

KÓKAI KÁROLY

HAUSER ARNOLD ÉS A FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE



A film Hauser számára társadalmi jelenség. Széles rétegeket ér el, ráadásul nem csupán az elit körökben, hanem a társadalom egészét, különösen a hátrányos helyzetűeket. A film, helyesebben a mozi csak a társadalomnak ebből az egészéből érthető meg.

Hauser Arnold világhírét az 1951-ben publikált *Social History of Art* című művével érte el. A könyv német eredetije két évvel később, 1953-ban jelent meg.¹ A sztálinista Magyarországon egy kortárs recepció természetesen teljesen lehetetlen volt. Éppígy a következő évtizedekben, amikor is a Hauserről alkotott vélekedést Magyarországon Lukács György ítélete határozta meg. Eszerint Hauser elárulta az 1919-es ifjúság azon ideáljait, amelyeknek megfelelően ennek a nemzedéknek a tagjai a Tanácsköztársaság alatt élhettek, amelyeket az emigrációba vittek, és az illegálitásban mindaddig életben tartottak, míg a felszabadulás után végre megvalósíthattak.² Hauser az 1970-es évek végén hazatért ugyan Magyarországra, de 1978-as haláláig nem sikerült helyet találnia a tudományos életben. 1989 óta Hauser művészetelméleti tevékenysége bekerült a magyar tudománytörténetbe.³ Kultúrszociológiai és kultúrtörténeti munkássága mindmáig értelmezetlen. Ez a rövid tanulmány a *Social History of Art*nak egy részletkérdésével, Hauser jelenkorának az ábrázolásával kíván foglalkozni.

Mint ahogy Hauser megállapítja,⁴ a többkötetes művet kitevő vállalkozás arra irányul, hogy megértsük jelenünket. Ahogyan a 20. század első felét tárgyaló, befejező rész címe erre utal, ez a jelenkor „a film jegyében áll”. A film az egész műben meghatározó, így felbukkan többek között az egyiptomi művészettel és a késő római művészettel kapcsolatban, éppígy a manierista festészet korában, Shakespeare-rel és Hoggarth-tal kapcsolatban, valamint a romantikában is. Így például a következő megfogalmazásban: „Shakespeare színházi megol-

dása a filmben talál majd folytatóra. Shakespeare formális elveinek itt is csak egy része kerül alkalmazásra, mindenekelőtt az additív kompozíció, a cselekmény diszkontinuitása, a jelenetek szétszakított folyama, a tér és az idő szabad, változatos kezelése – a játéktérrel való illuzionisztikus bánásmódról a film ugyanúgy nem tudott lemondani, mint ahogy a dráma sem. [...] Ami a filmben a shakespeare-i hagyományra emlékeztet, egy technika lehetőségeiből ered, amely meg tudja oldani azokat a nehézségeket, amelyeken Shakespeare színháza naiv és durva módon túltette magát.”⁵ A könyvben számos helyen felbukkanó utalások tehát a kultúrtörténetnek a filmen nevelődött szem perspektívájából való értelmezéséről tanúskodnak. A továbbiakban arról a kérdéstről lesz szó, mely lépésekben alakultak ki Hausernek ezen nézetei.

Migránsként Bécsben

■ Ebben a tanulmányban Hauser fő művének záró, a jelenkorral foglalkozó fejezetének a keletkezési körülményeiről lesz szó. Mint ezt Hauser maga elmondja, az 1919 utáni éveket Olaszországban, Berlinben és Bécsben töltötte, és idejét elsősorban művészettörténeti és szociológiai tanulmányoknak szentelte: „ezt a nyolc vagy tíz évig tartó passzivitást [...] a *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* koncepciójával, előkészítésével és megfogalmazásával töltöttem anélkül, hogy egy szavát is közöltem volna.”⁶ Érdemes részleteiben megnézni, milyen körülmények között, valamint pontosan mivel foglalkozott Hauser, és feltenni a kérdést, hogyan befolyásolhatta ez fő művének azt a fejezetét, amely szerzőjének jelenkorával foglalkozik.

„Bécsbe költöztem. [...] Hosszú kutatás és keresgélés után egy filmforgalmazási vállalatnál helyezkedtem el. Eleinte nem nagyon szerettem ezt a munkát, de később rejtett kincsnek bizonyult. [...] A filmhez való kapcsolatom révén sikerült valamit közvetlenül átélnem, ami évszázadok vagy talán évezredek alatt egyszer adódik; egy új művészet születését. [...] A filmiroda a szociológus laboratóriumává vált. Amikor Hitler Bécsbe bevonult, az ezekkel a problémákkal foglalkozó könyvhöz még csak jegyzetek voltak meg – egy könyvhöz, amelynek *Dramaturgie und Soziologie des Films* lett volna a címe.”⁷ Ezek a jegyzetek ugyan nem maradtak fent, számos filmre vonatkozó adat gyűjthető viszont össze levél- és könyvtárakból, amelyek alapján képalkotható arról, hogy mi történt pontosabban abban a szociológiai laboratóriumban.⁸

Nem rekonstruálható teljes biztonsággal, mikor költözött át Hauser Berlinből Bécsbe. 1931-ben elhunyt első felesége, Neumann Erzsébet halotti bizonyítványa szerint ekkor Bécsben a Lothringer Strasse 2. szám alatt laktak, második feleségével, Löwenthal Lillivel való házassága idején, 1934–1936 között pedig Bécsben az Argentinier Strasse 70. alatt. A bécsi kereskedelmi regiszter adatai szerint a dr. Hauser és Tsa. Kft-t 1929. október 15-én jegyezték be. A cég címe Bécs, Neubaugasse 38., a cég két tulajdonosa Hauser Arnold és Mezei Oskar, mindketten bécsi lakosok. A cég filmkölcsonzással, filmprodukciónal, filmszínházak létesítésével és üzemeltetésével foglalkozik. Hauser 1936–1937-ben átadta a vezetést Mezeinek, aki a következő évben, 1938. augusztus végén, Hitler Ausztriába való bevonulása után öt hónappal beszüntette a cég működését. Hauser már 1937-ben bécsi tartózkodásának végével számolhatott, mert ez év november 25–26-án a bécsi Gilhofer & Ranschburg céggel elárvereztette könyvtárát.

A film – 1929–1938

■ Hauser cégét 1929-ban alapította, tehát abban az évben, amikor a hangosfilm technikája meghódította a filmipart. A másik fontos dátum a New York-i tőzsde összeomlása 1929 októberében, tehát pontosan abban a hónapban, amikor Hauser

vállalatát bejegyezték az osztrák cégregiszterbe. A New York-i csőd hamarosan globális krízishez és így egy Ausztriában is érezhető gazdasági recesszióhoz vezetett.

Hogy mely filmcégeket képviselte Hauser, megállapítható fennmaradt filmlisták, így az úgynevezett *Paimans Filmliste*, valamint a *Der gute Film* elnevezésű szakfolyóiratban közzétett adatok alapján. 1929 és 1937 között ezekből a felsorolásokból eddig összesen mintegy százhusz filmet sikerült azonosítani. A filmek többsége külföldi, elsősorban angol nyelvű import. A legtöbb a United Artiststól származik. Hauser programjának első United Artists-filmje az 1930-ban bemutatott *The Battle of the Sexes* című alkotás, de ide sorolandók olyan, azóta is a filmművészet kimagasló alkotásainak számító filmek, mint Charlie Chaplin *City Lights*, Howard Hawks *Scarface*, Alexander Korda *The Private Life of Henry VIII* és Charlie Chaplin *Modern Times* című művei.

Az United Artists, illetve az angol nyelvű alkotások melletti második legnagyobb csoportot a német nyelvű filmek képviselik, elsősorban a Schulz & Wuellner Berlin és a Benn Fett Film Berlin produkciók.

1929 mint alapítási év abban is figyelemre méltó, hogy a hangosfilm kommerciális áttörésével akuttá vált a probléma, hogy az idegen nyelvű filmeket a helyi közönség túlnyomó többsége nem tudja követni. A lehetséges megoldások a szinkronizálás, a feliratozás és ugyanannak a filmnek különböző nyelveken forgatott verziói voltak. Ennek a problémának természetesen gazdasági kihatásai is lettek. Az idegen nyelvű filmek importja lecsökkent. Hauser tehát akkor alapította cégét, amikor egy technikai átállás miatt krízis jelentkezett. Ez a krízis az általános, felfelé ívelő fejlődésben ugyan csak egy epizód volt. Az, hogy Hauser idegen nyelvű filmekre specializálta magát, mutatja, hogy bízott az angol nyelvű filmek importjának a fellendülésében. A technikai átállással párhuzamosan jelentkezett egy általános és évekig elhúzódó gazdasági válság is. A moziipart nem érintették olyan mértékben a nehézségek, mint a gazdaság más ágait. A filmprodukción visszaesett ugyan, és csökkent a mozilátogatók száma is, de nem került sor olyan tömeges és sorozatos csődökre, mint más ágazatokban.

Hauser először az Educational Filmmel és a United Artists-szal állt kapcsolatban, 1932-ben németországi társakkal próbálkozott, és 1933-ban visszatért az United Artistshoz – aminek gazdasági mellett politikai okai is lehettek.

A nemzeti és nemzetközi helyzetre vetett pillantás is a kérdés feltevésére ösztönöz: hogyan jelentkezett a filmben a gazdasági krízis? Tehát konkrétan hogyan jelenik ez meg a *Broadway im Paradies* című Douglas Fairbanks-, a *Bunte Silly-Micky-Wunderschau* című Walt Disney-, a *Zombie* című Béla Lugosi-, *Skandal in Rom* című Eddie Cantor- vagy a *Moulin Rouge* című Constance Bennett-filmben? Ami ezekben a Hauser által képviselt filmekben dominálni látszik, azt mint eszkapizmust, tehát a valóság elől az álmok és fantázia világába való menekülést lehetne összefoglalni.

A *Paimans Filmliste* és a *Der gute Film* alapján megállapítható az is, hogy a többi osztrák filmkölcsönző céghez, így például az amerikai egyesült államokbeli Paramount, a német UFA vagy a helyi Tobias-Sascha cégekhez képest Hauser kevés filmet képviselt, és cége kicsinek nevezhető.

A United Artistsot 1919-ben alapította négy, sikere tetőfokán álló művész, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pirckford és D. W. Griffith. A cég a négy alkotó független filmjeit terjesztette. 1925-től Josef Schenck vezette a céget, aki szerződéseket kötött további független produkciós cégekkel és producerekkel, mint Samuel Goldwyn, Walt Disney, Alexander Korda és Darryl F. Zanuck. Zanuck és Schenck az 1930-as évek elején megalapítottak egy közös céget és 1935-ben a Fox céggel egybeolvadva a 20th Century Foxot. Hauser tehát nemcsak a hollywoodi filmipar legnagyobb vállalatának volt képviselője Ausztriában, hanem annak a cégnek

is, amelynek sajátos szerkezete volt azáltal, hogy egy sor produkciós cég megőrizte ezen belül művészi önállóságát. A United Artists tehát a film kreatív sokszínűségét képviselte. Ez a rendszer a sztárelv alapján működött, olyan filmes személyiségek köré csoportosult tehát, akik egy-egy sajátos világot képviseltek, mint például az azóta is egyik legismertebb szimbolikus filmfigura, Charlie Chaplin. Mindez azt jelenti, hogy amit ez a cég képviselt, az annak az európai és különösen közép-európai fejlődésnek, amelynek során a kulturális pluralitás megsemmisítése haladt nagy lépésekkel előre, pontosan az ellentéte volt.

A film természetesen nemcsak üzleti vállalkozás volt, hanem elméleti, társadalmi, esztétikai és politikai szempontból is fontos terület. Az Osztrák Filmkulturális Intézet tiszteletbeli elnökségébe beletartozott például Bécs érseke, a jobboldali és egyre erősebben fasiszta Hazafias Front főtitkára és a Bécsi Rendőrség elnöke is.

A *Der gute Filmből* nemcsak azt tudhatjuk meg, hogy melyik héten mely filmek futottak Ausztriában, hanem további releváns részleteket is megismerhetünk. Így az 1937-es évfolyamban megjelent 204. számból kiderül, hogy 1936-ban Ausztriában 155 amerikai egyesült államokbeli és 112 német film került bemutatásra, de a 112 német filmnek 510 kópiája forgott, míg a 155 amerikai egyesült államokbelinek összesen 327. Ami azt jelenti, hogy több amerikai egyesült államokbeli film került ugyan bemutatásra, mint német, de ez utóbbiak több nézőt értek el, vagy legalábbis több mozitulajdonos mutatta be egyszerre ugyanazt a német filmet. A 155 film, 327 kópia adat úgy is értelmezhető, hogy ezeknek a filmeknek a többségét egyszerre csupán két moziban játszották. Ennek megfelelően egy szelektáltabb közönséget értek el, és így ezek hatása, valamint az ezek által képviselt világnézet is keveseket ért el. Ami bizonyos: a filmek hozzáférhetőek voltak, akiket érdekelt, meg tudták nézni azokat, de nem tudták meghatározni egy generáció nézeteit.

Hauser előadásai és publicisztikája

■ Hauser ausztriai tevékenységéről kevés és hiányos forrás áll rendelkezésre. Ami a legjobban körvonalazható, az a második emigrációja előtt, az 1930-as évek végén kifejtett szervezői, publikációs és előadói tevékenysége. Tehát az az időszak, amelyben későbbi visszaemlékezése szerint már megvolt és fő művének alapszerkezete a szociológiai laboratórium vizsgálatainak az eredményeit összegezte.

Hauser 1937-ben a bécsi Történelmi-Szociológiai Munkaközösség és az Osztrák Filmbarátok Egyesülete⁹ rendezvényein *A film szociológiájához, Művészet a film?* és *A dokumentumfilm* címekkel tartott előadásokat. Nyilvános előadásokon foglalkozott tehát szakpublikum előtt a film szociológiai és esztétikai problémáival, különös tekintettel egy sajátos filmfajtára, az úgynevezett dokumentumfilmre, amely a játékfilm és a heti filmhíradó mellett egy további és a film korabeli társadalmi és kulturális jelentősége szempontjából lényeges formára fordította a figyelmet. A dokumentumfilm volt az a műfaj, amely a filmhíradónál lényegesen kevésbé átideologizált módon fordult társadalmilag releváns problémák felé.

Hauser nemcsak szakemberek, hanem a nagyközönség előtt is tartott előadásokat, és vezetett előadássorozatokat. A népfőiskolák esti kurzusai a két háború közötti bécsi szociáldemokrata városi vezetésnek fontos politikai felvilágosító intézményei voltak. 1937 októberében és novemberében Hauser vezetésével *A film elmélete és technikája. Bevezetés a filmtudományba* címmel került sor Bécs Ottakring kerületében hét előadásra, többek között a következő témákról: *Művészet a film?*, *A film epika és dráma között*, valamint három előadás a film történetéről. Párhuzamosan Hauser 1937–38-ban egy művészettörténeti előadássorozatot is meghirdetett, *A modern festészet útjai és céljai, valamint kortörténeti háttere* témában. Az itt végzett

munka talált folytatásra a *Social History of Art*-ban. Azonban nem úgy, hogy Hauser egy kész kéziratral érkezett volna Angliába, vagy ott egyszerűen leírta volna azt, amit Bécsben kigondolt, hanem a kulturális transzfernek azzal a változatával találkozunk itt, ahol a transzfer összetett folyamata évekig tart. Hauser egy teljesen új kulturális közegben dolgozta ki elméletét a szintén angliai emigrációban élő Mannheim Károly kezdeményezésére, aki arra kérte Hausert, hogy egy szöveggyűjteményhez írjon bevezetést.

Hauser 1937 és 1939 között több szöveget is publikált a filmről. Így *A témaválasztás szociológiája*,¹⁰ *A filmfelirat*¹¹ és *A dokumentumfilm*¹² című szövegeket Ausztriában, illetve *Az értékes vagy az értéktelen?*,¹³ *Megjegyzések a film szociológiájához*¹⁴ és *A film mint a társadalom produktuma*¹⁵ címűeket Angliában.

A témaválasztás szociológiája négy példa, a „titkárnő”, a „vamp”, a „bűnöző mint hős” és a „két életet élő kispolgár” alapján elemzi röviden e témák társadalmi hátterét. Ami itt még alig több, mint banális klisék felsorolása, egy valamivel figyelmezbetlenebb olvasó számára a filmközönség nem ortodoxan marxista elemzésének a lehetőségére és a kor poklainak mélységeire hívja fel a figyelmet. Ez máig is jelentős, hiszen a kommunizmus marxista alapú ideológiája köztudottan annyiban nem tudott választ adni a kor kihívásaira, hogy nem a mindenkori konkrét helyzethez alkalmazkodva, hanem a valóság könyörtelen megerőszakolásával próbálta azokat megoldani. Hauser itt nem csupán egy járható alternatívát kínál, hanem annak a filmközönségnek a fantáziavilágát, vágyait és erkölcsi rendszerét is leírja, amely már évek óta kézzen áll arra, ami a következő évtől, 1938-tól Ausztriában is bekövetkezett. Nemcsak egy történelmi katasztrófa előjeleit értelmezi tehát helyesen, hanem ezt anélkül teszi, hogy részt venne egy másik történelmi katasztrófa ideológiai támogatásában.

A Der gute Film című szaklapban Hauser 1937-ben, tehát a hangosfilm általános bevezetése után mintegy nyolc évvel közölt egy cikket a filmfeliratról.¹⁶ A szöveg a fordítónak szól, akik ezeket a feliratokat készítik. A filmfeliratok alkalmatlansága volt ugyanis az egyik oka annak, hogy a közönség kevésbé érdeklődött az idegen nyelvű filmek iránt. Ezzel a szöveggel tehát az osztrák moziipar működésének a mechanizmusaiba nyerünk bepillantást. Hauser azért foglalkozott a film egyes elemeinek részleteivel, mert iparágának követelményei ezt megkívánták. Nem elégedhetett meg azzal, hogy megérti a film és a mozi egyes elemeinek a jelentőségét, hanem meg kellett hogy értesse ezt a jelentőséget a szakma többi dolgozójával is. A részletekbe menő és a szakmai követelményeket szem előtt tartó munkája túlment a film esztétikájával való foglalkozáson, hiszen a filmkészítés és filmreceptió minden releváns részletét figyelembe kellett vennie.

A dokumentumfilm című írásában Hauser az új angol dokumentumfilmeket, Robert Flaherty, John Grierson, Paul Rotha és Basil Wright munkájából kiindulva elemzi e filmfajta lehetőségeit: a dokumentumfilm központjában álló tárgyiaság az, amelyből egy új művészet nőhet ki.

Az értékes vagy az értéktelen lényegében Hauser előbb említett, egy évvel korábban Ausztriában publikált szövegének adaptált változata. Itt besorolja a már felsorolt négy dokumentumfilm mellé Alberto Cavalcantit is, de az érvelés és a konklúzió is megmarad. E két szöveg összehasonlítása egyértelműen bizonyítja, hogy Hauser természetesen azzal kezdhetette meg angliai tevékenységét, amit magával vitt Ausztriából, tehát a kultúrtranszfer ebben az esetben közvetlenül működik. Hauser egyrészt, pusztán munkaterülete és érdeklődése következtében is, nemzetközi vonatkozásban gondolkodott, mégis azokat a felismeréseket vitte magával Angliába, amelyeket Ausztriában, tehát az ottani társadalmi és esztétikai környezetben dolgozott ki. Tévedés lenne tehát feltételezni, hogy az úgynevezett ausztrófasiszmus meghatározta politikai helyzet 1936 és 1938 között megakadályozott minden szabad gondolko-

dói munkát. A bécsi környezetben kidolgozott felismerések egy az egyben adaptálhatók voltak Londonban is.

A két utolsó itt említett szöveggel Hauser megérkezik 1951-es könyve témájához. A film mint társadalmi jelenség az, amely ezen írások és a könyv születésének korát meghatározza. A *Megjegyzések a film szociológiájához* című szöveg a film nemzetköziségét és demokratikus jelentőséget emeli ki, miközben kihangsúlyozza annak a kispolgárok illúzióit kiszolgáló voltát.

A film mint a társadalom produktuma ugyanezt a témát elemzi – miközben a szöveg bevezető része egy előzőleg Bécsben megjelent cikk adaptált változata, az 1937-es *A témaválasztás szociológiája* című. A szöveg középső része a *Social History of Art* megelőlegezése. Hauser az egyiptomi és babilóniai művészetet, valamint a kora reneszánsz festészetet a film illuzionizmusával és a néző szempontjának az elsőbbségével állítja egy sorba. A befejező rész az orosz film jelentőségének az értékelése. Az itt kifejlesztett montázstechnika Hauser szerint közvetlen összefüggésben áll a marxista kapitalizmuskritikával.

Hauser 1937 és 1939 között keletkezett rövid írásai tehát annak az útnak az állomásait jelzik, amely összeköti a filmiparban való tevékenységét egy általános és nagyvonalú kultúrtörténeti mű megírásával. E művének sikere nem csupán eredeti megközelítésének és annak köszönhető, hogy egy alapjában marxista, de semmiképp sem ortodox vagy szovjetizált pártpolitika meghatározta elméletet alkalmazott, hanem annak is, hogy sikerült a kultúra világának belső gazdasági mechanizmusaitól kiindulva ezek szimbolikus jelentéseinek történeti dimenzióit is értelmeznie.

Hauser *Social History of Art*, illetve *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* című műveinek megjelenése mind az angol, mind a német nyelvterületen az 1950-es években komoly visszhangot váltott ki. Nem utolsósorban azért, mert a baloldali kulturális elméleten belül alternatívának bizonyult a pl. Lukács György által képviselt ortodox és a pl. az úgynevezett Frankfurti Iskola, tehát Max Horkheimer és Theodor W. Adorno által képviselt neomarxista elméletek mellett.

A film Hauser számára társadalmi jelenség. Széles rétegeket ér el, ráadásul nem csupán az elit körökben, hanem a társadalom egészét, különösen a hátrányos helyzetűeket. A film, helyesebben a mozi csak a társadalomnak ebből az egészéből érthető meg. Ezzel magyarázható a filmipar működése, a film készítésének, terjesztésének és fogyasztásának részleteivel egyetemben.

Hauser fő művének egyik sajátja, hogy nem hoz konkrét példákat, nem konkrét művek alapján elemzi a művészet és az irodalom társadalomtörténetét. Ez a rövid tanulmány ezzel ellentétben konkrét filmekről szól, valamint Hauser előadásainak és publikációinak rekonstruálásával konkrét szövegek alapján próbált egy úgyszólván még nyomaiban is eltűnt periódust megragadhatóvá tenni. Annak illusztrálására, hogy minden elméleti szöveg, legyen az filozófiai mű vagy kultúrtörténeti értekezés, csakis és kizárólag abból a konkrét társadalmi, politikai és biográfiai összefüggésből érthető meg, amelyben keletkezett. Ez a megközelítés önmagában is produktív, hiszen számos, a kutatásban eddig ismeretlen részletre hívja fel a figyelmet, de különösen az 1989 óta a magyar nyelvű szellemtudományokat domináló, az alapos és rendszeres munkát jobb esetben hátráltató, rosszabb esetben lehetetlenné tevő félelemre való tekintettel különösen fontos, amely a szellemtudományok 1945 és 1989 közötti korrumpálódását azzal kívánja orvosolni, hogy minden társadalmi és politikai összefüggést ignorál.

■ JEGYZETEK

1. Hauser Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. I-II. C. H. Beck, München, 1953, magyarul *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*. I-II. Gondolat, Bp., 1968–1969.
2. Lukács György: *Megélt gondolkodás*. Magvető, Bp., 1989.
3. Wessely Anna: *Hauser Arnold (1892–1978)*. Enigma 2006. 48. sz. 299–314.
4. Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. II. 239.
5. Uo. I. 449. Ford. Kókai Károly.
6. Hauser Arnold: *Találkozásaim Lukács Györggyel*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1978. 34.
7. Uo. 34f.
8. Hálás köszönet Borus Rózsának, Hauser Arnold özvegyének a kérdéskörre vonatkozó számtalan információért.
9. Az Osztrák Filmbarátok Egyesületét 1936 májusában alapította többek között Karl Bühler pszichológus, Ernst Krenek zeneszerző, Viktor Matejka, az Osztrák Szakszervezetek tanulmányi referense, Robert Musil és Carl Zuckmayer írók és Hauser Arnold, a United Artists képviselője. Az egyesületet 1938 decemberében oszlatták fel.
10. Hauser Arnold: *Soziologie der Stoffwahl*. Der Wiener Film 1937. június 1.
11. Uó: *Die Filmtitel als Sprachbrücke*. Der Gute Film 1937. Folge 227.
12. Uó: *Der Dokumentarfilm – die grosse Hoffnung*. Der Gute Film 1937. Folge 231–232.
13. Uó: *The High or Low Road? Sight and Sound 1938–1939*. 28. sz.
14. Uó: *Notes on the Sociology of the Film*. Life and Letters of To-Day 1938. december.
15. Uó: *The Film as a Product of Society*. Sight and Sound 1939. 32. sz.
16. A filmfelirat németül *Untertitel*, szó szerint lefordítva tehát alcím. Hauser szövegének keletkezésekor használatosak voltak a *Titel* (cím) és *Fußtitel* (lábcím) kifejezések is.

