Ibolyának*¹ New Yorkban. Remélem és kívánom, hogy a közlések megfeleljenek a valóságnak. Mi is nagyban készülünk a *Jó tündérre*,² amelynek 11-én, szombaton lesz a premierje. Kérlek, add át üdvözetemet Zukoréknak, Millernek,³ Bennek⁴ és más közös barátainknak. Remélem, jól dolgozol és rövidesen, talán még mielőtt a levelem kiér, hirt hallok Tőled.⁵

* A tanulmány az MTA–ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport támogatásával készült.

¹ Molnár Ferenc darabjait – *The Violet* és *One, Two, Three* címmel – 1930. szeptember 29-én mutatta be a Henry Miller's Theatre-ben Gilbert Miller.

² Molnár Ferenc darabja – bemutatta 1930. október 11-én a Vígszínház.

³ Gilbert Miller (1884–1969) színházi producer.

⁴ Ben Blumenthal 1920-tól a Vígszínház tulajdonosa.

⁵ Roboz Imre levele Incze Sándornak, 1930. október 1., OSZK SZT Irattár 374.

Kedves Imrém,

Zukor bácsi a lehető legtermészetesebbnek találta, hogy a feleségeddel együtt gyere ki. Viszont a Zukorné anyja haldoklik, Al⁶ itt van már egy hete Hollywoodból, úgyhogy most nem volt alkalmas az idő a kiutazás részleteiről beszélni. Írd meg Imrém, hogy mikor volna Neked a legalkalmasabb. Feltétlenül ki kell jönnöd még ebben az évben. Darab még nincs semmi.⁷

A levelek írói és szereplői egy nemzetközi színdarab- és film-téma export-import hálózat részei voltak. Az eltérő léptékeket képviselő üzleti partnerek kapcsolatformáinak elemzésekor izgalmas kérdés a vizsgálatom középpontjában álló budapesti Vígszínház (periféria) pozíciója a centrum (New York, Párizs, Berlin) által meghatározott kozmopolita színházi hierarchiában. Másfelől, épp jórészt nemzetközi kapcsolathálója révén megalapozódott, vezető helye a pesti magánszínházi mezőben. Vizsgálendő az is, miként módosították a nemzetközi színház- és filmipar kapcsolatformáit az 1930–40-es évek egyre kevésbé szabadversenybarát bel- és külpolitikai fejleményei. Forrásom a Vígszínháznak az Országos Széchényi Könyvtár Színházi Tára irattárában található, csak kronologikusan rendezett anyagából Roboz Imre vezérigazgató külföldön működő üzleti partnereivel folytatott levelezése.⁸ Roboz, aki pályáját a Projectograph Rt. filmkölcsonzó és -gyártó vállalatnál kezdte, 1921-től 1939-ig volt a legtekintélyesebb fővárosi magánszínház, a Vígszínház vezérigazgatója. Pozíciója mai szóval menedzser igazgatóként írható le. 1931-től 1940 szeptemberéig a pesti magánszínházak érdekvédelmi és lobbiszervezetének, a Budapesti Színigazgatók Szövetségének elnökeként is igen aktívan tevékenykedett. Ez ugyanis nemcsak szimbolikus funkció volt, a szövetség iratanyaga arról tanúskodik, hogy a színigazgatók – a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériummal, a Belügyminisztériummal, vagy a főváros vezetőivel folytatott – tárgyalásain általában

⁶ Albert Kaufman, Zukor Adolf sógora.

⁷ Incze Sándor levele Roboz Imrének, 1930. október 4., OSZK SZT Irattár 374.

⁸ Mivel Roboz nem igazán tudott angolul, a levelek a Vígszínház anyagában gyakran két nyelven maradtak fenn. Amennyiben csak az angol verzió áll rendelkezésemre, azt saját fordításban idézem.

a Roboz által, de mindig konszenzussal kialakított álláspont érvényesült. Azonban nemcsak a hazai multipozicionális elit tagja és a színházi ipar egyik legtekintélyesebb figurája volt. Meghatározó volt szerepe a Pest–New York–Berlin–Párizs közt bonyolódó színházi és filmipari kulturális transzferek⁹ koordinálásában is. Gyakran általa jutottak magyar színpadi szerzők amerikai filmipari megbízásokhoz. Több évtizedes képzetközvetítő aktivitása nemcsak a cél (elsősorban az USA), hanem a forrás (magyar) kultúrára is hatott, hisz a filmvilág elitjétől hozzá eljutó bennfentes információk a Vígszínház repertoárpolitikáját is befolyásolták. Üzleti levelezése rávilágíthat arra is, mely személyiségjegyei tették Robozt egyaránt elfogadottá külföldi üzleti és hazai szakmai partnerei, illetve a magyar hivatalosságok (minisztériumok, főváros vezetése) számára.

A kulturaközi darab transzferekkel kapcsolatos levelezést vizsgálva elsőként az a (megválaszolatlan) kérdés merül fel, hogy miként került a Vígszínház anyagába a dr. Marton Sándor Színpadi Kiadója által bonyolított, nem Vígszínházzal kapcsolatos levelezés egy része. A keveredés a két korabeli pesti „superbrand”: a legtökeerősebb magánszínház és a legtekintélyesebb színpadi kiadó informális kapcsolatáról árulkodik. A jogász végzettségű Marton darabokkal és szerzői jogokkal kereskedett kül- és belföldön. Jórészt az ő 1910-ben alakult szerzői jogértékesítő központjának és színpadi ügynökségének volt köszönhető egyes vígszínházi „házi szerzők” (elsősorban Molnár Ferenc és Lengyel Menyhért) széles körű nemzetközi játszottsága az első világháború előtt.¹⁰ Fia, a Vígszínházzal és Robozsal szintén együttműködő György az 1930-as években Bécsben már saját cégét vezette (Georg Marton Verlag). Lánya, Erzsébet,

⁹ „A kulturális transzfer kifejezés több különböző nemzeti tér, illetve közös összetevőik egyszerre történő elemzésének szándékát jelöli. [...] A kulturális transzfer ellentétes a homogén formák feltárásának szentelt, egységekre összpontosító társadalomtudományokkal.” – Michel ESPAGNE: A francia–német kulturális transzferek. *Korall*, 2004/3–4. 254.

¹⁰ Lásd erről: HELTAI Gyöngyi: A világháború kitérésének hatása a pesti színházi ipar nemzetközi kapcsolatrendszerére. In: KAPPANYOS András (szerk.): *Emlékezés egy nyár-éjszakára. Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről*. MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2015. 307–321.

1953-tól New Yorkban folytatott hasonló profilú tevékenységet (The Marton Agency Inc., The Elisabeth Marton Agency).

Roboz Imre és a Berlinben, Párizsban, végül Londonban működő Somló József, illetve Roboz Imre és a Párizsban, majd Londonban tevékenykedő Frank Farley közti levelezésre koncentrálva azt is vizsgálom, miként módosította a nemzetközi színházi és filmes kereskedelem gyakorlatformáit a Magyarországon erőteljesebben 1931 nyarától érzékelhető gazdasági válság, illetve milyen akadályokat jelentettek 1933 után a berlini, párizsi, végül a New York-i partnerek pozícióit is befolyásoló politikai hatások. E téma a Vígszínház esetében azért is releváns, mert a pesti magánszínházak közül csak ennek volt külföldi tulajdonosa. Ben Blumenthal 1920-ban a színházépület, majd az üzemeltetés jogának megvásárlása idején a Paramount ügynökeként a filmvállalat közép- és kelet-európai terjeszkedésében volt érdekelt. Emellett több színház tulajdonosa, a New York-i székhelyű United Play Corporation színházi tröszt elnöke volt. Mint erről meglehetősen önbizalommal nyilatkozott is, egyike volt azon keveseknek, akik a Nagy Háború után fantáziát láttak a központi hatalmak „szellemi értékeivel” való kereskedelemben.¹¹ Blumenthal részt vett az 1921 áprilisában alakult European Film Alliance (EFA) létrehozásában. Ezt a Zukor Adolf vezette Famous Players Lasky és az UFA volt munkatársai alapították.¹² A Vígszínház irányításába szintén belefolyó testvére, Ike Blumenthal pedig 1925-től képviselte a Paramountot a Parufamet német–amerikai filmterjesztési vál-

¹¹ „Én, az előrelátó, gondos kereskedő törekvésével a központi hatalmak szellemi értékeit akartam Amerikában gyümölcsöztetni, úgy, hogy mindkét fél egyformán jól járjon. Hittem ennek a kultúrának a mélységében és értékében, és hogy hitem mennyire jogos és mennyire alapos volt, talán ebben a pillanatban nem kell egyébre rámutatnom, hogy az amerikai szinígazgatók legnagyobb reménysége ma a magyar irodalmi termés. A fegyverszünet után azonnal átjöttem Európába, ahol a központi hatalmak kitűnő íróinak és zeneszerzőinek mintegy hetven százalékával kötöttem olyan szerződéseket, amelyek rendelkezési jogot biztosítanak számomra műveiknek Amerikában való értékesítésére, és amely szerződések legnagyobb mértékben biztosítják megbízóim érdekeit is.” F. I.: Vallomások. Ben Blumenthal. *Magyarország*, 1924. február 24.

¹² Jan-Christopher HORÁK: Rin-Tin-Tin in Berlin or American Cinema in Weimar, *Film History*, 1993/1. 53.

latat igazgatótanácsában.¹³ Bár a Vígszínház megvásárlásának indítékai máig többféle magyarázattal bírnak, a színház mérete, reprezentatív jellege, valamint „házi szerzőinek” nemzetközi piacképessége bizonyára az okok között volt. Blumenthal a kereskedelmi színházi világ elitbe emelését ígerte: „Anyagi lehetőségeinknek nincsen szigorú korlátja, egy magyar darabot úgy tudunk elindítani a világ színpadai számára a Vígszínházból, hogy a magyar színműírás egy erős lökéssel juthat még magasabbra.”¹⁴

Az öt külföldiként és zsidóként érő folyamatos politikai¹⁵ és sajtótámadások¹⁶ következtében azonban Blumenthal lemondott az amerikai mintájú, a Vígszínházra alapozott színház-mozi hálózat, egy magyarországi „Blumenthal konzern” létrehozásáról. 1926-ban a Vígszínház működtetési jogát is bérbe adta Roboz Imrének. De továbbra is az épület tulajdonosa maradt, és a válságok idején biztosított dollárkölcsoáival a Vignek a pesti magánszínházak közül kitűnő folyamatos üzletmenetet biztosított. Robozzal állandó levél- és táviratkapcsolatot tartott, New York-i, londoni üzleti érdekeltségei közt utazgatva

¹³ Uo. 58.

¹⁴ N. N.: Blumenthal. In: INCZE Sándor (szerk.): *A Színházi Élet évkönyve. Művészeti Almanach*. Barta L. Ny., Budapest, 1922. 146.

¹⁵ Kiss Menyhért felszólalása a nemzetgyűlés ülésén 1923. január hó 11-én: „Érdekel engem, hogy ez a Ben Blumenthal amerikai polgár, aki most már Budapestten a két legnagyobb színházi intézménynek tulajdonosa [...] hogyan alakította meg a részvénytársaság igazgatóságát. Megszereztem ezt a jegyzéket és kerestem, hogy kik vannak benn az igazgatóságban, hogy ott a magyar kultúrának őrei tényleg megtalálhatók-e. Az igazgatósági tagok azonban: Roboz Imre, Szabolcs, Jób Dániel, Heltai Jenő, Tapolczai Dezső, Vízster, Varga, Ferenczi Frigyes, Vincze Sándor, Kossovitz, tehát egyetlen sincs közöttük keresztény ember.” Forrás: <http://www3.arcanum.hu/onap/opt/a110616.htm?v=pdf&q=WRD%3D%28Blumenthal%29&s=SORT&m=13&a=rec> (Letöltve: 2016. 09. 12.)

¹⁶ „Még egy mondata fogott meg csupán a nagy Bennek és ez a következő: a lelkek pacifizmusára van szükség. E mondás sem eredeti, hiszen Klein Ármintól kezdve egészen Purjesz Lajosig ugyanezt mondotta és vallotta az egész szíriai front anno 1918. A lelkek pacifizmusának nevében és jegyében züllesztették odáig Magyarországot, hogy a galíciai amerikus birtokba tudta venni a dollár nagy vásárló erején keresztül a magyar főváros két színházát, ezzel színházi kultúránk irányítását.” N. N.: Pesti jogrend. *Szózat*, 1924. február 24.

várta a Vígyszínházból érkező beszámolókat és csekketeket. Az is egyfajta kereskedelmi színház-működtetési *know-how* transzfer volt, ahogy Robozt angol és német nyelvű levelekben instruálták Ben testvérei: Ike, a Paramount közép-európai vezérigazgatója, aki a Vígyszínház körüli céghálóból a Színházüzem Részvénytársaságnak és a Paramount Filmforgalmi Rt.-nek is igazgatósági tagja volt. Ugyanezt tette a Paramount 1930-ban induló, Roboz által koordinált magyar nyelvű hangosfilmgyártásával kapcsolatban Dick (Richard) Blumenthal. E családi üzleti modell jellemző volt a korabeli pesti szórakoztatóiparra is. Roboz Imre nagybátyja, Ungerleider Mór alapította 1898-ban a Projectograph Rt. filmkölcsonzó és -gyártó vállalatot. Roboz vígyszínházi megbízatása előtt annak lett tisztviselője, majd igazgatója. E családi kapcsolatnak, és üzleti tehetségének köszönhetően Roboz tagja volt az 1917-ben félmillió koronás alaptőkével alapított Phönix Filmgyár Részvénytársaság igazgatóságának, majd megalakíthatta és vezethette az Apolló Kabarét. Öccse, Aladár, amellett, hogy igazgatta a Teréz körüti Színpadot, 1930-ban a bécsi Sacha Filmgyárat is képviselte Pesten. A Vígyszínház nemzetközi kapcsolatrendszerének vizsgálatát az a többszálú kapcsolat is indokolja, amely Roboz Imrét a változó elnevezésű Paramount konszern magyar származású elnökéhez, Zukor Adolfhoz fűzte.

Módszertani keretek

A nemzetközi színházi és filmipari export-import, kétirányú kulturális transzferek vizsgálatára első látásra a színházi interkulturalitást elemző módszerek tűnnek a legalkalmasabbnak. Ezek a más kultúrába áthelyezett, vagy eltérő kulturális közegből származó komponensekből összeálló színházi előadásokat kulturális antropológiai vagy esztétikai szemszögből vizsgálják. Ugyanakkor a kultúraközi színházi jelenségek tipológiáját felvázolni törekvő tanulmány¹⁷ egyetlen kategóriájába

¹⁷ Jacqueline Lo-Helen GILBERT: Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. *The Drama Review*, 2002/3. 31–53.

sem illeszthető igazán az Európán belül, vagy Európa és USA között, színpadi kiadók, ügynökségek, turnétársulatok által bonyolódó profitalapú kereskedelem. A kultúraköziség (*cross cultural*) három színházi megjelenési formájából (multikulturális, posztkoloniális és interkulturális) kettőt eleve kizárhatunk. A társadalmi programként megfogalmazódó multikulturális, illetve a gyarmati korszak örökségét kritizáló, kisebbségi szemszöveget felmutató posztkoloniális színház értelmezési kerete témánkra nem alkalmazható. Az interkulturális színház, vagy színházi interkulturalitás tág kategóriájába („hibrid, mely kultúrák és előadás-tradíciók közötti szándékos találkozások nyomán jön létre”¹⁸) beleférne a Vígszínházat a nyugati kereskedelmi színházi centrumokkal összefűző kapcsolatrendszer. Megvalósulási formáit (Tairov, Mejerhold, Brecht, Artaud, Grotowski) áttekintve azonban világos, hogy e művész-színházi törekvések kevés hasonlóságot mutatnak a nemzetközi darabkereskedelem elsődlegesen profittermelő céljával. Az extrakulturális színház vizsgálati körébe a nyugat-kelet, észak-dél tengely mentén végbemenő színházi cserék tartoznak. De a profittermelésre képes darabok útja térben és időben bonyolultabb hálót képez. Nem írható le az elnyomó–elnyomott, fejlett–fejletlen, kizsákmányoló–kizsákmányolt dichotómiáival.

Használhatóbb módszertani közelítésnek tűnik az a felfogás, amely a színdarabra és az előadásra gazdasági értékkel bíró árucikként tekint, és a nemzetközi darabkereskedelmet kulturális javak cirkulációjaként értelmezi. Christopher Balme esettanulmányára¹⁹ támaszkodva a Vígszínház nemzetközi kapcsolatrendszerét a színházi áruvá válás folyamatának dinamikája szempontjából tekintem át. A kulturális transzferek alapját képező színdarabokat nem esztétikai szempontból vizsgálom. Ennek hangsúlyozása azért fontos, mert Balme szerint a csak üzletileg sikeres, exportképes darabokra azért fordítottak kevés kutatói figyelmet, mert azok rendszerint nem tartoztak

¹⁸ Uo. 36.

¹⁹ Christopher B. BALME: Selling the Bird: Richard Walton Tully's „The Bird of Paradise” and the Dynamics of Theatrical Commodification. *Theatre Journal*, 2005/1. 1–20.

a tudományos érdeklődést inspiráló modernista kánonba. Ez Magyarországra is igaz, hisz a Vígszínház döntően bulvárdarabok adásvételére épülő nemzetközi kapcsolatrendszerét nem vizsgálták. 1945 után kultúrpolitikai okokból az orosz/szovjet, illetve a szocialista táborbeli művészszínházi relációk kutatására került a hangsúly. Magyar Bálintnak a Vígszínház történetét tárgyaló kötete²⁰ érintette ugyan a teátrum export-import kapcsolatait, de ez az 1979-ben megjelent munka meglehetősen visszhangtalan maradt.

Fontos utalni azokra a koncepciókra is, melyekből a színdarabot áruként vizsgáló kutatások kiágaztak. A *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* című tanulmánykötet bevezetőjében a szerkesztő, Arjun Appadurai abból indul ki, hogy az árucikk, a gazdasági értékkel rendelkező tárgy értékét a gazdasági csere teremti. Az érték tehát nem a tárgyban adott, hanem azt külső személyek tulajdonítják a tárgynak. Témámra ez akképpen vonatkoztatható, hogy a kereskedelmi színházban az új „termék” iránt megnyilvánuló külföldi kiadói, színházi érdeklődés mértéke szabja meg a lekötéséért kérhető összeget, és nem a darab esztétikai kvalitásai. Appadurai nyomán tehát azokat a körülményeket vizsgálom, „melyek közt a gazdasági tárgyak a térben és az időben cirkulálnak a különböző értékrezsimekben”,²¹ mégpedig épp annak következtében, hogy a színdarabok eladhatósága értékkel bír bizonyos társadalmi csoportok számára. Ide a színpadi szerzők mellett a színigazgatók, ügynökök, színpadi kiadók tartoznak. A „kulturális materializmus” is foglalkozik a kulturális tárgyak áruvá válásának kérdésével. Fontos, hogy „színházi termék” a produkció bármely, gazdasági forgalomba lépni képes aspektusa lehet: szöveg, előadás-koncepció, táncrutin, jelmez, maguk a színészek. Hisz az egy produkcióból származó mellékhasznok évekkal meghaladhatják az ősbemutató életciklusát. A sikeres áruvá válás Balme által feltételezett ideológiai hatásai csak ak-

²⁰ MAGYAR Bálint: *A Vígszínház története alapításától az államosításig (1896–1949)*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979.

²¹ Arjun APPADURAI (ed.): *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press, Cambridge, 1986. 15.

kor érvényesülhetnek, ha az adott termék esztétikai igényeket is kielégít. „Az áruvá válás fontos esztétikai komponense természetesen az újdonság, az újnak keresése, amely azt sugallja, hogy van egy közös nevező a durva üzleti alapra helyezés és a modernista formális kísérletezés között.”²² Látni fogjuk, a Vígszínház, illetve külföldi kereskedelmi színházi partnerei számára is mennyire fontos az újdonságok konkurencia előli megszerzése.

A pesti színházi ipar működése

Ejtsünk néhány szót a professzionalizáció azon fokáról, melyben a pesti színházi ipar az 1930-as években funkcionált. A Nemzeti Színház és a Magyar Királyi Operaház rendszeres állami támogatásból működött. A tíz-tizenkét magánszínház üzletember vagy ritkábban művész irányítóit a Budapesti Színigazgatók Szövetsége fogta össze. Az 1918-ban alakult gazdasági és érdekvédelmi célú lobbiszervezet döntéshozatalában, mint említettem, meghatározó volt az 1931-ben elnökké választott Roboz Imre szerepe: a szövetség üléseinek általában a Vígszínház adott otthont, annak dramaturgja, Komor Gyula volt az ügyvezető igazgató. A színigazgatók és a szintén szövetségbe tömörült fővárosi színészek viszonyát évente felmondható kollektív megállapodás szabályozta. (A magánszínházakban csak a Budapesti Színészek Szövetségének tagjait léptethették fel, de a színészek is csak a színigazgatók szövetségében tag színházban vállalhattak – elvileg – munkát.) Vitás ügyekben a felek által kijelölt szakmabeliekből és egy bíróból álló választott bíróság döntött. A pesti kereskedelmi színházi mező gördülékeny önszabályozását szolgálta az is, hogy a Budapesti Színigazgatók Szövetsége kollektív megállapodásokra törekedett a Magyar Színpadi Szerzők Egyesületével és a Magyar Zenészek Országos Szövetségével is.

²² Christopher B. BALME: I. m. 4.

A pesti magánszínházak évente szerződöttetett állandó társulattal, a szeptembertől májusig tartó színiévadban folyamatosan működtek. E repertoár-színházi forma fenntarthatósága épp a gazdasági válság hatására kezdett megkérdőjeleződni.²³ A Belvárosi Színház rendező-színigazgatója, Bárdos Artúr felveti a kereskedelmi színházi centrumokra jellemző modell átvételének lehetőségét is: „Darab és megint darab, mert a rotációt táplálni kell, bemutatót bemutatónak kell követnie három, vagy több hetenként, kérlelhetetlenül... A színháznak naponta játszania kell, akár van jó, felmutatásra érdemes darab, akár nincs. Ez a pesti színházi üzem legtragikusabb betegsége. Ebből a szempontból sokkal egészségesebb az az amerikai és most már az európai nagyvárosokban is túlnyomóan meghonosodott módszer, hogy csak egy-egy darabra bérelnek ki színházat, csak akkor, amikor már megvan a megfelelő darab, amelyben hisz, aki a pénzét és a munkáját rááldozza.”²⁴

E dilemmához kapcsolódóan érdemes vázolni, miként is működött az amerikai színházi szórakoztatóipari modell, melynek jövedelmezőségét Ben Blumenthal is gyakran példaként állította Roboz Imre elé. Első százhusz évében az USA-ban is a városi repertoártársulat (*resident stock repertory company*) volt jellemző. Az igazgató választotta a társulati tagokat, az előadandó darabokat. Azonban a közönségvonzó sztárok köré épített produkciók kiugró jövedelmezősége változásokat indukált, és az 1850-es évektől a hosszú előadás-széria (*long run*) lett a siker mércéje. Ettől kezdve a Bárdos által említett, egy produkcióra szerveződő társulat (*combination company*) terjedt el. Az előadástermék célja a befektetésből kihozható maximális profit lett. A pesti magánszínházi működésmód tehát az ameri-

²³ A pesti színigazgatók 1931-től, a gazdasági válságra hivatkozva, jellemzően a társulati tagok gázsijának redukciójára, az egyre csökkenő számú, évadra szóló színészszerződések időtartamának tíz, majd kilenc hónapra rövidítésére, feltételeinek időnkénti újratárgyalására, a kötelező színházi törzstársulatok létszámának csökkentésére és a sztárok napi gázsijának maximalizálására törekedtek. Lásd erről: HELTAI Gyöngyi: A színész munkanélküliség kezelése a pesti magánszínházakban a gazdasági válság idején (1930–32). *Kultúra és Közösség*, 2015/IV. 1. 49–63.

²⁴ BARDOS Artúr: *Játék a függöny mögött*. Dr. Vajna György és Társa, Budapest, 1942. 110.

kai modell korábbi fázisát képviselte. Az új darabok lekötésére irányuló, a nemzetközi kapcsolatrendszeret is tápláló vígszínházi aktivitás ily módon nem elsősorban esztétikai célú volt. Az állandó társulat foglalkoztatása érdekében a színháznak több olyan, bemutatásra előkészített darabra volt szüksége, melynek előadási jogát már megvásárolta a szerzőtől vagy az azt képviselő ügynöktől. Külföldi darab esetén el kellett végezni a fordítást, valamint a helyi befogadói közeghez való dramaturgiai igazítást. A Vígszínházban ez a pénzügyi és művészi elemeket egyaránt tartalmazó tevékenység egy szélesebb nemzetközi kiadói, ügynöki networkbe kapcsolódva és egy saját üzletlátszó hálózatot működtetve folyt.

Hálózat

A következőkben a nemzetközi ügyek bonyolításával foglalkozó vígszínházi hálózat szintjeit vázolom.

Roboz Imre – Zukor Adolf

Roboznak a Paramount, a világ egyik legnagyobb filmvállalata magyar származású elnökével való ismeretsége nem jelentett rendszeres személyes kapcsolattartást. A Vígszínház vezérigazgatója részt vett Zukor magyarországi alapítványa ügyeinek intézésében, de szakmai együttműködésük csak Zukor 1930-as pesti látogatása után indul. Ekkor bizták meg Robozt a Paramount magyar nyelvű filmgyártásának megindításával. 1932-től pedig a pesti premierekről írt beszámolókat és készítettetett szinopszisokat a filmvállalat részére. Zukorral annak 1937-es pesti látogatásakor is találkozott, többek közt a Vígszínházban, ahol az amerikai filmmágnás megnézte Molnár Ferenc *Delilájának* premierjét.²⁵

²⁵ Roboz Imre levele Frank Farley-nek, 1937. október 4., OSZK SZT Irattár 374.

Roboz kapcsolatrendszere

Feljebbvalói: Ben Blumenthal épülettulajdonos, fivérei, Ike és Dick, valamint a Bent Pesten képviselő ügyvéd, dr. Rendes Ervin (Magyar Vígyszínház Rt.), akihez a színházat érintő pénzügyi döntésekben jóváhagyásáért kellett fordulnia. Főnöke még Frank Farley (a Paramount párizsi irodájának tisztviselője), akinek a pesti premierekről írt beszámolóit küldi.

Egyenrangú partnerei közül a levelezésben legaktívabb Incze Sándor, a kor legnépszerűbb színházi hetilapjának, a *Színházi Életnek* a főszerkesztője. Neki Gilbert Miller amerikai producerrel közös színházi ügynöksége is volt (Inczeplays). Incze egyszerre volt Roboz szövetségese a pesti színházi ipar kozmopolita jellegének erősítésében, de konkurens is, egyes darabok megszerzésében vagy külföldre való eladásában. Ugyanez igaz Marton Sándor kiadótulajdonosra. Informális Roboz kapcsolata Marton fiával, a Bécsben, majd Párizsban működő Györggyel is. Egyenrangúként ír Janovics Jenő kolozsvári színingazgatónak. Némafilmipari tevékenysége időszakából is maradtak barátai, például a Berlinben, Párizsban, végül Londonban működő Somló József producer. Családi szálak is fűzik Földes Lajoshoz, a Paramount Filmforgalmi Rt. ügyvezető igazgatójához, aki Roboz lánytestvérének férje. Baráti hangnemben levelez az USA-ban és Londonban dolgozó, a filmrendezés mellett szerzői jogokkal is üzletelő Korda Sándorral, aki Roboz meggyilkolása után lánya, Roboz Zsuzsi londoni tanulmányait finanszírozza majd a háború után.

Alárendeltjei, akik a külföldi darabok kiválasztásában is segítik: a majdnem barát művészeti igazgató, Jób Dániel, aki a Vígyszínházat működtető Színházüzem Részvénytársaság felügyelőbizottságának is tagja. A dramaturg, gyermekdarabszerző dr. Komor Gyula, aki a Budapesti Színingazgatók Szövetségének ügyvezető igazgatója is, amellet, hogy a Magyar Vígyszínház Rt. és a Színházüzem Részvénytársaság felügyelőbizottságának tagja. Roboz nemzetközi ügyekkel foglalkozó további alárendeltje: Bányai Sándor párizsi darabügynök és Hegedűs Tibor rendező. Távolságtartó udvariassággal kezeli a nem a színház bel-

só köreibe tartozó darabügynököket, Balla Ignácot Milánóban, Winkler Pált Párizsban.

A Vígszínház nemzetközi kapcsolatrendszere

Az intézményi levelezést tekintve, a Vígszínházzal nemzetközi ügyekben kapcsolatban álló magyar és külföldi partnereket informálisakra és üzletiekre lehet osztani. (Bár a kereskedelmi színház szférájában az informális kapcsolat is rendre üzleti vonatkozásokat rejt.) Hivatalos udvariassággal kezelte a Víg vezetősége a hazai színpadi kiadókat (Bárd Ferenc és fia, Révész Ferenc). A külföldi magyar kapcsolatok esetében gyakran többféle hangnem keveredik. Marton György bécsi kiadótulajdonosnak Roboz és Jób baráti hangnemben ír, de a színház és a kiadó között hivatalos hangű német nyelvű üzleti levelezés folyik. Ugyanez a kettősség figyelhető meg Bányai Sándor párizsi darabügynök esetében. Ő a vele „egyenrangú” Komor Gyula dramaturggal baráti nyíltsággal, míg a színház vezetőivel formális udvariassággal kommunikál. A külföldön élő magyar színpadi szerzőkkel (Herczeg Géza, Fodor László) és a kezdetben Kolozsváron működő Hunyadi Sándorral való levelezésre is az informális hangnem jellemző.

A külföldi kiadók (Verlag Max Pfeffer, Fischerverlag, Gustav Kiepenheuer Verlag) víggel folytatott tetemes mennyiségű levelezése jellemzően rövid ajánlatokból és mellékelt darabszövegekből áll. A válaszok pedig tömondatokban indokolt elfogadások vagy elutasítások. A vendégjátékokat szervező külföldi ügynökökkel (Robert Blum, J. Borkon, Dr. Adalbert Patek, Norbert Salter, Paul Winkler, Oskar Forray, Dr. Artur Hohenberg) folytatott levelezés hangneme ugyancsak célratörően személytelen.

E nemzetközi kapcsolatháló működését az 1931 július–augusztusában elrendelt bankzárlat – a külföldi kifizetések 1931. decemberi megtiltása – nehezítette leginkább. Ez mind a külföldi vendégjátékok fogadását, mind az importdarabok előadási jogának külföldi kiadóktól való megvásárlását, mind az előadások után járó tantiemek kifizetését gátolta.²⁶

²⁶ Lásd erről: HELTAI Gyöngyi: Az „idegen nyelvű beszélőfilm” szerepe a pesti magánszínházak válságában. *AETAS*, 2014/4. 84–104.

A darabimport mechanizmusa

Egy külföldi darab lekötéséről hamar kellett dönteni. Ha az ügynökség által ajánlatként elküldött, vagy a színház által kért mű nem tűnt megfelelőnek, akkor a szöveggönyvet illett gyorsan visszaküldeni. Szorító volt a konkurencia is, hisz ha a sikert ígérő külföldi darabot másik pesti színház kötötte le, az közönséget vonhatott el a Vígtól. A belső és külső dramaturgok véleménye után gyakran megvárták a külföldi premiert, és csak annak kritikái után döntöttek a pesti bemutatásról. Elsősorban párizsi, berlini és bécsi premierekkel foglalkoztak, London és New York bemutatói ritkán kerültek szóba. Varsó, Moszkva, a közép- vagy kelet-európai régió színházi sikerei soha.

Az 1930-as évek elején legközvetlenebbül Bányai Sándor kapcsolódott a Vígszínházhoz, akit a párizsi premierekről szóló villámgyors és őszinte beszámolóíért fizettek, amellett, hogy időnként lekötöttek általa ajánlott vagy képviselt darabot. A Vígszínház körüli hálózat jelentőségére utal, hogy Bányai képviselte Párizsban a Paramount Famous Lasky Corporationt, a Charles Frohman Inc.-t, Gilbert Millert, a Georg Marton Verlagot és a *Színházi Életet* is.

A színházi termék exportlehetőségei

A kiépült kapcsolatháló ellenére a vígszínházi „házi szerzők” darabjainak exportja az 1930-as években elmaradt az első világháború előtti időszakétól. A továbbiakban azt vizsgálom, hogy Roboz Imre miként reagált a külföldi színházak részéről tapasztalható, a gazdasági válság hatásának is betudható csökkenő érdeklődésre. Üzleti érdeke is cselekvésre sarkallta, hisz a Blumenthal-korszakban magyar darabot általában csak akkor vittek színre, ha a szerző hajlandó volt az angolszász színházi és filmes jogokat eladni a Vígszínháznak. Azonban az, hogy Robozban a pesti újdonságok külföldi filmiparban való elhelyezésének ötlete felvetődött, minden bizonnyal összefüggésben volt a Paramounttól 1930-ban elnyert megbízatásával. Ez annak ellenére pozitívan hatott a Vígszínház nemzetközi kapcsolataira, hogy (Bajor Gizit kivéve) a döntően vígszínházi erőkkal készült magyar nyelvű, Paramount által gyártott han-

gosfilmek²⁷ nem bizonyultak sem pénzügyileg, sem művészileg sikeresnek. Roboz ugyanakkor a párizsi stúdióban belelátott az új technika munkafolyamataiba, megismerkedhetett a filmváltalat európai döntéshozóival. Levelezéséből kitűnik, hogy 1931 után egyre céltudatosabban törekedett arra, hogy új magyar darabokat filmsztoriként értékesítsen a külföldi hangosfilm-iparban.

Roboz-Somló-levelezés

A darabokkal való kereskedést Roboz barátjával, az 1933-ig a virágzó berlini filmiparban producerként tevékenykedő Somló Józseffel²⁸ próbálta ki. Barátságuk feltehetőleg abból az időszakból eredt, amikor Somló Berlinben a Nordisk Film Co. közép-európai vezérigazgatója volt, miközben Roboz a Projectographnál foglalkozott a Nordisk-filmek magyarországi kölcsönzésével. 1922 és 1932 között azonban Somló Berlinben már saját vállalkozása, a Felsom Film egyik alapító producereként működött Hermann Fellnerrel. Roboz Somlót színházi háttér-információkkal látta el, hírt adott a piacképes pesti sikerekről. 1930. március 10-i levelében például Ábrahám Pál *Victoria* című operettjét ajánlotta, és Somló érdeklődést is mutatott a szöveggönyv és a hanganyag iránt. (Ábrahám azután pont Berlinben futott be villámkarriert.) Roboz filmtémaajánlatai 1931 nyarától sokasodtak, többször felhívta a figyelmet a *Bakaruhában* című Hunyadi Sándor-egyfelvonásosra. „Az az érzésem, hogy egy kis kibővítéssel, néhány zeneszámmal, vurstlival, kaszárnyajelenettel megtoldva, igen aranyos és amellettt hatásos filmet lehetne belőle csinálni.”²⁹ Somló nem lelkesedett a katonatémáért, Roboz azonban nem tágított: „Távol áll tőlem a szándék, hogy a dologra rábeszéljelek, csak meg kívánom említeni, hogy

²⁷ *Az orvos titka* és *A kacagó asszony* című film magyar változatát Hegedüs Tibor rendezte.

²⁸ Somló József producer (1884–1973).

²⁹ Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1932. január 13., OSZK SZT Irattár 374.

a film сюжетjének ez csupán a kerete, illetve a magva lenne, ami hallatlanul mulatságos és érdekes részletekkel bővíthető ki.³⁰ Mivel a javasolt nyersanyagból *Katherina die letzte* címmel 1936-ban film készült Ausztriában,³¹ *The Girl Downstairs* címmel 1938-ban az USA-ban,³² illetve 1957-ben Magyarországon *Bakaruhában*³³ címmel – igazolhatónak tűnik Roboz makacssága.

1933-ban Somló megvette Bús-Fekete Lászlótól a *Pérez minden* című darabjának filmjogát,³⁴ majd pénzügyi vitába keveredett a Vig házi szerzőjével. Roboz, aki mindkét fél barátja volt, de egyébként is mindig tárgyalásra, kompromisszumokra törekedett, közvetített. Somló üzleti pozíciója Hitler hatalomra jutásakor megingott, rövidesen sok pesti színházi és filmes szakemberhez hasonlóan elhagyni kényszerült Berlint. Párizsban a Gaumont British Pictures és a Ginsborough Pictures számára dolgozott, de francia darabok előadási jogának értékesítésével is foglalkozni kezdett. Nem csak vásárlóként, eladóként is szakembere volt tehát a színházi termékek kereskedelmének. Együttműködésükben megváltozott a kulturális transzfer iránya: nem a pesti perifériáról irányult a berlini központba, hanem a párizsi központból a Víg színházba. A divatos francia szerző, Henri Bernstein *Reménység* című darabja részben Somló közvetítésével került színre 1935. március 9-én a Víg színházban: „Marton György azt mondja, hogy 50%-ig társult veled a Bernstein darabhoz. Megfelel ez a valóságnak? És van ennek kapcsán valami instrukciód vagy óhajod?”³⁵ A Víg színház ekkoriban épp jól ment, Roboz segíteni akart barátjának, de üzleti együttműködésre is törekedett: „Hogy alakulnak a színdarab ügynökségre vonatkozó elgondolásaid?

³⁰ Roboz Somlónak, 1932. március 31., Uo.

³¹ Gyártó: Universal Pictures, rendező: Hermann Kosterlitz.

³² Gyártó: Metro-Goldwyn-Mayer, rendező: Norman Taurog. A német és amerikai verzió női főszerepét egyaránt az egykori vígszínházi színésznő, Gaál Franciska játszotta.

³³ Rendező: Fehér Imre.

³⁴ Roboz Imre levele Frank Farley-nek, 1933. március 13., OSZK SZT Irattár 374.

³⁵ Roboz Somlónak, 1935. március 2., Uo.

Vettetek még darabokat? Magyar darabok külföldi elhelyezésével nem akarsz törődni?”³⁶ Kérdéseiből világos, ezek a tevékenységek őt is foglalkoztatták.

Mikor Somló újra filmproducer lett, Roboz rögtön ajánlott számára egy darabot. „Megkaptam leveledet és meglepetéssel értesültem belőle a Londonba való átköltözésedről. Szívből örülök, hogy minden jól sikerült és hogy új hazádban – immáron az ötödikben – jól érzed Magad. [...] Egy vígjáték számára kérsz valamilyen témát. Felhívom e célból figyelmedet Lakatos László új darabjára, melynek címe a *Királyné*, és mely a Vígszínház karácsonyi újdonsága lesz. Mellékelek belőle egy angol synopsis, ez utóbbit teljesen bizalmas használatra.”³⁷

Somló 1937-ben a Victor Saville Productions Limited, London Film Studios Denham levélpapírján írt Roboznak, immár igazgatóként. Ekkor Roboz kapcsolt rá a darabközvetítésre: „Nem tudom, milyen mértékben dolgozol most, van-e gyártási programod és ennek folytán van-e szükséged esetleg valamilyen jó sujet-re. Van a kezemben egy darab-téma, helyesebben film téma, egyik legkiválóbb magyar színpadi írónktól, akinek úgy színpadon, mint filmen már számos világsikere volt.”³⁸

A háború közeledtével a magyar darabok iránti lelkesedés az angolszász országokban csökkent, de a politikát mindig távolról figyelő Roboz mégis angliai üzleti terveket szövögetett. Megírta, hogy Pesten találkozott az angol alsóház egyik konzervatív párti, magyar színház- és filmviszonyok iránt érdeklődő képviselőjével, Henry Adam Procterral, aki Somlót is bevonná alakuló együttműködésükbe. „[A] Veled, illetve vállalatoddal fennálló kapcsolatából kifolyólag rendkívül érdekelték őt sikeresebb magyar színdarabok. Én át is adtam neki három olyan magyar darab synopsisát, amiről azt mondta, témája után ítélve, hogy angol nyelvterületen van nézete szerint possibilitása.”³⁹

Roboz a szenvedélyes odaadással végzett színgazgatás mellett egyre inkább ambicionálta a darabközvetítést is, megérez-

³⁶ Roboz Somlónak, 1935. május 21., Uo.

³⁷ Roboz Somlónak, 1935. december 6., Uo.

³⁸ Roboz Somlónak, 1937. április 19., Uo.

³⁹ Roboz Somlónak, 1938. április 2., Uo.

ve valamit a színházvezetői pozícióját a politika felől fenyegető veszélyekből. Hisz az 1938. évi XV. törvénycikket, közismert nevén az első zsidótörvényt május 29-én kihirdették, és a színházi terület igazgatását gyökeresen átalakító Színművészeti és Filmművészeti Kamara létrehozása is folyamatban volt. Ugyanakkor Roboz e baljós fejleményekről nem írt, leveleiből a „the show must go on” szemlélet sugárzott. 1938. május 27-én ajánlotta Fodor László *Találtam egy lányt* című filmnovelláját: „Természetesen, ha bármiféle változtatnivaló volna rajta, akár lényeges átdolgozás is, Fodor szívesen vállalná.”⁴⁰ Somló jól megírtnak, de régimódinak találta a történetet, és válaszában feltehetőleg utalt arra is, hogy az adott politikai konstellációban kevés az esély a film megvalósítására. Roboz tehát szükségesnek érezte, hogy reflektáljon saját nyomulására: „Teljesen tisztában vagyok az ottani nehéz értékesítési viszonyokkal és természetes, hogy megfelelő óvatossággal járok el a sujet-ek és synopsisok elkészítése és megrendelése dolgában.”⁴¹

A két üzletember közti erőpozíció sokadszor módosult, mikor az angliai emigráns az Anschlusst követően kétségbeesett levelet ír Magyarországon még befolyásos barátjának. „Sietek válaszolni K. leveledre, mert nem tudom, hogy egy pár nap múlva egyáltalán lehet e még leveleket küldeni. Tudsz nekem segíteni, hogy a magyar passzusomat visszakapjam? Én tudod, a communista regime alatt osztrák passzust szereztem, és mint-hogy nem szeretnék német állampolgár lenni, a magyar állampolgárságomat szeretném visszakapni. – Mit tudsz a dologban csinálni? A papírjaim rendben vannak. Párizs nálam nagyon bizonytalan érthető okoknál fogva. Írjál azonnal! Sujeket és synopsisokat semmi esetre ne küldjél, mert egyáltalán nincs filmélet. A Stúdiók üresek és senki nem vesz mostanában. Szerettel ölel Jóska”⁴²

Az örök optimista Roboz megnyugtató válaszlevelet küldött, ami arra utal, hogy Pesten a háborútól való félelem még kevésbé volt érzékelhető: „Remélem időközben a hangulat feszültsé-

⁴⁰ Roboz Somlónak. 1938. május 27., Uo.

⁴¹ Roboz Somlónak, 1938. szeptember 5., Uo.

⁴² Somló Roboznak, 1938. szeptember 10., Uo.

ge engedett és a háborús pszichózis Londonban is alábbszállt. Természetesen a dolgok mai állása mellett senki nem tud biztosat, még a legbeavatottabb politikus sem, így csak érzésre lehet hivatkozni, hogy az embernek egyénileg mi a véleménye a dolgok alakulásáról. Mégis annyit konstatálhatunk, hogy az egész európai sajtóban egy kis remény ütötte fel a fejét arra nézve, hogy a dolgok, legalább is átmenetileg, békésen rendeződni fognak, vagy ezt a rendezést a tárgyalások folytatásával mindenestre megkísérlik. Ami a levelemben foglalt útlevél-kérdést illeti, készséggel állok e tekintetben rendelkezésre.⁴³

Roboz ekkor még lehetségesnek tartotta, hogy tovább működtesse nemzetközi üzleti kapcsolatrendszerét. Utazott, tárgyalt: „Én a jövő hét második felében Párizsba szándékozom menni és valószínű, hogy egy-két napra átutazom Londonba is, Ben most Londonban van, a Savoyban lakik, vele is érintkezésben vagyok és vagy Párisban, vagy Londonban találkozom vele.”⁴⁴ Hinni akart abban, hogy az áru kontextusban, a nemzetközi kereskedelmi színházi közegben a dolgok az eddigi üzleti logika szerint bonyolódhatnak, hisz a színházak és mozik működtek, volt kereslet. A szkeptikusabb és a politikát illetően tisztábban látó Molnár Ferenc némi iróniával jegyezte meg Darvas Lilinek írott levelében 1938 szeptemberében, hogy „Robozék lelkesen csinálják tovább a Vígszínházat, premiereket rendeznek, és nagyban szerepelnek”.⁴⁵ Ő már az év elejétől Darvas Lili, majd saját USA-ba költözését szervezte.

Pár hónap múlva a külföldi előadások személyes tesztelésének lehetősége megszűnt Roboz számára: „Én csütörtöktől szombatig voltam Párizsban, de a bizonytalan nemzetközi helyzetre való tekintettel, miután a repülőközlekedést is beszüntették, és az Orient Expressre is csak az utasok saját felelősségére adtak ki jegyet, helyesebbnek véltem az első vonattal haza utazni. Ezért mód felett sajnálom, hogy nem mehettem át Londonba

⁴³ Roboz Somlónak, 1938. szeptember 13., Uo.

⁴⁴ Roboz Somlónak, 1938. szeptember 13., Uo.

⁴⁵ Molnár Ferenc levele Darvas Lilinek, 1938. szeptember 16. In: VARGA Katalin–GAJDÓ Tamás (szerk.): *...or not to be. Molnár Ferenc levelei Darvas Lilihez*. Argumentum Kiadó–Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2004. 40.

és ez alkalommal nem találkozhattunk. A nemzetközi helyzet ma rendkívül kuszált és igazán hajszálon lóg minden. Én nem adtam fel a reményt, hogy a józan ész fog győzni és az összes problémákat millió emberélet feláldozása nélkül, békés úton fogják elrendezni. A hangulat, amit Párizsban láttam, ezt mutatta.”⁴⁶

Roboz azért ragaszkodott annyira a befolyásos felek tárgyalásának és kompromisszumának ideájához, mert karrierjét nagyban köszönhette érdekegyeztetési képességének.⁴⁷ Még 1939 márciusában is próbálkozott Zilahy Lajos *Leona* című darabjának angliai promotálásával, bár levelében az alábbi rezignált sorok is olvashatók: „Leköteleznél, ha szíves volnál a legutóbb Londonban Nálad hagyott storykat, miután azok közlése szerint nem érdekelnek, visszaküldeni.”⁴⁸ A világháború kitörése után, feltehetőleg cenzurális okból, angolul leveleztek. Kapcsolatuknak ekkor privát vonatkozásai erősödtek fel. Roboz értesíti Somlót Pesten élő apja balesetéről. Somló nem akart vagy tudott Pestre utazni, így Roboztól kért segítséget,⁴⁹ aki rendszeresen beszámolt a beteg állapotának javulásáról, és arról, hogy Somló apját mennyire meghatotta régen külföldön élő fia érdeklődése. 1939. október 28-án Roboz táviratban közölte Somlóval apja halálhírét, majd azt, hogy a temetésre mindent elrendezett (és feltehetőleg kifizetett). E személyes baráti szolgálattal párhuzamosan futott egy kellemetlen üzleti ügyük is, mely az angol–magyar színházi termék export-import ellehetetlenülését jelezte. Roboz a Somló Films Ltd. angol elnökének 1939. szeptember 29-én írt levele szerint pénzügyi okokból szüneteltetni kívánta volna a Modern Play Productions Ltd.-t:

⁴⁶ Roboz Imre levele Somló Józsefnek, 1938. szeptember 26., OSZK SZT Irrattár 374.

⁴⁷ Azzal, hogy milyen képzetek és tévképzetek táplálták a Budapesti Színigazgatók Szövetsége vezetőinek, köztük Roboz Imre elnöknek a hatóságok iránti lojalitását, s az miként befolyásolta reagálásukat a zsidótörvények életbeléptetésére, illetve a Színházművészeti és Filmművészeti Kamara megalakítására, az alábbi tanulmányomban foglalkoztam. HELTAI Gyöngyi: Színházi „átállítás” – a pesti magánszínházi mező önszabályozó működési modelljének válsága (1936–1944). *Korall*, 2017/69. 94–126.

⁴⁸ Roboz Somlónak, 1939. március 1., Uo.

⁴⁹ Somló Roboznak, 1939. szeptember 15., Uo.

„én voltam, aki meggyőztem, hogy hozza létre ezt a társaságot, azt javaslom, hogy függesszük fel a tevékenységet, amíg néhány színpadi produkció létrehozása lehetségessé nem válik”.⁵⁰ Roboz és Somló levelezése, legalábbis a Vígszínház anyagában, itt megszakadt. Ugyanakkor Roboz nem könnyen adta fel pozícióját, szakmai identitását. Még 1940 őszén is próbálkozott azzal, hogy bár lemondott a Budapesti Színigazgatók Szövetsége elnökségéről, immár a végrehajtó bizottság elnökeként próbálja újrapozicionálni a szervezetet, a színházi mezőt akkor már uraló Színházművészeti Kamarával szemben. Somló a háború után a brit filmipar megbecsült producere lett, de nem tudni arról, hogy az általa finanszírozott filmek magyar sztorikra/darabokra épültek volna.

A Roboz–Farley-levelezés

A darabközvetítést Roboz egy New York-i számlára dollárban utalt fizetésért a Paramount számára végezte 1932-től. A German Paramountot irányító Ike Blumenthal hozta össze Frank Farley-vel, aki 1929-től vezette a filmkonzern párizsi irodáját. De más európai nagyvárosokban működő, a helyi kereskedelmi színházban befolyásos közvetítőkkal való kapcsolattartás is feladatai közé tartozott. Az 1932-ben jelentős veszteséget elszenvedő amerikai filmkonzern láthatólag arra törekedett, hogy minden filmtémaként szóba jöhető újdonságról vagy potenciális sztárjelölről gyors és részletes beszámolót kapjon. A terjedelmes levelezés alapján sem világos azonban, mi volt a céljuk az információval, hisz a konkurens filmvállalatokhoz képest, legalábbis a Robozzal való együttműködés révén, kevés darab filmjogát kötötték le, és nem sok magyar tehetséget csábítottak Hollywoodba. Roboznak minden magyar újdonság pesti premierjéről be kellett számolnia, a stúdió által kidolgozott minta szerinti szinopszisban, lehetőleg minél több bizalmas

⁵⁰ Roboz levele a Somló Films Ltd.-nek 1939. szeptember 29. Uo. (A Somló Films Limited vezetői: Henry Adam Procter, George William Rickards, Josef Somló.)

információt megosztva. Ez az 1940-ig nyomon követhető levelezés, melyben mind a kereskedelmi színházi központokban, mind a közép-kelet európai periférián működő partner reakciói követhetők, kiváló forrás a Paramountban és a Vígszínházban honos darab-, illetve sztorikereskedelmi módszerek összevetésére. A kulturális transzferek működéséről szóló tudásunk annak révén is bővül, hogy a levelezés hangneme többször is változik. Az információk eltérő értelmezésének egyik oka, hogy míg Roboz a pesti színházi világ minden szegmensét gyakorlati tapasztalatok alapján, bennfentes döntéshozóként ismeri, addig a Párizsban élő Farley inkább csak továbbítja a Paramount New York-i és hollywoodi irodáinak – számára sem mindig világos – kívánságait. Annak is tanúi leszünk, hogy egy színházi termék, amint eltérő kulturális kontextusba kerül a célkultúrában, esetünkben az amerikai hangosfilmgyártásban, mennyire más értelmezést és értékelést kaphat, mint a forráskultúrában.

A szinopszisok első lapja tartalmazta az előadás adatait és Roboz sommás véleményét. De ezen szerepelt a műfaj, a tervezett előadás helye, ideje is. Általában itt jelezte a darab hangosfilmre adaptálhatóságának esélyét (*picture value*), itt jellemezte a szerző, illetve a színház pesti pozícióját, és utalt arra is, ha a darab kifejezetten egy színésznő vagy színész számára készült (*vehicle*). A kommentár a helyszínek és a szereplők számának megadásával zárult. Ezután következett egy hét-tíz oldalas részletes cselekményismertetés, melyet feltehetőleg a színház dramaturgja írt, és egy angol anyanyelvű, Pesten élő újságíró fordított.

A Paramount igényeinek kielégítése nem volt könnyű: Farley kezdetben a szinopszisok angoljával volt elégedetlen. Voltak aztán olyan, a színházi termékek kezelésére vonatkozó amerikai gyakorlatformák, melyeket a pesti, személyes kapcsolatokon nyugvó kisipar szemszögéből Roboz értelmetlennek talált. Megkérdezte például, „amennyiben egy darab, amely színre kerül, megbukik és abszolút jelentéktelen dolognak bizonyul, vajjon kell-e arról is synopsiszt készíttetnem”.⁵¹ El is magya-

⁵¹ Roboz Imre levele Frank Farley-nek, 1932. szeptember 3., OSZK SZT Irrattár 374.

rázta, miért tartja feleslegesnek a sok esetben bugyuta cselekmény ismertetését: „Ugyanis nálunk most olyan a helyzet, hogy a színházi szezon igen nagy erővel startol az összes színházi helyiségekben, tehát azokban is, ahol a tavalyi rezsिम megbukott, új vezetőség kezdi el működését. Igen sok ezek közül azonban a siker és eredmény minden kilátása nélkül. Színre fognak kerülni ezekben olyan darabok, amelyeket a jobb színházak már évek óta refusáltak és amelyek hosszú idő óta fekszenek a különböző ügynökségeknél.”⁵²

Farley válaszából világos, hogy a Paramountnál a hangosfilmgyártás révén felértékelődő sztorikat árucikkékként kezelték. És mivel nem léteztek esztétikai vagy egyéb kritériumok arra nézve, hogy e szerzők által konstruált izgalmas vagy megható történetek közül melyeket érdemes nyilvántartani, minden potenciális filmtémát kartotékoltak. „Ha nem védjük magunkat azzal, hogy a New York-i irodának mindenről beszámolót küldünk, valaki értesíti a New York-i irodát arról, hogy ez és ez a darab jó film story.”⁵³ A filmgyártást tehát nem elsősorban művészi szempontok (rendezői önkifejezés, filmnyelvi kísérlet), hanem új témaötletek birtoklása felől kívánták szervezni. Állandó információéhségük indokaként felvetődik a sztori konkurencia előli megszerzésének szándéka is.

Egyetértés volt ugyanakkor Roboz és Farley között a „nyersanyaghoz” való viszonyt illetően. Aszerint minősítették a sztorikat, hogy színpadi értékük (*stage value*) mellett rendelkeztek-e „filmes értékkel” (*picture value*) is. Ennek körülírására a nyelvi és fogalomkészletet a levelezés folyamán alakították. Üzletemberként igyekeztek megnevezni a szinopszis (tehát a cselekmény) alapján a hangosfilm adaptáció sikerének esélyeit. Mindezt akkor, mikor a kép és a szöveg összefüggésének és arányainak alakulását illetően a hangosfilm még kísérleti stádiumban volt. Mindketten úgy látták, hogy a sztori, illetve az azt összefoglaló szinopszis képvisel értéket, a feldolgozás művészi nyelvének problémájával ritkán foglalkoztak. Az árukontextusban, amelyben mindketten működtek, a siker üz-

⁵² Roboz Farley-nek, 1932. szeptember 3., Uo.

⁵³ Farley Roboznak, 1932. szeptember 9., Uo.

leti sikert jelentett, melynek csak esélyeit lehet jelezni. Ennek felmérésére tartotta alkalmasnak a Paramount Robozt.

Mit mondanak értékelései az 1930-as évek pesti színházi kínálatáról, és miként reprezentálják a kereskedelmi színházi olvasatot? Mivel minden új magyar premierről írnia kellett, maga a témaválasztás nem orientál. A Paramount Roboz tevékenysége révén tehát napi szinten tájékozott volt az állami támogatásból működő Nemzeti Színház, a bukások sorát produkáló Bethlen téri Színház, és a revüket bemutató Royal Orfeum programját illetően is. Roboz leveleiből, a gyakran a színházak által fizetett reklámízü kommunikékat közlő színházi lapokétól eltérő, kereskedelmi színházi szempontú alternatív színháztörténet rajzolódik ki. Izgalmas téma lehetne a darabokat, előadásokat értékelő jelzők vizsgálata vagy a filmes esélyeket mutató szerzők listája – ehhez azonban az összes színopsziszra kiterjedő felmérésre lenne szükség. Most csak néhány tendencia jelzésére vállalkozhatok. Roboz a formai újításokat, a színházi nyelvi kísérleteket ingerülten utasította el. Kóbor Tamás *Hat hónapját* „valószínűtlennek”, „túlbeszéltnek” és „porosnak” nevezte. A népi írók darabjaihoz, például Kodolányi *Földindulásához* való viszonya távolságtartó volt. Elismerte, hogy erős dráma, jó színpadi hatásokkal, de témája miatt Magyarországon kívül szerinte nem tarthat számot érdeklődésre. Lakatos László *Édes Anna*-adaptációját, melyet a jeles színpadi szerző Kosztolányi Dezső regényéből készített, ugyanakkor javasolta külföldi színpadra. Filmre azért nem, mert helyszínváltozásokra a színpadi változat alig ad lehetőséget.

A levelezés során Roboz és Farley, tehát a forrás- és célkultúra értékrendszere közeledett. Roboz kezdte amerikai filmes szemmel nézni a pesti darabokat. László Aladár *A csodagyermek* című, feltehetőleg nem az örökkévalóságnak szánt termékének lekötését például azért ajánlotta, mert a belőle készített film lehetőséget adna egy Menuhinhoz hasonló ifjú hegedűvirtuóz szerepeltetésére. A Víg házi szerzőinek, például Lengyel Menyhértnek a darabjait általában kicsit túldicsérte, annak ellenére, hogy az 1910-es években világszerte játszott író ekkor már nem volt annyira népszerű. Ugyanez a helyzet Molnár Ferencsel, akinek *Harmónia* című művéről elismerően írt, bár

megjegyezte, hogy a filmverzió csak egy szűkebb értelmiségi közönség előtt számíthatna sikerre. További hátrány szerinte, hogy a főszereplők középkorúak (a film nem adna tehát lehetőséget az aktuális ifjú filmsztárok szerepeltetésére). Móricz darabjairól, adaptációiról, például a *Rokonokról* igen rossz volt a véleménye. Németh László *VII. Gergelyéről* azt írta, irodalmi értéke van ugyan, de filmes szempontból esélytelen. Nyíró Józsefet, a *Jézusfaragó ember* szerzőjét kivételes költői tehetségnek tartotta, de a darab szereplőit, témáját teljesen nemzetinek, így a magyarországi esetleges *stage value* nem párosul nemzetközi sikerrel kecsegtető *picture value*-val. Szemben például a *3:1 a szerelem javára* című Ábrahám-operettel, amely, ha találnak olyan főszereplő párost, mint Pesten Bársony Rózsi és Dénes Oszkár, külföldön is nagy siker lehetne. A *picture value* szempontjából tehát az irodalmi vagy művészi érték messze nem volt meghatározó.

A Paramount e kimerítő tájékoztatás ellenére nemigen kötötte le a magyar újdonságok filmjogait, úgy tűnik, inkább az angol nyelvű szinopszisokból kiollózható témaötletekre voltak kíváncsiak a New York-i és hollywoodi iroda munkatársai. Hisz a gyorsan növekvő hangosfilmgyártás sztori iránti igénye kimeríthetetlen volt. A szinopszisok révén az amerikai filmvállalatok látókörébe kerülő pesti színpadi szerzők azonban profitáltak Roboz megbízatásából, ha – mint látni fogjuk – nem is feltétlenül a Paramounttól kapták a meghívót Hollywoodba.

Amint Farley számára egyre nyilvánvalóbb lett Roboz hozzáértése, színházszeretete és páratlan kapcsolati tőkéje, kezdetben főnök-beosztott stílusú levelezésük egyenrangúbbá, személyesebbé vált, és a fizetett tevékenység mellett a színházi termék egyéb aspektusait érintő, alább bemutatandó területekre is kiterjedt.

Színésznőexport

Roboz a színésznő-közvetítésbe is bekapcsolódott. Először a külföldi revütáncos sikerei után Pesten szubrettprimadonnaként

viharos sikert arató Röck Marika⁵⁴ szerződését ajánlja. Benne minden egyezni látszik az amerikai igényekkel: „Elég fiatal, húszéves, nagyon csinos, kiválóan táncol, elég jó hangja is van, amelyet fejleszteni lehet. Amennyire tudom, a lány évekgig élt New Yorkban, kiválóan beszél angolul.”⁵⁵ Farley fényképet kér, és hat hónapra heti 100 dolláros, a következő hat hónapra pedig 200 dolláros fizetést ígér. Egyben felkéri Robozt, hogy koordinálja a Paramount számára Pesten készülő próbafelvételeket az „új filmegyéniségek Hollywood számára” program keretében. Ennek irányelvei a női test értékkel rendelkező árucikként való felfogását tükrözik: „A női szexepil-típust jobban keresik, mint a Janet Gaydor-típust. A próbára kerülő művész persze legyen fiatal, szemrevaló, kipróbált ügyességű, és mindenekfelett egyéniség. Az ön legjobb belátása (ítélete) szerint legyen határozottan hollywoodi kaliberű nő.”⁵⁶

A sztárkeresés célja, akárcsak a potenciális filmsztorik esetében, a konkurencia legyőzése: a „Paramount legyen az első lehetőség az olyan új és értékes filmegyéniségek szerződtésére, akik az ön területén feltűnnek”.⁵⁷ Roboz jelzi Farley-nek, valószínűtlen, hogy a korábban párizsi és New York-i revükben már szereplő Röck Marika az ígért fizetésért Hollywoodba menjen. Röck később német nyelvterületen futott be karriert a filmiparban. A vígszínházi színésznők közül egyébként Gaál Franciska sem tudott megegyezni a Paramounttal, ő a magyar származású Joe Pasternak vezetése alatt működő Deutsche Universal-Film AG-hoz szerződött 1932-ben. Roboz azonban továbbra is kereste Pesten a potenciális filmsztárokat. 1937-ben Szörényi Évában, a Nemzeti fiatal és tehetséges tagjában vélte fellelni a hollywoodi kalibert. „A fent említett színésznő 19 éves, három éve van szerződése a Nemzeti Színházzal. Eddig három filmben játszott főszerepet. Az utolsó, a *Mária nővér* itt nagy siker volt, ebből van egy példány New Yorkban, tehát a New York-i iroda le-

⁵⁴ Röck Marika (1913–2004) táncosnő, szubrett, primadonna, 1933-tól német színpadokon és filmben szerepelt.

⁵⁵ Roboz Imre levele Frank Farley-nek, 1932. november 3., OSZK SZT Irrattár 374.

⁵⁶ Farley Roboznak, 1932. november 18., Uo.

⁵⁷ Uo.

vetíttetheti. Szörényi kisasszony súlya 53 kiló, magassága 164 centiméter. Magyarul és németül beszél, és több mint egy éve angolul tanul.”⁵⁸

Pár hónappal későbbi leveléből azonban kiderül, megint egy másik filmgyár volt csak hajlandó pénzt is áldozni a Szörényivel való kísérletezésre. „Miközben távol voltam, olvastam a pesti lapokban, hogy Mr. Bloom (Fox) Budapesten volt, és opciós szerződést kötött három fiatal színésznővel, köztük – ahogy feltételeztem – Szörényi Évával is. Karlsbadból kapcsolatba léptem Palugyai úrral, aki értesített, hogy a New York-i iroda már nem érdeklődik Szörényi iránt. Csak megemlítem az esetet.”⁵⁹ (Szörényi 1957-ben emigrált az USA-ba, de ott nem filmszínésznőként tevékenykedett, bár 1957–1970 között szerepet kapott két filmben és néhány televízió-sorozatban.) Robozt filmszakmai szempontok vezetik, nem javasol automatikusan minden pesti színésznőt. Amikor Farley 1938 novemberében egy címlapfotó alapján érdeklődni kezd Mezei Mária iránt, Roboz a filmgyár igényei szempontjából fogalmazott véleményt közöl: „Nagyon tehetséges művész, nagyon jó színpadi komédiákban, de nem hinném, hogy bármilyen esélye lenne a filmvászon. Eltekintve attól, hogy nem beszél idegen nyelveket, nem is látszik túl fiatalnak, valójában nem több 26-27 évesnél, de jóval többnek látszik 30-nál.”⁶⁰

Kezdő színésznők vagy fiatal operaénekesek nevei ezután is felbukkantak a levelezésben, de Roboz révén egyikük sem kapott szerződést a Paramountnál.

Darabközvetítés: konfliktusok, ellentmondások

Roboz – kiváló kapcsolatai, határtalan munkabírása és meggyezésre törekvő, óvatosan rámenős tárgyalási stílusa ellenére – darabügynökként korántsem volt olyan sikeres, mint színigazgatóként. A szerzői jogok közvetítését melléktevékeny-

⁵⁸ Roboz Farley-nek, 1937. április 15., Uo.

⁵⁹ Roboz Farley-nek, 1937. július 7., Uo.

⁶⁰ Roboz Farley-nek, 1938. november 17., Uo.

séggként végezte. Üzleti érdeke is közrejátszott, hisz rendszerint maga rendelkezett a Vigben bemutatott magyar darabok angolszász jogaival. Ugyanakkor pesti konkurensei (Marton Sándor, illetve Incze Sándor és Gilbert Miller) hatékonyabbak voltak. A Paramount konszern soklépcsős jóváhagyási mechanizmusa is hátrányt jelentett. Mire Farley, a New York-i, majd a hollywoodi iroda rábólintott a kötésre, addigra Gilbert Miller már elhalászta Roboz elől Vaszary János *Angyalt vettem feleségül* című darabját.⁶¹ Ezután Hatvany Lilinek, egy, a Vigszínházban még bemutatás előtt álló darabját, *A varázsigét (Spell)* ajánlotta lekötésre.⁶² De hiába látott benne fantáziát Farley, túl kis pont volt ő a Paramount hierarchiájában, nem vehetett rá opciót. Mire megérkezett a New York-i és hollywoodi iroda válasza, addigra a szerző már eladta a jogokat Gilbert Millernek. E bürokratikus lassúság miatt némi indignálódás is érezhető Roboz 1932. október 24-i levelében: „Remélem, hogy az ő [Ike Blumenthal] hazajövetele több függő kérdést is tisztázni fog, és valamilyen rendszert tudunk majd akkor csinálni a darabok vásárlása tekintetében, és talán mód lesz arra is, hogy a döntés az Önök részéről egy-egy darabra vonatkozólag rövidebb idő alatt történjék.”⁶³

Roboz ismétlődő tapasztalataiból rájött, hogy a Paramount elsőbbségét hangsúlyozó szlogen inkább marketingfogás, míg a többi filmgyár pénzt is kész volt áldozni a piacképes színházi termékekre, illetve szerzőikre. Meglátását az udvarias, de tárgyilagos Roboz „virágnyelven” közölte is Farley-vel: „Feltehetőleg érdekes lesz az Ön számára, hogy a Metro szerződést kötött néhány magyar szerzővel forgatókönyvírásra. A tárgyalások Ray Goetzön és Incze Sándoron keresztül bonyolódtak. Tegnap utazott Hollywoodba Herczeg Géza, a *Csodabár* társszerzője, és jó néhány kevésbé sikeres operett librettistája, aki hat hónapos szerződést kapott, heti 500 dolláros fizetéssel. Bús-Fekete is aláírta szerződését, ő jövő májusban megy hat hónapos időtartamra, heti 1000 dolláros fizetést kap. Azért közlöm ezt az

⁶¹ Roboz Farley-nek, 1932. július 19., Uo.

⁶² Roboz Farley-nek, 1932. szeptember 26., Uo.

⁶³ Roboz Farley-nek, 1932. október 24., Uo.

információt, mivel úgy vélem, a New York-i irodát is érdekelni fogja.”⁶⁴

A Metronál a pesti szerzők foglalkoztatása láthatólag bevált, mert néhány hónappal később Roboz újabb alkalmazásokról tudósított: „Szeretném, ha tudna róla, hogy a Metro szerződést kötött négy jól ismert szerzővel forgatókönyvírásra, Paukeren és Martonon keresztül hozták létre a megegyezést. Ezek Hunyady Sándor, Fodor László, László Aladár (a *Trouble in Paradise* szerzője) és Hatvany Lili, ők színpadi műveik, filmjeik által ismertek Amerikában. Úgy tudom, a megállapodás hat hónapra szól, és minden írónak havonta egy történetet kell írnia 500–800 dollár közötti összegért. Ha e történetek közül bármelyiket megveszik, akkor arra külön megállapodást kötnek. Néhány napon belül hozzájutok egy eredeti szerződéshez, ha óhajtja, jelenthetek róla részletesebben.”⁶⁵

Roboz tehát a konkurens filmgyárról is szolgáltatott üzleti információkat, illetve inkább ötleteket adott, miként tudná a Paramount magához kötni a pesti szerzőket. Hogy ez intenzív lobbizása ellenére sem történt meg, annak oka lehetett a Metro-Goldwyn-Mayer jobb pénzügyi helyzete, illetve hogy döntéshozóik inkább bíztak a pesti szerzők által szállított filmötletek piacképességében. A levelezésből az is érzékelhető, miként vesztette el a Paramount meghatározó nemzetközi partner státusát a pesti kereskedelmi színházi mező aktorai számára. Roboz – bár fizetett megbízatása megtartására törekedett – maga is mind kevésbé bízott abban, hogy közreműködésével darabot kötnek le, vagy író, színészt szerződtenek. Ezt a Paramount sokszor irreális kéréseiből is érzékeltte, mikor Roboz pesti kapcsolataira hivatkozva ingyen vagy irreálisan alacsony összegért akartak opciót szerezni egyes darabokra.

A Pest–Hollywood-színházi termék transzfer másik akadály a forrás- és célkultúra eltérő ízlés- és tabuhatára volt. Meglepő módon a konzervatívként jellemzett két háború közti magyar közeg, legalábbis a fővárosi színházi tömegkultúra terén, lazább szabályokkal rendelkezett, mint a liberális gyökerű ame-

⁶⁴ Roboz Farley-nek, 1934. november 29., Uo.

⁶⁵ Roboz Farley-nek, 1935. október 1., Uo.

rikai. Roboz többször ajánlotta a Pesten igen piacképesnek bizonyuló Bús-Fekete László darbjait, melyeket azonban a New York-i iroda rendre visszautasított. Még a frivol Párizsban élő Farley-nek is kétségei voltak felhasználhatóságukat illetően: „Az új darab, a *Születésnap*, be kell vallanom, kétséges film-anyagnak tűnik számomra. Nehéz lenne mutatni az idő múlását, és erősen kételkedem abban, hogy az amerikai tisztasági kampány (*purity campaign*) idején elég bátorság lenne egy efféle filmre, hisz oly nagy hangsúly kerül a főszereplő szexuális életének bemutatására.”⁶⁶

Roboz és Farley személyes jó viszonya ellenére a Paramount időnként érzékeltette munkaadói, hatalmi fölényét Robozzal szemben, bár ő mindent megtett a filmgyár tájékoztatása és érdekei képviselése érdekében. E nézeteltérések jellemzően a Paramount elsőségének kérdéséhez kapcsolódtak. A szinopszistákat begyűjtő, raktározó és valamiféle homályos módon értékelő központ többször nehezményezte, hogy egy-egy pesti darabról a konkurensok előbb kaptak információt. Roboz elmagyarázta, hogy a pesti kereskedelmi színházi mezőt az USA-filmgyárakkal összekötő háló az 1930-as évektől egyre több szereplőt rejtett és tartott el, tehát párhuzamos hírcsatornák léteztek.⁶⁷ Ő ugyanakkor még be sem mutatott darabok szinopszistát szolgáltatva a Paramountnak. Információi bizalmas jellegére utalt 1932. augusztus 5-i levelében: „Gyakran a darab még készen sincs, és az ügynökség az eredeti szinopszist bocsátja rendelkezésemre, amelynek alapján maga a darab készül.”⁶⁸ Mind a forrás, mind a célkultúrában meghatározó érték tehát az „előzetes információ” (*advanced information*). Ha ezzel a versenytárs is rendelkezik, akkor üzleti értelemben vett értéke

⁶⁶ Farley Roboznak, 1934. december 14., Uo.

⁶⁷ A többcsatornás információcsere a pesti színházi és filmvilágban már a hangosfilm megjelenése előtt jelentős volt. A Lajta Andor által szerkesztett és kiadott, évente megjelenő *Filmművészeti évkönyv* 1930-as számából kiderül, hogy a nyersfilmképviseletek, filmgyárak, filmgyártók és -laboratóriumok mellett a külföldi filmkölcsönzők sora van már ekkor jelen. Pesten irodával rendelkezik a Paramounton kívül a Gaumont, a Fox-Film, a Metro-Goldwyn-Mayer, a Universal Film és a Warner Bros-First National.

⁶⁸ Roboz Farley-nek 1932. augusztus 5., Uo.

megsemmisül. Ez a felfogás olvasható ki Farley alábbi kéréséből is: „Láttam nemrég egy újsághírt, miszerint Molnár befejezte új darabját. Remélem, lehetséges lesz, hogy gyorsan elküldje a szinopszist, mert hallottam, hogy egy másik társaság is próbál jelentést kapni a darabról, és természetesen a Paramountnak kell elsőnek lennie.”⁶⁹

Az információ birtoklása azonban a Paramountot az esetek nagy részében nem sarkallta a darab lekötésére – ami a szerzőnek és a közvetítő Roboznak is jövedelmet jelentett volna. Így az írók, akik tisztában voltak ugyan Roboz meghatározó pozíciójával a pesti színházi világban, azt is érzékelték, hogy a külföldi filmes megbízáshoz nem feltétlen rajta és a Paramounton keresztül vezet az út. A helyzetet bonyolította, hogy a Budapest és New York közti kulturális transzfereket bonyolító üzletemberek egymás előtt is titkolóztak. Ha továbbadtak egy releváns információt, általában titoktartásra kérték partnerüket: „Visszatérve párizsi beszélgetésünkre, tudjon róla, megkértem Mr. Grünberget, hogy készítse el az Ön számára az új Molnár-darab szinopszist. Ahogy rámutattam beszélgetésünk során, a dolog rendkívül bizalmas, és senkinek sem szabad tudnia róla, hogy a szinopszis az Ön birtokában van.”⁷⁰

A filmgyárak ellenőrizték is forrásaikat. Így eshetett meg, hogy a gyors és készséges Roboz szolgálatait is kritizálták. Először Molnár Ferenc *Great love (Nagy szerelem)*⁷¹ című darabjával kapcsolatban vetette fel a New York-i Paramount-iroda, hogy a többi filmgyár hamarabb kapott róla információt. Roboz ennek lehetőségét tagadta: „A darabot október közepén mutatjuk be, és én az új Molnár-darab szinopszist három hónappal a premier előtt küldtem el Önöknek, és nehezen hiszem, hogy létezhet ennél gyorsabb szolgáltatás. Sajnos azt a tényt nem változtathatjuk meg, hogy a Metronak opciója van a darabra. Kétséges számomra, hogy a Paramount tényleg érdeklődik a

⁶⁹ Farley Roboznak, 1934. április 4., Uo. – *Az ismeretlen lány* című Molnár-darabot 1934. november 3-án mutatta be a Vígszínház.

⁷⁰ Roboz Farley-nek, 1937. március 3., Uo. (*A Deliláról* van szó, melyet 1937. szeptember 17-én a Pesti Színházban adtak elő.)

⁷¹ A premier 1935. október 11-én volt a Vígszínházban. A produkció ötvenkét előadást ért meg.

darab iránt, vagy ez csak egy elméleti kérdés, melyet a jövőre vonatkozólag akarnak tisztázni. Nem tehetem meg, hogy ne utaljak rá, hogy a Metro különös érdeklődést mutat a Molnár-darabok iránt.”⁷²

Roboz rámutatott: a gazdag és befolyásos Molnár számára ekkorra már darabjai Broadway-n való bemutatása volt az elsődleges cél. Ez eleve csökkentette a Paramount esélyeit, mely csak a filmjogokért kívánt fizetni. Olyan szempontokat világitott tehát meg a pesti kulturális kontextussal kapcsolatban, melyekről a filmvállalatnál nem tudhattak. Farleyt meg is győzték Roboz érvei: „Informáltam a New York-i irodát a részletekről ebben az ügyben, és feltűnően hangsúlyoztam annak szükségességét, hogy megváltoztassuk politikánkat, hogy meg tudjuk venni a színpadi jogokat is a filmjogok mellett.”⁷³

A következő hasonló konfliktusnál azonban Farley megijedt, és főnökei álláspontjával azonosult: „Mellékelem a levelet, amit a New York-i irodától kaptam Bús-Fekete *János* című darabjával kapcsolatban. Úgy tűnik, hogy mind a Fox Twentieth Century, mind a Metro hetekkel az Ön jelentése előtt kapta meg ennek a darabnak a kéziratát. Mire a szinopszis elérte Hollywoodot, a Fox Twentieth Century már elhatározta, hogy megveszi a terméket. Egyre inkább fontossá válik, hogy a jelentéseket a lehető legkorábban kapjuk meg. Úgy érezzük, Ön olyan pozícióban van Pesten, ami lehetővé teszi, hogy a jelentéseket a magyar darabokról sokkal előbb kapjuk meg, mint bármely más társaság, és reméljük, tesz róla, hogy a Fox és a Metro soha ne győzzön le bennünket újra.”⁷⁴

Roboz újra rámutatott a valódi problémákra: a Paramount pénzügyi kockázatkerülésére és lassú döntési mechanizmusára: „Őszintén megmondhatom, némi eredményt el lehet érni szép szavakkal és ígéretekkel, ahogy én képes voltam és leszek ezt megtenni a jövőben is, de ha az emberek azt látják, hogy nem kötnek velük üzletet, nem lesznek hajlandók ilyen meg-

⁷² Roboz Imre levele Frank Farley-nek, 1935. augusztus 5., OSZK SZT Irrattár 374.

⁷³ Farley Roboznak, 1935. augusztus 12., Uo.

⁷⁴ Farley Roboznak, 1936. november 16., Uo.

egyezésekre, hacsak nem kapnak némi pénzt azért, hogy darabjaikat a rendelkezésünkre bocsátják.”⁷⁵

A nemzetközi kereskedelmi színházi kapcsolatok forráskultúrára gyakorolt negatív hatásai között említendő, hogy a sikeres pesti szerzők amerikai filmgyárak általi alkalmazása nem volt előnyös a tőkeszegényebb pesti színházak számára. Többet kellett fizetniük e szerzők darabjaiért, akik a külföldi filmgyári bérek és honoráriumok birtokában kevésbé kényszerültek elfogadni a pesti színházak és ügynökök takarékos, sokféle kényszerítő feltételt tartalmazó üzleti ajánlatait.

Az amerikai magyar színházi sikerek bulvársajtóra jellemző szentimentális taglalásának a pesti színházi vállalkozókra gyakorolt negatív hatását Roboz némi iróniával festette le: „Remélem, hogy Lubitsch itteni látogatásának hullámai rövidesen elsimulnak, mert az ilyesmi az igényeket mindig felfokozza. Ehhez járult még a László Aladár-féle⁷⁶ megállapodásnak az itteni lapokban László és barátai részéről történt tendenciózus beállítása és az ő kijelentései is, hogy ti. a Paramount őt fejedelmi fizetéssel scenarium írónak szerződtette, hogy márciusban ki kell utaznia Hollywoodba, és hogy Lubitsch Berlinben azzal búcsúzott tőle: »A viszontlátásra, Hollywoodban«. Remélem, nem ért Ön földre engem, mint ahogy ugyanezt remélem Mr. Ike Blumenthal részéről is. Semmi okom nincsen hátráltatni László Aladár karrierjét, sőt, ha ő használható ember, úgy csak örülnék neki, ha a Paramount javára dolgoznék. Csak az alaptalanul túlzott beállítások ellen akartam szót emelni, mint amik arra alkalmasak, hogy mások igényeit és étvágát fokozzák.”⁷⁷

A személyes kapcsolat dinamikája

A Roboz–Farley-levelezésben megfigyelhető, ahogy az amerikai nagyvállalat tisztviselőjének rideg hangú üzleti viszonya

⁷⁵ Roboz Farley-nek, 1936. november 19., Uo.

⁷⁶ László Aladár újságíró, színpadi szerző, forgatókönyvíró (1896–1958).

⁷⁷ Roboz Imre levele Frank Farley-nek, 1933. január 14., OSZK SZT Irattár

a periférián működő színigazgatóval szenvedélyes és elkötelezett színházi szakemberek üzletember barátságává alakul. Munkakapcsolatuk extra szolgáltatásokkal, szívességekkel egészül ki. A Roboz által Párizsba küldött szalámikból, Gerbeaud-desszertekből, illetve a Farley által a párizsi premierekről adott extra információkból alakult a személyes, majd a családok közti kapcsolat. Farley befolyásos, a divatiparban dolgozó feleségével mind gyakrabban látogatott Pestre színházat nézni, a Duna Palotában vagy a Margitszigeten pihenni, élvezni a Roboz kapcsolatrendszeré által biztosított kényeztetést. Földes Lajossal, a Paramount pesti irodájának igazgatójával, és annak feleségével (Roboz húgával) is megismerkedett a Farley házaspár. Egy idő után a levelek elengedhetetlen záró passzusa lett a családi eseményekre való utalás. „Tudom, hogy Mrs. Robozt érdekelni fogja, hogy Mrs. Farley elhagyta a Harper’s Bazaart, és Hollywoodba megy, hogy elkészítse az 1937-es *Vogues*-t Walter Wanger számára.⁷⁸ Ez lesz az első nagy színészdívat-film, és ő lesz a felelős a film egész divatrészéért. Most Párizsban van a téli ruhakollekciók miatt, és február 20. körül indul Hollywoodba. Rendkívül izgatott. Üdvözetét küldi Önnek és Mrs. Roboznak.”⁷⁹

Roboz kapcsolati hálóját tovább növelte és pesti tekintélyét tovább szilárdította, hogy Farley rendszeresen gondjaira bízta a Pestre látogató befolyásos hollywoodi vendégeket, például Arthur Hornblow producert és Myrna Loy filmsztárt.⁸⁰ Ők a vígszínházi előadások színvonalától és a pesti vendéglátástól lenyűgözve lelkesedtek hazatérve. Roboz extra szolgálatait kompenzálandó, Farley rendszeres beszámolókat küldött a párizsi premierekről, kitérve az adott darab vígszínházi bemutatásának esélyeire. Idővel táviratban is lehetett tőle extra gyors információt kérni. „Mi a véleménye Bichonról a Vígszínház szempontjából?”⁸¹ A válasz kereskedelmi színházi attitűdből fogalmazott:

⁷⁸ Utalás a *Vogues of 1938* című filmre, melyet a Walter Wanger Productions készített 1937-ben.

⁷⁹ Frank Farley levele Roboz Imrének, 1937. február 4., OSZK SZT Irattár 374.

⁸⁰ Farley Roboznak, 1935. május 30., Uo.

⁸¹ Roboz Farley-nek, 1935. május 21., Uo.

„Bichon rendkívül mulatságos farce, palais royal típus, nagy siker stop nincs irodalmi értéke, de változatosságot jelentene a vígszínházi programban, és sok pénzt termelhet – Farley.”⁸² A pesti izléstől távolabb eső amerikai színházi trendekről is rendszeresen tájékoztatott: „Jeleztem, hogy küldök kritikákat az új New York-i bemutatókról, most csatolom az ebben a szezonban bemutatott darabokról szóló kritikákat. Remélem, hasznosnak találja őket, és adnak némi ötletet azzal kapcsolatban, hogy az amerikai darabok értékesek-e az Ön színháza számára.”⁸³

Farley idővel a Vig üzleti és személyi adottságai szempontjából volt képes mérlegelni, sőt, az általa immár nagyra értékelt vígszínházi színészek számára is javasolt darabokat. „Gaston Baty *Mme Bovaryja* valami értékesnek látszik, és alighanem siker lesz Párizsban. Csodás szerep van benne egy nagy színésznő számára, és bizonyára jó lenne Darvasnak. Írok majd többet, ha már láttam a színdarabot.”⁸⁴

Hasonló attitűdből fogalmazott, a sztárrendszer logikáját tükrözi Roboz javaslata is: „Beszélgetésünk [Fodor Lászlóval]⁸⁵ első részében támadt egy filmötlete Dietrich számára. Dietrich egy Madame Caillaux-hoz⁸⁶ hasonló figurát, egy ismert politikus feleségét játszaná. Lenne egy fiatal újságíró – például Gary Cooper – aki mindig támadja a politikust lapjában. A nő végül elhatározza, hogy bosszút áll, és azzal a szándékkal megy a férfihez, hogy megöli. Szándéka ugyanakkor megváltozik, beleszeret az újságíróba, és rájön, hogy férje rászolgált a támadásokra, mert tényleg becstelen.”⁸⁷ Bár ebből a sztoriajánlatból sem lett semmi, Roboz kitartóan ajánlgatta Fodort a Paramountnak. Jellemző volt rá egyfajta udvarias makacsság: ha egy darabban vagy személyben fantáziát látott, azt a visszautasítás elle-

⁸² Farley Roboznak, 1935. május 22., Uo.

⁸³ Farley Roboznak, 1934. október 8., Uo.

⁸⁴ Farley Roboznak, 1936. október 7., Uo. – A színjátékot végül 1937. március 27-én Bajor Gizivel a főszerepben mutatta be a Vígszínház.

⁸⁵ Fodor László író, újságíró, színpadi szerző (1896–1978).

⁸⁶ Henriette Caillaux (1874–1943) Joseph Caillaux francia miniszterelnök felesége, aki 1914-ben lelötte Gaston Calmette-et, a *Le Figaro* szerkesztőjét, aki férjét lapjában kritizálta.

⁸⁷ Roboz Imre levele Frank Farley-nek, 1936. december 23., OSZK SZT Irrattár 374.

nére többször is előhozta leveleiben. Az állandó sikervadászat, a véleményformálás, maga a nemzetközi kapcsolattartás mint létforma számára és Farley számára is megunhatatlannak tűnt. Roboz élvezte azt a társadalmi pozíciót is, amit a biztos pénzügyi és művészi alapon álló Vígszínház irányítójaként ki-harcolt magának Pesten. Büszkén és boldogon újságolta Farley-nek, mekkora kulturális, társasági, sőt politikai esemény volt a Vígszínház negyvenéves jubileumi ünnepe 1936. május 8-án: „Az előadás a kormányzó, a miniszterek és államtitkárok és a polgármester jelenlétében zajlott, és tényleg egy nagy este volt. Az előadás után fogadást adtam a Fészek Klubban (ez a művészek klubja), ahová az összes jelentős művész, szerző, a társadalmi és pénzügyi élet fontos személyiségei meg voltak hívva: tényleg az »egész Budapest« ott volt. Gilbert Miller éppen Pesten volt aznap, így ő is részt vett a fogadáson, amelyre sokan mint igen ritka eseményre emlékeznek majd. Szívből sajnáltam, hogy nem lehetett jelen.”⁸⁸

Összességében kétfajta színházi modell, az amerikai, egy produkcióra szerveződő (*combination company*) és a pesti, állandó társulatra épülő repertoárszínház (*resident stock repertory company*) közeledéseként is felfogható a két színházi ember közötti dialógus. A levelezésben tetten érhető egy ismétlődő struktúra is: 1. reagálás a másik előző levelére, az abban felvetett témák megismétlése, 2. aktuális üzleti ügyek, tervek, 3. Utalás a családra, privát rész.

Politika és üzlet

A levelezés feltárja azt is, hogy a kötelezően optimista üzletemberek miként élték meg, illetve miként igyekeztek sokáig bagatellizálni az 1933-tól egyre több európai országot érintő politikai korlátozásokat, a háború közeledtét, majd kitörését. Kezdetben ezek a momentumok eltávolítva, eljelentéktelenítve bukkantak csak fel Roboz leveleiben, mint amelyek nem lehetnek hatás-

⁸⁸ Roboz Farley-nek, 1936. május 22., Uo.

sal az üzletmenetre: „Az utóbbi időben Bús-Fekete jó néhány film szüzsét is írt. A bécsi nagy film produkciók többsége az ő eredeti forgatókönyvén alapul. De a Németországban érvényes »árja paragrafus« miatt ezeket a filmeket más szerzők neve alatt hozzák forgalomba, hogy a filmek ne essenek el a német piactól. Abban a helyzetben vagyok, hogy a legbizalmasabban elárulhatom Önnek, Bús-Fekete írta az új Kiepura filmet is.”⁸⁹

Az Anschluss következményeit is a színpadi műfajok kereskedelmére gyakorolt hatása felől értékelte: „Az ausztriai változás hatására a budapesti színházi piac is jelentősen változni fog. Mostanáig minden erőfeszítésünk arra irányult, hogy ezek az idők rengés nélkül elmúljanak, mivel a bécsi és ausztriai események hagytak nyomokat itt is. Most úgy tűnik, hogy a béke és a csend folyamatosan visszatér, és a színházi pénztári eredmények felfele mutató tendenciát mutatnak, bár még nem érték el a normál szintet.”⁹⁰

Roboz még ekkor is optimista volt. „E pillanatban a politikai helyzet eléggé bizonytalan, de még nem adjuk fel a reményt, hogy az utolsó percben a béke megmenekül.”⁹¹ Igyekezett eltitkolni Farley elől, hogy a Vígszínház igazgatását az első zsidótörvény hatályba lépését követően átadta Harsányi Zsoltnak. Bár erről nem írt, megalázónak tarthatta társadalmi pozíciójának politikai okok miatti hirtelen megingását. Másfelől úgy vélhette, ha fény derül arra, hogy pesti érdekérvényesítő képessége csökkent, az üzletkötési alkupozióját is rontja: „A Pester Lloyd hírére reagálva, nincsenek tervbe vett változások a Vígszínház igazgatásában. A tény az, hogy alkalmaztam Harsányi Zsoltot igazgatónak, az ő feladata az irodalmi ügyek kezelése, és az előadandó darabok kiválasztása. Továbbá az ő feladata lesz új színpadi szerző tehetségeket keresni, és ápolni a viszonyt az írókkal, akik számunkra dolgoznak. Mivel eddig ő volt a Magyar Színpadi Szerzők Szövetségének elnöke, és az egyik legjobb ma-

⁸⁹ Roboz Farley-nek, 1936. szeptember 28., Uo. – *A szerelmes város* című filmről van szó. Rendezte Carmine Gallone; a stáblista szerint Philipp Lothar Mayring írta. Budapesten 1936. szeptember 21-én mutatták be.

⁹⁰ Roboz Farley-nek, 1938. április 6., Uo.

⁹¹ Roboz Farley-nek, 1938. szeptember 28., Uo.

gyar szerző és színházi ember, úgy vélem, szerencsés választás volt biztosítani személyét és munkáját a Vígszínház számára. Úgy hiszem, Ön is jónak itéli ezt a lépést, és nagyon örülök, hogy érdeklődést mutatott a téma iránt.”⁹²

A háború mindkét, a maga közegében tekintélyes üzletember sorsát felborította. Időnként már Roboz is elvesztette nyugodt távolságtartását, és személyesebb hangnemre váltott: „E napokban, mikor minden labilis, csak egy becsületes és erős alapja van az életnek: a barátság. Alig tudom elmondani, mennyire hálás vagyok, hogy beszélgetéseink során mindig éreztem jóakarátát és barátságát.”⁹³

A háború kitörése nemcsak az utazások megnehezülését, majd lehetetlenné válását jelentette. Akárcsak az első világháború idején, megszűnt, ellehetetlenült a szembenálló politikai táborokba tartozó szerzők darabjainak kereskedelme is. Roboz mindazonáltal továbbra is írt Farley-nek, az immár domináló személyes hírek mellett a továbbra is működő Vígszínház ügyeiről tudósított: „Nagyon szeretnék hallani Ön és Mrs. Farley felől. Remélem, jól vannak, és jó körülmények közt ezekben a nehéz időkben. Ami engem és családomat illet, mindannyian jól vagyunk. A színház később nyitott, mint általában, szeptember végén, Noel Coward egy régebbi darabjával, *A márkinéval*.⁹⁴ Ma este lesz a premierje a második darabnak, ez Hunyady Sándor *Kártyázó asszonyokja*.⁹⁵ Megnyitottam a [Pesti] Színházat is Zilahy új darabjával, de ez nem volt nagyon sikeres. E levél célja egyszerűen az, hogy hírt adjak: élünk, és nagyon szeretnénk valamit hallani Önök felől.”⁹⁶

Farley már Londonból válaszolt, ahová a Paramount áthelyezte. Leveléből kiderül, kereskedelmi színházi és filmipari hálózatuk üzleti tevékenysége redukálódott, a networköt működtetők helyzete bizonytalanná vált: „Nincs hírem Budapestről

⁹² Roboz Farley-nek, 1938. november 8., Uo.

⁹³ Roboz Farley-nek, 1939. január 12., Uo.

⁹⁴ A premier a Vígszínházban 1939. szeptember 30-án volt.

⁹⁵ A premier a Vígszínházban 1939. november 8-án volt.

⁹⁶ Roboz Imre levele Frank Farley-nek, 1939. november 8., OSZK SZT Irrattár 374. – Zilahy Lajos *Gyümölcs a fán* című művét 1939. szeptember 27-én mutatták be a Pesti Színházban. Harmincnyolcszor játszották.

a háború eleje óta, és amint tudja, a New York-i iroda takarékossági programja nem teszi számunkra lehetővé, hogy a kontinensen most képviselőink legyenek. Nagyra értékelem a magyar darabokkal kapcsolatos szándékát, és nagyon hálás lennék, ha kölcsönözni tudná bármelyik különösen jónak tűnő darab kéziratát.”⁹⁷

Roboz ehhez hasonlóan, utolsó, Farley-nek címzett levelében is a szakmai kommunikációt folytatná, identitásához ragaszkodik, színházvezető és kozmopolita üzletember kíván maradni: „Nagyon hálás lennék, ha a jövőben írna néhány sort, vagy telefonálna, ha talál olyan darabot, amelynek itt esélye lenne, sajnos darabhiány van, ezt nagy segítségnek tartanám. Boldog vagyok, hogy kényelmesen érzi magát új otthonában Londonban. Legjobb kívánságaim Mrs. Farley-nek, és mindkettőjüknek boldog új évet kívánok.”⁹⁸

Farley-nek könnyebb dolga volt, hisz mikor Franciaország túl veszélyessé vált, cége áthelyezte Londonba, ahol karrierjét a háború után is folytatta. Robozról nem tudni, miért nem használta ki kapcsolatait, melyekre Molnár Ferenc is utalt,⁹⁹ miért nem ment Incze Sándorhoz hasonlóan külföldre. A háború legvégén a bujkáló Robozt, máig tisztázatlan körülmények között, megölték, valószínűleg a nyilasok. Holtteste nem került elő.

⁹⁷ Farley Roboznak, 1939. november 22., Uo.

⁹⁸ Roboz Farley-nek, 1939. december 30., Uo.

⁹⁹ „Roboz meglátogatott San Remoban, a Szilvesztert ott együtt töltöttük. Őt nem féltem, bizonyára ügyesen helyezkedik el külföldön. Persze, mint a többiek is, utolsó percig ragaszkodik a pesti pozícióhoz.” Molnár Ferenc levele Darvas Lilihez, Nizza, 1939. február 5. In: VARGA Katalin–GAJDÓ Tamás (szerk.): I. m. 46.