

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

VARGA BALÁZS

FILMIRÁNYÍTÁS, GYÁRTÁSTÖRTÉNET ÉS POLITIKA
MAGYARORSZÁGON 1957–1963

Történettudományok Doktori Iskola,
Dr. Gergely Jenő tanszékvezető egyetemi tanár, DSc

Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Program,
Dr. habil. Kövér György egyetemi docens, CSc

A bizottság elnöke:
Dr. Bácskai Vera professzor emeritus, DSc

Hivatalosan felkért bírálók:
Dr. Gelencsér Gábor egyetemi adjunktus, PhD
Dr. Rainer M. János, DSc

A bizottság titkára:
Dr. Mátay Mónika egyetemi tanársegéd, PhD

A bizottság tagjai:
Dr. Standeisky Éva egyetemi docens, CSc
Dr. habil. Kovács András Bálint egyetemi tanár, DSc (póttag)
Dr. Valuch Tibor egyetemi docens, PhD (póttag)

Témavezető:
Dr. habil. Gerő András tanszékvezető egyetemi tanár, DSc

Budapest, 2008

Tartalom

Bevezető.....	4
Filmirányítás és gyártástörténet Magyarországon az ötvenes-hatvanas években.....	5
<u>A magyar filmgyártás és irányítás az ötvenes években.....</u>	<u>6</u>
<u>1.1.A. Államosítás, centralizáció, hierarchia.....</u>	<u>9</u>
<u>1.1.B. Film és kultúra a totalitárius rendszerben.....</u>	<u>11</u>
<u>1.1.C. Az ötvenes évek totalitárius filmirányítása.....</u>	<u>12</u>
<u>1. ábra: A filmkészítés engedélyeztetési folyamata az ötvenes évek elején.....</u>	<u>14</u>
<u>2. ábra: Alapvető szerepmodellek a magyar filmgyártásban.....</u>	<u>16</u>
<u>1.4.A. Változások 1953 után.....</u>	<u>17</u>
<u>1.4.B. 1956-57: tervek a gyártás átszervezésére.....</u>	<u>19</u>
<u>2. A magyar filmgyártás és irányítás az ötvenes-hatvanas évek fordulóján</u>	<u>23</u>
<u>2.1. A magyar filmgyártás 1957-es felemás decentralizálása.....</u>	<u>24</u>
<u>2.2.1. Az 1957-es cenzúrahullám.....</u>	<u>30</u>
<u>A korai Kádár-korszak történelmi legitimációkereséséről és a Tanácsköztársasághoz</u> <u>való viszonyáról lásd: Kalmár Melinda: Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus</u> <u>ideológiája. pp. 155–156. Rév István: Ellenforradalom. Beszélő (1999) no. 4. pp. 42–</u> <u>54. Apor Péter: Immortalitas imperator: a Munkásmozgalmi Panteon születése. Aetas</u> <u>(2002) nos. 2–3.....</u>	<u>38</u>
<u>2.3.1. 1958-59: a filmirányítás és a szakmai intézményrendszer újjászerveződése.....</u>	<u>38</u>
<u>2.3.2. A Politikai Bizottság a magyar filmről.....</u>	<u>41</u>
<u>2.3.3. A szakmai intézményrendszer újraszervezése.....</u>	<u>44</u>
<u>2.3.4. 1960: újabb elvetélt decentralizáció.....</u>	<u>48</u>
<u>2.3.5. Az alkotócsoportok engedélyezése felé.....</u>	<u>58</u>
<u>3. Kitekintés a hatvanas évekre.....</u>	<u>72</u>
<u>3.1.1. A magyar filmgyártás és a stúdiócsoportok a hatvanas évek első felében.....</u>	<u>73</u>
<u>3.1.2. A filmgyártás és a filmterjesztés az ötvenes-hatvanas években.....</u>	<u>79</u>
<u>4. ábra: A magyarországi mozinézők számának alakulása 1949 és 1962 között.....</u>	<u>81</u>
<u>3.1.3. A szaksajtó és a diskurzus új rendje.....</u>	<u>91</u>
Esettanulmányok, filmelemzések	98
<u>1. A termelés mítosza és korrekciója az ötvenes évek magyar filmjeiben. Keleti Márton:</u> <u>Kiskrajcár.....</u>	<u>99</u>
<u>1.1. A Kiskrajcár mint alapító mítosz.....</u>	<u>101</u>
<u>1.2. A termelés mítosza.....</u>	<u>104</u>
<u>1.3. A nevelődés mítosza.....</u>	<u>106</u>
<u>1.4. A termelési film korrekciója.....</u>	<u>110</u>
<u>A Kiskrajcár készítéséről és a korszak magyar filmjeinek politika- és</u> <u>gyártástörténetéről részletesen ír monográfiájában Szilágyi Gábor. Tűzkeresztység. A</u> <u>magyar játékfilm története 1945–1953. pp. 259–266.....</u>	<u>110</u>
<u>2. A termelési filmektől a cselekvő filmekig. A politikai szerepvállalás kérdései Makk</u> <u>Károly hatvanas évek elején készült filmjeiben.....</u>	<u>116</u>
<u>2.1. Kényszerhelyzetben. A Megszállottak készített története.</u>	<u>116</u>

<u>2.2. A titkos trilógia.....</u>	<u>120</u>
<u>2.3. Egyén és közösség. A három film hőstípológiája és konfliktusszerkezete.....</u>	<u>122</u>
<u>2.4. Két korszak határán. A modernista ábrázolásmód jegyei a három filmben.....</u>	<u>128</u>
<u>3. Történelem és politika a hatvanas évek magyar filmjeiben. Kósa Ferenc:</u>	
<u>Tízezer nap.....</u>	<u>133</u>
<u>3.1 A Tízezer nap készítéstörténete.....</u>	<u>133</u>
<u>3.2. A Tízezer nap történelemszemlélete és a hatvanas évek magyar filmjei.....</u>	<u>139</u>
<u>3.3. A kanonizáció csatornái</u>	<u>143</u>
<u>Irodalomjegyzék.....</u>	<u>146</u>

Bevezető

Dolgozatom a filmet az ötvenes-hatvanas évek magyar társadalmi, politikai és gazdasági változásainak kontextusában, a társadalmi kommunikáció fontos színtereként és médiumaként tárgyalja. Ennek okán a vizsgálat egyrészt a korszak magyar filmgyártásának intézményi elemzésére, másrészt a filmek jelentésképző mechanizmusainak feltárására koncentrálnak. Az intézményi elemzés első lépése a filmszakma szervezeti rendjének leírása az ötvenes-hatvanas évek átalakulásainak nyomon követésével (államosítás a negyvenes évek végén, monolitikus centralizáció az ötvenes években, majd decentralizáció a hatvanas években). A filmszakma intézményrendszerének és a gyártástörténetnek a feltárása révén elemezhetőek az érdekérvényesítés módozatai és a különböző filmirányítási modellek. A szocialista, állami filmgyártás a negyvenes évek végétől (az államosítástól) a hatvanas évek elejéig (a stúdiócsoporthoz megszervezéséig) centralizált és hierarchikus kontroll alatt működött. Dolgozatom célja a centralizált és hierarchikus intézményi és irányítási rend struktúrájának, illetve működésének a bemutatása, valamint annak a változásnak az elemzése, amelynek során a hatvanas évek elején a magyar filmgyártás és filmirányítás rendszere átalakult. A filmszakmai intézményrendszer (gyártás, forgalmazás, bemutatás, szaksajtó) vizsgálata, az állami és a pártirányítás formális és informális mechanizmusainak, valamint a cenzúrapolitika működésének az elemzése az ötvenes-hatvanas évek magyar filmkészítésének lehetőségfeltételeit mutatja be. Az intézményi kölcsönviszonyok és struktúrák megvizsgálása, a filmszakmai mező erőterének jellemzése után, a dolgozat második részében szereplő esettanulmányok konkrét filmek készítéstörténetét, illetve jelentésképző mechanizmusait elemzik.

A filmek jelentésképző mechanizmusainak elemzése a szemiotizáció folyamatának rétegzettségét és módozatait kívánja felmutatni. A vizsgálat célja, hogy a különböző sémák működését és azok egyéni átírási variációs lehetőségeit feltárja. Ezen sémák közül a legfontosabbak a cselekménysablonok, amelyek műfaji és tematikus mintákat képezhetnek. Ennek okán a vizsgálat műfaji alapon (a termelési film szocreál mítoszának kialakulása, majd lebomlása) és témák szerint (a közelmúlt-ábrázolás mint a kulturális jelentésképzés fontos területe), illetve – az egyéni kódhasználat elemzése érdekében – egy alkotói életmű kontextusában történik.

Filmirányítás és gyártástörténet Magyarországon az ötvenes-hatvanas években

Dolgozatom első része három fejezetre tagolódik. Az elsőben a magyar filmgyártás és filmirányítás államosítás után kialakult struktúráját és az intézményrendszer működését tekintem át (milyen politikai elvek és értékek mentén, milyen funkciót töltöttek be az adott intézmények). Ennek a fejezetnek az első, hosszabbik fele az államosítástól 1953-ig tartó időszakot, a második fele az 1953 utáni fejleményeket elemzi, végül pedig a forradalom idejének filmgyári történéseit foglalom össze. A fejezet megírásához a korszakról szóló szekunder irodalomra támaszkodtam. Az 1948 és 1956 közötti korszak intézménytörténetét rekonstruáló elemzésben tehát elsősorban az ötvenes évek első felének magyar filmgyártásáról és filmpolitikájáról szóló filmtörténeti, gyártástörténeti és társadalomtörténeti elemzéseket használtam fel.

A következő, és dolgozatom szempontjából súlyponti fejezetben az 1957 és 1963 közötti évek intézményi átalakulását követem végig abból a szempontból, hogy miért csak 1963-ban történt meg a magyar játékfilmgyártásnak már az ötvenes évek közepén felmerült decentralizációja. A kérdés megválaszolása érdekében megnézem, hogy a korszakban mikor és milyen tervek születtek a gyártás decentralizációjára, valamint elemzem a filmirányítás ötvenes évek végén történt módszerváltását is. Ez utóbbi azért is fontos, mert az 1956-os forradalom utáni cenzúrahullám következményeinek értelmezéséhez is hozzásegít minket. Ennek a fejezetnek az alapját saját levéltári kutatómunkám képezi. A szövegelemzések kiindulópontjául szolgáló dokumentumok a Filmfőigazgatóság, illetve az MSZMP Politikai Bizottságának, illetve Tudományos és Kulturális Osztályának levéltári iratanyagaiból származnak. A levéltári dokumentumokon kívül munkám forrásanyagát a korszak filmes szaksajtójának (a *Film*, *Színház*, *Muzsika*, a *Filmvilág* és a *Filmkultúra* évfolyamainak), a Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára kéziratanyagának áttekintése, illetve a részben már korábban említett szekunder irodalom képezte.

A harmadik fejezet a magyar filmszakma hatvanas évek első felében kialakult intézményrendszerét vizsgálja. Ebben a blokkban nem a gyártási struktúra, hanem a szakma egyéb ágazatainak elemzése kerül előtérbe. Így a mozik és a nézőszámok alakulása, a filmgyártás és a televízió kapcsolata, a forgalmazás és a bemutatáspolitikai kérdései, a magyar filmek külföldi szereplése, a filmszaksajtó helyzete, és végül a filmszakmai nyilvánosságban folytatott diskurzusok kérdése. Ehhez a fejezethez a korabeli

forgalmazási statisztikák és publikációk, a Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára dokumentációs gyűjteménye, illetve a filmszaksajtó vitái szolgáltatják az alapanyagot.

A magyar filmgyártás és irányítás az ötvenes években

Az ötvenes-hatvanas évek magyar filmgyártásának politikai-hatalmi és intézményi-gazdasági kereteit a szocialista rendszer jelöli ki. A szocialista rendszer Magyarországon a múlt század negyvenes éveinek végétől, a koalíciós korszakot lezáró kommunista hatalomátvételtől a nyolcvanas évek végéig, a rendszerváltásig tartott. A szocialista rendszer meghatározásánál dolgozatomban Kornai János monográfiájára támaszkodom.¹ Kornai a szocialista rendszert az annak koherenciáját megadó, egymáshoz oksági viszonyban kapcsolódó öt blokk mentén írja le. A blokkok sorrendje hierarchiát és a hatásösszefüggési láncolatban betöltött szerepet tükröz. A Kornai által leírt blokkok közül elemzésem számára az első három a leglényegesebb. Az első a párt oszthatatlan uralma és a hivatalos ideológia uralkodó befolyása (hatalmi viszonyok), a második az állami és a kvázi állami tulajdon meghatározó szerepe (tulajdonviszonyok), a harmadik pedig a bürokratikus koordináció túlsúlya. Ha az ötvenes-hatvanas évek magyar filmjét a szocialista rendszer kontextusában, politikai és intézményi szempontból akarjuk elhelyezni, akkor a filmszakma 1948-as államosításától az állami filmstúdiók 1987-es önállóvá válásáig tartó, hozzávetőleg negyven éves periódus a szocialista, állami filmgyártás kerete. A korszakhatárok kijelölésével együtt azonban hangsúlyoznom kell azt is, hogy az állami jelenlét 1948 előtt is meghatározó szerepet játszott a filmgyártásban² (sőt, az 1948-as államosítást megelőzően 1919-ben a Tanácsköztársaság idején sor került egyszer már államosításra is), miként a rendszerváltás után sem tűnt el az állam a filmszakmai mezőből.

A filmszakma államosítása azonban az állami jelenlétnél többet jelentett: nem pusztán a tulajdonviszonyok átrendezését, de az intézményi struktúra megváltoztatását is. A koalíciós korszak sokszorosan tagolt filmgyártását egy centralizált és hierarchikus rendszer váltotta. A szocialista, állami filmgyártás végét szintén leírhatjuk az intézményi

¹ A szocialista rendszernek Kornai több prototípusát különbözteti meg. Ezek a forradalmi átmeneti rendszer, a tiszta formájában 1953-ig tartott klasszikus rendszer (klasszikus szocializmus), illetve a reformrendszer (reformszocializmus). Bár e prototípusok időben egymást követő történelmi szakaszra utalnak, Kornai hangsúlyozza esetleges összefonódásuk és keveredésük lehetőségét. Kornai János: *A szocialista rendszer. Kritikai politikai gazdaságtan*. HVG Kiadó, Budapest, 1993.

² A harmincas-negyvenes évek filmpolitikájáról lásd Sándor Tibor monográfiáit. Sándor Tibor: *Őrségváltás*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1992. Sándor Tibor: *Őrségváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika 1938–44*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1997.

struktúra radikális megváltozásával: a rendszerváltással egy decentralizált és nem hierarchikus intézményi rendszer alakult ki.³

A rendszer sajátosságait megadó elemek tehát az állami filmgyártás kizárólagossága és a közvetlen politikai-intézményi kontroll léte. A rendszer kezdetét és végét ezek megjelenése és eltűnése jelöli. A váltás azonban nem ugrásszerűen, hanem fokozatosan történt meg. Az ötvenes évek legelején kiépült, centralizált és hierarchikus struktúra a szocialista rendszer klasszikus korszakának lezárulta, 1953 után átalakult. Az átalakulás kulcsperiódusa az ötvenes évek közepétől a hatvanas évek közepéig tartó szakasz volt. A változások és átalakulások a következő évtizedekben is folytatódtak, az irányuk, a dinamikájuk és az intenzitásuk azonban különböző volt.⁴

A szocialista, állami filmgyártás történetének politikai és intézményi szempontú leírásához és értelmezéséhez tehát nem elégséges a rendszer sajátosságait megadó, változatlan elemek (az állami filmgyártás kizárólagossága és a közvetlen politikai-intézményi kontroll léte) azonosítása és elemzése, hanem a történések dinamikáját megragadó, a folyamatok leírására használható szempontokra van szükségünk. E két lehetséges szempont a hierarchia (a filmirányítás rendje) és a centralizáció (az intézményszerkezet tagoltsága). A négy évtized belső szakaszait tehát Kornai alapján a politikai-intézményi kontroll hierarchikusági fokozatként értett szigorúsága, illetve a gyártásszerkezet centralizáltsága vagy tagoltsága szerint jellemezhetjük.⁵ Az intézményi kontroll (a forgatás megkezdéséhez, a film elfogadásához és bemutatásának engedélyezéséhez szükséges szervezeti-intézményi hierarchia) vertikálisan, a filmgyártás centralizáltsága vagy decentralizáltsága pedig horizontálisan tagolódik.

A filmirányítás hierarchikus rendjének megváltozása, illetve a gyártás decentralizációja mint elemzési szempont valóban relevánsnak bizonyul az ötvenes-hatvanas évek magyar filmtörténetének tárgyalásakor, hiszen ebben a korszakban több alapvető átalakulás történt. Így a minisztériumi egységes irányító szerv, a

³ Ez az átalakulás is több lépcsőben, folyamatosan zajlott, visszatekintve azonban állítható, hogy kezdete a stúdióvállalatok 1987-es önállósulása volt, majd a kilencvenes évek elején a Filmfőigazgatóság megszűnése és a Magyar Mozgóképfelügyelet felállítása jelezte egyértelműen egy új korszak kezdetét.

⁴ A magyar filmgyártás intézményrendszerének áttekintéséhez lásd: Köllő Miklós: *A játékfilmgyártás szervezeti keretei*. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *Huszonöt magyar filmszemle (1965–1994)*. Magyar Filmunió, Budapest, 1994. pp. 201–203.

⁵ A fenti két szempont (centralizáció és hierarchia) a Kornai által a kauzalitás harmadik blokkjaként leírt bürokratikus koordináció túlsúlyához kapcsolódik. A filmgyártás szervezetében és a filmirányításban az ötvenes-hatvanas években történt változtatások tehát a klasszikus rendszerre jellemző bürokratikus koordináció átalakítására, a szabályozás tökéletesítésére való törekvéseként is leírhatók. A klasszikus rendszertől való elmozdulást és a reformszocializmus sajátosságait Kornai többek között a szabályozásban történt változtatások mentén írja le. Ennek figyelembevételével a magyar filmszakma hierarchikus és centralizált struktúrájának átalakítására, a szabályozás tökéletesítésére (a hatvanas évek közepén pedig az öngazgatásra és az árreformra) való törekvések értelmezési és elemzési kontextusát a Kornai által leírt reformszocializmus adhatja meg.

Filmfőigazgatóság felállítása (1955), a játékfilmgyártás részleges decentralizálása (1957), a forgatás megkezdéséhez szükséges engedélynek a minisztériumi szint helyett filmgyári igazgatói jogkörbe való átengedése (1960), illetve a MAFILM és az önálló stúdiócsoportok létrehozása (1964). A folyamat iránya – azaz az, hogy ezt a decentralizáció folytán az állami felügyelet eróziójaként és az alkotói autonómia növekedéseként értékeljük – azonban csak az átalakulás utáni perspektívából tűnhet egyértelműnek. Az önálló alkotói műhelymunka feltételeit megteremtő stúdiócsoportok rendszere, tehát a hatvanas évek közepének kilátópontja felől tekintve a megelőző időszak a változás előtörténeteként, az erősen központosított filmgyári struktúra decentralizációjának folyamataként tételezhető.⁶

Dolgozatom első részében tehát a filmirányítás hierarchiája és a gyártási intézményrendszer decentralizációjának szempontjából tekintem át az ötvenes-hatvanas évek magyar filmgyártását. Ahhoz azonban, hogy a célorientált folyamatként való elbeszélés homogenizáló narratíváinak csapdáit kikerüljük, de legalábbis reflektáljunk azok veszélyeire, a történetek kontinuos és diszkontinuos elemeit, értelmezési lehetőségeit különösen kiemelt figyelemmel fogom kezelni. Ennek okán a korszak áttekintését a filmszakma 1948-as államosításával szükséges kezdeni.

⁶ Megint másként fogalmazva: a filmirányítás szempontjából a szabályozás tökéletesítése, az alkotók szempontjából az autonómiára való törekvést lehet a folyamat feltételezett céljaként feltüntetni.

1.1.A. Államosítás, centralizáció, hierarchia

A magyar filmgyártásnak az a szerkezete, amely több-kevesebb változtatással ugyan, de egészen a hatvanas évek elejéig fennmaradt, az 1948-as államosítást követően alakult ki. Az átszervezés több lépcsőben zajlott le 1948 tavasza és 1948 augusztusa között. A koalíciós korszakban a tulajdonosi struktúra, az intézményrendszer és a felügyeleti szervek tekintetében is sokszorosán tagolt volt a magyar filmszakma. Ez a tagoltság a szakma mindhárom ágazatára, azaz a gyártásra, a forgalmazásra és a moziüzemeltetésre vonatkozott.

A tulajdonosi struktúra tagoltsága abban mutatkozott meg, hogy az 1945 utáni években állami részvénytársaságok, pártok filmvállalatai, valamint különböző magáncégek egyaránt jelen voltak a filmszakmában. Állami részvénytársaság volt a háború után a Magyar Központi Híradó Rt. Filmfőosztályaként működő Magyar Filmiroda Rt. A pártok tulajdonában mozik és gyártó cégek is voltak. Miután ugyanis 1945-ben a korábbi engedélyeket bevonták, a vetítőhelyek zömét a pártok és társadalmi szervezetek (Szakszervezetek Országos Tanácsa, Magyar Nők Demokratikus Szövetsége, Magyar Ifjúság Demokratikus Szövetsége, Partizán Szövetség, stb.) között osztották szét. A mozik kézben tartása nem pusztán a filmek agitációs erejébe vetett hit miatt, hanem bevételi forrásként is fontos volt a pártok számára.⁷ A pártok a mozik szétosztásán kívül filmkészítéssel foglalkozó vállalatokat is létrehoztak (a kisgazdapárt a KIMORT, a kommunista párt a MAFIRT, a Nemzeti Parasztpárt a Sarló, a szociáldemokrata párt az Orient vállalatot). Az állami részvénytársaságok és a pártok filmvállalatai mellett a koalíciós korszakban különböző magáncégek is jelen voltak a filmszakmában (pl. a Globus Film Rt., Ráthonyi Ákos filmrendező vállalkozása)

Az intézményrendszer tagoltsága egyrészt a különböző területeken egymással versengő cégek rendszerét jelentette, másrészt azt, hogy a cégek működése nem feltétlenül korlátozódott egy-egy szakmai ágazatra. Bizonyos cégek gyártással és forgalmazással, mások gyártással és moziüzemeltetéssel egyaránt foglalkoztak.

A filmszakma felügyeleti rendszerének tagoltsága annyit jelentett, hogy más minisztériumhoz tartozott a mozik felügyelete, a cenzúra, illetve a filmgyártás gazdasági és művészeti ellenőrzése. A cenzúra ebben az időben a mozik felügyeletén keresztül valósult meg. A moziüzemeltetést – így az arról való döntést, hogy mely filmek mutathatók be – a

⁷ Minderről bővebben: Tóth István: A mozi a koalíciós pártok gazdálkodásában. 1945–1948. *Múltunk* (1993) no. 4. pp. 68–91.; Hubai László – Szabó Éva: A Magyar Kommunista Párt gazdálkodása. 1944–1948. *Múltunk* (1998) no. 2. pp. 77–119.; Murányi Gábor: A szovjet film első magyarországi lépései. A mozi bevétele. *HVG* (2005. január 22.) pp. 73–76.; Murányi Gábor: „A legrosszabb orosz film is jobb, mint egy amerikai.” Dokumentumok a szovjet film magyarországi hegemoniájának megteremtéséről. 1945–1948. *Múltunk* (2005) no. 3. pp. 39–101.

koalíciós években a Belügyminisztérium, a Belügyminisztériumot pedig a kommunista párt felügyelte. A gyártás gazdasági felügyelete az Iparügyi Minisztériumhoz tartozott, művészeti felügyeletét pedig a Vallás- és Közoktatási Minisztérium látta el.

Az államosítás utolsó lépcsőjeként 1948 augusztusában a szakmai ágazatoknak megfelelően három különálló állami vállalatot hoztak létre, amelyek a filmgyártással, a forgalmazással, illetve a mozik üzemeltetésével foglalkoztak. Ez a struktúra a következő években sokat változott, de a döntő fordulatot az államosítás jelentette. Az átalakulások folyamata csak az ötvenes évek elején ért véget. A filmszakma szervezete ekkor a következőképp nézett ki: a játékfilmgyártás a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat, a dokumentumfilmek és híradók készítése a Híradó- és Dokumentumfilmgyártó Vállalat feladata volt. Egységes és centralizált vállalat, a MOKÉP foglalkozott a forgalmazással (a magyar filmek külföldi forgalmazására, illetve külföldi filmek importjára 1956-ban hozták létre a Hungarofilmet), a mozik üzemeltetését pedig területi rendszer alapján megszervezett vállalatok végezték, a megyei tanácsok irányításával (bár a korszakban komoly szerepet játszottak a szakszervezetek által üzemeltetett vetítőhelyek is).

A centralizáció nemcsak a filmszakma intézményrendszerét, hanem a felügyeletét is jellemezte. A koalíciós évek tagolt filmirányítása után a filmgyártás és a forgalmazás felügyeletét egyaránt 1949-ben létrehozott Népművelési Minisztérium látta el, ám a minisztériumon belül külön részleg foglalkozott a gyártással (Filmfőosztály), illetve a forgalmazással (Országos Moziüzemi Igazgatóság). A két terület felügyeletét 1955 végén egyesítették, ekkor jött létre a minisztérium Filmfőigazgatósága (ez a szerv a rendszerváltásig megmaradt).

A filmirányítás formális, hierarchikus rendjét, az állami intézményrendszer működését részben bonyolítja, részben keresztülmetszi az állami intézményekkel párhuzamosan működő pártirányítás (szintén hierarchikus) rendje, az alkalmi, ad hoc bizottságok és testületek szerepe, illetve az informális érdekérvényesítés módjai.⁸ Az állami- és a pártirányítás közötti átfedések adott esetben a vezetők személyében is megmutatkoztak: az ötvenes évek elején a népművelési miniszter, Révai József egyben a Magyar Dolgozók Pártja Központi Vezetőségének titkára és a legfelsőbb pártvezetés, a Politikai Bizottság tagja volt. A posztokban, szervezetekben és intézményekben megtestesülő formális-intézményi hierarchia rendszerén kívül tehát az is lényeges volt, hogy egy-egy korszakban kik, milyen informális érdekérvényesítő lehetőséggel és

⁸ Mindennek az ötvenes évek első felében kialakult rendszeréhez lásd: Rainer M. János – Kresalek Gábor: A magyar társadalom a filmen. Társadalomkép, érték és ideológia. 1948–1956. *Szellemkép* (1990) no. 2 o. n. A hatvanas évek aczéli kultúrpolitikájának „kegyosztó mechanizmusairól” és informális érdekérvényesítő mechanizmusaihoz lásd Révész Sándor monográfiáját: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest, 1995.

kapcsolatrendszerrel bíró személyek töltötték be ezeket a pozíciókat. Az állami- és pártirányítás, valamint a formális és informális kontroll szempontjából különösen szembetűnő az 1949 és 1953 közötti években az irányítás különböző szintjeinek és módjainak keresztkapcsolata. A formális hierarchia ezekben az években hihetetlenül bürokratikus és tagolt volt, a filmek elkészítését bonyolult, soklépcsős engedélyeztetési folyamat lassította, a végső döntés azonban lényegében egyetlen ember, Révai József kezében volt.⁹ Révai kitüntetett figyelmet szentelt a filmgyártásnak, jó néhány film forgatókönyvének átírását személyesen koordinálta, tehát egyszerre élt formális, hierarchikus pozíciójából és informális kapcsolatrendszeréből fakadó lehetőségeivel.¹⁰

Az ötvenes évek elején a magyar filmszakma hierarchikus és centralizált struktúrában való működése természetes módon következett a klasszikus szocialista rendszer totalitárius jellegéből. A továbblépéshez ezért először összefoglalom, mit értek totalitarizmus alatt, és milyen értelemben beszélek a klasszikus szocialista rendszer – és a magyarországi sztálinizmus – totalitárius jellegéről, és ebben a kultúra és a művészet szerepéről.¹¹

1.1.B. Film és kultúra a totalitárius rendszerben

A sztálinizmus mint totalitárius rendszer az élet minden területét átfogó, hierarchikus és centralizált struktúra kiépítésére törekszik. A kultúra és a művészet tehát egyrészt része ennek az átfogó, totalitárius struktúrának, másrészt alrendszerként maga is hierarchikus és centralizált szerveződésű. A kultúra és a művészet immanenciája helyett a totalitárius államban a kultúra is betagoódik egy nagyobb rendszerbe, funkcióval bír tehát, miközben gépezetként működik, amelynek minden egyes eleme funkcionális. A művészet és a kultúra tehát a hatalmi-politikai céloknak alárendelt, és a művészeti élet minden megnyilvánulása állami monopólium. A totalitárius államban a művészet és a kultúra legfontosabb funkciói és céljai a propaganda (az állami ideológia terjesztése), a nevelés (didaktikusság), a mítoszteremtés és az antropológia (az 'új ember' képének megteremtése). A filmet ebben a rendszerben az teszi fontossá, hogy közérthető formában képes nagy közönséget elérni. Ez a feltételezett tömeghatása teszi a propaganda és a

⁹ Az informális érdekérvényesítés szempontjából fontos lehet, hogy az ötvenes évek elején a filmgyár igazgatója Révai József testvére, Révai Dezső volt.

¹⁰ A korszak részletes áttekintéséhez lásd Szilágyi Gábor monográfiáját: *Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1992.

¹¹ A totalitárius művészet vagy államművészet kiterjedt irodalmából az egyik legfontosabb: Golomstock, Igor: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*. Harper Collins, New York, 1990. Magyar nyelvű kiadványok közül: György Péter – Turai Hedvig (szerk.): *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Corvina Kiadó, Budapest, 1992.

nevelés különösen fontos médiumává, és a sztálinista totalitárius rendszerben a kultúrpolitika egyik kiemelt területévé.

Ahhoz, hogy a totalitárius sztálinista rendszerben a film propagandisztikus és nevelő funkcióját betöltse, nem elégséges a szakma hierarchikus és centralizált átszervezése, hanem az intézményrendszer bővítésére is szükség van. Mégpedig, éppen a fenti okoknál fogva, nem pusztán a gyártás, hanem a fogyasztás, a befogadás intézményeinek bővítésére. Ezzel magyarázható, hogy az államosítás után hatalmas ütemben létesítettek mozikat az egész országban, a legapróbb, legeldugottabb településeken is. Az 1948-as húsz százalékkal szemben 1962 végén a települések kilencven százaléka rendelkezett mozival, a lakosság kilencvenkilenc százalékának lakhelyén volt vetítőhely. Folyamatosan nőtt a mozilátogatók száma, az 1949-es negyvenkétfélmillióról nyolc év alatt százharmincmillióra. Mindebben közrejátszott természetesen az is, hogy főleg falun a mozin kívül nem nagyon volt más szórakozási lehetőség. A tömeghatású művészetet tehát a kultúrpolitika az ötvenes évek elején valóban tömegekhez volt képes eljuttatni.

A kultúrának, s így a filmnek a totalitárius rendszerben betöltött funkciójából, pontosabban funkcionális felfogásából, gépezet-jellegéből fakadt, hogy az ötvenes évek első felének kultúrpolitikája a filmkészítést operacionálizálható tevékenységként kezelte. (A filmkészítés költségessége csak erősítette ezt a helyzetet, azaz a funkcionális működés és a felügyelet szigorításának igényét.) A filmgyártást igyekeztek ipari jellegű, előre pontosan tervezhető, tagolható és aprólékosan ellenőrizhető termelési folyamattá tenni, ami szükségszerűen vonta maga után az alkotófolyamat, és egyáltalán, az alkotói mozgástér korlátozását.¹²

1.1.C. Az ötvenes évek totalitárius filmirányítása

A totalitarizmus és a kultúra kapcsolatának összefoglalása és a rövid okkeresés után a továbbiakban folytatom az ötvenes évek magyar filmgyártásának és filmirányításának a rekonstrukcióját. A leírást az intézményrendszer struktúrája mellett annak funkciói és működése felől teszem meg. A filmkészítés ötvenes évek elején kialakult, termelési

¹² A filmkészítésnek mint ipari-kollektív folyamatnak, illetve egyéni alkotófolyamatnak a konfliktusa természetesen nem rendszerspecifikus, hanem a filmnek mint médiumnak a tízes években lezajlott intézményesedése óta állandóan jelen lévő, minden rendszerben és korszakban felmerülő kérdése. A gyártásszabályozás és az alkotótevékenység szuverenitása viszonyának és összeegyeztethetőségének kérdésére (hol a helye ez utóbbinak az előbbi struktúrájában; lehet-e, és ha igen, mi módon szabályozni, formalizálni az alkotótevékenységet) egészen másként – más struktúra, más modell kialakításával – válaszol a klasszikus hollywoodi stúdiórendszer, a harmincas évek magyar filmipara, a rendszerváltás utáni magyar filmgyártás – és markánsan más módon válaszolt az ötvenes évekbeli magyarországi sztálinista totalitárius kultúrpolitika.

folyamatként való felfogásához igazodott tehát a gyártás és az irányítás rendje. A minisztériumi Filmfőosztály (majd Filmfőigazgatóság) a hatvanas évek elejéig egyszerre volt stratégiai és operatív szervezet (a korszak terminológiájával élve: az eszmei és a művészi irányítás központja). A stratégiai irányítás szerveként a Filmfőosztály fogadta el évről évre az úgynevezett tematikai terveket. Ezek a tervek szabták meg, hogy a következő években mely témákról szülessenek filmek (ilyen volt például az ipari termelés növelése, a munkaverseny, a vezető funkcióba került munkáskáder, az ellenséges szabotázsakciók leleplezése, az üzemi kultúrélet, a mezőgazdaság szocialista átszervezése). Az operatív irányítás szerveként pedig a Filmfőosztály fogadta el minden egyes film forgatókönyvét, költségvetését, stáblistáját és szereplőgárdáját, adta ki az engedélyt a forgatás megkezdésére, kérte be a forgatás alatt rendszeres időnként a musztereket ellenőrzésre, és hagyta jóvá a film bemutatását. A stratégiai és az operatív irányítás össze is kapcsolódott: csak olyan film kapott forgatási engedélyt, amely beleillett valamelyik tematikai sablonba (így lett az *Állami Áruház* „kereskedelmi film”).

A minisztériumi szervezet tehát a filmek készítésének teljes menetét végigkísérte. Az engedélyeztetés és a filmkészítés rendje azonban a filmgyárban is sokszorosán tagolt és hierarchikus volt. A filmek előkészítésének folyamatát a tématervtől a forgatókönyv utolsó változatának megszületéséig a Központi Dramaturgia koordinálta. A Művészeti és a Gyártási Főosztály tehát gyakorlatilag alárendelődött egy kitüntetett szervnek, a Dramaturgiának. A film készítői, stábtagejai (rendező, operatőr, gyártásvezető, stb.) igen korlátozott önállósággal bírtak, és csak az elfogadási folyamat adott pontján kapcsolódtak be a munkába. Azaz nem a filmkészítők választottak témát, hanem az adott témához, forgatókönyvhöz osztotta be a Központi Dramaturgia, a filmgyári igazgatóság és a Filmfőosztály az alkotókat. Ahhoz, hogy egy forgatókönyvet elfogadjanak, és a forgatás megkezdődjék, legalább öt-hat különféle bizottságnak kellett áldását adnia. Ezeknek a bizottságoknak egy része a filmgyárban, más részük a minisztériumban működött. A filmkészítés engedélyezési folyamatát, annak lépcsőit a korszak szakirodalmi feldolgozásai alapján¹³ a következő ábrán szemléltethetjük:

¹³ Az ábrát Rainer M. János és Kresalek Gábor tanulmányából vettem át, és annak szerkezetét kiegészítettem néhány, Szilágyi Gábor monográfiájában elemzett szervezeti elemmel. Rainer M. János – Kresalek Gábor: A magyar társadalom a filmen. Társadalomkép, érték és ideológia. 1948–1956. *Szellemkép* (1990) no. 2 o. n.

	formális	informális
filmgyár	Központi Dramaturgia	
	Dramaturgiai Tanács	
	Művészeti Tanács	ad hoc bizottságok
	filmgyár vezetősége	
minisztérium	Filmfőosztály	pártközpont osztálya
	Kollégiumi Bizottság	
	Miniszteri Kollégium	
	miniszter	párt- és állami vezetők

1. ábra: A filmkészítés engedélyeztetési folyamata az ötvenes évek elején

A forgatókönyveket minden ülésen alaposan megvitatták, majd visszaadták átdolgozásra. A mérhetetlenül lelassult munka hatalmas költségeket emésztett fel. Előfordult, hogy majdnem egy teljes év eltelt egy film első és utolsó forgatási napja között. Az ötlettől a kész filmig tartó átfutási idő gyakran több év volt. Ennyi idő alatt azonban gyakran a politikai helyzet is megváltozott, újabb kampányfeladatok, célok tűntek fel, és olykor ezek figyelembevételével kellett átdolgozni a filmeket.¹⁴ A nehézkesen megszületett döntések gyakori változtatása miatti leállások, újraforgatások és pótfelvételek hatalmas költségeket emésztettek fel.¹⁵ A folyamatosan, ám követhetetlenül változó szempontrendszer és az időről időre meghirdetett kampányfeladatok miatt a tématerveknek általában kevesebb mint a fele valósult meg. Az ötvenes évek elején a magyar filmgyártás technikai kapacitása évi tíz-tizenkét játékfilm elkészítését tette volna lehetővé. A meglévő műtermek felújítására, újak építésére, sőt, egy új filmgyár („magyar filmváros” – a római Cinecitta példájára) létrehozására születtek ugyan tervek, ezek azonban papíron maradtak. A lehetséges gyártási kapacitást sem sikerült kihasználni, évről évre igen kevés, átlagban négy-öt film készült. Ez azonban nem volt probléma a vezetés számára. Nem a mennyiséget tartották szem előtt, hanem azt, hogy az összes elkészült film megfeleljen az ideológiai elvárásoknak, és felhasználható legyen a politikai agitációban.

Még egy ilyen általános korszakösszefoglalón belül is kiemelendő a korszak két sajátossága, a forgatókönyvek és a rendezők szerepe. Az előbbi fel-, az utóbbi pedig

¹⁴ Akadt példa arra is, hogy a nagy nehezen elkészült film a bemutatás pillanatában már teljesen elveszítette aktualitását. Herskó János *A város alatt* című filmje, amely a budapesti metrópítkezésről szólt, csak azután került a mozikba, hogy Nagy Imre miniszterelnöki kinevezése után az új kormány leállította a korábbi évek nagyberuházásait, köztük a földalatti vasútét is.

¹⁵ Az 1948-ban készült filmeknek átlagosan harminchét forgatási napjuk volt, ez a szám 1953-54-re ötvenöt-hatvan forgatási napra ugrott fel. Ugyanígy, ugrásszerűen emelkedett a túlforgatás is: az 1948-as négy-ötösztörös túlforgatással szemben az 1954-es filmek átlagosan nyolc-tízszerez túlforgatással készültek, ráadásul a korábban jellemző két-háromhónapos forgatási időszak helyett átlagban hét-nyolchónapos átfutási idő alatt (ebbe csak a forgatás első napjától az utolsó, gyakran pótforgatási napig tartó időszak számít bele – a filmtervtől a forgatókönyv végleges elfogadásáig tartó terjedelmes időszak nem). Langer István: *MAFILM Krónika 1948–1987*. Kézirat. Budapest, 1988.

leértékelődése okán. Mindkét sajátosság a filmkészítés termelési folyamatként való felfogása és a totalitárius kultúra koncepciója felől értelmezhető. Áttekintésem kiindulópontját két egyszerű, sematikus megfeleltetés jelenti: 1) a filmgyártásnak mint termelési folyamatnak a kulcsa a jó forgatókönyv, 2) a jó forgatókönyv garanciája a politikai-ideológiai tisztaság. A korszak filmes vitáinak visszatérő tétele, hogy az ideológiailag megfelelő forgatókönyvek elkészítése az elsődleges, maga a rendezés már pusztán szakmunka. Az eszmeileg és politikailag megfelelő forgatókönyvekből a remények és elképzelések szerint automatikusan kiváló filmeknek kellett születniük. Ezért tartották a rendező helyett a forgatókönyvírókat a filmgyártás legfontosabb szereplőjének, illetve törekedtek arra, hogy a korszak legfontosabb íróit bevonják a filmgyártásba. A rendező szerepének leértékelése magyarázza azt a sajátosságot, hogy az ötvenes évek első felének magyar filmjeit többségükben azok a tapasztalt szakemberek készítették, akik még jóval a második világháború előtt, a harmincas-negyvenes évek magyar filmiparában kezdték a pályájukat (Keleti Márton, Bán Frigyes, Gertler Viktor, Kalmár László).¹⁶ A politikai vezetés korántsem bízott bennük. Számos feljegyzésben hangsúlyozták a polgári származású és értékrendű rendezők politikai megbízhatatlanságát. Azonban olyan szakalkalmazottaknak tekintették őket, akik a simára csiszolt, ideológiailag tökéletes forgatókönyveket egyszerűen átfordítják filmre.¹⁷ A forgatókönyv kitüntetett szerepe magyarázza azt is, hogy a politikailag is megbízhatónak tartott, a Filmművészeti Főiskolán az ötvenes évek elején végzett, fiatal alkotók többségét miért nem a Művészeti Főosztályra, hanem a Dramaturgiára vagy a Híradó- és Dokumentumfilmgyártó Vállalathoz¹⁸ helyezték.

¹⁶ Az államosítás abból a szempontból is fordulatot jelentett a háború előtti évek filmiparához képest, hogy a művészeti alkalmazottakat státuszba vették a filmgyárba (a Keleti Mártonnal 1948-ban kötött munkaszerződésben például az is szerepelt, hogy évente garantáltan elkészíthet három játékfilmet). A negyvenes évek rendezőgarnitúráját természetesen erősen megszürték, nem került mindenki automatikusan státuszba, szakalkalmazottakból pedig még nagyobb hiány volt. Az 1950-ben megszerveződő Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat státuszba vett alkotógardája tehát igencsak szűkös volt: kezdetben hat rendező (Bán Frigyes, Gertler Viktor, Jenei Imre, Kalmár László, Keleti Márton és Szóts István), három operatőr (Eiben István, Hegyi Barna és Pásztor István), valamint három gyártásvezető és két vágó tartozott ide. Közülük azonban Szóts politikai okokból mégsem jutott játékfilmkészítési lehetőséghez, és Jenei Imre sem készített már filmet az ötvenes években. A négy, státuszba vett rendező mellé részben a színházi életből és az operárból a filmszakmába áthívott rendezők (Fábrí Zoltán, Várkonyi Zoltán, Nádasdy László), részben a negyvenes években vágóként, asszisztensként már komoly szakmai rutint szerzett, rendezőként azonban az ötvenes években debütáló alkotók léptek (Máriássy Félix, Ranódy László, Szemes Mihály).

A következő években, amikor a tervrendszer jegyében a filmgyár és a magyar játékfilmgyártás fejlesztéséről nagyívű elképzelések fogalmazódtak meg, a filmgyár alkotói és szakalkalmazotti létszámát felduzzasztották. Miután azonban a tervekben szereplő évi tíz-tizenkét játékfilmnek végül csupán töredéke valósult meg, a megnövelt alkalmazotti létszám (s így a filmművészeti főiskoláról kikerülő évfolyamok tagjainak) foglalkoztatása egyre komolyabb gondot jelentett. Ennek is betudható, hogy a Filmművészeti Főiskolán az ötvenes évek közepén három évig nem indulítottak rendező osztályt.

¹⁷ Az elfogadott forgatókönyv érinthetetlen volt: „a rendező köteles azt leforgatni, a gyártásvezető pedig csak gyártást vezet”. Hágy Gyula 1949. júniusi jelentését a Dramaturgia munkájáról idézi Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. p. 104.

¹⁸ Ebbe a gyárba került többek között Jancsó Miklós, Hildebrand István, Timár István, Mamcserov Frigyes és Mihályfi Imre. Az ötvenes évek végén többek között éppen erre, a meglévő alkotói garnitúrára és a szabad

A Központi Dramaturgia élére a frissen végzett Kovács Andrást nevezték ki, de ide került a főiskola után Bacsó Péter, Szász Péter, Fehér Imre, Nádasy László és Révész György is. Az ő feladatuk volt, hogy a Filmfőosztály által jóváhagyott témákból készülő forgatókönyvek minden szempontból megfelelőek legyenek.¹⁹

Mindez arra figyelmeztet, hogy az ötvenes évek centralizált és hierarchikus filmgyári struktúráját tehát ne csak szervezeti-funkcionális szempontból elemezzük, hanem a legfontosabb stábfunkciók egymáshoz való viszonya, rangsora és pozíciókülönbségei felől is. Amennyiben a filmgyártás három kulcsfigurájának a producert (gyártásvezetőt), a rendezőt és a forgatókönyvírót tesszük meg, akkor e három szerep egymáshoz való viszonya és erősrendje alapján különböző modelleket állíthatunk fel. A klasszikus hollywoodi stúdiórendszer és a harmincas-negyvenes évek magyar filmipara a produceri irányítás jegyében korlátozta a rendezői és a forgatókönyvírói szuverenitást. Az ötvenes évek magyar filmgyártása politikai okokból a forgatókönyvírót (pontosabban a forgatókönyvírást) helyezte a legfontosabb pozícióba, és ennek rendelte alá a rendezői és a gyártásvezetői szerepet. A hatvanas-hetvenes évek magyar filmgyártásában pedig a rendező került meghatározó pozícióba (gyakran a forgatókönyvet is ők jegyezték), és szorult háttérbe a gyártásvezetői szerep. E három modell a következő sémával szemléltethető:

filmipar harmincas-negyvenes évek	termelési filmgyártás ötvenes évek eleje	művészfilmgyártás hatvanas-hetvenes évek
producer	forgatókönyvíró	rendező
▲	▲	▲
rendező forg.író	rendező gyárt.vez.	gyárt.vez. forg.író

2.ábra: Alapvető szerepmoделlek a magyar filmgyártásban

A művészeti alkotótevékenységet tehát a magyar filmben az ötvenes évek végéig a gyártási, termelési folyamat funkcionális részeként kezelték. A következő évtized viszont ennek a területnek a megerősödését hozta. Az ötvenes évek folyamatai ennél fogva azon a nyomvonalon is áttekinthetőek, hogy miként értékelődött fel a művészeti, és főként a rendezői alkotótevékenység, illetve hogyan nyert teret a művészi-alkotói műhelymunka (a

gyártási kapacitásra hivatkozva indult meg ezen a telehelyen is a játékfilmgyártás.

¹⁹ Ezeknek a fiatal, mozgalmár, aktivista hevületű alkotóknak nagyobb hatalmuk volt a filmgyárban, mint a tapasztalt, idős rendezőknek. A generációs illetve hatalmi ellentét a filmgyáron belül az egyik legkomolyabb konfliktusforrás volt az ötvenes évek elején – ennek utóhatásai az ötvenes évek végén, sőt a hatvanas évek elején is érezhetőek voltak. Kovács András: Adalékok a magyar film drámájához. In: *A magyar film három évtizede*. MOKÉP – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978. pp. 23–61.

csoportrendszer, majd a stúdiócsoportok és a stúdiók rendszere), továbbá melyik korszakban mi volt a kapcsolata a művészeti alkotótevékenységnek és a gyártási részlegnek.

1.4.A. Változások 1953 után

Az ötvenes évek közepén megváltozott a magyar filmirányítás államosítás után kialakult struktúrája, ami vezető posztokon történt személycserékkel járt együtt. Mindennek alapvetően belpolitikai okai voltak. Az MDP Központi Vezetőségének 1953. júniusi határozata, majd a Nagy Imre-féle kormányprogram hatással volt a kultúrpolitikára is. Az új kormányban Révai Józsefet Darvas József váltotta fel, aki 1953-tól 1956-ig volt népművelési miniszter. Személycsere történt a Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat és a Filmfőosztály élén is.²⁰ A korszak legfontosabb – korábban már említett – intézményi változása, hogy a minisztériumban a Filmfőosztály és az Országos Moziüzemi Igazgatóság összevonásával létrejött a gyártás és a forgalmazás egységes felügyeleti szerve, a Filmfőigazgatóság. Ennek élére Nagy Imre egyik közeli barátja, Ujhelyi Szilárd került. A Filmfőigazgatóság munkáját a miniszter felügyelte, ezen kívül a Minisztérium Kollégiuma továbbra is tárgyalt filmes témákat. Az engedélyeztetés folyamata valamelyest egyszerűsödött: a korábbinál kevesebb kötelező fórumon kellett végigfuttatni a terveket és a forgatókönyveket.

Az irányítás struktúraváltozásával ellentétben az ötvenes évek közepén a filmgyár szervezeti rendjében nem történtek lényeges változások, mégis elmondható, hogy több okból is ekkor kezdett konszolidálódni a helyzet. Az engedélyeztetés hierarchikus és bürokratikus rendje valamelyest oldódott, új rendezőgarnitúra jelent meg és jutott lehetőséghez, valamint stabil gyártásszervezői és logisztikai csapat és háttér alakult ki. Az engedélyeztetés egyszerűsödésével a korábbinál több és gyorsabban elfogadott forgatókönyv kerülhetett gyártásba. Az ötvenes évek első felében végzett főiskolások többsége ekkor debütálhatott (Herskó János, Révész György, Makk Károly, Mamcserov Frigyes, Banovich Tamás, Fehér Imre). Az ötvenes évek elején megszervezett, kevés szakmai rutinnal rendelkező filmgyári szakalkalmazotti gárda ekkorra szokott össze (és nem utolsósorban a gyártásszervezési-logisztikai munkát kevésbé gátolták a politikai, cenzurális beavatkozások, főképp az állandó pótforgatások). A filmek forgatási napjainak átlaga ötvennégyről negyvenre, önköltsége négymillióról 3,3 millióra csökkent. 1953-54-ben még kiugróan sok színes film készült, az ötvenes évek közepétől azonban (elsősorban takarékosági okokból) ezeknek a drága produkcióknak a számát visszaszorították.

²⁰ Révai Dezső helyett Bányász Imre, Szántó Miklós helyére pedig Tárnok János érkezett.

Mindezek az okok együtt eredményezték, hogy az ötvenes évek közepén a korábbi évekhez képest nemcsak több film készült, hanem jobb kapacitáskihasználással, a korábbi éveknél olcsóbb és hatékonyabb filmgyártás formálódott. A termelési filmek propagandisztikusságát maga mögött hagyó magyar film a társadalmi szolidaritás és a politikai kritika jegyében talált magára – és találkozott a Nagy Imre-kormány reformista politikájával. 1953–54 a szocreálból kiszakadó, útkereső, reformista filmművészet évei (Fábri: *Életjel*, Várkonyi: *Simon Menyhért születése*, Makk: *Liliomfi*, Máriássy: *Rokonok*), 1955–56-ban pedig a közéleti és társadalmi elkötelezettség hívószavai jegyében magára találó, politikus-kritikus magyar film hagyományai teremtődtek meg (Gertler: *Gázolás*, Fábri: *Körhinta*, *Hannibál tanár úr*, Makk: *A 9-es kórterem*, Máriássy: *Egy pikoló világos*, Várkonyi: *Keserű igazság*).

A konszolidáció egyik következményeként az 1953 utáni években indultak meg a viták a korábbi években leértékelt rendezői szerepről és nem utolsósorban a filmnek művészetként való elismertetéséről. Az irodalommal ellentétben, amelynek művészetként való elfogadtatása a szocreál és a totalitárius államművészet korában sem volt kérdéses, a filmszakmánál a filmet művészetként, a filmkészítőt pedig művészként kellett elfogadtatnia a kulturális és a politikai mezőben. A filmkészítői szaktudás hangsúlyozása az ötvenes évek közepén így az alkotói autonómiatörekvések kiindulópontjaként is szemlélhető, amennyiben a művésszé válás és a szakértelem kérdése, a filmnek művészetként való elismertetése egyben a művészi szabadság követelésének keretfeltétele. A professzionalitás hangsúlyozása a politikai beleszólást limitálja, de legalábbis a politikai diskurzustól, a politika hatókörétől eltérő pozíciót vesz fel. A filmszakma az ötvenes évek közepén önálló pozíciót próbált elfoglalni és elfogadtatni a politikával szemben. Ehhez nyilvánosságra és szakmai érvekre volt szüksége. Az újrapozicionálás pedig egyben a korábbi, totalitárius koncepció, a homogén és monolitikus mező megbontását, differenciálását is jelentette.

A korszak irodalmi és filmes életét, irodalom- és filmpolitikáját összevetve annyi különbséget azonban feltétlenül láthatunk, hogy az ötvenes évek közepe a filmszakma számára a szakmai „önmozgásának” és a szakmai mozgástér kialakításának jegyében telt – az irodalomhoz képest tehát ennyiben mindenképp távolabb zajlott a napi politikai csatározásoktól. A politikai küzdelmektől való távolmaradás, a filmszakma „szélárnyékos” pozíciója (amely tehát, mint láttuk, egyaránt értelmezhető az autonómia helyett a professzionalizáció, illetve a szakmai újrapozicionálódás jegyében) egyben azt is eredményezte, hogy az ötvenes évek közepén a legfelsőbb vezetésben dúló hatalmi harc a filmgyártásban kevésbé éreztette a hatását, így az 1955-ös újabb politikai fordulat nem

vetette vissza a szakmában megindult mozgásokat. Az 1955 őszen kiadott Memorandumot ugyan vezető filmesek is aláírták, de az 1956 tavaszi kulturális-politikai vitákban nem került előtérbe a magyar film ügye. A korszak kulturális életét jellemző társadalomkritikus attitűd persze a filmekben is megjelent, a gyártás természetéből adódó bizonyos fáziskéséssel. A filmek túl lassan készültek el ahhoz, hogy a napi publicisztikai csatározásokban részt vehessenek. Az 1956 tavaszán, nyarán beindított forgatások, élénken politizáló filmek közül azonban több a forradalom után a cenzúra áldozata lett.

1.4.B. 1956-57: tervek a gyártás átszervezésére

A magyar filmgyártás szervezetének decentralizálása már az ötvenes évek közepén felvetődött. Az 1956-os forradalom előtt, alatt és után egyaránt történtek olyan kezdeményezések, amelyek a centralizált és hierarchizált filmgyártás átalakítását célozták. Mindebből akkor gyakorlatilag semmi sem valósult meg. A különböző koncepciók elemzése azonban azért fontos, hogy lássuk, milyen lehetőségek és modellek alapján, milyen értékek mentén zajlottak a viták ebben az időben. A pontosabb értelmezéshez és kontextualizáláshoz át kell tekintenünk a magyar filmgyártás eddig még nem tárgyalt, 1945 előtti intézményi kereteit is, ugyanis az ötvenes évek átszervezési koncepciói ezekhez a hagyományokhoz is visszakanyarodtak.

A magyar filmgyártás intézményi bázisát évtizedeken keresztül három telephely jelentette: a pasaréti, a zuglói és a Könyves Kálmán körúti. Mindhárom a tízes években jött létre, és a következő évtizedekben több név- és tulajdonosváltáson ment keresztül.²¹ A három gyár közül a harmincas években, a hangosfilmgyártás fellendülése idején, felszereltségét és kapacitását tekintve a zuglói volt a legfontosabb. A Könyves Kálmán körúti telephely elsősorban a heti filmhíradók gyártására rendezkedett be, de a világháború előtti években a játékfilm profilja is megerősödött: több debütáns rendező, köztük Keleti Márton, Vajda László és Gertler Viktor, itt készítette első játékfilmjét. A pasaréti telep jelentősége nem volt az előző kettőhöz mérhető. Az 1948-as államosítás a telepek gyártási profiljának egyneműsítését is jelentette. A játékfilmgyártás egyedüli központja a zuglói filmgyár lett, amely ettől kezdve Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat néven működött, és

²¹ Pasaréten Rákosi Tibor alapította meg a Star Filmgyárat, amely a korszak némafilmgyártásának egyik központja volt, később azonban elsorvad, bár a negyvenes évek háborús konjunktúrája idején itt is készültek játékfilmek. Zuglóban a Janovics Jenő által alapított kolozsvári filmgyár áttelepülése nyomán, Korda Sándor vezetésével jött létre a Corvin Filmgyár, amely a húszas évek végén tönkrement, állami tulajdonba került, és felvette a Hunnia nevet. A Könyves Kálmán körúti telepen pedig – az egykori Pedagógiai Filmgyár jogutódjaként – a harmincas években a Magyar Távirati Iroda leányvállalata, a Magyar Filmroda Rt. fennhatósága alatt készültek játék, híradó- és dokumentumfilmek. Minderről bővebben: Langer István: *Fejezetek a filmgyár történetéből. I. kötet. 1917–1944.* Kézirat. Budapest, 1979.

a pasaréti telepet is ide csatolták. A másik központ, a Könyves Kálmán körüti telep pedig Híradó- és Dokumentumfilmgyár néven a nem játékfilmes műfajok befogadóhelye lett.

Amikor az ötvenes évek közepén megindultak a viták a filmgyártás szervezetének átalakításáról, az államosítás előtti korszak gyártási-intézményi hagyományainak felélesztése mellett a szocialista országokban zajló átszervezések is mintául szolgáltak (elsősorban a lengyelek példája, akik a filmgyártás decentralizálása jegyében művészeti alkotócsoportokat hoztak létre). A rivalizáló elképzelések közös pontját a játékfilmgyártás decentralizálásának szándéka jelentette. A viták a központosított szervezet átalakításának módjáról és az alkotói műhelymunka kereteinek meghatározásáról folytak. Az első lépés azonban, még a forradalom előtt, egy szimbolikus gesztus volt: a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat felvette a Hunnia Filmstúdió nevet, a filmek főcímén pedig újra a Kossuth-címer jelent meg (ez 1957 közepéig tartott). A másik két filmgyár (a Híradó- és Dokumentumfilmgyár, illetve a budai, hűvösvölgyi telepen működő Szinkron Filmgyár) neve ekkor még nem változott, és a gyártási profiljuk is változatlan maradt. A forradalom azonban az átalakításról folytatott viták katalizátora (is) volt.

A viták kulcskérdéseinek megvizsgálása előtt rekonstruálnunk kell a forradalom alatt a filmszakmában, elsősorban a Hunnia Filmstúdióban történt eseményeket, amelyek legfontosabb célja a szakmai önszerveződés volt. A forradalom kitörését követő napokban a filmgyárakban és a filmszakmai vállalatoknál is megalakultak a munkástanácsok. Október utolsó napjaiban létrejött a Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottsága (csatlakozva a Magyar Értelmiség Forradalmi Bizottságához²²). A szovjet csapatok magyarországi tartózkodása illetve a restauráció ellen színész-sztrájkot hirdettek²³, amelyet november másodikán szüntettek be²⁴. A Hunniában a filmgyári dolgozókból, műszaki személyzetből, művészekből harminctagú forradalmi munkástanács alakult, Bán Frigyes vezetésével. A leváltott, korábbi vezetőség helyére lépő ideiglenes igazgatóság tagjai Katona Jenő gyártásvezető, illetve Bán Frigyes és Szóts István rendezők voltak. A következő napokban megkezdődtek az átszervezések. Megszüntették a felesleges osztályokat, szervezési és gazdasági átcsoportosításokat végeztek, közben egyre több stáb forgatott a fővárosban és vidéken, megörökítve a forradalom történéseit. Az átszervezések célkeresztjében a túlsúlyos Központi Dramaturgia leépítése és a gyártásszervezet decentralizálásának előkészítése volt.²⁵ A filmgyártás pártok közötti felosztásának ötlete, a koalíciós korszakbeli szisztémához való visszatérés is felmerült, ezt azonban a

²² *Egyetemi Ifjúság* (1956. október 30.)

²³ *Igazság* (1956. október 30.)

²⁴ *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9.* Századvég Kiadó – Nyilvánosság Klub, Budapest, 1989. p. 394.

²⁵ *A forradalom hangja.* p. 350.

munkástanács, illetve a kormány megvétózta.²⁶ Míg a gyártásszervezet átalakítására, kisebb gyártóegységek és alkotócsoportok megalakítására a forradalom idején csak tervek készültek, a rádió által említett forgatások hatalmas lendülettel zajlottak. A filmhíradó munkatársai mellett ugyanis a játékfilmgyár operatőrei és rendezői szintén nagy szerepet vállaltak a forradalom megörökítésében.²⁷ A forgatócsoportok tevékenységét Teuchert József gyártásvezető koordinálta. November 4-én született hetijelentése szerint ezekben a napokban gyakran hat-hét forgatócsoport dolgozott városszerte, sőt vidéken is.²⁸ A munkák célja a forradalom eseményeit hitelesen bemutató dokumentumfilm elkészítése volt. A Hunnia munkatársai november negyedikéig körülbelül öt-hat órányi filmanyagot rögzíthettek. Ezeknek a felvételeknek egy része azután a következő hónapokban külföldre került, más tekerceket pedig a szovjet hatóságok, majd a magyar belügyi szervek foglaltak le.²⁹

A forradalom alatt történtek három csomópont köré rendezhetők. Az első az események dokumentálása, pontosabban az a tény, hogy a Hunnia munkatársainak (rendezők, operatőrök, gyártásvezetők) többsége részt vett a forgatásokban. Ez egyszerre volt a politikai szerepvállalás gesztusa (a játékfilmes alkotók is ki akarták venni a részüket a forradalom dokumentálásából)³⁰, illetve a filmnek mint politikailag és társadalmilag reprezentáns médiumnak a felmutatása (nem pusztán dokumentuma az eseményeknek, hiszen a leforgatott anyagból elkészíthető a forradalom reprezentáns filmje). A második fontos történés, a filmgyár pártok közötti felosztásától való elhatárolódás, inkább csak a félelmeket mutatta, hiszen idő sem volt arra, hogy bármiféle komolyabb terv szülessen. Mégis fontos információ, mert a közvetlen pártirányítástól (így a koalíciótól) való elhatárolódás reflexét jelzi. Ez szorosan összefügg a harmadik kérdéssel, a gyártás

²⁶ Ujhelyi Szilárd említi ezt egy interjúban. Tóth Klára: „Szabadon szolgáló szellem”. Beszélgetés Ujhelyi Szilárddal. *Filmkultúra* (1986) no. 5.

A filmgyártás és a mozipark pártok között való felosztásának leállítása ügyében a Munkástanács Nagy Imrének írt levelet. Révész Béla: Hunniában valami készül(t). Dokumentumfilmek a filmesek '56-járól. *PR Herald* (1997) no. 3. pp. 45–47.

²⁷ Az 1956 októberi-novemberi forgatások körülményeiről bővebben: Varga Balázs: Egy forradalom snittjei. In.: *Évkönyv III. 1994. 1956-os Intézet*, Bp., 1994. Erről a témáról még lásd: Révész Béla: „A nemzeti felkelésről megkezdett dokumentumfilmet folytatni kell...” *Beszélő* (2006 április–május) no. 4. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-nemzeti-felkelesrol-megkezdett-dokumentumfilmet-folytatni-kell> (utolsó letöltés: 2008. március 28.)

²⁸ Belügyminisztérium Történeti Irattára. Teuchert József vizsgálati anyaga, V-144 758/3 dosszié, pp. 302–303.

Míg a forradalom utáni megtorlás és a perek a színészeket és az írókat erőteljesen érintette, a filmszakmából Teuchert volt az egyetlen, aki bíróság elé került. A gyártásvezető perének, bebörtönzésének, illetve felemás beszerzésének történetéhez lásd: Gervai András: Megbilincselve. *Élet és Irodalom* (2006. június 16.)

²⁹ Az 1956-os felvételek sorsáról: Varga F. János – Varga Balázs: 1956 mozgóképei. *Muszter* (2006 december) no. 12.

³⁰ Egy, a Hunnia 56-os forradalom alatti tevékenységét összefoglaló, 1957-es ügynöki jelentés erre is kitér: „A közvélemény az volt, hogy a filmes kötelessége, hogy a rendkívüli eseményeket megörökítse.” Révész Béla: Hunniában valami készül(t). p. 47.

átszervezésének kezdeményezésével, ami nem pusztán decentralizációként, hanem a szakmai öngazgatásra való törekvésként értelmezhető. A politikai szerepvállalás gesztusa, a közvetlen pártirányítástól való elhatárolódás és az öngazgatásra való törekvés (a szakmai autonómia igénye) ha jelzésértékűen is, de megmutatkozott a forradalom napjaiban. A következő években a kádári hatalom berendezkedése azonban ezen kérdések egyikében sem nyitott szabad utat. 1957-58 folyamán, hosszas viták és bizonytalanságok után, egy régi-új gyártási és filmirányítási rendszer formálódott.

2. A magyar filmgyártás és irányítás az ötvenes-hatvanas évek fordulóján

Az előző fejezetekben összefoglaltam a magyar filmszakma államosítás utáni gyártási és irányítási változásait. A következőkben az 1957 és 1963 közötti intézménytörténeti és filmirányítási történéseket követem nyomon. Az eddigiekben követett struktúraleírást ebben a részben szorosabb elemzés váltja annak érdekében, hogy az intézménytörténeti változások lehetséges indokait és a korszak filmpolitikájának átalakulását a dokumentumok elemzésével alaposabban megfigyelhessük.

Az 1957-es év filmszakmai történéseit két nyomvonalon követhetjük végig. Az első a gyártás decentralizációjának és a Hunnia átszervezési kísérletének, a második a filmirányítás visszaépülésének és az 1957-es cenzúrahullámnak a kérdése. A két szempont szorosan összefügg egymással. A következőkben azonban, az elemzés könnyebb követése okán, egymás után tárgyalom őket. Először a korabeli sajtó cikkeinek segítségével azt tekintem át, hogy milyen koncepciók formálódtak a magyar játékfilmgyártás átszervezéséről, majd levéltári dokumentumok alapján a filmirányítás 1957-es restaurációját és a forradalom utáni betiltássorozatot vizsgálom meg. A betiltott filmek ismertetése mellett kitérek a *Külvárosi legenda* című film kálváriájára is. A cenzúra különböző módozatainak elemzése ugyanis jól mutatja a filmirányítás forradalom utáni átalakulását.

2.1. A magyar filmgyártás 1957-es felemás decentralizálása

A forradalom utáni hónapok gyártásszervezeti vitái a decentralizációról szóltak. A minisztériumi irányítás ekkor még gyakorlatilag nem működött. A volt Népművelési Minisztérium és az Oktatási Minisztérium összevonásával létrehozott Művelődésügyi Minisztérium csak 1957. január elején alakult meg. A Filmfőigazgatóság a Nagy Imréekkel együtt Romániába hurcolt Ujhelyi Szilárd helyett új vezetőt kapott, mégpedig Révész Miklóst, a Híradó és Dokumentumfilmgyár volt igazgatóját.³¹ Mivel a Filmfőigazgatóság 1957 első hónapjaiban még képtelen volt koordinálni a szakma tevékenységét, a filmgyártás átalakításának tervei az érdekcsoportok vitáiban formálódtak. Ezeknek a vitáknak a kontextusa szempontjából lényeges, hogy 1957 elején az időközben Budapest Filmstúdióra átkeresztelt, korábbi Híradó- és Dokumentumfilmgyár is bejelentette az igényét arra, hogy azon a telephelyen is készüljenek játékfilmek.

A Hunnia átszervezésének alapkérdése az volt, hogy a gyár szétválásával több önálló stúdió jöjjön létre, vagy a filmgyár maradjon továbbra is egyben, azonban annak keretén belül alakuljanak önálló művészi alkotóműhelyek. A két verzió közötti eltérések úgy is megfogalmazhatók, hogy a gyártás és a művészi alkotómunka egyaránt decentralizált legyen (két vagy több játékfilmes stúdió megszervezése, amelyek mindegyike önálló gyártási kapacitással rendelkezik) vagy a központosított gyártásszervezet meghagyásával csak a művészeti alkotómunka szerveződjön önálló műhelyekbe.

Az első verziót, a játékfilmgyártás stúdiók közötti megosztását elsősorban a fiatalok (Makk Károly, Bacsó Péter, de Máriássy Félix és Fábri Zoltán is) szorgalmazták. A rendezőkből, dramaturgokból és gyártásvezetőből álló csapat a Hunnia pasaréti telepén kívánt új stúdiót létrehozni.³² Terveik szerint az időközben Pannónia Filmstúdió névre keresztelt, korábbi Szinkron Filmgyár és a pasaréti telep összevonásával a játékfilmgyártás harmadik központja jött volna létre a Hunnia és a Budapest Filmstúdió mellett.³³ A több, s ezáltal kvázi versenyhelyzetbe kerülő stúdió kialakításának az ötlete azonban a Hunnia

³¹ Révész 1957 és 1963 között töltötte be ezt a tisztséget.

³² Az államosítás után a Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat részeként működő, a központi, zuglói telephely mellett bázis szerepét betöltő pasaréti telepen 1954-ben felújították a még a némafilmgyártás céljaira épített műtermeket, ezzel teremtve meg annak lehetőségét, hogy Pasaréten újra készüljenek játékfilmek.

³³ Nevek nélkül, de erre utal egy áprilisi cikk is: „*Felmerült az a terv is, hogy egyesítsék a Pannónia stúdiót a Hunnia pasaréti telepével, ahol két, jelenleg is játékfilmgyártásra használt műterem van, és így hozzák létre a harmadik játékfilmgyárat.*” Markos Miklós: Üzlet? Nem üzlet? A filmművészet gazdaságosságáról és a gazdaságos filmművészetről. *Magyarország* (1957. április 3.)

Az 1957-ben megjelenő *Magyarország* Kádár balos ellenzékének, a Táncsics Körnek volt a lapja. A restauráció és Kádár helyzetének megszilárdulása után, 1957 végén betiltották. Murányi Gábor: „Az irodalomban nincs légüres tér.” A Tűz-tánc antológia. In.: *Évkönyv IV. 1995.* 1956-os Intézet, Budapest, 1995. pp. 137–146.

idősebb rendezőinek, a filmgyár pártszervezetének és a forradalom alatt elmozdított, ekkorra azonban pozícióiba visszakerült, régi igazgatóság kemény ellenállásába ütközött.

A gyártási- és művészeti decentralizáció helyett végül a második változat győzött. A Hunnia nem vált ketté, és nem is szakadt ki a filmgyárból egy csapat, hanem igazgatóváltás és belső átszervezés történt. Bányász Imrét Darvas József váltotta, a stúdió keretein belül pedig három alkotócsoporthoz alakult.³⁴ A rendezőkből és dramaturgokból álló csoportok élén gyártásvezetők álltak. Katona Jenő csoportjába tartozott Bán Frigyes, Kalmár László, Fábri Zoltán, Ranódy László, Makk Károly, Máriássy Félix és Bacsó Péter. Szirtes László csoportjába Keleti Márton, Gertler Viktor, Szász Péter és Révész György. Óvári Lajos csoportjába pedig Várkonyi Zoltán, Herskó János, Zolnay Pál, Kovács András és Fehér Imre. Ez a struktúra sem volt azonban hosszú életű. Az 1957 nyarára újra megszerveződő párt- és állami irányítás a Hunnia Filmstúdióban történt átszervezéseket ugyanis leállította, és az év végére lényegében az 1956 előtti centralizált és hierarchizált szerkezetet állította vissza. A magyar játékfilmgyártás bizonyos fokú decentralizálása mégis megtörtént, ugyanis a Filmfőigazgatóság hozzájárult a Budapest Filmstúdió profilbővítéséhez, tehát 1957-től ezen a telephelyen is engedélyezték évi négy játékfilm elkészítését.

A gyártás intézményrendszerének felemás átalakítása és ezen belül a Hunnia elvetélt átszervezési kísérlete azonban több tanulsággal is járt, és többféleképpen értelmezhető. Ezért lényeges a decentralizációval kapcsolatos gazdasági, művészi-alkotói és kultúrpolitikai érvek, illetve ezek összefüggéseinek számbavétele egy kicsit közelebről.

A decentralizáció mellett szóló gazdasági érvek általában a filmgyártás hatékonyságát emelték ki. A korábbi, központosított és bürokratikus gyártási és engedélyezési folyamat drága és nehézkes volt. A Központi Dramaturgia éveken keresztül „szűk keresztmetszetet” jelentett: kevés volt a minden szinten jóváhagyott, forgatásra engedett könyv. A kiszámíthatatlan engedélyeztetési folyamat miatt nem lehetett folyamatos, üzembiztos filmkészítésre berendezkedni. A filmgyár kapacitásának kihasználása nagyon rossz volt. A kvázi versenyhelyzetbe kerülő stúdiók vagy alkotócsoporthoz a korábbinál hatékonyabb és olcsóbb filmkészítést tettek volna lehetővé. A hatékonyság mellett szóló érvek azonban a politikától való függetlenedést is szolgálhatták volna. Nem véletlen, hogy a gazdaságosság előtérbe kerülése, a Hunnia

³⁴ Fábri Zoltán-monográfiájában Marx József a korábbi népművelési miniszter, Darvas József vezetői ambícióival, illetve éppen ezen ambíciók változásával magyarázza a szétválásról és/vagy alkotócsoporthoz megszervezéséről szóló vita kimenetelét. Érvéle szerint Darvas kezdetben a pasaréti új stúdió vezetésére pályázott, nem sokkal később azonban már a Hunnia igazgatói pozícióját kívánta megszerezni magának. Marx József: *Fák és folyondárok, egy komoly filmrendező pályaképe*. Vince Kiadó, Budapest, 2004. pp. 96–97.

művészeinek túlzott önállósága és az ideológiai kérdések elhanyagolása miatt ebben az időben több sajtótámadás érte a Filmfőigazgatóságot. E támadások mögött többnyire a Kádárt 1957 elején balról támadó, ortodox kommunisták álltak. A Táncsics Körbe tartozó Sándor Kálmán az *Élet és Irodalom* első számában megjelent egészoldalas cikkében a kulturális élet negatív tendenciáit ostromozva a Hunniában a „*csoporthautonizmus lobogója alatt*” zajló depolitizálást emelte ki.³⁵ Markos Miklós a *Magyarországban az ideológiai kérdések háttérbe szorulását* tartotta veszélyesnek: „*[h]azánk jelenlegi helyzetében nem engedhetjük meg magunknak, hogy ráfizetéssel termeljünk. Ugyanakkor azonban óvatoskodnunk kell attól, hogy a „gazdaságosság” jegyében politikai és művészi engedményeket tegyünk, teret engedjünk az ellenforradalmi ideológia behatolásának, elsekélyesítsük az utóbbi évek során oly szépen fejlődő szocialista filmművészetünket.*”³⁶ Imre Katalin a nyári pártértekezlet után született cikkében a dekadencia és a polgári értékek felé haladó – a gyárakban abban az évben készülő – filmek miatt aggódott: „*ha azt kell észlelnünk, hogy a „minden virág virágozzék” népszerűvé vált és sok visszaélésre cégéreként ragasztott jelszava úgy fordul vissza, úgy válik gyakorlatunkban bumerággá, hogy minden virágzik, vagy legalábbis szaglik, csak a szocialista virág nem, akkor jogunk és kötelességünk erre felfigyelni, erre figyelmeztetnünk.*”³⁷ Amikor ezek a balos sajtótámadások élesen szembehelyezték egymással a gazdaságosságot és a politika-ideológiai szilárdságot, akkor az ötvenes évek első felében megvalósult, centralizált és hierarchikus filmirányítás gyakorlatát igazolták vissza – és kimondatlanul is cáfolták annak elvi alapjait, miszerint hatékonyan és funkcionálisan képes működni a politikai céloknak alárendelt filmgyári rendszer.

A decentralizáció az alkotói érdekérvényesítés és a művészi autonómiára való törekvés szempontjából is lényeges volt. A Hunnia központosított és bürokratikus gyártási és engedélyezési rendszerének lazítása nemcsak a gazdaságosság miatt volt fontos, hanem ahhoz is elengedhetetlen volt, hogy a korábnál több film készüljön. Mivel pedig láttuk, hogy az ötvenes évek közepén az alkotók új garnitúrája lépett színre és jutott debütálási lehetőséghez, a filmkészítők alapvető, közös érdeke volt, hogy évente ne nyolc-tíz, hanem annál több film készüljön. A Központi Dramaturgia felszámolása tehát a viták közös nevezője lehetett. A további átszervezések azonban már élesen megosztották a filmkészítőket, hiszen a Hunnia több stúdióra való szakadása a status quo megbontásával a korábban kiváltságos helyzetben lévő, idősebb, tapasztaltabb alkotók pozícióinak

³⁵ Sándor Kálmán: Üzleti siker – irodalmi szabadság – kultúrpolitika. *Élet és Irodalom* (1957. március 15.)

³⁶ Markos Miklós: Üzlet? Nem üzlet? A filmművészet gazdaságosságáról és a gazdaságos filmművészetéről. *Magyarország* (1957. április 3.)

³⁷ I. K.: Keserű igazság filmgyártásunk helyzetéről. *Élet és Irodalom* (1957. július 5.) Imre Katalin az ötvenes évek végén megjelent *Tűz-tánc* antológia szintén balos költője volt.

meggyengülését eredményezte volna. Ezzel az érdekérvényesítő törekvással függ össze az a tény, hogy a Hunniában 1957 tavaszán felállt csoportok alapvetően művészeti-alkotói platformok, illetve generációs szempontok alapján szerveződtek. A hagyományváltás és -választás kérdése, amely már a koalíciós korszak egyik alapvető kihívása volt, a forradalom után a decentralizáció körüli vitákban jelent meg újra. Az átszervezés kapcsán tehát a filmkészítésről való markánsan eltérő elképzelések is megütköztek egymással: a filmipari, műfaji, szórakoztató hagyományokhoz való visszatérés vagy a társadalmi felhatalmazáson alapuló, politikai szerepvállalásra építő filmkészítés vitája egyben az öregek és a fiatalok csatájaként exponálódott.³⁸

A decentralizációra való törekvést a gazdaságosság és a művészi-alkotói irányzatok megszerveződése mellett a politikai autonómiára való törekvés szempontjából is megvizsgálhatjuk. A filmgyártás átszervezése mellett szóló érvek ugyanis egybeesnek az 1956 tavaszán és nyarán, az értelmiségi fórumokon hangoztatott önrendelkezési elvekkel. Az autonómiatörekvések tehát korántsem pusztán a gazdasági hatékonyság, a bürokrácia leépítése, illetve a művészi szabadság szempontjaiként és a különböző művészeti irányzatok elkülönüléseként, hanem szervezetileg is elkülönülő, öngazgató műhelyek potenciális kezdeményeiként tűntek fel. A koncepciók többértékűségét, az átalakítás bizonytalanságait mutatja a Hunnia új igazgatója, Darvas József egyik májusi nyilatkozata. Az igazgató beszámolt arról, hogy a stúdió immár teljes kapacitással dolgozik. Kitért az előző évek filmgyártására és kultúrpolitikájára is. 1955-öt és részben 1956-ot a magyar filmművészet legsikeresebb esztendejeként említette. Véleménye szerint ugyanis ekkor ért be az 1953. júniusi párthatározat szabadabb szelleme, és az állami irányításban is oldódtak a korlátok. A korszak persze nem volt hibátlan: főleg 1956 második felében, Darvas szerint, egyszerre jelentkezett a szektás merevség és a liberalizmus. *„De egészében, fő vonásaiban – mint az eredmények is igazolják – helyes volt az út, amin a magyar filmművészet járni kezdett. Nem lenne jó – s ez nem csak a filmművészetre vonatkozik –, ha az 1953 júniusa és az 1956 októbere közötti időszakot csak mint az ellenforradalmat előkészítő folyamatot látnánk! (Persze az se jó, nem is igaz, ha az 1953 előtti időket csak a hibák halmazaként látjuk, s elvetjük tényleges eredményeiket.)”* Nyilatkozatában Darvas kiállt a Hunniában bevezetett csoportrendszer mellett. *„Helyes fejlődés volt ez: szintén a művészi verseny, a különböző művészi irányzatok kibontakozását szolgálja, illetve szolgálhatja, ha jól csináljuk. Nem világos*

³⁸ Idézett monográfiájában Marx arról ír, hogy a szétválás párti filmkészítők művészi koncepcióváltást is meg akartak valósítani. *„Egyszerű, modern (korabeli szóhasználattal: kísérleti) filmeket akartak gyártani. A művészi koncepció kimondva-kimondatlanul a háború előtti időkből itt maradt rendezők – Bán Frigyes, Kalmár László, Gertler Viktor és Keleti Márton – ellen szólt, amit a jelszavuk jól jelzett: »Messze akarunk kerülni a Keletitől!«”* Marx József: *Fábri Zoltán*. p. 96.

azonban még, hogy a csoportok nagyobb művészi és gazdasági önállósága hogyan illeszthető bele, értelmesen, az egységes állami irányítás konstrukciójába.”³⁹ Az alkotócsoportok rendszere a művészi irányzatok kibontakozása, a művészeti autonómia szempontjából tehát helyesnek tűnt, ám szervezeti és gazdasági autonómiakezdeményként már ekkor kétséges, problematikus volt az értelmezésük.⁴⁰ Az 1957 májusában a Darvas által „jótékony hatásúnak” ítélt rendszerről pár héttel később kiderült, hogy mégsem illeszthető bele „az egységes állami irányítás” konstrukciójába. Abba a régi-új konstrukcióba, amely az MSZMP – Kádár megerősödését és az ortodox kommunista csoportok meggyengülését eredményező – pártértekezlete utáni hetekben szilárdult meg. A Filmfőigazgatóság Politikai Bizottság számára készült, nyár végi jelentése már a visszarendeződés jegyében született.⁴¹ A forradalom utáni történéseket összefoglaló passzusokban a Hunnia csoportrendszerére csak utalást találhatunk. „Szervezeti és gazdasági természetű kérdések kötötték le a figyelmet a helyett, hogy filmgyártásunk eszmei-politikai alapkérdéseinek tisztázására került volna sor.” A „teljes művészeti szabadság” és a „gyári függetlenség” a szövegben csak idézőjellel megbélyegezve, kritizálva szerepelnek. Az értékelés érvei igen hasonlítanak a tavaszi balos támadásokban használtakra. Mindezt összegezve: „[e]z év tavaszán lényegében arról kellett dönten, hogy leállítsuk-e a játékfilmgyártást addig, amíg az ideológiai fronton is tisztázódik a helyzet, s eszmei-politikai szempontból kiváló forgatókönyveket kapunk, vagy pedig – vállalva filmgyártásunk 1955. évi színvonalához képest az átmeneti visszaesés kockázatát – folytatjuk a gyártást, bizonyos megalkuvással a színvonal területén, de azt tudatosan kezelve, elvi-politikai engedmények nélkül.” Ami az év első hónapjaiban még megvalósíthatónak látszott (csoport-önállóság a Hunniában, a Központi Dramaturgia leépítése, versenyhelyzetbe kerülő, eltérő profilú három játékfilmstúdió), ekkorra az eszmei bizonytalanság felszámolandó bizonyítékává vált.⁴² A kultúrpolitika többi

³⁹ Darvas József: A magyar filmművészet néhány időszerű kérdéséről. *Film, Színház, Muzsika* (1957. május 31.) Nem véletlen, hogy Darvas tartózkodott az 1953–56 közötti időszak merev elítélésétől, hiszen ezen évek kultúrpolitikájának egyik meghatározó figurája éppen ő volt.

⁴⁰ Darvas az 1957-es évre két év múltán már így emlékezett vissza: „Én az ellenforradalom után nagyon ellene voltam az akkori csoport-rendszernek, mert az dezorientációt, a dezorganizációt, az anarchiát jelentette abban az időben.” *Filmvilág* (1959. június 15.) p. 3.

⁴¹ Jelentés a filmterület helyzetéről és legfontosabb problémáiról. Magyar Országos Levéltár (továbbiakban MOL), 288. f. 33/1957/5. ö.e.

⁴² Az okfejtés lényegében ugyanaz, mint ami Mesterházi Lajos irodalompolitikáról szóló 1957-es elaborátumában is szerepelt: „Színházainkban, filmszínházainkban, könyvkiadóinkban kicsit most érik be az októberi rossz vetés. Az 1957-es év kulturális tevékenységére végső soron az volt a jellemző, hogy a súlyosabb ideológiai kárt okozó elemeket úgy-ahogy kigyomláztuk, vagyis lényegében defenzívában voltunk. Ahhoz, hogy az ideológiai offenzíva teljes mértékben kibontakozzék, a szellemi előfeltételek megteremtésén túl, adminisztratív úton is érvényesíteniünk kell azt az elvet, hogy a szerkesztőségek, lektorátusok, dramaturgiák a proletár államnak cenzori szervei és a szocialista ember-nevelés elsőrendű intézményei.” Mesterházi Lajos elaborátuma az irodalomról 1957-ben. (közveteszi Cseh Gergő és Pór Edit) *Kritika* (1993) no. 8.

területéhez hasonlóan a filmszakmában is megkezdődött az autonómia megszüntetése, az ellenőrzés különböző lépcsőfokainak visszaépítése. A filmszakmai restaurációhoz a művészeti szövetségek, így a Színház- és Filmművészeti Szövetség betiltása is hozzátartozott.⁴³ A szervezeti rend újragondolása után egy új filmes művészeti szövetség megalakítására majd az ötvenes évek végén kerül sor.⁴⁴

A Budapest Filmstúdió játékfilmes profiljának engedélyezése ugyan a decentralizáció gesztusának tekinthető, ám leírható az 1956 előtti struktúrát megszüntetve megőrző régi-új filmirányítási koncepciók, tehát a kontinuitás-diszkontinuitás szempontjából, illetve politikai-taktikai lépésként is. A Hunnia decentralizálása helyett meghozott döntés, a dokumentumfilmgyár profilbővítése ugyanis az 1956 előtti gyártási struktúra átalakítását jelentette, a központosított irányítás változatlanul hagyásával. A hierarchikus kontroll mechanizmusához és a szigorú engedélyezési szerkezethez tehát nem akart hozzányúlni a Filmfőigazgatóság. Egy új játékfilmes műhely létrehozása azonban a változtatás gesztusának minősült, ráadásul politikai haszonnal is kecsegtetett, és ennyiben a filmszakmai mezőt megosztó politikai-taktikai lépésként is értelmezhető. A Budapest Filmstúdió megerősítését ugyanis az 1956-57-ben és főleg a forradalom idején megbízhatatlannak bizonyult Hunniával szembeni pólus kiépítésére való törekvésnek is tarthatjuk.⁴⁵ A feltételezett szándék ebben az esetben az lehet, hogy a berendezkedő kádári kultúrpolitika új alkotókra, fiatalokra próbált építeni a középnemzedék helyett.⁴⁶ Ennek a politikai-taktikai gesztusnak a tételezése azonban könnyen lehet, hogy csak egy későbbi (hatvanas évek eleji) szituáció visszavetítése.⁴⁷

A Hunnia átszervezése helyett egy új játékfilmgyártó műhely engedélyezése tehát az intézményrendszer részleges átalakítását jelentette, a filmirányítás szigorú hierarchikus rendjének megtartásával. Mindez az ötvenes évek első felére jellemző kontroll

⁴³ A Színház- és Filmművészeti Szövetség működésének felfüggesztése egyben a színészek elleni perek előzménye is volt. Egy újságcikk élesen támadta a Szövetség 1956-os, „ellenforradalmi érzelmű” „láthatatlan elnökségét”, többek között Szörényi Évát, Darvas Ivánt és Somogyvári Rudolfot. – Ig – : Kell-e nekünk Színház- és Filmművészeti Szövetség? *Film Színház Muzsika* (1957. május 31.) A cikket bizonyosan nem az újság belső munkatársa írta, a rövidítés valószínűleg a Táncsis Körhöz közel álló Albert Gábort takarja.

⁴⁴ Feljegyzés a filmművészek szövetségével és szervezeti helyével kapcsolatos problémákról. MOL, 288. f. 33/1958/12. ő.e.

⁴⁵ Ne feledjük, az ötvenes évek első felében végzett fiatalok közül többen nem a játékfilmgyárba, hanem a Híradó- és Dokumentumfilmgyárba kerültek.

⁴⁶ Az új bázis építésének szándéka kontextusa lehet annak a 2006 elején nyilvánosságra került ténynek is, hogy az 1956-ban felvett, Máriássy Félix által vezetett főiskolai rendező szakos osztály tagjai közül többeket 1957-ben beszervezett az állambiztonság.

⁴⁷ Kovács András egy 1965-ös interjúban éppen a hatvanas évek fiatal filmesei (Szabó István, Gaál István) kapcsán beszélt a pasaréti játékfilmes műhely alapításának 1957-es tervéről is. Úgy emlékszik vissza, hogy klikként állították le őket, pedig ez a műhely alkalmat adott volna számukra arra, hogy generációként szólaljanak meg, valamint arra, hogy azonos művészi elképzelések alapján tömörüljenek egy csoportba más nemzedéket képviselő rendezőkkel – itt Fábri és Várkonyit említi. Létay Vera: „A mi nemzedékünk.” Tizenöt éve végeztek a filmfőiskola első diplomásai. *Filmkultúra* (1966) no. 1. pp. 40–58.

viasszerzésével volt egyenlő. Így a Hunnia Filmstúdióban újra a Dramaturgiát erősítették meg, illetve az engedélyezettetés különféle szintjeit építették ki. A legfőbb cél tehát továbbra is a párt politikáját támogató forgatókönyvek elkészítése volt. A Hunnia stúdiócsoportjainak 1957 nyarán történt felszámolása beleillik a kádári politika stabilizációs-restaurációs lépéseinek sorába.⁴⁸ A művészeti és kulturális életben 1956–57-ben jelentkező autonómiatörekvések felszámolására nem csak az erődemonstráció miatt volt szükség. A szerveződő kádári kultúrpolitika egyik alaptétele, hogy az értelmiségi műhelyek, az önszerveződés kis körei, az autonómiák vezettek az ellenforradalomhoz, vagy legalábbis annak szellemi előkészítését szolgálták. A Hunnia csoportrendszere is feltételezhetően ennek az autonómiakezdeményeket felszámoló restaurációs törekvésnek lett áldozata. 1957 azonban nem pusztán a Hunnia átszervezésének leállítását hozta, hanem a magyar filmtörténetben korábban példátlan betiltássorozatot is.

2.2.1 Az 1957-es cenzúrahullám

A forradalom utáni időszak történéseit, mint említettem, nem pusztán a gyártásszervezet felemás átalakítása szempontjából beszélhetjük el, hanem a filmirányítás restaurációja szempontjából is. A forradalom utáni betiltássorozat ennek a történetnek a legfontosabb elemét jelenti. Ehhez kapcsolódva pedig a korakádári filmirányítás módszereinek változását is nyomon követhetjük.

A decentralizációval kapcsolatos viták áttekintése kapcsán már láthattuk, hogy a forradalom utáni hónapokban a kulturális irányítás koncepciójának általános kiforrotlansága, illetve, ezzel szoros összefüggésben, a Filmfőigazgatóság lassú megszerveződése akaratlanul is minden korábbinál nagyobb mozgásteret biztosított a filmkészítők számára. Az 1956. november 4-ét követő néhány hónapban a filmszakma relatív szélcsendben dolgozhatott. Különösebb leállás nélkül folytathatták a munkát a nyáron beindított filmek befejezésével, illetve új forgatások elkezdésével. Ezek között néhány korábban visszautasított forgatókönyv is szerepelt. Olyan filmek is leforoghattak tehát, amelyek közvetlenül a forradalom előtt, a sztálinizmus elleni lázadás szellemében készültek (*Keserű igazság*, *Eltüsszentett birodalom*). A forradalmat megelőző és azt követő hónapok alatt forgatott, a filmirányítás és gyártásszervezés szempontjából minden korábbinál szabadabban dolgozó Hunnia Filmstúdióban készült filmek sem politikailag,

⁴⁸ A párt- és állami irányítás régi-új rendszere 1957 folyamán fokozatosan épült ki. A kulturális élet vezető posztjaira politikailag megbízható káderek kerültek. A Művelődésügyi Minisztérium mellett tavasszal létrehozott Irodalmi Tanács után, nem sokkal később felállították a Filmművészeti Tanácsot is. Ez a konzultációs testület a gyárak, a minisztérium, a pártközpont és a szakma képviselőiből állt (így tagja volt a filmfőigazgató Révész Miklós, a Hunnia igazgatója, Darvas József, az MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztályán dolgozó Szecsődi László, de az irodalmár-irodalompolitikus Király István is).

sem művészileg nem feleltek meg a cenzúra elvárásainak. Ezeket a kifogásokat részletezte a filmfőigazgató, Révész Miklós már idézett 1957 nyár végi jelentése. A bizakodó hangú szövegben az előző évek filmjeiről szólva megjelenik az az értékelés, amely ettől kezdve hivatalos véleményként általában szerepelni fog. Az 1954–55-ös fejlődés a hangsúlyos, ezt zavarta meg 1956 elején a revizionizmus jelentkezése. A jelentés szerint mindezt az általános politikai légkör, az irányítás lazulása és a művészek eszmei igénytelensége segítette. Az ellenforradalom, majd az utána következő hónapokban az ellenőrzés hiánya csak tovább növelte a zavart. A jelentés hozzáfűzte, hogy az 1957-ben készülő (és természetesen a már elkészült) filmek nagy része ezért politikai-eszmei hibákkal terhelt, ráadásul a művészek a mai élet problémáitól is elfordultak.

A Filmfőigazgatóság 1957 első felében inkább csak egyes filmekkel foglalkozott, azaz arról határozott, hogy mely film bemutatható, és melyik nem. Kapkodó döntéseinek magyarázatát nemcsak az egyre keményedő megtorlásban, de abban is fellelhetjük, hogy olyan filmek engedélyezését kellett mérlegelniük, amelyek elkészítése során nem tudták érvényesíteni a politikai elvárásokat. Mivel pedig a régi-új kultúrpolitikai szempontrendszer is csak lassan formálódott, nem volt egyértelmű, hogy pontosan milyen értékek mentén kell hogy szülessenek a döntések. Egy-egy film sorsáról ezért nem a minisztérium, hanem a legfelső politikai vezetés döntött.⁴⁹

A Politikai Bizottság egyik 1957. szeptemberi ülésén több film engedélyezéséről illetve betiltásáról határoztak.⁵⁰ Banovich Tamás áthallásos mesefilmje, az *Eltüsszentett birodalom* és Várkonyi Zoltán kemény, társadalomkritikus és antisztálinista drámája, a *Keserű igazság* ekkorra már dobozba került. A *Gerolsteini kaland* című operettfilm elleni legfontosabb kifogás az volt, hogy főszerepét a letartóztatásban lévő Darvas Iván játszotta. (Ráadásul ekkor volt a mozikban műsoron a *Bakaruhában*, szintén Darvas főszereplésével. Fehér Imre filmjét még a színész letartóztatása előtt mutatták be.) Keleti Márton szatírájának, a *Csodacsatár*nak a forgatókönyvét az 1956 előtti irodalmi ellenzék egyik vezetője, Méray Tibor írta. Nevét mind a plakátokról, mind a főcímlistáról törölték, maga a film azonban – igaz átdolgozva, de – megjelenhetett.⁵¹ Ugyanígy közönség elé kerülhetett végül a *Gerolsteini kaland* is. Az átvételi bizottságot Kalmár László *A nagyrozsdási eset* című szatírja osztotta meg. A pártközpont dolgozóinak ugyanis levetítették a filmet, s annak tervezett bemutatása komoly felháborodást keltett, így „a kérdést ismerő

⁴⁹ A cenzurális döntések legfelső politikai fórum elé kerülése magyarázható a Filmfőigazgatóság bizonytalanságával (nem merték vállalni a felelősséget), de a PB tagjainak feltételezett szándékával is, tehát azzal, hogy nagy fontosságot tulajdonítottak ennek a kérdésnek.

⁵⁰ MOL, 288. f. 5/1957/42. ö.e.

⁵¹ A Nyugaton maradt és ezáltal nemkívánatossá vált Puskással leforgatott jeleneteket ugyanis Szusza Ferencel vették fel újból.

funkcionáriusok és párttagok” szerint közönség elé engedése nagy veszélyt jelentene „mert lehetőséget és bizonyos fokú legalitást adna művészeti területen a jobboldali elemek és irányzatok előretörésére.” A Politikai Bizottság tehát a *Csodacsatárt* és a *Gerolsteini kalandot* bemutathatónak találta, *A nagyrozsdási esetről* azonban úgy határozott, hogy tagjai a következő napokban még megnézik a filmet és utána döntenek. E döntésről írásos anyag nem maradt fenn, mindenesetre tény, hogy Kalmár László filmje is a tiltólistára került.⁵² A három, évtizedekre betiltott film csak a Kádár-korszak legvégén jutott a mozikba.⁵³ Két évre zártak dobozba másik két filmet, a *Bolond áprilist* és a *Játék a szerelemmel*. Mindkettő főszerepét a bebörtönzött Mensáros László játszotta – a bemutatásukat tiltó, elhalasztó dokumentumok azonban nem erre, hanem „művészi gyengeségekre” hivatkoztak. Az említett filmekén kívül még három, 1956–57-ben készült film külföldi forgalmazását tiltották be. Emiatt majdnem nyolcmillió forint tervezett bevétel esett ki.⁵⁴ Ez az összeg hozzávetőleg két játékfilm átlagos önköltségi árának felelt meg. Ez a tiltás-dömping unikális a magyar filmtörténetben – lényegében egy teljes év termésének több mint felét érintette.

A betiltások mellett külön érdemes kitérni egy olyan film kálváriájára, amely ugyan eljutott a mozikba, ám nem sokáig volt műsoron. Máriássy Félix *Külvárosi legendája* az angyalföldi munkások életét mutatta be. A film eredetileg az ötvenes években játszódott volna, de a cselekményt végül, éppen a cenzúrától tartva, visszahelyezték a harmincas évekbe. A város peremén élők munkások kiszolgáltatottságáról és kilátástalan hétköznapijairól szóló filmet a nyári forgatás idején még baráti hangon konferálta fel a kritika, a budapesti premiért egy héttel megelőző vidéki vetítések visszhangja már felemás volt. A pro és kontra írások után azonban a pártlap vezető ítésképe helyre a kritikusokat és a filmet egyaránt. *Népszabadság*beli írásában Rényi Péter támadta a „külvárosi torzkép”-et (a rendezés erényeit elismerve), mert „hiányzik belőle a munkások szeretete, az egyszerű emberek megbecsülése”, a film naturalista módon a „lumpenproletárok” életét, helyzetét vetíti az egész munkásosztályra.⁵⁵ Az elmarasztaló cikkekkel azonban még nem

⁵² A Hunnia 1958-as levelezésében szerepel egy dokumentum, amely engedélyezi, hogy a stúdió az 1957-es amortizációban számolja el *A nagyrozsdási eset* és a *Keserű igazság* teljes ráfordítását, mivel e filmek „téves mondanivalójuk miatt bemutatásra nem kerültek”. MOL, XIX-I-22, 26.d. 99.366

⁵³ *A nagyrozsdási eset* 1984-ben, a *Keserű igazságot* 1986-ban mutatták be a mozik. Banovich Tamás filmjének, az *Eltűszentett birodalomnak* pedig még ennél is többet kellett várnia, hiszen csak az 1990-es választások után fél évvel, 1990 novemberében került közönség elé.

⁵⁴ Külföldi forgalmazásra nem engedélyezett filmek: *Bolond április* (Fábri Zoltán), *Csodacsatár* (Keleti Márton), *Eltűszentett birodalom* (Banovits Tamás), *Játék a szerelemmel* (Apáthi Imre), *Külvárosi legenda* (Máriássy Félix), *Láz* (Gertler Viktor), *A tettes ismeretlen* (Ranódy László). MOL, XIX-I-22, 34.d. 103.036
A Hungarofilm a forradalom után külföldön nem forgalmazható magyar filmek miatt összesen 7,7 millió forintot (veszteséget) írt le 1959-ben.

⁵⁵ Rényi Péter: *Külvárosi torzkép*. A „Külvárosi legenda” avagy a visszájára fordított neorealizmus. *Népszabadság* (1957. december 8.)

ért véget a támadássorozat. A bemutató után két héttel a József Attila kultúrházban gyűltek össze a kerület dolgozói a XIII. kerületi pártszervezet meghívására, hogy a film alkotói, Máriássy Félix rendező és Máriássy Judit forgatókönyvíró jelenlétében „beszéljenek arról, ami szívükre, lelkükre nehezedett a film megtekintése óta”. Az ankét hozzászólói csalódásuknak adtak hangot és a film pesszimizmusát kárhoztatták, amely „a sokszínű élet sötét oldalait gyűjtötte csak össze, meghamisítva a munkásosztály múltját, életét.”⁵⁶ A gyűlés után az MSZMP XIII. kerületi bizottsága és a kerületi tanács végrehajtó-bizottsága közös állásfoglalást adott ki az „öntudatos dolgozók véleményére támaszkodva.”⁵⁷ A film műsorról való levételét javasolták, és ezt a javaslatot a felsőbb párt- és állami szervekben hamar meghallgatták.

Az 1957-es év cenzúrahulláma nem pusztán azért érdekes, mert igen sok filmet érintett, hanem azért is, mert megfigyelhető benne a filmirányítás technikáinak változása és differenciálódása is.⁵⁸ Ebből a szempontból – Kitzinger Dávid tipológiáját átvéve – négy módszer különíthető el: a betiltás (*Keserű igazság, A nagyrozsdási eset, Eltűszentett birodalom*), az átalakítás (*Csodacsatár*), a forgalmazás- és bemutatáspolitikai (*Bárányfelhők, Játék a szerelemmel*), illetve a filmek fogadtatásának befolyásolása, a filmkritika útján történő orientáció (*Külvárosi legenda*).

A betiltás a legdurvább és legdirektebb eszköz. Ezen kívül drága és kontraproduktív, hiszen a hatalom saját engedélyezési, ellenőrzési hibáit teszi általa láthatóvá. Ezért is volt fontos az 1957-es betiltássorozat esetében a szükséghelyzetre való cenzurális hivatkozás. Arra tehát, hogy olyan filmekről kellett dönteni, amelyek elkészítése során a filmirányításnak nem volt módja a saját szempontjait érvényesíteni.⁵⁹

A következő, az átalakítás már finomabb és egyben kevésbé költséges stratégia. Ebben az esetben pótforgatások vagy a film újravágásának elrendelésével születik meg a bemutatásra engedélyezett változat. Ez volt az ötvenes évek elején a filmirányítás leggyakoribb eszköze, amely azonban később, egészen a rendszerváltásig jellemző maradt. Még akkor is, ha már a hatvanas évek elején felmerült, hogy az adminisztratív beavatkozás, az átalakítás többet árt, mint segít – nemcsak a filmnek, hanem a

⁵⁶ Garai Tamás: „Mi nem ilyen emberek vagyunk!” Vita az Angyalföldön a „Külvárosi legenda”-ról. *Népakarat* (1957. december 20.) Baranyai Ilona: A film sérti az angyalföldieket, bántja önértzetüket... Ankét a „Külvárosi legendáról” a József Attila Művelődési Házban. *Népszabadság* (1957. december 20.)

⁵⁷ Az MSZMP XIII. kerületi párt-végrehajtóbizottságának és a budapesti XIII. kerületi Tanács végrehajtó bizottságának állásfoglalása a „Külvárosi legenda” című film vitájában. *Népszabadság* (1957. december 21.)

⁵⁸ A következő tipológia kiindulópontja Kitzinger Dávid elemzése. Kitzinger Dávid: *Kötés és oldás. A filmművészet pártirányítása a korai Kádár-korszakban (1957–62)* Kézirat, 1998. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára.

⁵⁹ A korakádári évek cenzúrájának bizonytalanságát azonban mutatja, hogy az ötvenes-hatvanas évek fordulóján több, engedélyezett és már elindított film forgatását leállította a Filmfőigazgatóság, adott esetben komoly, milliós veszteséget okozva. Mindez azonban szorosan összefüggött a filmirányítás és az engedélyeztetés következő fejezetekben elemzendő átalakítása körüli vitákkal.

kultúrpolitikának is. A film megítélése ugyanis nem egy-egy jeleneten vagy dialóguson múlik. Az összhatást nem tudja egy-egy jelenet alapvetően befolyásolni, viszont az állami vezetés ellen hangolja az alkotókat.

A harmadik eszköz a forgalmazás- és bemutatáspolitikája: a film bemutatásának engedélyezése, ám csak szűkebb körben, rossz időpontokban, kevés kópiával. Ez a technika főképp olyan filmek esetében volt jellemző, amelyek ideológiailag semlegesek (mint a két 1957-es vígjáték, a *Báránnyelők* és a *Játék a szerelemmel*). Talán nem túlzás ezt a módszert a kádári-aczéli kultúrpolitika TTT (támogatás – tűrés – tiltás) háromszatú rendszeréből a túrt kategória előjelének tekinteni. A hatvanas évektől kezdve egyre jellemzőbb lesz ez a stratégia, amely ráadásul nem pusztán a bemutatáspolitikán, hanem a prémiumrendszeren keresztül is érvényesült.⁶⁰

Végül a negyedik technika a filmek fogadtatásának befolyásolása, a filmkritika útján történő orientáció, amelynek prototipikus működését a *Külvárosi legenda* kapcsán láttuk. *A nagyrozsdási esettel* és a többi betiltott filmmel ellentétben ugyanis Máriássy Félix alkotásán a cenzúra nyilvánosan akart példát statuálni.⁶¹ Ez a gesztus egyrészt felértékeli a filmkritikát és a közönség ítéletét, másrészt az értékrend szigora mellett a vita lehetőségét (pontosabban annak látszatát) próbálja nyújtani. A *Külvárosi legenda* példája azonban élesen megmutatja a módszer külsődlegességét és álságosságát. A hatalom a közönségre hivatkozva, sőt, látszólag a nézőkkel mondatta ki azt a véleményt, amit maga (már és még) nem mert vállalni. Hogy mennyire álságos volt a nézőkre való hivatkozás, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a *Külvárosi legendát* három hét alatt több mint félmillióan nézték meg, s ezzel Máriássy filmje (a vetítések kihasználtságát tekintve) az év harmadik legsikeresebb filmje lett: másfélszer annyian nézték meg, mint a következő év hivatalosan körülrajongott és minden lehető módon propagált filmjét, a Keleti Márton által rendezett *Tegnapot*.

Jól látható, hogy ez a négy stratégia a film készítésétől a befogadásáig terjedő folyamatát végigkíséri. Közülük a bemutatáspolitikája és a filmek fogadtatásának befolyásolása egyaránt olyan technika, amely az ötvenes évek elején még nem, hanem csak a forradalom utáni években, és főként a hatvanas években játszott komoly szerepet.⁶²

⁶⁰ A filmeket művészi értékük, illetve közönségsikerek alapján osztották különböző prémiumkategóriákba.

⁶¹ A már említett, 1957-es Politikai Bizottsági üléshez készült előkészítő jelentés a következőképp fogalmaz Máriássy filmjével kapcsolatban: „*A film bemutatható, remélhetőleg hasznos vitára ad lehetőséget az antirealista ábrázolás eszmei-művészi leleplezéséhez.*” MOL, 288.f. 33/1957/5.ö.e.

⁶² Az ötvenes évek elejének bemutatáspolitikája nem feltétlenül a kópiaszámmal, hanem például a kísérőfilmek vonzerejével próbálta orientálni a nézőket. A legsúlyosabb politikai agitációs filmek mellé kísérőfilmnek szórakoztató rövidjátékfilmeket osztottak be. A fogadtatás befolyásolása tekintetében úgyszintén inkább minőségi különbséget tehetünk az ötvenes évek eleje és a korakádári korszak között. Amíg a Révai-korszakban a sajtó-, irodalmi és szakmai viták az önkritika ritusai révén voltak a nyilvános erődemonstráció fórumai, az évtized végén valamit oлдódott ez a hangvétel. Tehát a *Külvárosi legenda*

Ennek alapján megkockáztathatjuk modellszinten is elkülöníteni az ötvenes évek elejének filmirányítását a korai Kádár-korszak filmirányításától.⁶³

A korakádári cenzúra a Révai-korszak előidejű kontrolljával szemben az utóidejű cenzúra felé mozdult el. Az előidejű cenzúra a gyártási folyamatra koncentrált, és már a forgatókönyv írása idején igyekszik minden ideológiai problémát semlegesíteni. Az erő politikájaként monopolisztikus és totalitárius. Csak támogatást vagy tiltást ismer. Minden kibocsátott terméket ellenőriz, és arra törekszik, hogy mindegyik megfeleljen az egyetlen és egységes hivatalos értékrendnek. A kritikának ebben a modellben inkább csak megerősítő funkciója van. Az utóidejű cenzúra a gyártás mellett a film bemutatására és utóéletére koncentrált. E módszer lényege a felelősség leosztása és cirkuláltatása. A pártközpont és a minisztérium bizottságai mellett a cenzúra más, külső fórumokat is igyekszik (legalább látszatra) bevonni a döntésbe. A meggyőzés politikájaként hegemón és differenciáló. A támogatás és a tiltás mellett megjelenik a köztes sáv. Vannak túrt filmek is, tehát már nem minden kibocsátott alkotást tart saját értékrendjének megfelelőnek. Elfogadja, hogy ezek is közönség elé jussanak, viszont fenntartja a lehetőséget, hogy korigálja, szabályozza ezek útját, lehetőségét és mozgásterét. Orientációs funkciója értékeli fel a kritika szerepét is.⁶⁴

Összefoglalva tehát elmondhatjuk, hogy az 1957-es év betiltássorozata számos tanulsággal járt, és komoly szerepet játszhatott abban, hogy a korakádári rendszer filmirányítása valamiféle korrekciós restauráció jegyében jellemezhető, amennyiben más stratégiákhoz is folyamodott, mint amelyek az ötvenes évek cenzúráját jellemezték. A tiltások és betiltások ellenére, és főleg a filmgyártás helyzetét a többi művészeti ággal összevetve, azt is ki kell azonban emelni, hogy a filmszakma rendszabályozása mégsem

kritikai fogadtatását és az angyalföldi munkásaktívát nem lehet az ötvenes évek elejének *Felelet*-vitájával párba állítani.

Az ötvenes évek elején azonban a betiltásra is találunk példát: az Urbán Ernő által írt *Csillagosok*, illetve a főiskolai hallgatók közös munkájaként indult *Úttörők* című film nem került a mozikba.

⁶³ Hegedűs István a nyolcvanas évek sajtóirányítása kapcsán írta le az előzetes kontroll és az utólagos kontroll mechanizmusait. Az ő leírása tehát a tárgyalt korszak szempontjából is eltér az enyémtől, és a nyilvánosságnak is más területét érinti. A cenzúrának mint valamely produktum útját végigkövető és ezáltal időben szakaszolható mechanizmusnak az elemzési szempontja azonban jól használható. Az elő- és utóidejűség szempontját ezen kívül ötvözhetjük a különböző korszakok cenzúráját összehasonlító, diakrón megközelítéssel is. Ez utóbbinak példája Kalmár Melinda leírása a korai Kádár-korszak aktív interpretációs szituációjáról, amely a cenzúrában az adminisztratív kényszer helyett (mellett) a kommentár megnövekedett szerepét eredményezte. A korakádári filmcenzúra leírásához Hegedűs és Kalmár munkája mellett Kitzinger Dávid már idézett tanulmányát használtam fel. Hegedűs István: Sajtó és irányítás a Kádár-korszak végén. *Médiakutató* (2001 tavasz) no. 1. pp. 45–60., Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető Kiadó, 1998., Kitzinger Dávid: *Kötés és oldás*.

⁶⁴ A kritika orientációs szerepének megnyitásával, valamint azzal, hogy a kritikusok szakmailag pontosan és ideológiailag megfelelően bírálják el a műveket, megnyitott a lehetőség a professzionalizálódás előtt. Ez a következők években, de – mint látni fogjuk, inkább a hatvanas években – a nyilvánosság bővüléseként, differenciálódásaként, összességében tehát depolitizálódásként, a szakmaiság és a szaktudás önértékké válásaként jelentkezett.

lehetett (mégsem volt) olyan jellegű és erélyű, mint az irodalmi életé.⁶⁵ Íróperek voltak 1957 során, számos színészt is elítéltek, de nem volt „filmper”. Ha a forradalom alatti tevékenységükért börtönre ítélt színészeket leszámítjuk, azt kell látnunk, hogy a filmszakmát elkerülték a demonstratív letartóztatások és perek.⁶⁶ Ez nem a film kitüntetett szerepéből, hanem inkább a szakma sajátosságaiból fakadt. Épp elég volt a gyártásszervezet átalakításának szétverése, hiszen az irodalomhoz, de a többi művészeti ághoz képest is, a filmszakmát, a gyártás (ipari) jellege miatt, könnyebben kézben lehetett tartani. Mindez a már korábban említett káderhiányra is visszavezethető. Amennyiben ugyanis a vezetés a „vétkeseket” megbünteti, gyakorlatilag alig maradt volna rendező a Hunniában. (Talán ezért merült fel végső ötletként a gyártás leállítása is.) Olyannyira kevés volt a rendező, de a forgatókönyvíró is, hogy az komolyan befolyásolta a cenzúra mozgásterét.⁶⁷ Ezzel is magyarázható, hogy inkább a filmet büntették (betiltással, a bemutató halasztásával, a műsorról való levétellel), és kevésbé az alkotókat. Banovich Tamás, Hintsch György és Kalmár László ugyan nem jutottak filmhez a következő években, de Fábri, Móri vagy Várkonyi folyamatosan dolgozhattak. Voltak tehát olyan művészek, akiknek a félreállítását nem engedhette meg magának a politika.

Az 1957-es cenzúrahullám és a korakádári filmirányítás lassú módszerváltása egyaránt azt mutatja, hogy az ötvenes évek végén a filmkészítők, ha akartak volna, sem tudtak megszabadulni a politika vonzásától. Folyamatosak voltak a témaválasztás körüli konfliktusok. A politikusok minduntalan aktuális kérdéseket tárgyaló, azokat kritikusan bemutató filmeket kívántak látni – a művészek azonban félve nyúltak ilyen témákhoz, hiszen közeli volt a tiltássorozat emléke. A forradalom utáni évek magyar filmjének politikumát legerősebben ez a patthelyzet határozta meg. Mindez több okra visszavezethető, miként következményeit szintén különbözőképp magyarázhatjuk. A gyártás költségessége továbbra is fokozott óvatosságra, az előkészítési szakasz szigorú kontrolljára intette a pártvezetést. Az állam adta a pénzt erre a költséges propagandaágra – cserébe kívánalmait is érvényesíteni akarta. A magyar filmgyártás kapacitása az ötvenes évek végén (többek között a pasaréti műtermek már említett rekonstrukciója és a Budapest

⁶⁵ Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom, 1956–1963*. Budapest, 1956-os Intézet, 1996.

⁶⁶ A börtönbe került művészek – mint például Darvas Iván, Nagy Attila, Mensáros László – kívül több tucat színészt érintett valamilyen formában a megtorlás. Egy 1958-as feljegyzés szerint a 318 budapesti színész közül 42 volt a filmszerepléstől teljesen és 63 a részlegesen eltanácsoltak száma. Feljegyzés a színészegyeztetéssel kapcsolatos problémákról. MOL, XIX-I-22 40. d. /102.954.

⁶⁷ Egy filmfőigazgatósági jelentés szerint: „Az elmúlt tíz év alatt olyan forgatókönyvírókat, akik elsődleges műfajuknak tekintik a filmet, nem sikerült nevelni. Legnevesebb íróink közül Szabó Pálon, Darvas Józsefen és Urbán Ernőn kívül nincs senki, aki első filmje után vállalkozott volna a második megírására.” Játékfilmművészetünk helyzete és káderproblémái. MOL, 288 f. 33/1958/12 ö.e.

A Dramaturgián gyakorlatilag csak hat ember volt, akiket az írók és a rendezők egyenrangú partnerként fogadtak el (Kovács András, Szász Péter, Bacsó Péter, Thurzó Gábor, Köllő Miklós és Bencsik Imre). Közülük is ketten (Bacsó és Kovács) a következő évek során „átálltak” rendezőnek.

Filmstúdió játékfilmes profiljának engedélyezése következtében) évente legalább tizenhat-tizennyolc film elkészítését tette volna lehetővé. Ennél azonban kevesebb munka született. A gyártás ellenőrzésének továbbra is lassú és nehézkes szisztémája, a túlközpontosított szerkezetből fakadó egyenetlen kihasználtság, a pénzhiány (egy film átlagosan négymillió forintba került), a szükségesnél kevesebb forgatókönyv továbbra is akadályozta a folyamatos munkát. Láthattuk, hogy a Hunnia a forradalmat megelőző években sem bővelkedett a forgatókönyvekben, továbbá az írók és a gyártás kapcsolatát súlyos ellentétek terhelték. (Keveset fizettek a szüzséért, a filmírás nem jelentett presztízst, a bürokrácia és a sokszori átírás pedig a maradék vállalkozókedvet is elvette.) 1956 után, az „ellenforradalomért” felelősé tette és megfélemlített irodalmi életben pedig még nehezebb volt jelentkezőt találni. Az általános pénzhiány és takarékoság az egyik oka annak, hogy a lehetségesnél kevesebb színes film készült, és visszaszorultak az ötvenes évek elejének népszerű kosztümös, illetve történelmi filmjei (*Föltámadott a tenger*, *Déryné*, *Erkel*, *Semmelweis*). Ennek persze a Révai-féle kultúrpolitika és az ötvenes évek végén formálódó korakádári kultúrpolitika közötti különbség is a magyarázata lehet. A Révai-féle kultúrpolitika kiemelt helyre állította a XIX. században játszódó (és a nagyrealizmus stíluseszményét idéző) irodalmias, történelmi tablókat. A látványos, díszes produkciók (nagyregények és presztízsfilmek) kulcsszerepet játszottak az ideológiai reprezentációban és a rendszer történelmi legitimációjában. Az ötvenes évek közepén ráadásul nem pusztán a tablófilmeket (*Föltámadott a tenger*), hanem a szinkronidőben játszódó termelési filmeket (*Kiskrajcár*, *A város alatt*) is színes nyersanyagra forgatták, hátha ettől többen nézik majd őket. A korakádári kultúrpolitika azonban a Révai-féle irodalmias és elitista reprezentációs szemlélettel is szakított, és a történelmi legitimációteremtés szempontjából is más korszakra koncentrált. A történelmi téma és a kosztümös film kikerült a reprezentáció fősodrából, a műfaj a mívés irodalmi adaptáció terepe lett (*Szegény gazdagok*, *Az aranyember* – a korszak messze legmagasabb nézőszámot produkáló filmjei).⁶⁸ Az ötvenes évek végén elkészültek azok a propagandisztikus filmek, amelyek az ellenforradalom pusztítását mutatták be, és a közvetlen ideológiai-politikai legitimációt szolgálták (*Tegnap*, *Virrad*, *Az arcnélküli város*).⁶⁹ Ezután azonban a filmekre nehezedő ideológiai-történelmi legitimációs igény enyhült, valamint a történelmi legitimációkeresés szempontjából is új korszak, az ötvenes évek elejére jellemző XIX. századi, reformkori és

⁶⁸ A színes filmek számának visszaesése természetesen költségvetési szempontból is elemezhető: az ötvenes évek végének stabilitásra törekvő filmgyártása és irányítása költségkímélő módszereket keresett.

⁶⁹ A Kádár-korszak magyar filmjeinek 56-ábrázolásáról: György Péter: *A néma hagyomány. Kollektív felejtés és a kései múltértelmezés. 1956 1989-ben*. Magvető Kiadó, Budapest, 2000. Radnóti Sándor: Határesetek. *Filmvilág* (2006) no. 10. pp. 4–9. James, Beverly: Character Subjectivities in Films about the 1956 Hungarian Revolution. *KinoKultura* (February 2008) Special Issue 7: Hungarian Cinema. <http://www.kinokultura.com/specials/7/james.shtml> (utolsó letöltés: 2008. március 28.)

nemzeti romantikus témák helyett az 1919-es Tanácsköztársaság és a két világháború közötti munkásmozgalom hagyománya értékelődött fel.⁷⁰ Az 1919-ben játszódó, illetve az illegális kommunista mozgalomról szóló filmek kevésbé didaktikusak, mint az ötvenes évek elején készült társaik. Az ideologikus reprezentáció igénye tehát gyengült, pontosabban az ideologikusság a kalandos műfajjal próbált összeolvadni (*39-es dandár*, *Pár lépés a határ* – a sorozat a hatvanas években a tévés produkciókkal folytatódott: *Bors*, *Egy óra múlva itt vagyok*).

A filmirányítás hangsúlyváltozásai azonban ebben az időben csak lassan voltak érzékelhetőek. A forradalom utáni cenzúrahullám hosszú időre óvatossá tette a filmkészítőket. Az alkotók féltek a politikusok által folyamatosan sürgetett aktuális témáktól. Szinkronidejű történetet inkább csak vígjátékban dolgoztak fel, ez ugyanis kevesebb politikai konfliktuslehetőséget jelentett.⁷¹ Igen sok film készült azonban a két háború közötti időszakról. A konfliktusos témák kronologikus hátravetése valamelyes szabadságot jelentett, nagyobb politikai és művészi kompromisszumok nélkül vállalható volt.⁷² Talán ez is magyarázza, hogy miért a két világháború közötti Magyarországon játszódó történetek, és jobbra míves, irodalmi adaptációk jellemzik az ötvenes évek végének magyar filmgyártását (*Akiket a pacsirta elkísér*, *Bakaruhában*, *Égi madár*, *Csempészek*, *Édes Anna*, *Razzia*, *Vasvirág*).

2.3.1. 1958-59: a filmirányítás és a szakmai intézményrendszer újjászerveződése

Az előző fejezetben a játékfilmgyártás részleges átszervezését és az 1957-es cenzúrahullámot egyaránt az ötvenes évek elején kialakult, centralizált és hierarchikus rendszer újragondolásaként interpretáltam, amelyben a diszkontinuitásra és a kontinuitásra utaló jeleket is felfedezhetünk. A gyártás és a filmirányítás differenciáló törekvései (egy új játékfilmgyártó műhely engedélyezése és az utólagos cenzúra technikáinak megjelenése) az 1956 előtti évekkel, de főleg a Révai-féle filmirányítással való diszkontinuitás, a Hunnia központosított szervezetének meghagyása és a cenzúrahullám, a filmirányítási kontrollfunkcióinak visszaépítésére tett erőfeszítések pedig a kontinuitás szempontjából értelmezhetők. A továbblépéshez először Kalmár Melinda monográfiája alapján

⁷⁰ A korai Kádár-korszak történelmi legitimációkereséséről és a Tanácsköztársasághoz való viszonyáról lásd: Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. pp. 155–156. Rév István: *Ellenforgalom. Beszélő* (1999) no. 4. pp. 42–54. Apor Péter: *Immortalitas imperator: a Munkásmozgalmi Panteon születése. Aetas* (2002) nos. 2–3.

⁷¹ Húzódozásukat a cenzúra gyakran az „öncélú szórakoztatásnak” tett engedményként értékelte.

⁷² Bár éppen a *Külvárosi legenda* esete mutatta meg, hogy adott esetben a cselekményidő megváltoztatása sem segítette a cenzúra ellenében.

összefoglalom a korakádári évek kultúrpolitikájával és ideológiájával, pontosabban azok definiálásával és szakaszolásával kapcsolatos kérdéseket, illetve az 1958-as *Művelődéspolitikai irányelvek* szerepét a kulturális politika újrafogalmazásában azért, hogy azután a következő fejezetben ebben a kultúrpolitikai kontextusban értelmezhessem a Politikai Bizottság 1958-as határozatát a magyar filmről és a filmszakmáról. Végül áttekintem a magyar filmszakma intézményrendszerének 1959-es újrászerveződését és – a Budapest Filmstúdió játékfilmes műhelyének megerősítése, illetve a Balázs Béla Stúdió megalakításának kontextusában – a gyártási infrastruktúra helyzetét.

A kiindulópontot és kontextust tehát a forradalom utáni évek kulturális politikájának értelmezése, definiálása és szakaszolása jelenti. Mindez szorosan összefügg az 1957 és 1963 közötti évek karakterének értelmezésével. A történeti szakirodalomban a kilencvenes években az a korszakolás volt a legjellemzőbb, amely a forradalom utáni éveket a megtorlás és a restauráció, a hatvanas évek elejétől kezdődő időszakot pedig a konszolidáció periódusának tekintette. Ebben a korszakolásban azonban egyrészt nehezen volt értelmezhető a kora Kádár-rendszer és a Rákosi korszak viszonyának dinamikája, amely (a restauráció kifejezést elbizonytalanítva) sem tisztán kontinuosnak, sem egyértelműen diszkontinuosnak nem volt nevezhető.⁷³ Másrészt ebben a korszakolásban az ötvenes-hatvanas évtizedforduló átmenete sem volt könnyen elhelyezhető. Ezek az évek ugyanis *már* nem a megtorlás, *még* nem a konszolidáció tiszta periódusába tartoztak. Az elmúlt évtizedben újfajta, árnyaltabb megközelítései ezt a dinamikát próbálták körülírni. A korakádári korszak ideológiájával foglalkozó monográfiájában Kalmár Melinda a történeti szakirodalomban használatos restauráció, illetve konszolidáció kifejezések helyett a kommunista uralom szanalásáról beszélt. Kalmár szerint a korai Kádár-korszak elsődleges célja az volt, „*hogy a csődbe ment kommunista uralmat átalakított, működőképes formában újraterejtse, és működését nagyobb megrázkódtatás nélkül hosszú távon biztosítsa, vagyis szanalja*”.⁷⁴ Az 1956 és 1962 közötti korszakot (amelynek végét a rendszer elvi alapjainak

⁷³ „A kádárista pártvezetés az előző korszak hiányosságaiból okulva kezdettől fogva törekedett valamiféle komplex kulturális önmeghatározásra; arra, hogy megformáljon valami sajátos, kádárista kulturális és művelődési arculatot, amellyel megkülönböztetheti magát a Rákosi-Révai-féle ideológiai/kultúrpolitikai elképzelésektől, és az erőteljes reformkommunista értelmiségi nézetektől is. Ugyanakkor mindkettőtől meg akarta tartani mindazt, amit a stabil kormányzás szempontjából elengedhetetlenül szükségesnek tartott: az egypárti kommunista uralommal a historikus és rendszerszerű folytonosságot, az ellenzék rendszerkritikájából pedig a reformeszmék és javaslatok átalakított, integrált töredékeit.” Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. p. 135.

⁷⁴ Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. p. 12.

A szanalás kifejezés mindazonáltal nem terjedt el széles körben a szakirodalomban. A kora Kádár-korszak belső dinamikáját azonban más szerzők is a többértékűség („restauráció vagy kiigazítás” – egy tanulmánygyűjtemény címe is jelzi a dilemmát) valamilyen formában történő kifejezésével jellemzik („isméltés, konszolidáltan” – Rainer M. János). A klasszikus sztálini rendszertől való elmozdulás, illetve annak korrektív-kiigazító jellegének kérdéseiről, és az 1956 utáni korszak értelmezéséről bővebben: Rainer M. János: A „hatvanas évek” Magyarországon. (Politika)történeti közelítések. In.: Rainer M. János (szerk.):

megfogalmazásaként és újraépítéseként a kulturális és ideológiai párthatározatok publikálása) lényegében periódusra osztotta. Az elsőt a forradalom alatt és előtt kiharcolt szabadságok és mozgástér megvonása jellemezte. Ennek a szakasznak az uralkodó technikái a betiltások és az adminisztratív intézkedések. Céljuk az uralom és a hatalom fizikai, adminisztratív megragadása és demonstrálása.⁷⁵ A következő fázist Kalmár szerint az intézmények és fórumok limitált és fokozatos újbóli megnyitása jellemezte. A művészeti élet 1958-1959-es újrászabályozása idején tehát a mozgástér bővülése nem kiharcolt jogként, hanem a hatalom által engedélyezett privilégiumként jelent meg. Ezt a periódust Kalmár az elvek és koncepciók kidolgozása, a tervlebontás korszakának nevezi. A művészeti és kulturális élet újrarendezésének paradigmaticus dokumentumai az 1958–59-es kulturális és ideológiai határozatok, elsősorban a *Művelődéspolitikai irányelvek*.

Az MSZMP hosszas előkészítő munka után, 1958 nyarán hozta nyilvánosságra *Művelődéspolitikai irányelveit*.⁷⁶ A szövegben fontos szerepet kapott az irányítás eszközeinek differenciálódása és a művészi kifejezés mozgásterének bővítése. „*A stílusvitákat hatalmi szóval (...) nem lehet eldönteni, de lehet és kell támogatni minden realista irányzatot (...) Az erkölcsi és anyagi támogatás mellett messzemenő szabadságot biztosítunk a népet szolgáló művészeknek (...) az irányzatok, a formakísérletek kérdésében.*” A cenzúra hangsúlyeltolódásának jelzése mellett („*a pártirányítás fő eszköze az eszmei befolyásolás*”) a dokumentum továbbra is tagadta a művészeti-intézményi autonómia és pluralizmus lehetőségét: „*Nem biztosíthatunk (...) egyetlen irányzatnak sem önálló szervezeti és gazdasági keretet. Ilyen keretek biztosítása ma azt jelentené, hogy egyes írói csoportok politikai góccokká válnának.*” Leszögezte, hogy „*ha nincs párt- és állami irányítás, nincs szocialista kultúra sem*”, valamint azt is fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy a „*romboló hatású művekkel, selejtes fércmunkákkal szemben szervezeti intézkedésekre is szükség van*”.⁷⁷

Az *Irányelvek* a korábbiakhoz képest nagyobb mozgásteret biztosítottak mind a művészek, mind a hatalom számára. A hatalom stratégiai differenciálódtak. Az ideológiai-politikai és a szakértői-végrehajtói funkció fokozatos elválása egyrészt elkülönítette egymástól a párt és az állam funkcióit, másrészt a (lehetőség szerint kerülendő)

„*Hatvanas évek*” Magyarországon. 1956-os Intézet, Budapest, 2004. Huszár Tibor – Szabó János (szerk.): *Restauráció vagy kiigazítás. A kádári represszió intézményesülése 1956–1962*. Zrínyi Kiadó, Budapest, 1999.

⁷⁵ Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy a történeti szakirodalom ezt a szakaszt nevezi restaurációnak.

⁷⁶ A dokumentum keletkezéstörténetéről: Bolvári-Takács Gábor: Az MSZMP művelődéspolitikai irányelveinek keletkezéstörténete. *Múltunk* (1995) no. 4. pp. 115–132. Értelmezéséről, illetve az MSZMP „ideológiai offenzívájáról”: Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány*. pp. 134–189.

⁷⁷ *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1964. pp. 256–258.

adminisztratív intézkedéseket az államra hagyta. Azzal, hogy a párt funkciója az „eszmei befolyásolás” maradt, a kontroll megőrzésével igyekeztek a mozgásteret valamelyest tágítani. A kultúrpolitika intézményi szinten a depolitizálásra és lehetőség szerint a monolit szervezeti rend fenntartására törekedett, ideológiai szinten azonban a vitakészségét – és annak kereteit – hangsúlyozta. A *Művelődéspolitikai irányelvek* és az ötvenes évek végén publikált állásfoglalások az értelmiségpolitika erősödését, azaz az értelmiségnek az elit kulturális-művészeti réteg rovására történő felértékelődését hozták. A párttal szövetséges értelmiségi bázis nemcsak új, de a korábbinál szélesebb is lehetett. Az ötvenes évek első felében reprezentatív szerepet játszó elit művész-alkotói kör, elsősorban az írók, Kalmár értelmezése szerint, egyszerre vesztek és nyertek ezzel az új helyzettel. „*A reprezentatív társadalmi szerep elvesztéséért cserébe az irodalom 1956 után kétes értékű, korlátozott szabadságot kapott: megszabadult a közvetlen politikai agitáció mindennapi nyűgétől és morális terhétől is, ugyanakkor a politika, éppen erre hivatkozva, igyekezett az írókat a politizálás jogától is megfosztani, azaz megszabadítani.*”⁷⁸ A művészeknek nem politikai fórumokon, hanem művekben kell hitet tenniük a rendszer mellett tehát Kalmár interpretációjában az irodalom szekularizált státuszát jelentette az ötvenes évek végén. Ez a szekularizált státusz nem független a politikától. A „népet szolgáló művészek” előtt azonban a korszak párthatározatai az irányzatok szabadságát csillantották fel.

2.3.2. A Politikai Bizottság a magyar filmről

A következőkben a legfelsőbb politikai vezetésnek az ötvenes évek végén a magyar filmről és filmszakmáról megfogalmazott értékelését elemzem az MSZMP PB 1958 októberi ülésének vitája alapján. A Politikai Bizottság a magyar film helyzetét a művészeti élet újraszabályozásának (*Művelődéspolitikai irányelvek*, népi írókról szóló határozat) keretében tárgyalta. Először összefoglalom a Politikai Bizottság elé került minisztériumi jelentés főbb állításait, majd áttekintem, hogy a PB milyen érvek és értékek mentén, milyen határozatot hozott a magyar film helyzetéről.

A Művelődésügyi Minisztérium által a PB tagjai számára készített jelentés⁷⁹ a magyar filmek és a filmszakma helyzetét az ideológiai kérdések összefüggésében, a káderproblémákat külön kiemelve tárgyalta. Az ötvenes évek vége magyar filmjeinek értékelése kapcsán a szöveg újra összefoglalta az 1957-es év zavarait, majd az eszmeileg megfelelő forgatókönyvek hiányát emelte ki, bár már látott némi előrelépést ebben a kérdésben. A minisztériumi jelentés egyik lehangsúlyosabb kijelentése, hogy a

⁷⁸ Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány*. p. 178.

⁷⁹ A Művelődésügyi Minisztérium tájékoztatója a Politikai Bizottságnak játékfilmművészetünk helyzetéről. 1958. október 3. MOL, 288.f. 5/103.ö.e.

„filmgyártás központi alakja a rendező”. Ebben a kontextusban vált lényegessé az a tény, hogy az alkotók „többsége haladó, de polgári gondolkodású művész, ezért sok bennük a régi kötöttség.”⁸⁰ Hozzátéve, hogy a főiskoláról kikerült fiatalokkal „e téren igen keveset törődtek, s ezért életszéméletükben, igényben az idősebb művészekhez asszimilálódtak.” A jelentés szerint ráadásul a főiskolán túlképzés folyik. Egyre több a rendező, és hiába készül több film, mint az ötvenes évek elején, a filmgyártás volumene nem tud lépést tartani a filmkészítők számának szaporodásával. A beszámoló az ideológiai alapkérdések körébe sorolta a filmkritika hiányosságait is: „a múlt évi gyártási és bemutatási koncepciónk arra is alapozott, hogy a hibás, gyenge filmek a filmszínházakba kerülve szigorú, de alapos és igényes kritikákat kapnak, melyek művészeinket tévedéseik belátására készítetik.” Ahogy az előző fejezetben, a filmirányítás új mechanizmusai kapcsán már láttuk, a korakádári nyilvánosság és ideológia rendszerében a kritika elé kitűzött cél az volt, hogy személyeskedés és kiokítás helyett olyan orientációs és vitafórum legyen, amely egyrészt segíti a művészeket az aktuális eszmei-művészi problémák tisztázásában, másrészt a közönség igényének és ízlésének fejlődését is szolgálja. Ez a vágy azonban a jelentés szerint a forradalom utáni „eszmei zűrzavar” idején nem teljesült. A kritikusok vagdalkoztak vagy dezorientáltak, ám sem az alkotókat, sem a nézőket nem nevelték írásaikkal. Mindezen kérdések alapján a minisztériumi jelentés egy fontos stratégiai javaslatot tett. Azt javasolta, hogy a filmszakmában szüntessék meg az ipari-tervezési rendszert, amely a gyártandó filmek számát minden évben kötelezően előírja. Fontos kiemelni, hogy ez a felvetés nem feltétlenül az éves filmszám növelését szolgálta, és nem is a bürokratikus, tervgazdálkodási logika puhításaként értelmezhető. A jelentés a változtatás indokaként azt hozta fel, hogy a merev tervszám megszüntetésével elejét lehetne venni a gazdasági és a kultúrpolitikai érdekek összeütközésének, azaz nem kellene a kötelező terv teljesítése miatt gyenge forgatókönyveket is leforgatni. Az ellenőrzés szigorúsága tehát továbbra is alapvető követelményként mutatkozott, a kötelező tervszám megszüntetése ebben az összefüggésben elsősorban nem a gazdasági racionalitást, hanem az ideológiai érdekérvényesítést szolgálta. A magyar filmgyártás infrastruktúrája és az éves filmszám kapcsán a szöveg röviden kitért a modernizáció kérdésére is, kifejezetten keményen fogalmazva. Azt hangsúlyozta, hogy a stúdiók felszereltsége elavult, válságos, „katasztrófával fenyeget, s ennek ellenére beruházási kerete rendkívül csekély.”

A Politikai Bizottság ülésén igen éles vita bontakozott ki.⁸¹ Biszku Béla például a teljes 1955–57 közötti filmtermést elítélte, szerinte ekkoriban a népi demokratikus

⁸⁰ „Rendezőinkkel kapcsolatban nem ringathatjuk magunkat illúziókban, polgári kötöttségeik fejlődésüknek a jövőben is gátat szabnak.”

⁸¹ MOL, 288.f. 5/103.ö.e.

rendszerint kompromittáló alkotások készültek. Alkotóik, a „vétkesek” közül Máriássy Juditot külön kiemelte. A filmek értékeléséről folytatott vitában Kádár János próbált a szélsőségek között egyensúlyt biztosítani. A fő kérdést az ideológiai kontroll szavatolása jelentette. Marosán György felvetette, hogy a párt bizonyos témákról forgatókönyveket is rendelhetne. A PB tagjai jóváhagyták a kötelező éves filmszám eltörlését és elfogadták a rendező központi szerepét. Mindezt az ötvenes évek elejének a filmgyártás termelési folyamatként kezelő, totalitárius kultúrpolitikájától való óvatos elkanyarodásként, a filmkészítésnek az ipari jelleg mellett a specifikumait is elfogadó gesztusként értelmezhetjük.⁸² Az eszmei-politikai célok érvényesítése szempontjából azonban a PB tagjai továbbra is a forgatókönyvek fontosságát emelték ki. A rendezők központi szerepének elfogadása ily módon a káderproblémákat és azok megoldását helyezte az előtérbe. A vita konklúziója szerint, mivel a művészek nem ismerik eléggé az életet, továbbá eszmei orientációjuk is gyenge (bár legalább lojálisak), vezető politikusok tájékoztathatnák őket az élet aktuális kérdéseiről, illetve tanulmányi kirándulásokat tehetnének a munkások, parasztok közé.⁸³ Mindez tükröződött a Politikai Bizottság határozataiban is.

„A Politikai Bizottság véleménye szerint a Központi Bizottságnak a művészetek közül elsősorban a filmművészettel kell foglalkoznia, mert tömeghatását tekintve ez a legfontosabb.

Játékfilmművészetünk megjavítása érdekében főfeladatnak a párt- és állami irányítás megjavítását tekinti. (...)

A filmgyárak dramaturgiáját meg kell erősíteni politikailag szilárd, képzett, hozzáértő elvtársakkal.

A forgatókönyvírókat a pályázatok különféle formáinak alkalmazásával is ösztönözni kell megfelelő témájú forgatókönyvek írására.

Aczél György elvtárs vezetésével a Művelődésügyi Minisztérium vezetőiből és megfelelő szakemberekből álló 4-5 tagú bizottságot kell létrehozni, akik az alkotás különböző szakaszaiban megnézik a filmet és észrevételeikkel, bírálataikkal segítséget adnak.

⁸² Szemléletesen jelent meg mindez Kádár egyik hozzászólásában: „filmet nem lehet úgy gyártani mint sárcipőt”.

⁸³ A pártvezetés a vízióit és a határozatait a művészek bizonyos – szigorúan megválogatott – körével történt egyeztetéssel próbálta alátámasztani. A konzultáció iránti igény erős volt: „Többen aláhúzták a művészekkel való egyéni foglalkozás jelentőségét, a párt és állami vezetés részéről” A megbeszélésen a fő kérdést a témaválasztás jelentette: az előző évi cenzúrasorozat után az alkotók érthetően arra voltak kíváncsiak, hogy hol húzódnak a politikus témákról szóló határai. „Megkönnyítené a mai témák iránti érdeklődést, ha világosan kimondanánk, hogy drámai alkotásokban nyugodtan lehet foglalkozni társadalmunk életében fellelhető hibák, konfliktusok ábrázolásával (...) Olyan témákat lehetne íratni, amelyeket a művészek ma is őszintén tudnának megfilmesíteni.” Papp Sándor feljegyzése vezető filmesekkel (Keleti, Kovács) történt megbeszéléséről. MOL, 288 f. 33/1958/12.ö.e.

A pártirányítás megjavítását célozza, ha konzultáncsoportot hozunk létre. Tagjai: Kállai Gyula, Nemes Dezső, Orbán László és Szirmai István elvtársak legyenek.”

Az irányítás megjavításán a PB tehát új bizottságok felállítását értette, a mennyiségi terv eltörlése után a politikusok továbbra is különféle témákat kívántak megrendelni, a rendező munkájának előtérbe kerülését pedig mint káderproblémát érzékelték. A határozatban keverednek az 1956 előtti évek szigorú kontrollját idéző, illetve az attól való óvatos eltávolodást jelző gesztusok. A kötelező tervszám, a mennyiségi szemlélet elvetése és a rendezők felértékelése az ötvenes évek első felére jellemző monolitikus és totalitárius irányítástól való eltávolodás jelei, és lényegében összhangban vannak a *Művelődéspolitikai irányelvekkel* is. A filmgyári dramaturgia megerősítése és a forgatókönyvírók megfelelő témára ösztönzése azonban a termelési filmgyártás logikáját idézi. A tézisek a fő feladatnak az eszmei irányítást és a meggyőzést tekintették. A pályázatok meghirdetése, a konzultáns csoportok felállítása a rugalmasabb irányítás felé való elmozdulás jele is lehetett, amennyiben ezek a bizottságok és konzultáns csoportok arra szolgálnak, hogy a döntési folyamatot decentralizálják és a döntésekbe magukat az alkotókat is bevonják. Másfelől azonban mindez az ötvenes évek első felének hierarchikus, soklépcsős engedélyezettési rendszerére emlékeztet. Az adminisztratív intézkedések helyett a konzultációs formák fontossága előtérbe került ugyan, összességében azonban a PB döntése a filmgyártás feletti kontroll szigorítását eredményezte és az ellenőrzés újabb (lehetséges) szintjeit építette ki.

2.3.3. A szakmai intézményrendszer újraszervezése

Az 1958-as év folyamán tehát megjelentek a művészet élet szabályozásának új dokumentumai, a Politikai Bizottság pedig részletesen tárgyalta a különféle kulturális és művészeti területekről és kérdésekről. A következő évben megkezdődött ezen elvek gyakorlatba léptetése, a tervlebontás, ami az elvi újraszabályozás után a művészeti intézményrendszer újraszervezését jelentette. Az 1957-es szanálási szakasz után 1958-59 a stabilizáció periódusa volt. A forradalom után felfüggesztett Írószövetség és a többi művészeti szövetség újjáalakítása a kultúrpolitikai konszolidáció előkészítését jelentette. Az intézményrendszer újjáépítésével egyrészt a művészeti élet ellenőrzésének újabb szervezeti lehetőségei teremtődtek meg, másrészt ezek a fórumok teremtették meg a formális lehetőséget ahhoz is, hogy a *Művelődéspolitikai irányelvekben* kiemelt eszmei irányítás érvényesüljön, és a hatalom a befolyásolás és a meggyőzés segítségével próbálja maga mellé állítani az alkotókat. Az 1956-os tapasztalatok alapján (a Petőfi Kört és az egyetemi fórumokat a szervezkedés fészkeként tartva) a hatalom ezúttal teljes kontroll alatt

akarta tartani a szervezeteket. A művészeti szövetségek újjáalakítása ennél fogva szigorú keretek között zajlott, a korábbi funkciók egy részét nem kapták vissza.

A következőkben megvizsgálom, hogy miként zajlott le a kultúrpolitikai stabilizáció és az intézményrendszer újjászervezése a filmszakmában, illetve áttekintem a gyártás helyzetét az ötvenes évek végén – a Budapest Filmstúdió játékfilmesek műhelyének megerősítése és a Balázs Béla Stúdió megalakításának kontextusában. Láttuk, hogy az 1958-59-es stabilizáció egyik fontos lépése a forradalom után felfüggesztett művészeti szervezetek limitált működéssel és kontrollált keretek között zajló újraszervezése volt. Így a Színház- és Filmművészeti Szövetség nem önálló szervezatként alakult újjá, hanem a Művészeti Dolgozók Szakszervezetének keretein belül jött létre a Filmművészeti Szakosztály.⁸⁴ Ebben a megoldásban nem pusztán a korlátozott önállóságra érdemes felfigyelnünk, hanem arra is, hogy az új szervezeti rendben a filmszakma a színháztól külön fórumot, pontosabban fórumokat kapott. Az ötvenes évek végéig ugyanis a film a művészeti élet intézményrendszerében általában a színházzal társbérletben kapott képviselői lehetőséget. Közös volt a művészeti szövetség (az előbb említett, és 1956 után felfüggesztett Színház- és Filmművészeti Szövetség) felsőoktatás (a Színház- és Filmművészeti Főiskola), a szaklap (1956-ig a *Színház- és Filmművészet*) és a tudományos intézet (1945 után a Színház- és Filmművészeti Főiskola egyik osztályaként, Balázs Béla vezetésével létrejött – és az ő halála után elsorvadt – Filmtudományi Intézet, majd az 1957-ben létrehozott Magyar Színház- és Filmtudományi Intézet). A művészeti intézményrendszer 1959-es újjászerveződése tehát a filmszakma önálló intézményi hálózatának megteremtését is szolgálhatta. Ennek jegyében a MÜDOSZ Filmművészeti Szövetsége létrehozását a szervezeti rend korlátozott visszaépítéseként, de a filmszakma fokozottabb intézményesülése felé tett lépésként is értékelhetjük. Az ötvenes évek végén létrejött filmszakmai intézmények és fórumok többségét ugyanebben a kontextusban – a színházi szakma infrastruktúrájáról való leválás folyamatában – helyezhetjük el. Az 1957-ben felállított Színház- és Filmtudományi Intézet kettéválásával 1959-ben jött létre az önálló Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum. Ekkor indult el a filmszakma önálló szaklapja, a kéthetente megjelenő *Filmvilág*. A forgalmazás és a (szak)kritika növekvő szerepét és az előző fejezetben elemzett utólagos kontroll fontosságát jelzi a

⁸⁴ Egy feljegyzés szerint 1956 előtt a Színház- és Filmművészeti Szövetségben a színházi emberek vitték a prímet (többen voltak mint a filmesek), az érdekvédelem került az előtérbe, háttérbe szorult ezáltal a szakszervezet tevékenysége és befolyása.

Ez mára megváltozott: „a filmművészek jól érzik magukat a szakszervezet keretein belül, nem kívánnak semmilyen egyéb szövetséget.” MOL, 288.f. 33/1958/12.ö.e.

Ilyen szervezeti felállás mellett furcsa volt, hogy a szakosztály feladatai között szerepelt a szocialista realizmus kialakítása is – ami nem kimondottan szakszervezeti feladat.

filmklubmozgalom szintén 1959-es újraszervezése is (a filmklubokban a vetítések után lefolytatandó eszmei viták fontosságát hangsúlyozták).⁸⁵

A filmszakmai intézményrendszer – bővítésként és a színházi infrastruktúrától való elszakadásként is leírható – újjászervezése a közvetlen gyártási struktúrára is kiterjedt. 1959-ben ugyanis megerősítették a Budapest Stúdió játékfilmes műhelyét⁸⁶, valamint ebben az évben alakult meg a Balázs Béla Stúdió⁸⁷ is.

A Budapest Filmstúdió játékfilmes profiljának engedélyezéséről a filmszakma és a Hunnia Filmstúdió 1957-es átszervezési kísérletének összefüggésében már volt szó. A műhely a célkitűzések szerint elsősorban fiataloknak akar teret adni. Ennek a törekvésnek a jegyében az ötvenes évek végén a stúdióban az 1945 előtt is a szakmában dolgozó Farkas Zoltán illetve Apáthi Imre mellett elsőfilmsként Jancsó Miklós, Magyar József és Wiedermann Károly debütált játékfilmmel. Az első évek azonban nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. A játékfilmgyártás új bázisának gondolt Budapest Filmstúdió évekig nem kapott lényeges segítséget megnövelt, illetve új típusú feladatainak ellátásához, így a kitűzött tervek teljesítése állandóan problémákat okozott. Súlyos műteremgondokkal küzdöttek, műszaki felszerelésük, bázisuk nem volt elégséges.⁸⁸ Ráadásul rendezőket, dramaturgokat sem kaptak, a Hunnia ugyanis jóval nagyobb presztízzsel rendelkezett. A stúdió vezetői panaszkodtak, hogy a legtöbb író olyan forgatókönyvvel keresi fel őket, ami már megjárta a másik gyár dramaturgiáját, olyan színészek pedig, akik ott epizódszerepeket is szívesen vállaltak, náluk főszerepet kértek.⁸⁹ A játékfilmgyártás Budapest Filmstúdióbeli megindítása tehát évekig akadozott, és lényegében csak 1959 után rendeződött, amikor a Várkonyi Zoltán, Nemeskürty István és Gottesmann Ernő gyártásvezető alkotta triumvirátus vette át az itteni játékfilmgyártás vezetését.⁹⁰ A műhely Nemeskürty által megfogalmazott két fő célkitűzése a fiatal filmkészítők felkarolása és a szinkronidejű témák preferálása volt.⁹¹ Nemeskürty tehát pontosan oly módon pozícionálta

⁸⁵ Javaslat a filmklub-mozgalom átszervezésére. MOL, 288 f. 33/1959/8. ö.e.

⁸⁶ Feljegyzés a Budapest Filmstúdió vizsgálatának a Budapesti Pártbizottság kulturális alosztályán tartott vitájának megállapodásairól (sic). 1959. március 18. MOL, 288 f. 33-1959/8. ö.e.

⁸⁷ A MŰDOSZ képviselői már 1957-ben beadványban javasolták a Filmfőigazgatóság számára egy fiatal filmes, főiskolás műhely létrehozását, ekkor azonban a kezdeményezés még elbukott.

⁸⁸ Filmfőigazgatósági feljegyzés a Budapest Filmstúdió 1958 I. negyedévi gazdálkodásáról. MOL, XIX-I-22, 1958/28 d.

⁸⁹ Bános Tibor: Ahol új filmek születnek. Látogatás a Budapest Filmstúdióban. *Élet és Irodalom* (1958. augusztus 22.)

⁹⁰ A Budapest Filmstúdió igazgatója 1957-58-ban Deák György, 1959-től Ormos Tibor volt. A játékfilmes dramaturgia főnöke 1957-58-ban Bencsik Imre, 1959-től pedig Nemeskürty István. A játékfilmes részleg vezetője 1960-ig az igazgató, 1960-ban Várkonyi Zoltán, és 1961-től Nemeskürty volt.

⁹¹ A stúdió játékfilmes műhelye számára készített forgatókönyvet Csurka István, Galgóczi Erzsébet, Galambos Lajos és Vadász Imre. A dramaturgia munkatársai: Galambos Lajos, Fakan Balázs, Karall Luca, Gere Mária, Vadász Imre és Elek Judit. Operatőreik Hildebrand István, Bodrossy Félix, Magyar József, Sára Sándor és Somló Tamás.

a stúdió helyét és mozgásterét, hogy a Hunnia által szabadon hagyott témák és az ott háttérbe szorított alkotók kapjanak lehetőséget.⁹² Ennek jegyében a következő években újfent több fiatal rendező debütált a Budapest Filmstúdióban, illetve a Hunnia helyett több filmjét itt készítette el Máriássy Félix is.

A gyártással összefüggő másik, ekkor történt intézményi változást egy új fórum létrehozása jelentette. A Filmművészeti Szakosztály keretein belül 1959-ben megalakult a Balázs Béla Stúdió, a fiatal filmesek műhelye.⁹³ A stúdió azonban az első két évben inkább csak filmklubként, vitafórumként működött. Ennek az alapító nemzedéknek a vezetője Gerhardt Pál, további fontos képviselői pedig Jancsó Miklós, Mészáros Márta és Zolnay Pál voltak. A főiskoláról frissen kikerült rendezők korábban csak sokéves várakozás után jutottak el odáig, hogy játékfilmet rendezhessenek. A Balázs Béla Stúdió létrehozása ezen a helyzeten kívánt változtatni. Mégis, két évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy a műhely filmkészítésre is lehetőséget kapjon. A két év próbaidő lehetőséget teremtett arra, hogy összeszokjon egy fiatal alkotókból álló társaság, a kultúrpolitika pedig pontosan szabályozott keretek között engedélyezte az önálló alkotómunkát: a tagok forgatókönyvet írtak, filmterveket dolgoztak ki és beszéltek meg.

A magyar filmszakma intézményrendszerének újjászervezése és a gyártás (lehetséges) műhelyeinek óvatos megerősítése a filmkészítés technikai infrastruktúrájának kontextusában is elemezhető. A Budapest Filmstúdió játékfilmes részlegének fejlesztése (amit az ekkoriban meginduló, és szintén a Könyves Kálmán körüti telephelyre építő, televíziós filmkészítés különösen indokoltá tett) fontos, ám korántsem elégséges gesztus volt. Az ötvenes évek végén a magyar filmgyártásnak nemcsak a szervezeti felépítése (a központosított működés és a bürokratikus engedélyeztetés), hanem a műszaki-technikai háttere sem volt megfelelő. Az évek óta tervezett, sürgetett új filmgyár felépítése helyett pusztán a Hunnia két Gyarmat utcai műtermének felújítása indul el. A Hunnia műtermeinek többsége még a némafilmes korszakban épült (az I-es 1914-ben, a II-es 1930-ban, a III-as és a IV-es 1936-ban). Még a harmincas évek hangosfilmes konjunktúrája idején felhúzott zuglói műtermek (a Gyarmat utcai III-IV-es műtermek) is elég rossz műszaki állapotban voltak. Már építésük idején sem a legkorszerűbb technikát képviselték. Zuglóban ráadásul nem volt hely, a gyár nem tudott terjeszkedni, a környék majdnem teljesen beépített volt (három és fél hektáros volt a telek, pedig húsz-huszonöt hektárra lett

⁹² A hatvanas évek elején, amikor a Budapest Filmstúdió játékfilmes részlegét a Hunnia Filmstúdióhoz csatolják, Nemeskürty István egy cikkében hangsúlyozza, hogy ezen a telephelyen debütált többek között Bán, Gertler és Kalmár is. Ebben az a pikáns, hogy ez az utalás akár egy szúrás is lehet az ötvenes-hatvanas évtizedfordulón a legtöbbit foglalkoztattott, és a fiatalokat a Hunniából „kiszorító” triumvirátus felé. Nemeskürty István: A Budapest Filmstúdió játékfilmjei. *Filmkultúra* (1963. május–június) no. 18.

⁹³ A BBS intézőbizottsága elméleti és gyakorlati terveiről. *Magyar Nemzet* (1959. január 28.)

volna szükség). Nagyon rossz volt a hangszigetelés, a páros műtermekben egyszerre forgató produciók rendre zavarták egymást. Klimatizálás hiányában nyáron elviselhetetlen volt a hőség. A korszerű világításhoz sem volt meg a szükséges technika. Nagy díszletek építése lehetetlen volt, közvetlen szabadtéri felvételek készítése úgyszintén. Ráadásul rossz volt az akusztika, továbbá háttérvetítéses felvételek készítésére egyik műteremben sem volt lehetőség. Az ilyen felvételeket általában a barrandovi stúdióban, Csehszlovákiában készítették el, ami komoly pluszkiadásokat jelentett.⁹⁴ Az új filmgyár (amit ebben az időben Öröm-Aranyhegy térségében kívántak létrehozni) felépítése az ötvenes évek eleje óta szerepelt a filmszakma minisztériumi fejlesztési terveiben, mégis rendre meghiúsult. 1961-ben még arról volt szó, hogy pusztán forráshiány zavarja az építkezés megkezdését (az aranyhegyi telket még 1957-ben filmszakmai fejlesztés céljára zárolta a Fővárosi Tanács)⁹⁵, pár éven belül azonban ez a kérdés lekerül a napirendről. A Hunnia telepét végül a régi laborépület átalakításával bővítették, és egy komolyabb rekonstrukció is lezajlott ennek keretében. A következő években a filmgyártás hatékonyabb szervezeti rendje mellett tehát a gyártási infrastruktúra technikai fejlesztése is folyamatos kihívást jelentett. 1960-61-ben mégsem a filmgyártás technikai korszerűtlensége, hanem a filmirányítás következetlensége okozta a komolyabb zavart.

2.3.4. 1960: újabb elvetélt decentralizáció

A filmirányítás hierarchikus szerkezetének részleges visszaépítése és a szakmai intézményrendszer újraszervezése az ötvenes évek legvégén a kultúrpolitika szempontjából a stabilitás jelének tűnt, a következő években azonban kiderült, hogy egyensúlyi helyzetről szó sincs. A problémák kiindulópontját egy látszólag mindenki számára kedvező és mindenki által elfogadott tény jelentette. Az, hogy a Politikai Bizottság által eltörölt mennyiségi terv következtében megnőtt az évente készülő magyar filmek száma. Míg az ötvenes évek első felében általában hat-nyolc, az évtized közepén tíz, addig 1957-ben tizenöt, 1958-ban tizenhárom, 1959-ben pedig tizennyolc film született. Ez a tény egybecsengett a kultúrpolitika céljaival (hiszen bővülésként és fejlődésként volt elbeszélhető), az alkotók törekvéseivel, és nem utolsósorban a közönség számára is kedvező volt. A Hunnia központosított gyártásszervezete és a korszerűtlen infrastruktúra szempontjából az éves filmszám növekedése gondokat okozott. A bürokratikus és

⁹⁴ Revizori jelentés a Hunnia Filmstúdió működéséről. MOL, XIX-I-22 65.885/960.

⁹⁵ A tervek szerint majdnem háromszázmillió forintba került volna az új filmgyár felépítése, és legkorábban 1970-re fejeződött volna be a munka. Beruházási programtanulmány új filmgyárra. MOL, XIX-I-22 52. doboz 67.182/60.

Ha nem is Öröm térségében, de Fóton végül a hetvenes évek második felében épültek új műtermek, s ezzel bővült a magyarországi filmkészítés technikai-műszaki kapacitása.

hierarchikus filmirányítás pedig, azzal, hogy még tovább lassította a munkát, fokozta a feszültségeket. A következő fejezetben azt vizsgálom meg, hogy ezek a problémák milyen következményekkel jártak a hatvanas évek legelejének magyar filmgyártására és filmirányítására. Megnézem, hogy miként értékelte a helyzetet éves helyzetjelentésében a Filmfőigazgatóság, és ennek nyomán milyen decentralizációs koncepciót dolgozott ki. Nyomon követem, hogy e végül elvetélt átszervezés helyett milyen változtatások történtek, és részletesen megvizsgálom a Hunnia élén történt igazgatóváltás, illetve a forgatás engedélyezéséről szóló döntés filmgyári igazgatói hatáskörbe helyezésének következményeit. Ennek kapcsán a magyar filmgyártás- és irányítás hatvanas évek eleji patthelyzetét az alkotók és a politika közötti konszenzus- és bizalomhiány megnyilvánulásaként értelmezem.

Az ötvenes évek végének magyar kultúrpolitikája a művészeti élet intézményeinek újjászervezésével új egyensúlyi helyzetet kívánt teremteni. A Filmfőigazgatóság hatvanas évek elején született helyzetjelentései a stabilizálódás retorikája mögött azonban éppenhogy a filmgyártás gondjairól és az átszervezés lehetőségeiről értekeztek. A Filmfőigazgatóság 1960. március elején született beszámolója a bevezető, megelőző évekre visszatekintő részben stabilizálódásról számolt be.⁹⁶ Az értékelés szerint 1958-ban a forgatókönyvhiány miatt kevés film készült, és eszmei problémák is zavarták a munkát. 1959 azonban a kilábalás éve volt. Az év során tizennyolc magyar film született, köztük a politikailag igen fontosnak tartott *Tegnap* és a *39-es dandár*. Egyre több film készült, fiatal írókat sikerült megnyerni a filmgyárnak és szaporodnak a mai munkás témák is. „*Művészi igényvel párosult szocialista nevelő tendenciát tükröz (...) filmjeink nagy többsége. (...) A politikai állásfoglalás intenzitásának növekedése mind a régi, mind a mai tematikában kimutatható. A filmek nagy többsége (11) a mában játszódik, s alkotó művészeink jószándékúan nyúltak mai életünk problémáihoz. A 18 film írói között 10 azoknak a száma, akik először írtak filmet.*” Csakhogy „*a mai témák művészi igazsága gyakran hamis valahol*”, „*az élet jóval megelőzte filmművészetünket*”. A „mai” témák ugyanis a jelentés szerint bármikor megtörténhetnének. A *Vörös tinta* családi háromszöge katolikus módon moralizál, a *Szombattól hétfőig* olasz filmre emlékeztet, a *Dúvad* pedig Móricztól transzponál témát és konfliktust a mába. A frissen készülő filmeket a dokumentum tematikai előrelépésként értékelte, amennyiben sok közöttük a paraszti témájú, az ekkoriban zajló kollektivizálást tárgyaló munka. Jóllehet hozzátette, hogy ezek a filmek megakadnak a belépés drámájánál, ahelyett hogy a „*szövetkezeten belüli élet művészi*

⁹⁶ MOL, 288.f. 33/1960/15.ő.e.

ábrázolása” lenne a céljuk. A jelentésben az ideológiai kérdések kerültek előtérbe, és a rendezők (fiatalok, idősök egyaránt) politikai-eszmei meggyőzése volt a célfeladat.⁹⁷

A dokumentum szerint azért kell kiemelten törődni a dramaturgiával, mert a rendezők, bár lojálisak a rendszerhez, nem meggyőződéses marxisták. Ha az ő eszmei-ideológiai meggyőzésük sikeres lenne, máris kevesebb „külső” segítségre (Dramaturgia, filmgyári vezetés, Filmfőigazgatóság) lenne szükség. A prémiumrendszer ráadásul csak a gyártási megtakarításra hajtja az alkotókat, akik egyre inkább az anyagiakra figyelnek, ahelyett hogy az eszmei-művészi célokat tartanák szem előtt – hangsúlyozta a jelentés. A szöveg második fele azonban már az előző fejezetben jelzett gyártási, irányítási és intézményi problémákat tárta fel, a korábbiaknál jóval részletesebben és differenciáltabban. Azt hangsúlyozta, hogy a Politikai Bizottság döntésével visszaépített szigorúbb párt- és állami kontrollt a művészek az alkotómunkába való beavatkozásnak tartják, és élesen tiltakoznak ezek ellen a módszerek ellen. A filmgyárakban rossz a hangulat, az alkotók az irányításban „*fokozatos balratolódást látnak (...) többségük nem ért egyet az alkotómunkába beleszólás semmilyen módjával.*” 1959-ben tizenkét olyan forgatókönyv készült, amelynek az elkészítéséhez nem járult hozzá a minisztérium. Adott esetekben a Filmfőigazgatóság és a stúdióvezetők sem értettek egyet. A Filmfőigazgatóság gyakran az átvételnél egy-egy mondatot és jelenetet vetetett ki és módosított. A jelentés szerint ez nagy felháborodást keltett, meg is kell szüntetni ezt a gyakorlatot, mert „*egy film eszmei-művészi értékét, összhatását egy-egy mondat vagy jelenet nem tudja lényegesen befolyásolni (...) az ilyen beavatkozások felháborítják művészeinket, s módot adunk arra, hogy az egész stúdiót a vezetés ellen hangolják és rosszindulatú rágalomhoz adjanak konkrét alapot*”. A beszámoló a káderproblémák hangsúlyozása mellett (kevés a párttag és a politikailag megbízható rendező, hiányoznak a forgatókönyvírók és dramaturgok) a filmek számának növelését javasolta – komoly szervezeti változtatások mellett. Azzal ugyanis, hogy már nem nyolc-tíz, hanem tizenhat-tizennyolc film készült évente, akadozni kezdett a Hunnia Filmstúdió centralizált belső felépítése. Évi tizennyolc film, nyolcvan-száz filmnovella, minden forgatókönyv három-négy változata: az igazgató és helyettese, a Dramaturgia vezetője nem képes ekkora anyagot áttekinteni. A szöveg azt is kiemelte, hogy a centralizáltság ráadásul az ízlés uniformizálódásához is vezethet. Ha a filmszámot

⁹⁷ Már ekkor felmerült, hogy a főiskolára diplomás (azaz nagyobb élettapasztalattal, valóságismerettel rendelkező) emberek kerüljenek. Mindez nem sokkal később megvalósult – és a hatvanas évek magyar újhullámának egyik fontos tényezője lett. A filmes felsőoktatás hatvanas évekbeli reformja Herskó János nevéhez kötődik, akit 1961-ben neveztek ki a Színház- és Filmművészeti Főiskola főigazgató-helyettesévé. Herskó ambiciózus reformokat vezetett be a képzésben. A reformnak két pillére volt: a gyakorlati képzés erősítése, valamint az, hogy idősebb, nagyobb élettapasztalattal rendelkező, kialakult egyéniségeket válogatott az osztályába. Herskó János: Változások és következmények. Gondolatok a Színház- és Filmművészeti Főiskola reformtervéhez. *Filmkultúra* (1964 május-június) no. 24. pp. 5–14.

növelni akarják, át kell alakítani az alkotómunka szervezeti rendjét. A javaslatban kimondatlanul is a forradalom után a decentralizációról folytatott viták néhány érve és az 1957-es, elvetélt csoportrendszer gondolata tért vissza. Eszerint össze kell vonni a két filmgyár gyártási részlegét (a műszaki és a technikai csoportokat), és ezek mellett három önálló művészeti alkotókollektívát kell létrehozni. A művészeti csoportok a forgatókönyv elkészítésével foglalkoznának, ebben önállóságot és felelősséget élveznének. A forgatókönyv elfogadását, a forgatás megkezdését azonban továbbra is a Filmfőigazgatóság engedélyezné, éppúgy, ahogy az elkészült művek bemutatásáról is ott döntenének. A minisztérium kollégiuma elé terjesztett javaslatok ezen kívül az Írószövetséget forgatókönyvi szakosztály létesítésére kérték fel, továbbá a fiatal művészek esti marxista egyetemre küldését és a prémiumrendszer módosítását tervezték.

A Minisztérium főosztályvezetői értekezlete októberben a művészeti terület állami irányításának átszervezéséről tárgyalt. Az átalakítások célja az volt, hogy az állami irányítással „egyetértő bázis” jöjjön létre a művészek között. A Filmfőigazgatóság illetve a Minisztérium javaslatai a filmgyártás átszervezésére azonban nem valósultak meg. Dokumentumok hiányában csak találgatni lehet a döntés okát. Az előterjesztések a minisztériumban születtek, és mint láttuk, az adminisztratív intézkedések ellen és a decentralizálás mellett érveltek. A Filmfőigazgatóság munkáját inkább stratégiainak képzelték el, a gyártás operatív irányítását a stúdiókra és az alkotócsoportokra hagyva. A pártvezetés azonban valószínűleg korainak találta a művészi alkotómunka kereteinek tágítását és a különböző alkotói profillal rendelkező csoportok engedélyezését. (A decentralizálás elhalasztása egyben figyelmeztető jel is lehetett a pártirányítástól eltávolodó minisztériumi vezetés számára.)

A decentralizálás elmaradt, 1960-ban azonban mégis történt két fontos változás a magyar filmgyártásban. Az első egy kényszerű személycsere volt. A Hunnia Filmstúdió igazgatóját, Darvas Józsefet ugyanis még 1959-ben hirtelen az Írószövetség elnökének választották, és az ő helyére mindenképpen találni kellett valakit.⁹⁸ A filmgyár megüresedett igazgatói posztját a Révai-időszak ellentmondásos emlékü irodalompolitikusa, Horváth Márton vette át. Az ötvenes évek második felében háttérbe szorult Horváth a filmgyári igazgatóság előtt a Petőfi Irodalmi Múzeum vezetője volt. Darvassal ellentétben, aki a filmgyár élén is élénk irodalmi tevékenységet folytatott⁹⁹, és az ambíciói kifelé mutattak a filmszakmából, Horváth számára az igazgatói poszt emelkedést

⁹⁸ Az Írószövetség élére kiszemelt idős, ortodox kommunista Bölöni György ugyanis nem sokkal az újjáalakító közgyűlés előtt meghalt, így került elő Darvas József, aki az ötvenes évek elején egyszer már vezette a szervezetet. Az Írószövetség újjáalakításáról: Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom. 1956–1963.* Budapest, 1956-os Intézet, 1996.

⁹⁹ Többek között a *Kortárs* szerkesztője volt.

jelentett, előlépést a tartalékvonalból. Megbízható kádernek számított, a minisztériumi vezetés minden valószínűség szerint abban bízott, hogy az új vezető erősen kézben tartja majd a stúdió irányítását, és működőképessé teszi a továbbra is centralizált gyári struktúrát. A Hunnia Filmstúdió élére helyezett Horváth Márton számára ismeretlen világba került, cserébe viszont olyan jogosítványokat kapott, amelyeket elődje nem. A másik 1960-as változás ugyanis a horizontális decentralizáció (az alkotócsoportok létrehozása) helyett az engedélyeztetési folyamatot egyszerűsítette. 1960 áprilisától a Filmfőigazgatóság helyett a filmgyárak vezetői dönthettek a forgatókönyvek elfogadásáról¹⁰⁰, fél évvel később pedig a forgatás elindításának engedélyezése is egy szinttel lejjebb, a két filmstúdió (Hunnia, Budapest) igazgatójának hatáskörébe került.¹⁰¹ Ezt a két fázist azért kell különválasztani, mert korántsem volt egyértelmű, hogy az elfogadott, jóváhagyott forgatókönyv azonnal megvalósításra kerül. Adott esetben (pénzhiány miatt vagy mert egyszerre több film is készült) várhattak bizonyos filmek forgatásának a beindításával. Az engedélyeztetés egyszerűsítését (ami a dokumentumokban a vétójog leadásaként szerepel) a következő év nyarán véglegesítették. A filmfőigazgató által jegyzett szabályozás lényege: 1) a könyv elfogadása és a gyártás kezdete az igazgató hatáskörébe tartozik, 2) a Filmfőigazgatóság a Dramaturgiai Tanács munkájában továbbra is „segítő módon képviselteti magát”, 3) az elfogadott technikai forgatókönyvek két példányát a Filmfőigazgatóság „információ céljából” megkapja, 4) a forgatókönyvek végleges elfogadása nem kötelezi az igazgatót a film legyártására, 5) az igazgató felelős a jóváhagyott könyv és a film művészi-eszmei színvonaláért, 6) az igazgató keverés előtt köteles a filmet a Filmfőigazgatóságnak bemutatni, 7) a standardizált kópia elfogadása a Filmfőigazgatóság joga.¹⁰²

A helyzet hasonló volt az 1957-es átszervezés kísérletéhez. Racionális és szakmai érvek vetődtek fel, a javaslatokból azonban végül felemás változtatás született. 1957-ben és 1960-ban egyaránt leállították a Hunnia alkotócsoportjainak megszervezését és leváltották a filmgyár igazgatóját. Valamilyen változtatás azonban mindkét esetben történt. A forradalom után egy új játékfilmes műhely állt fel (jelzésértékű horizontális decentralizáció), három évvel később pedig a filmek engedélyezése került a filmgyári igazgatók hatáskörébe (jelzésértékű vertikális decentralizáció).

¹⁰⁰ Az igazgató az irodalmi és a technikai könyvet elfogadás után köteles felküldeni a Filmfőigazgatóságra, ha tíz napon belül nem érkezik vétó, akkor megkezdődhet a forgatás előkészítése. Révész Miklós levele a filmgyárak igazgatóinak, 1960. április 13. MOL, XIX-I-22 66.248.

Egy hónappal később ugyanez még bővebben kifejtve: „A filmstúdió igazgatója felelős azért, hogy az irodalmi forgatókönyv eszmei-művészi értékeit a technikai forgatókönyv és a film megfelelően adja vissza. A technikai forgatókönyv 3 példányát tehát az igazgató csak információ céljából küldi meg a filmfőigazgatóságnak.”

¹⁰¹ Feltételezhetően ez utóbbi, 1960 októberi döntés volt az, amely az alkotócsoportok létrehozását „helyettesítette”.

¹⁰² Révész Miklós feljegyzése a Hunnia igazgatójának, 1961. június 16.

A következőkben megnézem, hogy milyen következményekkel járt a döntés a Hunnia Filmstúdió munkájára. A helyzetnek ugyanis nagyon érdekes a dinamikája. A fent elemzett, felemás megoldás (személycsere és az igazgatói funkciók növelése a decentralizálás helyett) egy időre elfedte a gyár gondjait és szervezeti problémáit. A túlterhelt filmgyári vezetés az alkotócsoportok engedélyezésére várt, ehelyett csak az igazgató hatásköre (és felelőssége) nőtt meg. A filmgyárak nagyobb önállósága következtében ettől az évtől kezdve a Filmfőigazgatóság az irányítás stratégiai-koncepcionális kérdéseivel kívánt foglalkozni. Ez a modell azonban a következő hónapokban működésképtelenné bizonyult, és a minisztérium az ötvenes évek első felét idéző operatív gyártásszerzési és cenzurális akciókba sodródott bele. A döntési szerkezet megváltoztatása az engedélyeztetés folyamatának lerövidítésével önmagában is javított volna a helyzeten. Az, hogy a filmgyártásban központi szerepet játszó Hunnia Filmstúdió élére új és tapasztalatlan igazgató került, fékezte a munkát, de hosszú távon ez még nem jelentett volna problémát. Az előző évtized terméséhez képest a Hunnia egyre több film elkészítésére törekedett (persze a Filmfőigazgatóság engedélyével és biztatására). Az évtized óta többé-kevésbé érintetlenül hagyott, központosított szerkezet azonban a Dramaturgia átszervezése ellenére sem volt képes megbirkózni évente tizennégy-tizenhat filmmel. A tapasztalatlan Horváth Márton kapkodva és bizonytalanul fogott neki a munkának, a Filmfőigazgatóság pedig a következő hónapokban gyakran átnyúlt a feje felett, így közös erővel állítottak le több előkészület illetve forgatás alatt lévő filmet.¹⁰³

Jobbára olyan munkákat állítottak le, amelyek aktuális konfliktusokat dolgoztak fel. Ezek közül a legfontosabb a mezőgazdaság kollektivizálása volt, de témaként előkerült az egyetemi felvételik származás szerinti differenciálása, a hidegháború és a fegyverkezési verseny, valamint olyan, általánosabb vagy a rendszer legitimitását közvetlenül érintő kérdések, mint a hatalmi korrupció és az 1956-s forradalom is. A Filmfőigazgatóság jelentésében is láttuk, hogy a hatvanas évek elejének termelészövetkezet-szervezési hulláma a kor számos filmjében megjelent. Ezek a művek azonban inkább agitatív felhangokkal tárgyalták a témát. Két olyan film munkálatait állították le 1960-ban a Hunniában, amelyek kritikusan foglalkoztak a termelészövetkezetek megszervezésével. A Galambos Lajos regényéből filmre írt *Gonoszkátyút* (melyben a falusi származású kommunista hős beleveti magát a szervezésbe, megküzd családjá maradi szemléletével) Makk Károly rendezte volna. A Hunnia igazgatója elindította a forgatást, a Filmfőigazgatóság azonban végül mégsem mert „csínbe menni” (egy másik jelentésben

¹⁰³ A döntések nem írásban születtek, a felelősség és a formális vétőjog a stúdió igazgatójáé volt, Horváth viszont több feljegyzésben is tiltakozott az ellen, hogy a Filmfőigazgatóság beleavatkozik a munkájába.

Révész áttételesen még feljebb, a KB-re mutogatva háritotta el magától a döntést), arra hivatkozva, hogy a tévesítés utolsó évében nem helyes a szervezés nehézségeiről filmet készíteni. „*A magam részéről ezekkel az érvekkel egyetértettem*” – írta Horváth Márton egy későbbi beszámolójában¹⁰⁴, ami skizofrén helyzet, hiszen korábban épp ő engedélyezte a filmek forgatási előkészítését. Szintén tévesfilm lett volna a *Szirt a habok között*. Az irodalmi forgatókönyv elfogadása után, a technikai forgatókönyv elkészültekor kiderült, hogy „*művészi szempontból nem tudták jól megoldani*” a feladatot, ezért nem kapott forgatási engedélyt. Moldova György forgatókönyvének (*Két part között*) kiszemelt rendezője Mamcserov Frigyes volt. A munkák leállítását papíron a pályakezdő rendező „*művészi bizonytalanságaival*” magyarázták (Horváth szerint a stáb is megerősítette ezt a véleményt), ám legalább ennyire közrejátszott benne a téma (egy polgári származású lány egyetemi felvételi) iránti bizalmatlanság.¹⁰⁵ Fábri Zoltán, akinek a *Dívad* című Sarkadi-adaptáció kapcsán 1959-60-ban komoly cenzurális csatái voltak¹⁰⁶, a hatvanas évek legelején több, politikailag pikáns témával is foglalkozott. A *11. parancsolat* (egy elvesztett atombomba története, elképzelt országban játszódó szatíra az atomfegyverkezés veszedelméről) eleve tartalékként kezelték, mely cseh-magyar koprodukcióban valósulhatna meg.¹⁰⁷ Fábri élesen politikai filmtervei között szerepelt egy konfrontatív 1956-os történet és egy kemény társadalmi dráma is. A *Fekete karnevál* a Köztársaság téri párház ostromát mutatta volna be a védők szemszögéből. A *Milyen madár volt?* pedig a hatalmával visszaélő pártelitről szólt volna.¹⁰⁸ Ez utóbbi téma kavarta a legnagyobb vihart. Annak ellenére, hogy a forgatókönyvet a gyárban, az igazgatót is beleértve határozottan támogatták és „*fentről*” is megszólaltak biztató hangok, a forgatás megkezdése előtt néhány nappal mégis végérvényes tiltó határozat született.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Horváth Márton jelentése a Nemzeti Banknak a Hunnia Stúdió öt leállított filmjéről. 1961. június 29. MOL, XIX-I-22 67.519. Az öt, véglegesen leállított film ráfordítása összesen majdnem 1,3 millió forintot emésztett fel.

¹⁰⁵ Az egyetemi felvételen a származás szerinti különbségtételt csak 1963 tavaszán törölték el.

¹⁰⁶ Az 1960-ban leforgatott *Dívad* véglegesítését a Filmfőigazgatóság csak pótfelvételek elkészítésével engedélyezte (ezek 1961-ben készültek), s így kerülhetett végül mozikba – sőt a cannesi fesztiválra is – a film. Fábri először ellenállt, végül belement a kiigazításokba. MOL, XIX-I-22 65.701

¹⁰⁷ 1960-ban, a Kennedy-Hruscsov találkozó idején valamelyest oldódott a hidegháborús feszültség. Talán ez is oka lehetett annak, hogy a fegyverkezési szatíra terve a tartaléksorba került.

¹⁰⁸ A történet hőse, az igazságkereső kisvárosi orvos szembezáll a várost uraló kádercsaláddal, és bíróság elé viszi a pártfunkcionárius apa fia által vezetett huligánbanda ügyét. Az apa mindenáron meg akarja hiúsítani, hogy a bíróság tárgyalja az ügyet, és hogy a fiút elítéljék.

¹⁰⁹ Fábri sok interjúban beszélt arról, hogy számára a *Milyen madár volt?* leállítása szinte életművét formáló traumát jelentett. A kisvárosi, hatalmi korrupció témájából később, a nyolcvanas években, élete utolsó játékfilmjét forgatta (*Gyertek el a névnapomra*). A nyolcvanas évek elején, Zalán Vincének adott interjújában például így emlékezett. „*Tudja, az a sajnálatos, hogy ezek a filmek, amelyek nem valósulhattak meg – és ma már miért ne beszéljek erről nyíltan, ha már rákérdez –, ezek a filmek kivétel nélkül mind a kor témái, tehát az akkori mának a drámai konfliktusfelvetései voltak. Ez nyilván annak a következménye, hogy énnekem az agyam, a képzeletem, a fantáziám mindig a drámai összefüggések irányába húzott és húz ma is. Ez az, ami izgat, ez az, ami érdek. Ehhez járul még valami istenverte analízáló hajlamom, amely mindig az összefüggések mélyén keresgél okokat, így aztán ezek a forgatókönyvek feltehetőleg mindig olyan rétegeket,*

A leállásokat természetesen nem csak politikai okok magyarázták. A túlságosan költségesnek talált *Vesztégar a Grand Hotelben* című Rejtő Jenő-adaptáció előkészítése szintén félbeszakadt (a rendezői igények és becslés alapján hatmillió lett volna a limitköltségvetése). Ez a film két év késéssel, Palásthy György rendezésében valósult meg, *Meztelen diplomata* címen. Az *Árnyék a napfényben* forgatásának megkezdését az hiúsította meg, hogy a főszerepre kiszemelt Gábor Miklóst nem kapták meg a színháztól, a rendező pedig ragaszkodott az ő személyéhez.

Más forgatókönyvek esetében a végső változat engedélyezése váratott hosszú ideje magára. A végül 1963-ban elkészült Herskó-film, a *Párbeszéd* forgatókönyve már ekkor évek óta várt jóváhagyásra és forgatási engedélyre. Végleges, számtalanszor átírt és kibővített formában csak 1962-ben fogadták el. A Dramaturgia listáján egy Hernádi-Jancsó film, a vasutas munkásszálláson játszódó *Deszkakolostor* terve is szerepelt¹¹⁰, de Csizmarek Mátyás is írt egy forgatókönyvet Jancsónak, *Lányok az autóban* címmel (témája szerint mai vígjáték egy autószerelőről). 1963 irodalmi botrány-szenzációja, a *Rozsdatemető* egyik korai változatát Fejes Endre filmötletként szintén ezekben a hónapokban nyújtotta be. Befejezés előtt álló forgatókönyvként szerepelt a listákon Gyöngyössy Imre könyve, a *Simon pap* (a film kiszemelt rendezője Máriássy Félix volt – végül 1969-ben, Gyöngyössy debütálásaként készült el a *Virágvasárnap*), továbbá a Boldizsár Iván által írt *Igen* (mely Révész György rendezésében végül 1964-ben forgott le). A készülő forgatókönyvek közül Keszi Imre és Herskó János közös forgatókönyve, a koncentrációs táborba hurcolt gyerekekről szóló *Elysium* minden valószínűség szerint a témája miatt nem valósult meg.¹¹¹ Bán Frigyes két paraszti témájú filmtervet is tartott a tűzben Urbán Ernő, illetve Köllő Miklós könyvéből. Kalmár László látványos, zenés életrajzi filmre készült Lavotta életéről. Keleti Márton az 1956 őszi „újrakezdésről” készített volna filmet (ezúttal nem Dobozy Imre, hanem egy másik pártközeli író, Mesterházi Lajos forgatókönyvéből). A tervek között szerepelt egy 1944-es, ellenállási

olyan dolgokat érintettek, amelyek érintése az éppen soros kultúrpolitika szerint nem volt kívánatos, nem volt célszerű. Következésképpen ezek a forgatókönyvek fiókban maradtak. Mindezek hatására kialakult bennem egy reflex, hogy lehetőleg olyan témákat keressek, olyan művekben szóljak, amelyek a közelebbi vagy távolabbi múltban játszódnak, de alapjában véve mondanivalójuk – példázat formájában – a mához szól. Bizonyára kemény dolog, amit most mondani fogok, de miért ne mondjam egyszer ki? Ez a reflex törvényszerűen ki kell, hogy alakuljon, ha az embernek egyre-másra utasítják el szelíd, de könyörtelen szívósságú érveléssel a mával foglalkozó könyveit. A rendező kénytelen deferálni, mert filmet töké nélkül csinálni nem lehet.” Zalán Vince: Etikai parancs és történelem. Beszélgetés Fábri Zoltánnal. *Filmvilág* (1982) no. 2. pp. 7–11.

¹¹⁰ A történet szerint egy magányos, család nélküli fiatal munkást az idősebb szaktárs vezet be a közösségbe – hasonló témából készül el nem sokkal később a *Pesti háztetők*.

¹¹¹ Ha inverz módon is, de az antiszemitizmus (soha ki nem mondott) tabu voltára utal Révész Miklós megjegyzése: „A forgatókönyv nem marad meg a zsidóüldözés problematikájánál – a gyerekek között is csak egy a zsidó –, hanem a fasizmust az egész emberiség veszedelmeként ábrázolja.” Az *Elysium*ból végül Szántó Erika készített filmet – a nyolcvanas években.

témájú film (Tóth János operatőr rendezői debütálása lehetett volna), valamint egy vígjáték a hansági ifjúsági táborról. A tartalékok között drága kosztümös filmterveket találunk: a *Csinom Palkó* Keleti Márton, a *Toldi* Szemes Mihály, *A dunai hajós* Várkonyi Zoltán, a *Háry János* pedig Ranódy László rendezésében *nem* valósult meg – elsősorban anyagi okok miatt.

A Hunniában tervezett, ám végül meg nem valósult filmek listája, természetéből fakadóan, csak hozzávetőleges lehet. Mégis erős tendenciákat érzékeltet. Az irányítás görcsös kapkodása és a tiltások miatt az év elején a Hunnia tervezett tizenhat filmjéből az öt leállítottn kívül újabb öt elkészítése volt kétséges, sőt a megmaradtak közül sem mindegyik valósult meg. A stúdió első félévi filmjei ráadásul drágábbak voltak az átlagnál, úgyhogy a következő hat hónapra szóló tervet még a takarékoság is szorította. A folyamatos gyártáshoz már márciusra hiányoztak a kész forgatókönyvek. A rendezők közül tizenegynek nem volt gyártásra elfogadott könyve. A stúdiót tehát nemhogy egyes filmek munkáinak leállása, de a teljes káosz fenyegette. A filmkészítés alapvonása, hogy tucatnyi ötletből, forgatókönyvből csak egy-kettő valósul meg. A Hunnia-beli munka megakadása, majdnem-leállása azonban több volt a szokásos feszített üzemmenet pusztá megakadásánál. A filmszakma szereplőinek egymás iránti totális bizalmatlansága jelent meg benne. Amikor a kiszámíthatatlanság határozza meg egy műhely, egy intézmény működését, folyamatosak a félreértésekből eredő konfliktusok. A hatalom állásfoglalást, néha agitációt várt el a művészekről. A vállalható kompromisszumokra épülő politikai szerepvállalásnak azonban alapvetően tisztázatlanok voltak a lehetőségei. A rendezők óvakodása az érzékeny, politikus témáktól állt az egyik, a hatalom túlbiztosított és tiltó reagálása ugyanezeknek az érzékeny témáknak a ritka felbukkasására a másik oldalon. Horváth Márton néha a művészeket védte, máskor saját korábbi döntéseit, véleményét kapkodva megváltoztatta, és leállított munkákat.¹¹² Például ez a sajátos helyzet tette lehetővé, hogy a korszak egyik legfontosabb, sokak által filmtörténeti fordulópontként elemzett filmje, a *Megszállottak* elkészüljön. A film részletes gyártástörténeti elemzését és annak értelmezését dolgozatom második felében részletesen megmutatom, a gondolatmenet szempontjából elég most annyi, hogy a Hunnia Filmstúdió válságos működését a hatvanas évek elején nem feltétlenül az új igazgató kapkodó és bizonytalan döntéseire – azaz nem személyekhez kapcsolódó okokra – hanem az átalakuló filmirányítás bizonytalanságainak következtében kialakult patthelyzetre lehet visszavezetni. Láttuk, hogy az ötvenes évek végén egyre hangsúlyosabban vetődött fel a

¹¹² A cenzurális csaták és engedélyezési viták után végül a Hunnián belül is elkerülhetlenné vált a filmek előkészítő munkáinak és a forgatások rendjének szabályozása. Ez 1961. július 8-án történt meg. MOL, XIX–I–22 67.519.

szinkronidejű, politikai vonatkozású témák kérdése, ám e témák tárgyalásának mikéntjéről hiányzott az akár hallgatóságos konszenzus az alkotók, a filmgyári vezetők és a kultúrpolitika között. Az alkotói autonómia kérdései nem pusztán a művészi szabadság, hanem az intézményi mozgástér kérdéseit is felvetik. Nem véletlen, hogy a hatvanas évek elején a filmszakma vitáiban és a minisztériumi kezdeményezésekben egyre élesebben bukkant fel a filmgyártás decentralizációjának kérdése.

2.3.5. Az alkotócsoportok engedélyezése felé

Az engedélyezési folyamat és a gyártás bizonytalansága, a politikai konszenzushiány a hatvanas évek legelején folyamatos zavarokat okozott a Hunnia Filmstúdióban. Ebben a részben azt vizsgálom meg, hogy miként vetődött fel ebben a helyzetben újra az alkotói autonómia és az intézményi decentralizáció problémája, azaz milyen érvek mentén került elő az alkotócsoportok megszervezésének kérdése. Az átszervezések és a filmpolitikai hangsúlyváltások lényeges vetülete a hatvanas évek legelején pályára lépő fiatal nemzedék helyzetének értelmezése. A fejezet végén ezért a főiskolai rendezőképzés átalakulásának és a Balázs Béla Stúdió első éveinek áttekintésével a fiatal nemzedék pályára lépését elősegítő intézményi alakulásokat is megvizsgálom.

1961 tavaszán a Filmfőigazgatóság borúlátó jelentésben foglalta össze a pártvezetés számára a játékfilmgyártás megoldatlan kérdéseit, egyértelműen válságosnak nevezve a helyzetet. Míg a korábbi jelentések rendre az eszmei-ideológiai kérdésekre koncentráltak, ebben a szövegben az alkotói, szervezeti és vezetési problémák kerültek az előtérbe. A jelentés újdonsága tehát, hogy nem a filmekből indult ki, mert azokat csak tünetnek tekintette. A filmek eszmei-ideológiai problémáinál sokkal komolyabbnak és alapvetőbbnek ítélte a strukturális gondokat. Ezek kontextusában került elő az ideológiai célok teljesítésének kérdése, és fogalmazódott meg az a veszély, hogy „*példátlan módon hetven-nyolcvan százalékra ugrik fel a régi témák aránya*”. A lényeg azonban a beszámoló szerint, hogy akadozik a filmgyártás, 1960-ban nem készült el a tervezett tizennyolc film, és a Hunnia 1961 elején tervezett filmjeinek a listája is bizonytalan.¹¹³ Kiemelték, hogy a forgalmazásban is rossz a hangulat, mert a régi témájú magyar filmekre kevesebben kíváncsiak, és a tévé közönségszívó hatása is egyre erőteljesebb. A dokumentum szerint mivel a vétőjog megszűnt, sokan a Hunnia igazgatóját okolják a bajokért, az ő bizonytalansága viszont „fentről” származik. A feljegyzés expliciten megfogalmazza a fő kérdést: meddig lehet elmenni a politikailag érzékeny témák tárgyalásában, azaz „*lakkozott filmeket szeretne a vezetés, vagy szokimondó darabokat*”? A Filmfőigazgatóság jelentése megpróbálta listába foglalni a visszaesés okait is. A problémák okainak részletezése újfent a forgatókönyvek hiányával és hiányosságával kezdődött. A vezető írók közül csak Máriaassy Juditra, Bacsó Péterre és Szász Péterre lehet számítani, írták, friss

¹¹³ A tervezett filmek tizenhatos listájából nem készült el az *Elysium*, a Ranódy-jegyezte *Kócos kalandor* (gyerekfilm egy Szovjetunióba „szökött” kisfiú kalandjairól) tovább tolódott Herskó számadás-drámája, a *13 év balladája* (a *Párbeszéd* munkacíme), és egy *Május 1.* című esztrádfilm (ebből lett végül a *Napfény a jégen*), továbbra is kérdéses volt, lesz-e elég pénz a *Csinom Palkó* és a *Csili Csala csodái* leforgatására (egyik filmterv sem valósult meg). A készülő (még nem elfogadott) forgatókönyvek közül végül kiesett a fiatalok „morális problémáiról” szóló *Versenyen kívül* (ezt a tervet Rubin Szilárd, Szász Péter és Makk Károly jegyezte).

élményanyaggal rajtuk kívül többnyire fiatalok jelentkeznek, az idős rendezők azonban nem szívesen dolgoznak velük, mert nem elég simulékonyak. A Hunniában tehát továbbra sincs állandó forgatókönyvírói gárda. A dokumentum a generációs gondokhoz és az ideológiai kérdésekhez kapcsolta a káderproblémákat is. Hangsúlyozta, hogy a leggyakrabban foglalkoztatott, idősebb rendezők (Bán, Gertler, Kalmár, Keleti) közül igazán jó filmet csak Keletitől várhat a vezetés. A legjobb alkotók a középgeneráció tagjainak sorából kerülnek ki (Fábri, Herskó, Makk, Máriássy, Várkonyi szerepelt kiemelve). Csakhogy ők az értelmiségi miliőben érzik otthon magukat, és nem szívesen vállalkoznak mai munkás vagy paraszttémájú alkotásokra. (Hozzátevé, hogy a „régik témák”, tehát a nem szinkronidejű történetek amúgy is könnyebben kapnak utat). A szöveg szerint a problémákat csak fokozza, hogy sem az oktatás, sem a rendezők továbbképzése nem elégséges, ráadásul a filmgyárban nem gondoskodnak eléggé a fiatalok eszmei neveléséről, akik így megalkuvók lesznek. Azaz a fiatalok is elfordulnak azoktól az eszmei, ideológiai szempontból fontos kérdésektől, melyeket a párt- és állami vezetés szívesen viszont látna a filmekben.

A gyártásszervezet túlzott centralizáltsága és a technika korszerűtlensége az eszmei problémák és a káderhelyzet kapcsán került újfent elő. A filmfőigazgatósági jelentés történeti kontextusba helyezte a kérdést, azt hangsúlyozva, hogy az államosítás után csak hat rendező és három operatőr volt a filmgyárban, és évente négy-hat film készült, logikus volt tehát a központosítás. A mostani decentralizációra azonban nem pusztán a megnövekedett gyártási kapacitás miatt van szükség, hanem a műhelymunka kereteinek megteremtése miatt is. Ma a rendezők lényegében „magányos művészek”, nem vesznek részt a Művészeti és a Dramaturgiai Tanács munkájában. A decentralizáció mellett szól az is, hogy a szovjet, a lengyel és a csehszlovák filmgyártásban már megtörtént az átszervezés, és a kollektív alkotómunka ott eredményesnek bizonyult. A dokumentum további érveket is felsorolt a központosítás ellen. A monopolhelyzet az uniformizálódás veszélyével jár, holott egészséges versenyhelyzetet kellene teremteni a művészeti alkotócsoportok között. A cenzúra előző évi leadása után a Filmfőigazgatóságnak a stratégiai irányítással kellett volna foglalkoznia, ehelyett a folyó ügyek kötötték le őket: „vétóra kényszerültünk”. Kifejtik, hogy a Dramaturgiai Tanács vitái nem voltak elégségesek, az alkotók nem értettek a meggyőző szavakból, ezért „kellett” adminisztratív intézkedésekre is sort keríteni. *„A bajok legfőbb okait művészeink eszmei-ideológiai bizonytalanságában, az irodalmi helyzet nehézségeiben, a stúdiók gyenge vezetésében, a Filmművészeti Szakosztály nem kielégítő működésében, játékfilmművészetünk elavult művészeti szervezetében illetve ennek az öt tényezőnek komplikált összhatásában látjuk. A*

Hunnia Filmstúdióban ezek közül a legnagyobb probléma a vezetés csődje, a kaotikus szervezetlenség. (...) a filmstúdiókban, különösen a Hunniában a kapitalista filmgyártás vastörvényei érvényesülnek, nem szocialista gondoskodás.” Az összefoglalás szerint a forgatási engedély átadása a stúdióknak helyes volt. „Az volt a hiba, hogy a felső decentralizálást, az igazgatók hatáskörének kiszélesítését nem követte a stúdióban (elsősorban a Hunniában) a belső művészeti szervezet kiépítése, illetve decentralizálása.” Be kell tehát vezetni az alkotócsoportokra épülő szervezetet. A Filmfőigazgatóság javaslata a művészeti és a gyártási bázis szétválasztása mellett érvelt: a létrehozandó négy csoport az önállósult szolgáltató filmgyárral készítené el a filmeket. A csoportok élére Bányász Imrét (a Hunnia gyártási főosztályvezetőjét), Herskó Jánost, Fellegi Tamást (a híradószerkesztőség helyettes vezetőjét) és Varga Editet (a Művelődési Minisztérium Közművelődési Főosztályának helyettes vezetőjét) javasolták. A javaslat mindazonáltal alternatívákat is megfogalmazott. Ha a fenti terv még nem lenne időszerű, belső átszervezésre kerülne sor, csak a Hunniában. A Központi Dramaturgia megszüntetése után az igazgató alá tartozna a négy alkotócsoporthoz, és a Dramaturgia helyett két lektor maradna az igazgató mellett. A rendezőkön és az operatőrökön kívül egy-egy dramaturg és gyártási szakember erősítené a csoportokat. Ők lennének állományban, rajtuk kívül a szerződéses filmírókat is megosztanák a csoportok között. A tervezet lényege a kollektív munka feltételeinek megteremtése és a decentralizálás. A Központi Dramaturgia tehát megszűnne, de megmaradna az igazgató vezette Dramaturgiai Tanács. A forgatókönyvek végleges elfogadása az igazgató joga maradna (az irodalmi forgatókönyvig a csoport dönt, utána a Dramaturgiai Tanács), a kész film állami elfogadása pedig a Filmfőigazgatóságé. A művészi-ideológiai értékrend jelzése érdekében a tervezetben újabb művészeti díjak létrehozása is szerepelt.¹¹⁴ Az eszmei irányítás érdekében továbbra is szükségesnek látták a filmírói bázis növelését és a rendezők fejlődésének elősegítését. Fontos elem, hogy a jelentés a személyes foglalkozást emelte ki. A kevésbé tehetségesnek tartott rendezőkkel nem kell törődni, az erőket a legígéretesebb alkotók, és főleg a fiatalok meggyőzésére kell koncentrálni.

A csoportrendszer bevezetésével egyetértett a párt Tudományos és Kulturális Osztálya is, amikor a Politikai Bizottság számára készült jelentésben foglalta össze a filmgyártás helyzetét.¹¹⁵ A pártközpont elsősorban az eszmei problémákra koncentrált.

¹¹⁴ Az 1959-ben létrehozott Balázs Béla-díj a művészeti díjak újonnan felállított rendszerében töltötte be a filmszakma középszintű állami kitüntetésének szerepét. A végül első alkalommal 1962-ben kiadott Magyar Filmkritikusok Díja szakmai – tehát nem állami – díjként a professzionalizáció szempontjából játszott fontos szerepet. A magyar művészeti díjak történetéről: Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1984–1989*. Planétás Kiadó, Budapest, 1998.

¹¹⁵ A TKO jelentése a Politikai Bizottság részére. 1961. szeptember 19. MOL, 288.f. 5/245.ö.e.

Véleményük szerint a fejlődést gátló okok közül a legfontosabb a művészek politikai-ideológiai helyzete. Az alkotók felszínes ismereteik miatt nem értik a folyamatok lényegét, nem hisznek eléggé a változásokban. Azt hiszik, a hibák bírálata, a veszélyekre való figyelmeztetés a fő feladat, ezért óvakodnak az igazi konfliktusok bátor felvetésétől. A szöveg szerint ebből fakad a pozitív hősök vérszegény, határozatlan ábrázolása is. A művészek attól tartanak, hogy ha pozitív hősöket ábrázolnak, akkor megint sematikusak lesznek.¹¹⁶ Túl sok még mindig a múltbeli téma, pedig ez sem a közönségigénnyel, sem a szocialista filmművészet tudatformáló feladatával nincs összhangban. A jelenben játszódó filmek ellenben nem elég hűek a valósághoz. Sekélyes és periférikus álfkonfliktusokat tárgyalnak. Kidolgozottabbak, életszerűbbek a negatív figurák (a jelentés a *Dúvad* és a *Próbaút* példájára hivatkozott). Mindennek okaként a művészek hiányos életismeretét és ideológiai felkészültségét, továbbá a gyenge forgatókönyveket és az alacsony színvonalú dramaturgiai munkát nevezték meg (nincs megvitatott, egy-két évre előre szóló tématerv). Az alkotók „[n]em találták meg – és nem is keresik elég szenvedélyesen – az új tartalomnak megfelelő új ábrázolási formákat.” Ehelyett utánérzések, sablonok és külföldi hatások jellemzők a magyar filmekre. Az eszmei-ideológiai problémák katalógusa után kerültek csak elő a szervezeti-strukturális kérdések: a centralizált gyártásszervezet, a prémiumrendszer, a káderutánpótlás és a modern technika hiánya. A pártokumentumban szereplő intézkedési terv élén az ideológiai felkészültség és a valóságismeret gyors fejlesztése szerepelt. A művészeket előtanulmányok készítésére kell ösztönözni (akár az ötvenes évek elején készült termelési filmek esetében), és tovább kell erősíteni a konzultációs fórumok szerepét (vezető politikusokkal és közönségtalálkozókkal egyaránt). A következő (évtizedes) kérdés a tervszerűbb forgatókönyv-készítés és dramaturgia volt, melyre továbbra sem akadt jobb megoldása a dokumentumnak a Filmfőigazgatóság vezetésével készítendő kétéves tématervnél. A tématervnek a politikailag, illetve a dolgozók szocialista tudatának kialakítása szempontjából legfontosabb kérdésekre kellene összpontosítania, ezen kívül azonban a klasszikus irodalom adaptációit is szorgalmazták. Ezeket a témákat kell azután megrendelni a filmgyárban „a párt és állami vezetés konkrét segítségével” (azaz a közvetlen kontaktus lehetősége és igénye nemcsak az alkotók, de a politikusok részéről is erős). A pártközpont is egyértelműen javasolta a csoportrendszer bevezetését (bár nem tisztázta, hogy a Filmfőigazgatóság két alternatívája közül melyiket támogatja), a prémiumrendszer megváltoztatását (az eszmei, művészi kritériumok

¹¹⁶ A jelentés szinte kizárólag ideológiai szempontokat érvényesít, ez világosan látható akkor, amikor az előző évek legjobb filmjeit sorolják fel. A lista élén szereplő alkotások a következők: *A 39-es dandár*, *Tegnap*, *Virrad*, *Pár lépés a határ*, *Kölyök*, *Két emelet boldogság*, *Zápor*, *Alba Regia*, *Katonazene*, *Puskák és galambok*.

erősítésével, az ismételten rossz teljesítményt nyújtó fiatalok visszaminősítésével), valamint a Magyar Filmhét megszervezését.¹¹⁷ Az anyagot a PB vita nélkül elfogadta, és a következő határozatot hozta. *„Biztosítanunk kell filmművészeink ideológiai felkészültségének, valóság- és életismeretének gyors fejlődését (...) Tervszerűbbé kell tenni, és meg kell javítani a forgatókönyvek előkészítését és a dramaturgiai munkát... (...) A meglévő rendezőkből és művészekből 3-4 alkotó kollektívát kell létrehozni, amelynek tagjai érdekeltek az elkészült filmek színvonalában.”*

A hatvanas évek elején tehát újra felmerült a magyar játékfilmgyártás átszervezésének, a decentralizálásnak és az önálló művészi alkotómunkára épülő csoportrendszernek a kérdése. Azt, hogy a már 1957-ben felvetett rendszert miért csak bő négy évvel később fogadta el és valósította meg a kulturális politika, legáltalánosabban természetesen a politikai helyzet megváltozásával magyarázhatjuk. A gazdaságosság, mint a politikai és ideológiai szilárdság megbontása, a művészi irányzatok megszerveződése és a művészi-politikai autonómia a forradalom utáni megtorlás idején, a kádári rendszer berendezkedésének periódusában egyaránt elfogadhatatlan volt. A művészeti élet újraszabályozása és a művészeti intézményrendszer újjáépítése után azonban már a konszolidáció eszköze lehetett a művészi-intézményi mozgástér kibővítése. A fent elemzett dokumentumokban azonban megmutatkozik, hogy a decentralizációt a pártirányítás elsősorban eszköznek tekintette, amennyiben elfogadta, hogy évi húsz játékfilm nem készíthető el az ötvenes évek elejére jellemző, központosított gyártási szervezetben. Az alkotócsoportok kérdése egyben a rendezők szerepének felértékelődését jelentette, és erősen összekapcsolódott a káderpolitikával is. A csoportrendszer egyrészt lehetőséget biztosított az alkotók differenciált kezelésére, másrészt a korszakban felértékelődött a fiatal filmkészítők helyzete. Mint azt korábbiakban már láthattuk, a Politikai Bizottság 1958-ban többek között a fiatal művészek támogatásában látta a politikailag megbízható, mai témákat tárgyaló filmek elkészültének zálogát. Ebben a kontextusban lett különösen fontos a főiskolai oktatás és a felsőoktatásból érkező fiatal alkotók csoportja. Az új nemzedék pályára lépésnek intézményi feltételei a korszakban jelentősen átalakultak. Ennek a változásnak az értelmezéséhez át kell tekintenünk a Színház Filmművészeti Főiskola helyzetét, illetve a Balázs Béla Stúdió alkotóműhelyként való megszervezésének kérdését.

A főiskolai képzés helyzetének és átalakulásának pontosabb értelmezését egy rövid történeti áttekintéssel szükséges kezdeni. A szervezett, felsőfokú filmes képzés rendszere Európában, így Magyarországon is, a negyvenes években indult el. A második világháború

¹¹⁷ Az első Magyar Játékfilmszemlét végül 1965-ben rendezték meg. A hatvanas évek elején a rövidfilmek önálló filmfesztiválja indult el.

előtt csak Olaszországban, Németországban és a Szovjetunióban (tehát a különböző totalitárius rendszerekben, amelyekben az állam ezt a területet is kézben tartotta) volt felsőfokú filmrendező- és operatorképzés. A többi országban általában szakmai tanfolyamok elvégzésével, a filmgyárakban töltött asszisztensi munkák és inasévek után lehetett filmrendezési lehetőséghez jutni. Ilyen szakmai tanfolyam volt Magyarországon Gertler Viktor filmiskolája, amely 1945 és 1947 között működött.¹¹⁸ A szervezett, állami felsőfokú filmes képzés Magyarországon a koalíciós években a – nem sokkal később Színház- és Filmművészeti Főiskolára átkeresztelt – Országos Magyar Színművészeti Akadémia keretében indult el, 1946-ban.¹¹⁹ Tehát a korábban kizárólag a színházi szakma utánpótlásáról gondoskodó intézmény profilja bővül többek között a filmszakmai képzéssel.¹²⁰ A filmtanzakvezető kezdetben Radványi Géza, majd az ő emigrálása után Keleti Márton volt. A rendező szakos hallgatók képzése ötéves volt, az első rendezőosztály tagjai Bacsó Péter, Fehér Imre, Makk Károly, Kovács András és Nádasy László voltak.¹²¹ A főiskolai képzés az ötvenes évek közepéig elsősorban elméleti oktatást jelentett. A hallgatók önálló kisfilmet nem vagy csak felsőéves korukban készíthettek. Diplomamunkáik olykor fotóetűdök vagy fotósorozatok voltak. Mivel a főiskolának nem volt technikai háttere, kapacitása, a hallgatók vizsgafilmjeiket a filmgyárban készíthették el. Az önálló filmkészítési lehetőség hiánya és a szakmai rutin megszerzésének igénye magyarázza, hogy az ötvenes évek végéig megmaradt az a háború előtti évekből, a filmipari szisztémából ismerős helyzet, hogy a főiskoláról a filmgyárba bekerült rendezők kezdetben dramaturg vagy asszisztens státuszba kerültek, és csak megadott idő (több év másod-, majd első asszisztensi munka) letelte után juthattak rendezőként lehetőséghez. Mint korábban már szó volt róla, az ötvenes évek közepén, amikor kiderült, hogy sokkal kevesebb film készül, mint amennyi rendező (illetve asszisztensként dolgozó, de rendezői ambícióval bíró munkatárs) van a filmgyárban, három éven keresztül nem indítottak új osztályt a Filmművészeti Főiskolán. Az 1956 nyarán felvett hallgatók, akik osztályfőnöke Máriássy Félix lett, tehát egy hosszabb szünet után kezdhették meg tanulmányaikat. A Máriássy-osztály tagjai (Elek Judit, Gábor Pál, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János, Szabó István, Eduárd Zahariev) annyiban is új, a korábbiaknál

¹¹⁸ Az akkoriban „Gertleráj” néven emlegetett intézményben többek között Bán Frigyes és Hegyi Barna tanított, a képzés hároméves volt. A Gertler-féle filmiskola első hallgatói közé tartozott Herskó János, Révész György, Szemes Marianne, Tímár István és Bánki László. Az intézményt még az államosítás előtt, 1947-ben megszüntették, a hallgatók egy részét átvette az állami főiskola.

¹¹⁹ Nánay István: *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve.* Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005.

¹²⁰ A háború utáni időben az Országos Magyar Színművészeti Akadémia nem pusztán felsőoktatási intézmény, hanem tudományos intézmény is volt. Filmtudományi Intézetét Balázs Béla vezette. Az intézmény 1948-tól kezdve működött Színház- és Filmművészeti Főiskola néven.

¹²¹ Ebbe az osztályba kapcsolódtak be a Gertler-féle filmiskola rendező szakos hallgatói is.

kedvezőbb helyzetbe kerültek, hogy ők már a főiskolai éveik során rendszeresen készíthettek rövidfilmeket és etűdöket. A Balázs Béla Stúdió filmkészítő műhelyként való beindítása elsősorban ennek a csapatnak – valamint a néhány évvel előttük, illetve utánuk végző alkotók – pályára lépését szolgálta.¹²²

A művészeti élet és a filmszakma intézményrendszerének 1959-es újjászervezése kapcsán már szó volt arról, hogy a Balázs Béla Stúdió kezdetben még nem filmkészítő műhelyként, hanem a Filmművészeti Szakosztály keretében, elsősorban filmklubként és vitafórumként működött. Ez a helyzet az alkotók és a kultúrpolitika számára egyaránt egy új rendszer tesztelésének a lehetőségét nyújtotta.¹²³ Az ötvenes-hatvanas évtizedfordulón egyre több fiatal alkotó került a filmgyárba, és hiába készült több film, mint az ötvenes évek elején, már nem teljesülhetett az a terv, hogy minden rendező készítsen évente egy filmet. Ekkoriban töltötték fel a Hunnia dramaturgiáját fiatalokkal, és kerültek át a Gyártási Főosztályhoz azok az alkotók (Kovács András, Mamcserov Frigyes, Nádasy László) akik nem dramaturgi, hanem lényegben rendezői munkát végeztek.¹²⁴ Egyre több volt tehát az olyan, pályakezdő vagy/és fiatal alkotó, aki rendezői debütálásra várt, ám első játékfilmje elkészítése előtt hosszú éveket kellett asszisztensi munkákkal töltenie. A Balázs Béla Stúdió filmkészítő műhelyként való működése ebből a szempontból is új helyzetet teremtett. A BBS újjáalakulására 1960 szeptemberében került sor, a Filmfőigazgatóság és a Filmművész Szövetség határozata alapján.¹²⁵ A műhelynek tagja lehetett minden, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1957 óta végzett filmrendező, operatőr, dramaturg, valamint a Főiskola utolsóéves hallgatója. A szöveg hangsúlyozta, hogy a Stúdió „*az illetékes intézményektől széleskörű autonómiát élvez*”. Továbbá azt, hogy a stúdióban

¹²² A Máriássy-osztály tagjain kívül a pár évvel előttük végzett Sára Sándor, Gaál István és Novák Márk tartozott a BBS első, nagy nemzedékébe. A következő években azonban egyre több fiatal került ki a főiskoláról, hiszen 1963-ban végzett Keleti Márton 1958-ban indított osztálya (Kígyós Sándor, Kósa Ferenc, Oláh Gábor, Schiffer Pál, Sipos András, Vámos Judit), 1961 és 1964 között pedig a Herskó János reformjai jegyében indult osztály (Gyarmathy Lívia, Fazekas Lajos, Kárpáti György, Kocsis Mihály, Kovács Nándor, Reisenbüchler Sándor, Sándor Pál, Simó Sándor, Szijj Miklós, Ventilla István). Az intézmény kimutatása szerint 1964-ig ötvenegy rendező és ötvenkét operatőr végzett a főiskolán. Csillag Ilona (szerk.): *A százéves színházi iskola: írások és képek a múlttól és jelenről. A Színház- és Filmművészeti Főiskola centenáriuma*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1964.

¹²³ Akadnak olyan források, amelyek az ötvenes évek legvégén készült rövidfilmek egy részét (Bán Róbert: *Festenek a gyerekek*, Markos Miklós: *Májusi dal*, Rényi Tamás: *Az óriás*, Rémiás Gyula: *Szorongó varázs*), illetve Magyar Józsefnek a tévészervezésről szóló hosszú dokumentum-játékfilmjét (*A mi földünk*) a BBS „megalakulása előtti” filmjeiként tüntetik fel. Marx József: *Szabó István. Filmek és sorsok*. Budapest: Vince Kiadó, 2002. p. 75.

Az említett filmek alkotói többségükben frissen végzett, fiatal filmkészítők, a gyártási háttérrel pedig a Budapest Filmstúdió adta (tehát azon a telephelyen készültek el, amelyen majd a hatvanas évek elején a BBS munkái fognak megszületni). A kategorizálás bizonytalanságait (misperint ezek a filmek ős-BBS filmek vagy csak az alkotóik és a gyártási háttérük alapján tekinthetjük őket aBBS szellemi holdudarába tartozóknak) az ötvenes évek végén átrendeződő filmszakmai intézményrendszer kísérleti működésének jeleként értelmezem.

¹²⁴ A Hunnia Filmstúdió megjegyzései Magyar Nemzeti Bank által végzett revizori jelentéshez MOL, XIX–I–22 65.687

¹²⁵ Részletek a „Beszámoló a Balázs Béla Stúdió három évi munkájáról” c. jelentésből. *MAFILM Tájékoztató* (1964. május) no. 2. p. 9.

„kísérleti alkotóműhely jellegének megfelelően önálló filmkészítés folyik.” Mindez szervezeti változást is jelentett: a Stúdió kivált a Filmművészeti Szakosztályból, és filmjeit a Budapest Filmstúdió gyártásában készíthette el. Az önállóság tehát gazdasági és művészi autonómiát egyaránt jelentett. A tagság nem pusztán a filintervekről dönthetett önállóan, hanem arról is, hogy melyik filmeket készíti el a Filmfőigazgatóság által évente a rendelkezésére bocsátott költségvetési keretből.¹²⁶ A BBS-nek mint alkotóműhelynek a specialitását a gyártási keret felhasználásáról való önálló döntési jog jelentette. A műhely gyártási, technikai bázissal azonban természetesen nem rendelkezett, ezért kellett a filmek elkészítésére valamelyik stúdióval (jelen esetben a Budapest Filmstúdióval) szerződnie. Ezzel azonban csak az önállóság művészi és gazdasági értelmezéséig jutottunk el. Legalább ennyire fontos a BBS kísérleti alkotóműhelyként való definiálásának kérdése. Az tehát, hogy mit takar ebben a színtagmában a kísérleti kifejezés. Ebben a kérdésben két lehetséges értelmezést vizsgálok meg. Az egyik gyakorlóterepként, a másik önálló alkotóműhelyként definiálja a stúdiót. Az első értelmezés lényege, hogy a BBS a fiatal alkotók pályára lépését segíti, tehát köztes terep a főiskola és a filmgyár között. Filmkészítési lehetőséget teremt és részben az asszisztensi éveket kiváltó gyakorlóterepként működik. A BBS önálló alkotóműhelyként való definiálása tágabb mozgásteret ír körül. Ebben az értelmezésben a stúdió a hatvanas évek elején a filmgyári alkotómunka decentralizációjának kísérleti terepe. Azaz a stúdiócsoporthoz egyszerre előfutára és tesztverziója, illetve, kifutását tekintve, egy újabb csoport kezdeményeként működik. A két értelmezés két, élesen eltérő változatot jelentett. Amennyiben a BBS gyakorlóterep, úgy a szakmai tapasztalat megszerzését gyorsítja és könnyíti, tagjai azonban nem kerülnek kivételezett helyzetbe. A BBS-rövidfilmek mellett vagy után asszisztensként is végig kell hogy járják a filmgyári számlátrát. Amennyiben azonban a BBS önálló műhely kezdeményeként működik, úgy potenciálisan játékfilm készítésére is képes csoportot jelent, amely a filmgyári alkotói csoportok rendszerébe tagozódhat majd bele. A két lehetséges értelmezés a hatvanas évek elején egymással párhuzamosan volt jelen. Mindez érthető is, hiszen, mint a korábbi fejezetekben láthattuk, a korszakban éppen az alkotói autonómia kereteinek meghatározása volt az egyik legfontosabb kérdés. A filmgyári decentralizáció egyik kulcsproblémáját is ez jelentette. A BBS kísérleti alkotóműhelyként való definiálása szempontjából a korszakban végül az első értelmezés valósult meg. Történt ugyan arra kísérlet, hogy a BBS fiatal alkotói egy játékfilm

¹²⁶ 1961-ben 1,6 millió forint, 1962-ben 2,852 millió forint, a következő évben pedig 3,5 millió forint volt a Filmfőigazgatóság által a BBS rendelkezésére bocsátott keretösszeg. *ibid.* p. 9.

elkészítésével bizonyíthassák tehetségüket.¹²⁷ A BBS azonban a hatvanas évek legvégéig nem készített játékfilmet, és nem is vált önálló filmgyári alkotócsoporthá. Első nemzedékének tagjai a hatvanas évek közepére beépültek a MAFILM négy stúdiócsoporthá. A Balázs Béla Stúdió működését azonban így is az alkotói műhelymunka a korszakban igen fontos kísérleteként elemezhetjük. Önkormányzatiság tekintetében ráadásul a BBS olyan mozgástérrel rendelkezett, amely a hatvanas évek közepére megszerveződött stúdiócsoporthok számára nem adatott meg. A BBS vezetőségét ugyanis a tagság választotta (a stúdiócsoporthok élére a Filmfőigazgatóság nevezte ki a vezetőket), ráadásul a főiskoláról kikerül új osztályok belépésével rendszeresen újraválasztották a vezetőséget. A BBS autonómiájának még egy lényeges kérdése van, ami összefügg a műhely kísérleti jellegével. Láthattuk, hogy a stúdió tagjai szabadon gazdálkodhattak az éves költségvetésükkel (ami kevesebb vagy maximum annyi volt, mint évi egy játékfilm költségvetése), belső vitákon dönthettek a filmtervekről és azok megvalósításáról. Ennek az autonómiának a szabályozását és kereteinek meghatározását azonban még egy fontos szabályozási kérdés bonyolította. A BBS filmjeire ugyanis nem vonatkozott az úgynevezett „bemutatói kötelezettség”. Elkészülhettek, de – a korszak összes többi filmgyári produkciójával ellentétben – nem volt automatikus a besorolásuk és az engedélyeztetésük. Ezt a kérdést természetesen megint csak egészen eltérő módon lehetett értelmezni. Az egyik értelmezés szerint ezeknek a filmeknek a bemutatása jelentette a kivételt, a másik értelmezési verzió szerint viszont a bemutatásuk szabályszerű és lényegében automatikus volt, és csak kivételes esetben avatkozhatott volna közbe a Filmfőigazgatóság és a cenzúra. Ez az értelmezési vita azonban csak a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején, a politikailag érzékeny témákat ironikus, nyers stílusban tárgyaló BBS-filmek kapcsán éleződött ki.¹²⁸ A BBS tehát a hatvanas évek elején különleges pozícióval bíró műhelyként működött, belső önkormányzatisága sok szempontból a stúdiócsoporthok rendszerét is tesztelhette. A Stúdió ráadásul a kollektív, közös munka keretét is megadta, tehát tovább folytatódhatott a főiskolai évek alatt elkezdődött folyamat, amely összeszokott alkotói kapcsolatokat épített ki az ekkori fiatal nemzedék tagjai között. A főiskoláról frissen kikerült alkotók tehát a kötelező asszisztensi

¹²⁷ Egy, a BBS működésének első éveit összefoglaló cikk említ egy 1963. június 14-i dátumú filmfőigazgatósági leíratot, amely 1964 első negyedétől két, debütáló játékfilm elkészítését engedélyezi a BBS számára. A cikkben is szerepel azonban, hogy mindegyik végül mégsem került sor. Bíró Yvette: Mi lesz a Balázs Béla Stúdióval? *Filmkultúra* (1965) no. 2. pp. 19–24. Ezeket a bizonytalanságokat valószínűleg a stúdiócsoporthok megszervezése körüli vitáknak tudhatjuk be. A BBS-ben készítendő játékfilm kérdésére a *Tízezer nap* készitéstörténetének elemzése során, dolgozatom második felében még visszatérek.

¹²⁸ Ekkor egy Aczél György feljegyzésben is hangsúlyozta, hogy a BBS-filmek akkor kerülhettek csak a szűkebb nyilvánosság (klubvetítések, KISZ- és pártaktívák) fórumain túl moziforgalmazásra, ha kivételként azt a Filmfőigazgatóság engedélyezte. *A Balázs Béla Stúdió és a nyilvánosság. Aczél György feljegyzése az MSZMP KB és a Művelődésügyi Minisztérium számára.* 1973. május 15. In: Gervai András: *Tanúk.* p. 306.

munkák mellett önálló rövidfilmeket, kísérleti filmeket és etűdöket is készíthettek.¹²⁹ 1961-től kezdve számos díjnyertes film készült a műhelyben, és a hatvanas évek közepén a BBS fiataljai készítették a magyar újhullám több fontos filmjét is.

Az új szereplőként a színtéren megjelenő és saját szabályozással bíró BBS, bár játékfilmet nem készíthetett, mégis felborította az amúgy is bizonytalan status quo-t. A filmgyárban és a szakmai fórumokon a hatvanas évek elején sorozatosak voltak a konfliktusok az idősebb, konzervatív rendezők és a kísérletező fiatalok, másként fogalmazva a mesteremberek és a politikus beállítottságú, új szellemű filmekre törekvő alkotók között.¹³⁰ Az éleződő generációs konfliktusokat és az alkotói nézetkülönbségekből fakadó problémákat a hatvanas évek elején a filmgyári munka átszervezése tökéletesen ugyan nem oldotta meg, azonban valamelyest mégis tompította. Ebben a fejezetben áttekintettem azokat a különböző érveket, amelyek egyaránt a filmgyári munka decentralizálása mellett szóltak. Láttuk, hogy a Politikai Bizottság 1961-ben határozatot hozott a Hunnia alkotócsoportjainak megszervezéséről. A decentralizáció és az átszervezés azonban nem pusztán a művészi alkotómunka kereteit érintette, és nem is egy hullámban zajlott le. Időben kicsit előrefutva most ennek a folyamatnak a politikai hátterét és összefüggéseit kívánom jelezni.

A filmszakma és az alkotók mozgásterének újrendezésére, a központosított és hierarchikus gyártási rendszer lazítására a hatvanas évek elején a politikai-kultúrpolitikai konszolidáció kontextusában került sor. A hatvanas évek változásait értelmezve Rainer M. János az 1956-tól a hetvenes évek elejéig tartó időszakot két „*egymásra épülő, jellegében mégis különböző*” szakaszra osztja. Az 1956. november 4-től 1962-63-ig terjedő éveket a magyarországi szovjet rendszer 1947-53-as kiépítésének megismétléseként, a hatvanas évek elejétől a hetvenes évek elejéig tartó időszakot pedig az ötvenes évek közepén történt korrekció és rekorrekció sajátos újrajátszásaként jellemzi. A forradalom leverése és a politikai hatalom visszaszerzése után, az ötvenes-hatvanas évek fordulóján a Kádár-rendszer leszámolt politikai ellenfeleivel, végigvitte a termelőszövetkezetek megszervezését, gazdaságpolitikájában visszaállt az erőltetett iparosítás politikájára, a szellemi életben pedig visszaszerezte az ideológiai monopóliumot. A hatvanas évek elején azonban a politikai enyhítés szakasza indult el, amelynek legfontosabb lépései a tolerancia

¹²⁹ Azért több feljegyzésben is szerepelt, hogy a fiatalok filmjeiben dekadens, egzisztencialista hatások és jegyek is felfedezhetők. Avantgardisták, öncélúak, antirealisták. Olykor, látszólag, apolitikusak, valójában azonban politikailag éretlenek. Az MSZMP TKO előterjesztése a PB részére. MOL, 288.f. 5/245.ő.e.

¹³⁰ A Hunnia gazdasági tervét több alkalommal is Keleti Márton és Bán Frigyes „mentette meg”, amikor a leállított vagy meghíúsult filmek helyett beugorva olcsón és gyorsan könnyű vígjátékokat forgattak. Ezeket azonban a stúdióvezetés is a leggyengébb művek közé sorolta. Az idősebb rendezők gyakran felháborodva emlegették, hogy a minisztérium, főként Aczél György kizárólag a fiatal rendezők, illetve az egykori dramaturgból ekkorra rendezővé lett Kovács András és Bacsó Péter ötleteit pártfogolja.

gesztusának felmutatása (az „*aki nincs ellenünk, az velünk van*” kádári jelszava); a Szovjetunióban és azt követően a keleti blokk legtöbb országában, így Magyarországon is lezajló desztalinizáció/antisztalinista tisztogatás; az MSZMP 1962-es pártkongresszusának deklarációi a szocializmus alapjainak lerakásáról és ennek jegyében az osztályharc finomodásáról; valamint az 1963-as amnesztia voltak.¹³¹ 1962 őszén az SZKP új irányvonalát követő MSZMP VIII. kongresszusa tehát a nyitás politikáját és a sztálinizmus újbóli elítélését hirdette meg. A Filmművészeti Szakosztály nem sokkal korábbi vitáján Horváth Márton már ennek az új politikának próbált elébe menni. Az igazgató szinte önkritikát gyakorolva kárhoyztatta azt a rendszert, amelyben felvetik ugyan a problémákat, ám azonnal le is kerekítik a konfliktusokat. Éppen a leállított filmeket emelte ki, csakhogy pozitív példaként. A párt aktuális irányelvei szempontjából ekkor már kifejezetten jól jött volna az elkészültük. A politikai irányváltás után a vezetés számára a néhány hónappal korábban még nem támogatott témák lettek fontosak.¹³² A hatvanas évek elején tehát alaposan átalakult a filmszakmai és a kultúrpolitikai közeg. A magyar filmgyártás decentralizációja ennek az átalakulásnak a kontextusában, több hullámban történt meg.

¹³¹ Rainer M. János: *A „hatvanas évek” Magyarországon. (Politika)történeti közelítések.* pp. 14–15.

¹³² Horváth beszédének végén éppen a konfliktus-feltáró, progresszív filmek szükségessége mellett érvelt. „*Lehetetlen, hogy a szocialista művészet lemondjon arról, hogy ilyen értelemben úttörő munkát végezzen, hogy a maga eszközeivel megelőzzön bizonyos felismeréseket és a maga erejével közvéleményt teremtsen.*” Horváth Márton: Felszólalás. Vita a magyar filmről, 1962. *Filmvilág* (1988) no. 2. pp. 24–30.

2.8. Az alkotócsoporthoz rendszere és a MAFILM megszervezése

A következőkben a magyar filmgyártás hatvanas évek elején végrehajtott decentralizációjának folyamatát foglalom össze. Az átalakulás a PB 1961 őszén hozott döntése után indult el, és bő két év lefolyása alatt, három lépcsőben, új gyártási-szervezeti struktúra jött létre.

A PB határozata után, 1962 elején a Hunnia Filmstúdióon belül rendezőkből, forgatókönyvírókból illetve dramaturgokból három alkotói csoportot hoztak létre. Ez a változtatás csak az alkotómunka szervezeti rendjét érintette. Két lényegi ponton alakult át a rendszer. Egyrészt végérvényesen ekkor szűnt meg az ötvenes évek elején létrehozott Központi Dramaturgia. Ettől kezdve a forgatókönyveket nem egyetlen, központi dramaturgián, hanem három alkotócsoporthoz készítették el. Másrészt a rendezők aktív részesei lettek a filmtervfejlesztés és a forgatókönyvírás folyamatának, tehát nem a dramaturgia vagy az igazgató mellett működő Művészeti Tanács osztotta ki közöttük a témákat, hanem már a kezdettől együtt dolgoztak a dramaturgokkal, forgatókönyvírókkal az ötleteken. A csoportok élére Bányász Imre, Fejér Tamás és Hárs Lajos került. A három vezető közül egyedül Fejér Tamás volt filmkészítő, rendező. Bányász Imre korábban (1957 előtt) a Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat igazgatója, Hárs Lajos pedig a Hungarofilm Vállalat igazgatója volt. A központosítás lebontása nem volt teljes, a forgatókönyvek elfogadásának a joga ugyanis továbbra is az igazgató kezében volt. Horváth Mártonnal a rendezők és a minisztérium emberei egyaránt elégedetlenek voltak, az igazgató mégis a helyén maradt.¹³³

Az átalakítás következő lépése a Hunnia mellett a Budapest Filmstúdiót is érintette, és a szervezeti változtatások mellett komoly személycseréket hozott, valamint a filmgyártás engedélyeztetési folyamatát is egyszerűsítette. 1963. január elsejétől a Budapest Filmstúdió játékfilmes alkotóműhelye átkerült a Hunniához. A korábbi három alkotócsoporthoz tehát kiegészült egy negyedikkel. A személycserék a Hunnia majdnem teljes vezetését érintették. 1963-tól Horváth Márton helyett a Filmfőigazgatóság korábbi vezetője, Révész Miklós lett a Hunnia Filmstúdió igazgatója. Új emberek kerültek az 1962-ben létrehozott három alkotócsoporthoz élére is. Ezek az új vezetők immár nem káderek, hanem filmkészítők vagy filmes szakemberek voltak. Az egyes stúdió élén Bányász Imrét az egykori filmfőosztályvezető, Ujhelyi Szilárd váltotta. A kettes csoport vezetését Fejér Tamástól a dramaturg Köllő Miklós vette át. A hármas csoport élére pedig Hárs Lajos után Herskó János került. A hozzájuk kapcsolódott negyedik alkotócsoporthoz vezetője továbbra is Nemeskürty István maradt. 1963-ban tovább egyszerűsödött a filmgyártás engedélyeztetési

¹³³ Révész Miklós feljegyzése a PB határozat végrehajtásáról. MOL, 288.f. 33/1961/13.ö.e.

folyamata, ugyanis ettől kezdve már nem a filmgyár igazgatója, hanem a csoportvezetők dönthettek a forgatókönyvek elfogadásáról és a forgatás megkezdéséről. Ezek a változtatások együtt immár lehetővé tették, hogy az alkotócsoportok meginduljanak a valódi műhelyé szerveződés felé, és a kollektív munka központjai lehessenek. A tagok közösen vitatták meg a filmterveket, majd a forgatókönyveket, és a filmek munkakópiáját (első változatát) is. Mindegyik alkotócsoport négytagú tanácsot választott, amelynek a csoport vezetőjén kívül egy rendező, egy dramaturg és egy gyártásvezető volt a tagja.

Az átalakítás harmadik lépcsőjére egy évvel később került sor. Amíg az előző két év változtatásai az alkotómunka szervezeti rendjének decentralizálását szolgálták, ekkor alapvető intézményi átalakítás is történt, ami a gyártás és a filmirányítás rendjét is decentralizálta.¹³⁴ A gyártás vonatkozásában az alkotómunka és a gyártás különválasztása, valamint a gyártási bázis átszervezés jelentette a fordulatot. A filmirányításban pedig a Filmfőigazgatóság operatív funkcióinak – legalábbis formálisan – végleges átadása a stúdiócsoportok részére. Az átalakítás részletei a következők voltak. A magyar filmgyártás átszervezéséről szóló 169/1963/M.K.20/MM számú utasítás *„annak érdekében, hogy filmgyártásunk az állami és a társadalmi igényeknek megfelelően fejlődjön”*, előírta, hogy külön kell választani a filmgyártásban a művészeti és a gazdasági tevékenységet, valamint a játék- és a rövidfilmgyártásban egyaránt növelni kell a művészeti stúdiók önállóságát és felelősségét. Ennek érdekében átszervezték a magyar filmgyártás intézményrendszerét. A Hunnia és a Budapest Filmstúdió gyártási és gazdasági részlegeinek összevonásával 1964. január elsejei dátummal megalakult a Magyar Filmgyártó Vállalat. Az egyesített vállalaton, a MAFILM-en belül mind az ettől kezdve stúdiócsoport néven futó alkotócsoportok, mind pedig a gyártó-szolgáltató részlegek önelszámoló egységekként szerveződtek. A stúdiócsoportok jogállását és működését a határozat pontosan megfogalmazza. *„A stúdiók az állami filmgyártáson belül szervezett művészeti közösségek, az alkotó munka műhelyei. Vezetőiket a művelődésügyi miniszter nevezi ki. A vezető felel a filmek eszmei-művészi színvonaláért.”* A stúdiócsoportok szervezeti önállósága a filmterv- és forgatókönyv rendelésének és elfogadásának joga mellett éves dramaturgiai és előkészítési-gyártási költségkeretet is biztosított. Miközben a döntési jog és felelősség a stúdiócsoportok

¹³⁴ Mindezt a korszak gazdaságpolitikai-gazdaság szervezeti változásainak kontextusában is elemezhetjük. Az MSZMP 1962-es kongresszusának határozata értelmében az iparban végrehajtották az úgynevezett „nagyvállalati” átszervezést. Pár év alatt közel félezer vállalat önállóságát számolták fel. Szakács Sándor: A „Kádár-korszak” gazdaságtörténetének néhány kérdése. In: *Évkönyv IV. 1995.* 1956-os Intézet, Budapest, 1995. p. 57.

A MAFILM mint centralizált nagyvállalatnak a megszervezése beleillett ebbe a logikába. A filmgyártás intézményi nagyszerkezetének centralizálása (a Hunnia és a Budapest Filmstúdió vállalati önállóságának felszámolása) a kerete a MAFILM-en belüli decentralizációnak, az önálló művészi alkotómunkára épülő stúdiócsoportok (a filmgyártás intézményi kisszerkezete) létrehozásának.

vezetője és a műhelytanács kezébe került, a határozat az alkotók részére fellebbezési lehetőséget is teremtett, amennyiben kitért arra is, hogy vitás kérdésekben (tehát ha az igazgató által vezetett műhelytanács nem fogadta el az adott forgatókönyvet vagy gyártási tervet) az alkotók a filmfőigazgatóhoz fellebbezhetnek. A gyártás átszervezése szorosan összefüggött a filmirányítás decentralizálásával is. Ettől kezdve ugyanis a Filmfőigazgatóság elsősorban nem operatív, hanem stratégiai szervként működött. Az elkészült filmek bemutatásáról továbbra is a minisztérium határozott, a gyártás engedélyezésének joga és folyama azonban az alkotóműhelyek felelősségi körébe került. Ez a szerkezet működésképesnek bizonyult, és a következő években végig érvényben maradt.

3. Kitekintés a hatvanas évekre

Mettől meddig tartottak a hatvanas évek a magyar film történetében? Akad-e kitüntetett kezdőpont és különleges záródátum, és ha akad, vajon miféle segítséget nyújt az elemzés során a határvégek megjelölése? Hogyan tudunk túllépni a naptári logikán a korszaktipológia felé? A művészettörténeti gondolkodást a kronologikus, évtizedelő szakaszolás kísérti, holott a korszakhatárok és az évtizedhatárok gyakran nem esnek egybe. Ha azt mondjuk, hogy a „hatvanas évek”, vagy azt, hogy a „hetvenes évek” magyar filmje, netán az „ötvenes évek” magyar filmjét említjük, több-kevesebb pontossággal merül fel egy-egy korszak, értékrend és stílus közege. E korszakok egymáshoz való viszonya, és egyáltalán, a korszakok hossza és intenzitása azonban korántsem lényegtelen.

Az elmúlt évtizedek magyar filmtörténetét hosszabb-rövidebb periódusok hullámmozgásaként írhatjuk le, e periódusok általában tíz évnél rövidebb időt fognak át, szinkronban azzal, ahogy a filmtörténeti-stílustörténeti idő is igen gyorsan telik: a művészettörténeti korszakváltások évtizedekben mérhető tempójával szemben a filmtörténetben öt-hat-hét év alatt futnak fel és le a különböző irányzatok.¹³⁵ A hatvanas évtized a magyar filmben 1963-ban kezdődik és 1969-ig tart. A következő újabb korszak, a hetvenes évek 1969 és 1983 közé tehető, melyben 1972–73 és 1979 belső szakaszhatárként is kezelhető. A „rövid hatvanas évek” tehát a „hosszú hetvenes éveket” előzte meg, csak hogy amilyen rövid, olyan intenzív, hatásában kiemelkedő korszakról van szó. Milyen érvek szólnak a korszakhatárok mellett?

A „hatvanas évek” kezdetét a magyar filmben tágabb és szűkebb kontextusok összefüggéseiben tudjuk kijelölni. A „hatvanas évek” Magyarországról szóló politikai, társadalomtörténeti, kulturális diskurzusokban többé-kevésbé elfogadott 1962-64-es korszakhatár a szűkebb, szakmai-intézménytörténeti változások és a formatörténeti leírás szempontjából is fordulópontnak vehető. Az új korszak határát tehát politikai, kultúrpolitikai, mediális, intézményi, nemzedéki és stílusváltás egyaránt kijelöli. Politikai szempontból a hatvanas évek elejének (egy korábbi fejezetben már jellemzett) kádári konszolidációja jelenti a filmszakmai mozgások kontextusát. A kultúrpolitikában az ötvenes évek totalitárius rendjének felpuhulása, a szelektív tolerancia engedékenyebb stratégiája (amely nem monopóliumra és kizárólagosságra, hanem hegemóniára törekedett) jelzi a váltást. Mediális szempontból a televízió rohamos elterjedése formálta át alapvetően

¹³⁵ „Nemcsak a filmek avulnak hamarabb, mint az irodalmi művek, hanem – ahogy ezt már 1924-ben Balázs Béla is megállapította – a filmtörténeti idő is gyorsabban halad, mint más művészetek történetének ideje. [...] Nem találunk iskolát vagy mozgalmat, amely nyolc-tíz évnél tartósabb lett volna. A filmtörténet időszámítása leginkább a képzőművészeti avantgarde-éval rokon.” Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs*. (1992) pp. 15–16.

a film és a filmszakma helyzetét. Intézménytörténeti szempontból az előző fejezetekben részletesen elemzett decentralizálás, a stúdiócsoportok felállítása nyitja a korszakot. Az alkotógárda összetétele és differenciálódása szempontjából azért fordulópont a hatvanas évek eleje, mert ekkor lépett először markáns nemzedéki csoportként a színre filmkészítőknek egy új garnitúrája. Stílustörténetileg pedig a modernizmus és az újhullámok magyar filmes megjelenése teszi indokolttá a „hatvanas évek” külön korszakként való kezelését.

Miután az előző fejezetekben a gyártás decentralizációját elemeztem, a következő blokkban előbb azt vizsgálom meg, hogy miféle változásokat hozott a MAFILM és a stúdiócsoportok megszervezése, majd a filmszakma intézményrendszerének egyéb szempontjait érvényesítve tekintem át a hatvanas évek elejének fordulóját. Előbb a filmgyártás és a filmterjesztés átalakulását vizsgálom meg, ezt követően pedig a filmszaksajtó és a diskurzus új rendje alapján elemzem a szakmai nyilvánosság differenciálódását és átalakulását.

3.1.1. A magyar filmgyártás és a stúdiócsoportok a hatvanas évek első felében

A hatvanas évek elejére tehát átrendeződött a magyar filmgyártás színtere. A következőkben először a gyártási feltételek, a szervezeti kérdések és az infrastruktúra felől, majd pedig az alkotói műhelymunka lehetőségeinek szempontjából elemzem a magyar filmgyártás helyzetét.

A megelőző korszakkal összehasonlítva a hatvanas években Magyarországon több film készült, az éves játékfilmszám húsz-huszonöt között stabilizálódott. A korábbi fejezetekben láthattuk, hogy a magyar filmgyártás technikai infrastruktúrájának korszerűtlensége az ötvenes évek végén igen komoly problémát jelentett. A játékfilmgyártás növekedését a bürokratikus engedélyeztetés mellett az infrastrukturális-technikai kapacitáshiány akadályozta. A hatvanas években mégis megnőtt az évente készülő filmek száma, miközben a gyártás infrastruktúrája nem bővült jelentősen (nem épült fel a „magyar filmváros”, nem épültek új műtermek sem). A játékfilmgyártás volumenének bővülését a bürokratikus és centralizált engedélyeztetés lazításával, a gyártás hatékonyságának növekedésével, a filmkészítés technikai igényének átalakulásával, illetve szervezeti változtatásokkal magyarázhatjuk. Az ötvenes évek bürokratikus és központosított filmirányításának változását, az engedélyeztetés hierarchiájának lazítását, a stúdiócsoportok döntési jogkörének bővülését a MAFILM létrehozása kapcsán részletesen bemutattam. Mindez gyártási szempontból azért volt lényeges, mert megszűnt a korábbi

forgatókönyvhiány, az engedélyezettetés egyszerűsítése tervezhetőbbé és folyamatosabbá tette a gyártási kapacitás kihasználását. A nagyobb alkotói mozgástér hatására és nem utolsósorban az új, és a szerzői film jegyében gyakran önálló forgatókönyveket jegyző rendezőnemzedék pályára lépése következtében a filmkészítők folyamatosan tudtak előállni filmterveikkel, a stúdiócsoportok decentralizált rendszerében pedig a filmtervek és a gyártási tervek elfogadtatása gyorsabbá vált. Ezáltal áttekinthetőbb és ütemesebb, tervezhetőbb lett a filmgyártás. A szolgáltató részleg nem kényszerült leállásra azért, mert nem volt gyártásra elfogadott forgatókönyv. A MAFILM gyártási kapacitását (műtermek, technikai eszközállomány) folyamatosan és minden korábbinál hatékonyabban lehetett kihasználni.¹³⁶ A gyártási hatékonyság növekedésében a filmkészítés technikai igényeinek változása is közrejátszott. A hatvanas évek magyar filmjei (részben az újhullámos filmkészítés által inspirálva) a műtermek helyett egyre inkább külső helyszíneken készültek.¹³⁷ A műtermek felszabaduló kapacitását pedig a hatvanas évek elején felfutó televíziós filmkészítés (illetve, kisebb részben a nyugati bérmunka) tudta lekötni. Ahhoz azonban, hogy a magyar játékfilmek a műtermek helyett kint az utcán, városi, külső környezetben játszódhassanak, illetve forogjanak, technikai fejlődésre és fejlesztésre is szükség volt. A technikai fejlődést a minden korábbinál könnyebb kamerák, illetve a nagyobb fényérzékenységű nyersanyagok elterjedése jelentette.¹³⁸ Ennek köszönhetően kisebb stábbal, kisebb eszközparkkal (kamerák, lámpák, stb.) lehetett külső helyszíneken forgatni. Az ekkoriban elterjedő utószinkron tovább csökkentette a külső helyszíneken való forgatás stáb- és technikaigényét. Új filmgyár felépítése helyett tehát a hatvanas években a technikai eszközpark fejlesztésével lehetővé vált, hogy a korábbinál lényegesen több film készüljön. Ha a játékfilmek mellett a televíziós produkciókat, a rövidfilmeket és a dokumentumfilmeket is tekintetbe vesszük, akkor azt láthatjuk, hogy a magyar filmgyártás három telepén (Zugló, Könyves Kálmán körút, Pasarét) a hatvanas évek végén négyszer-öttször több film készült, mint az ötvenes évek elején. Míg az ötvenes években két-három átlagos technikai igényű produkció forgatható egymással párhuzamosan (bár láttuk, hogy akkoriban ezt a kapacitást sem használták ki), addig a hatvanas évekre ez a kapacitás nyolc-tíz produkció párhuzamos kiszolgálására nőtt. A hatvanas évek magyar filmgyártásának bővülését és hatékonyabb működését szervezeti intézkedések is elősegítették. Az egységes filmgyár, a MAFILM létrehozása a műtermek és a technikai

¹³⁶ A filmek forgatási napjainak száma erősen lecsökkent. Az ötvenes években átlagban ötven-hatvan forgatási napja volt egy-egy játékfilmnek. Ez a szám a hatvanas évek végére, a hetvenes évek elejére harminc alá csökkent. Langer István: *MAFILM Krónika 1948–1987*. Kézirat. Budapest, 1988.

¹³⁷ A magyar filmtörténetben az 1962-es *Kertes házak utcája* volt az első alkotás, amelynek egyetlen jelenetét sem forgatták műteremben.

¹³⁸ Az újhullámos, dokumentarista-naturalista filmkészítésnek is ez a fejlődés volt az egyik fontos kiindulópontja.

eszközállomány jobb kihasználását, valamint a filmek gyártásának lépcsőzetes beindítását tette lehetővé.¹³⁹ Itt ugyanis a centralizált működtetés a folyamatos és hatékony munkát tudta szolgálni. Ennek jegyében a hatvanas években a filmgyártás a minden korábbinál egyenletesebben működött.

A korszak magyar filmes fellendülését a gyártási-technikai feltételek kedvező alakulása mellett az alkotói mozgáster bővülése szempontjából is elemezhetjük. A hatvanas évek elején a filmkészítők a megelőző korszaknál sokkal komolyabb mozgásteret kaptak. Az alkotói műhelyként működő stúdiócsoporthoz felállításával létrejöttek a műhelymunka feltételi. Az alkotóműhelyek hatvanas évek elején felállított rendszere mellett szóló érveket négy, egymást feltételező csoportba tagolhatjuk. Az első a szakmai professzionalitás fontosságának elfogadása, a második az alkotói autonómia és a csoportok belső önkormányzatisága, a következő a művészi-alkotói platformok szerinti szerveződés lehetősége, és végül a választási lehetőség megteremtése (az a tény, hogy a filmkészítőknek lehetőségük volt arra, hogy a saját alkotócsoporthoz által meg nem szavazott, nem támogatott filmtervet átvigyenek egy másik stúdiócsoporthoz). A szakmai professzionalitás felértékelődése egyrészt a filmkészítésnek mint speciális tudástípusnak az elfogadását jelentette (ezt a korábbi fejezetekben a rendező személyének felértékelődéseként tárgyaltam), másrészt, és ezzel szoros összefüggésben a szaktudásnak a vezetői kiválasztásban való érvényesülését.¹⁴⁰ Az alkotóműhelyek vezetőit, ahogy azt már korábban hangsúlyoztam, a hatvanas években is a minisztérium nevezte ki. A stúdiócsoporthoz vezetőinek kiválasztásakor természetesen továbbra is lényeges szempont volt a lojalitás, ám egyre fontosabbá vált a szaktudás és a szakmai elfogadottság. A négy csoport élén álló rendezők-szakemberek (ebben a korszakban tehát Ujhelyi Szilárd, Köllő Miklós, Herskó János és Nemeskürty István) a filmszakma érdekeit és speciális szempontjait „felfelé”, a filmirányítás és a politika szempontjait és érdekeit „lefelé” közvetítő, a politikai-szakmai hierarchiában különösen fontos, mert kettős helyiértékkel bíró személyek voltak.¹⁴¹ Az alkotóműhelyek második lényeges funkciója és újdonsága a belső önkormányzatiság, a megnövekedett alkotói autonómia volt. Ebből a szempontból a

¹³⁹ Azaz az évente készülő filmeket arányosan szétosztották negyedéves ciklusok és műtermi, illetve technikai igényeik alapján. Ritkábban fordult elő az, ami az ötvenes évek elején gyakori volt, hogy olykor egyidőben a kapacitást leterhelve sok produkció készült, máskor viszont hetekig nem forgott egyetlen film sem.

¹⁴⁰ A gazdasági vezetés professzionalizációjáról és a szakszerűség kérdéséről lásd: Lengyel György: A magyar gazdasági vezetés professzionalizációjának két hulláma. In.: Valuch Tibor (szerk.): *Magyar társadalomtörténeti olvasókönyv 1944-től napjainkig*. Argumentum Kiadó – Osiris Kiadó, Budapest, 2004. pp. 479–485.

¹⁴¹ Személyes mozgásterük és informális kapcsolatrendszerük erősen befolyásolta érdekérvényesítési lehetőségeiket, ami újabb érv a hatvanas évek magyar filmcenzúrájának nem lineáris és nem homogén modellként való leírása mellett. A stúdióvezetők érdekérvényesítési lehetőségeinek szempontjából is tanulságos a dolgozatomban második felében tárgyalt *Tízezer nap* készítésétörténete.

BBS-beli műhelymunka első éveinek tapasztalata fontos kísérletet jelenthetett. A hatvanas években az egyes stúdiócsoporthoz évente átlagban négy-öt filmet készíthettek. A csoportok tagjai minden egyes forgatókönyvről és filmtervről, a gyártásra való engedélyeztetésről közös, belső vitát szerveztek. A viták és az önkormányzatiság logikája szorosan összefügg a harmadik szemponttal, az egymástól elkülönülő alkotói és stúdióprofilok kérdésével. A négy stúdiócsoporthoz közül az egyes, a hármas és a négyes tagsága aránylag pontosan karakterizálható. Az Ujhelyi Szilárd által vezetett egyes csoportot az ötvenes évek elején a Filmművészeti Főiskolán végzett nemzedék fémjelezte (Kovács András, Bacsó Péter, Révész György), illetve rajtuk kívül az ötvenes évek meghatározó alkotói közül Fábri Zoltán, Máriássy Félix és Ranódy László. A csoport, a korszakban egyedülként, saját programban is megfogalmazta a műhely céljait. Az 1963 nyarán (az akkor kontextusban elsősorban az alkotócsoporthoz önállósága védelmében) megfogalmazott, és csak 1969-ben nyilvánosságra került nyilatkozatban a csoport tagjai meghatározzák azt a platformot, amelyet az amúgy hangsúlyozottan különböző stíluseszményeket követő alkotók közös értéknek és célnak tartanak. Az egyes stúdió alkotói számára a közéleti, politikai szerepvállalás volt a közös nevezőként meghatározott és vállalt alkotói program.

*„Egyéniségük különbözősége ellenére közös csoportba fogja össze őket a társadalmi kérdések iránti szenvedélyes érdeklődés és a filmművészet társadalmi rendeltetéséről vallott közös felfogás. (...) Vallják: 1) hogy a szocialista művész nem elégedhet meg pusztán az ismert tételek illusztrálásának, a népszerűsítésnek feladatával, hanem joga van a felfedezés örömeire, és kötelessége életünk új jelenségeinek művészi felmutatása”.*¹⁴² A Herskó János által vezetett hármas csoport két, élesen elkülönülő nemzedék tagjait foglalta magába: a korszak idős, tapasztalt rendezőit (a Keleti Márton – Gertler Viktor – Bán Frigyes triumvirátust, akik az ötvenes években messze a leggyakrabban foglalkoztatott alkotók voltak), illetve a főiskolán 1961-ben végzett Máriássy-osztály tagjai közül Szabó Istvánt, Rózsa Jánost és Kardos Ferencet. A két nemzedék által képviselt alkotói profil szintén élesen elvált egymástól. Keletiek a szórakoztató filmes vonulatot, míg Szabóék a szerzői filmes újhullámot képviselték. A Nemeskürty István által irányított négyes csoport lényegében az ötvenes években a Budapest Filmstúdióban debütált vagy oda vonzott

A stúdiócsoporthoz vezetőit és mozgásterüket más szempontból annak a hatvanas évek kultúráirányítását meghatározó személyi (és intézményi) hálózat keretében is értelmezhetjük. Bozóki András ezeket az intézményi (csúcs)pozíciókat elfoglaló személyeket „hübéruraknak” nevezi. Az Aczél György körüli értelmiségiek csoportosításával kapcsolatban arról ír, hogy a fenti, befolyásos pozíciókat elfoglaló személyekre épült az a hálózat, amelyre a kultúrpolitika kontrollja épült, illetve, amelyre Aczél a kultúra irányításában támaszkodott. Bozóki azt is hangsúlyozza, hogy mindez persze nem jelenti azt, hogy ennek a kulturális elitnek valamennyi tagja Aczél feltétlen híve lett volna. Bozóki András: *Politikai pluralizmus Magyarországon 1987–2002*. Századvég Kiadó, Budapest, 2003. pp. 54–55.

¹⁴² Az I. számú alkotócsoporthoz ülése. *Filmkultúra* (1969) no. 4. pp. 86–87.

alkotókból állt (Jancsó Miklós, Várkonyi Zoltán), de itt dolgozott Makk Károly és itt készítette első játékfilmjét Gaál István is. A Nemeskürty-féle csoport annyiban is következetesen vitte tovább az ötvenes évek végén a Budapest Filmstúdióban megkezdett vonalat, hogy szinte programszerűen sokszínű és kiegyensúlyozott profilt képviselt. Egyrészt ők gyártották a legtöbb filmet (a hatvanas években átlagban évente hatot-hetet), másrészt minden évben készítettek legalább egy szórakoztató alkotást, egy fontos társadalmi vagy politikai témával foglalkozó munkát és rendszeresen lehetőséghez juttatták az elsőfilmes alkotókat.¹⁴³ A Köllő Miklós által vezetett kettes csoportnak a többivel összehasonlítható nemzedéki vagy programszerűen vállalt csoport-profilja nem volt.

Az alkotócsoportok rendszerének negyedik fontos eleme az volt, hogy a csoportok határai átjárhatóak voltak. Amennyiben a csoport tagsága és vezetője nem támogatta egy tervet, az alkotó átvihette a filmjét egy másik csoportba. A korszakban arra is akadt példa, hogy maguk alkotók is csoportot váltottak. A fenti szempontok vagy érvek voltak tehát a hatvanas évek elején megalakított csoportrendszer legfontosabb újdonságai, amelyek nagymértékben közrejátszottak a magyar filmgyártás volumenének erősödésében és változatosabbá válásában. A stúdiócsoportok, rendezők és filmek áttekintése céljából az alábbiakban összefoglalom egy táblázatba a csoportrendszer első három évében készült filmek listáját.¹⁴⁴

¹⁴³ A Budapest Filmstúdió által már az ötvenes-hatvanas évek fordulóján felkarolt külföldi bér munkák hagyományát folytatva a Nemeskürty-féle műhely jegyezte a hatvanas évek első felének két nyugati koprodukcióját is. A *Germinal* című Zola-adaptáció magyar-francia, az *Aranyfej* című krimivígjáték pedig magyar-amerikai koprodukcióban jött létre.

¹⁴⁴ *MAFILM Tájékoztató* (1965) nos. 9–10. p. 22.

3.ábra: A négy stúdiócsoporthoz készített játékfilmek és rendezőik 1963 és 1965 között

stúdiócsoporthoz	rendező	1963	1964	1965
I. Ujhelyi	Fábri	Nappali sötétség	Hús óra	
	Máriássy		Karambol	
	Ranódy	Pacsirta		
	Révész	Hogy állunk fiatalember	Igen	Nem
				Minden kezdet nehéz
	Kovács		Nehéz emberek	
	Novák			Szentjános fejevétele
II. Köllő	Bacsó	Nyáron egyszerű		Szerelmes biciklisták
	Rényi	Mindennap élünk	Déltől hajnalig	Tilos a szerelem
	Palásthy	Meztelen diplomata	Másfél millió	Egy hét vidéken
	Markos	Tücsök		
	Mamcserov	Bálvány		
	Kalmár	Szélhámosnő		
	Zolnay		Négy lány egy udvarban	
	Marton		Már nem olyan idők... Bán R.	Játék a múzeumban
III. Herskó	Herskó	Párbeszéd I-II.		
	Keleti	Hattyúdal	Ha egyszer húsz év múlva	A tizedes meg a többiek Butaságon története
	Gertler	Egy ember aki nincs	Özvegy menyasszonyok	
	Bán F.		Pénzcsináló	
			Kár a benzinért	
	Szabó		Álmodozások kora	
	Kardos			Gyermekbetegségek
Nádasy			Fény a redőny mögött	
IV. Nemeskürty	Várkonyi	Foto Háber	A köszívű ember fiai I.	A köszívű ember fiai II.
	Jancsó	Oldás és kötés	Így jöttem	Szegénylegények
	Szemes	Új Gilgames		
	Fejér		Miért rosszak a magyar...	Patyolat akció
	Banovich		Életbe táncoltatott lány	
	Gaál	Sodrásban		Zöldár
	Szinetár			Háry János
	Makk	Utolsó előtti ember	Mit csinált felséged...	
	Hintsch		Rab Ráby	Iszony
	Kósa			Tízezer nap
	Allegret	Germinal		
Thorpe		Aranyfej		

A hatvanas évek elején a magyar filmgyártásban lezajlott lassú és nehézkes átszervezés annak példája, hogy az alkotók és a hatalom közötti viszony bizonyos esetekben milyen komoly mértékben függ nem pusztán az intézményi feltételektől, de a kölcsönös bizalom (akár hallgatólagos) megteremtésétől is. A filmgyári és a minisztériumi vezetés bizonytalan, bizalmatlan és következetlen intézkedései hosszú éveken keresztül nehézkessé és kiszámíthatatlanná tették a túlságosan centralizált és hierarchizált kontroll működését. A decentralizálás és az alkotóműhelyek megszervezése egyben azt is jelentette, hogy megosztották a filmkészítők csoportját – és ebből mindegyik félnek haszna származhatott. A döntések fokozatos áthelyezése az intézményrendszer alsóbb fokára (minisztérium–filmgyár–alkotócsoporthoz) azzal az eredménnyel járt, hogy a művészeket is bekapcsolta a cenzúra folyamatába, működtetésébe, és ezzel egyben a döntések felelősségét is megosztotta a szintek között. Láttuk, hogy az 1956 előtti évek cenzúráját az

előzetes kontroll jellemezte, azaz a kész film előkészítését, a forgatókönyv megírását tartották a legfontosabbnak. 1956 után változott a helyzet. Ettől kezdve inkább az utólagos kontroll (pótforgatások, bizonyos jelenetek átírása, kihagyása) volt a jellemzőbb. Kevésbé szóltak bele a film előkészítésébe, a kész vagy félkész műveket azonban szigorú ellenőrzésnek vetették alá. Az első módszer az erő stratégiájára épült: merev és látványos volt. A második már diffúzabb technika, és ennél fogva láthatatlanabb. Nem véletlen, hogy a forradalom utáni cenzúrasorozat és *A tanú* 1969-es betiltása között csak elvétve kerültek filmek a dobozba, pedig ebben a korszakban készültek a magyar új film politikailag érzékeny témákat keményen, kritikusan feltáró alkotásai.¹⁴⁵ A hatvanas évek engedékenyebb, a szelektív tolerancia gesztusaira építő kultúrpolitikája a nyílt, látványos erődemonstráció helyett inkább arra törekedett, hogy magukat a művészeket is bevonja a tiltás és engedélyezés folyamatába. Az 1956 előtti években az alkotók lényegében nem játszottak komoly szerepet a döntési folyamatban. A hatvanas évekre ez alapjaiban változott meg: maguk a művészek is lényeges szereplői lettek a kultúrpolitikai játszmáknak. Eddig azonban hosszú és bonyolult út vezetett. Nem véletlen, hogy a hatvanas évek nagy korszakát olyan időszak előzte meg és készítette elő, amely éppen annak fő vonásában, a közvetlen politikai szerepvállalás kérdésében különbözik radikálisan a rákövetkezőtől. Az évtized első éveiben a magyar film kétségkívül új pályára állt. Hogy csak ekkor és nem korábban, az az évtizedforduló zavaros körülményeinek is köszönhető volt. A kölcsönös bizalmatlanság évei, a beavatkozás és a visszafogás görcsei azonban egyértelművé tették annak a módszernek a működésképtelenségét, amely a totális és közvetlen kontrollt az engedékenyebb, áttételes és informális érdekérvényesítési stratégiával keverte. A hatvanas évek, a magyar film nagy meneteleése megmutatta, hogy a politikával folytatott dialógusra, az értelemlebegtetés poétikájára épülhet hallgatólagos megegyezés.¹⁴⁶ Az ezt közvetlenül megelőző évek csődje pedig arról tanúskodott, hogy kiszámíthatatlanságra és kölcsönös bizalmatlanságra nem.

3.1.2. A filmgyártás és a filmterjesztés az ötvenes-hatvanas években

Az előző fejezetekben a magyar játékfilmgyártás intézményeinek és a filmirányításnak a szerkezetváltását követtem végig az ötvenes évektől a hatvanas évek közepéig, a MAFILM és a stúdiócsoporthoz létrehozásáig, majd pedig a hatvanas évek

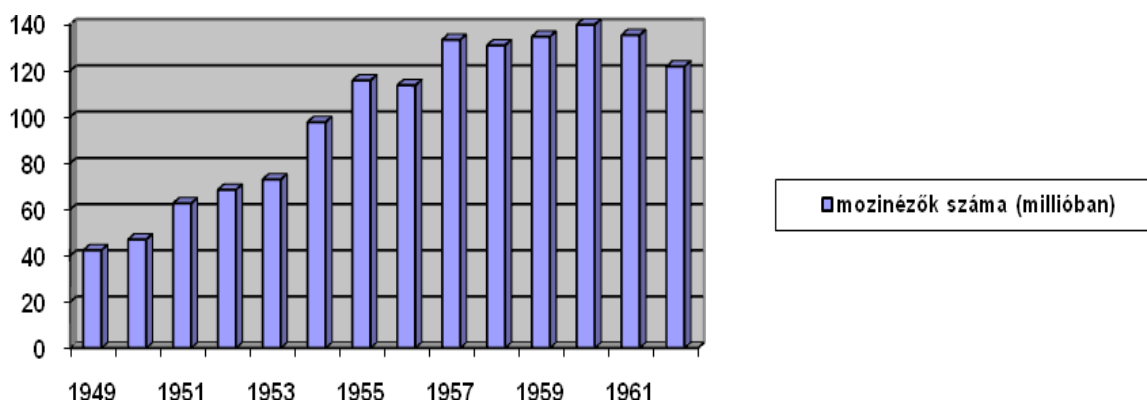
¹⁴⁵ A *Tízezer nap* készítésétörténetét és a film körül zajlott cenzurális csatákat, mint korábban már említettem, a dolgozatomban második felében szereplő esettanulmányban elemzem.

¹⁴⁶ A nyilvánosság alkufolyamatként való értelmezéséhez és a Kádár-kori nyilvánosság szerkezetváltozásához lásd: Heller Mária – Némedi Dénes – Rényi Ágnes: A magyar nyilvánosság szerkezetváltozásai a Kádár-rendszerben. In.: Somlai Péter (szerk.): *Értékrendek és társadalmi-kulturális változások*. ELTE Szociológiai Intézet, Budapest, 1992. pp. 109–118.

újdonosságait tekintetem át. A filmszakma ágazatai közül tehát a gyártásra koncentráltam. Ahhoz azonban, hogy a filmkészítés keretfeltételeinek ötvenes-hatvanas évekbeli megváltozását és a hatvanas évek új korszakának sajátosságait szélesebb, illetve más szempontú összefüggésekben is lássuk, a szakma két másik ágazatát, azaz a forgalmazást és a bemutatást is át kell tekintenünk. A következő blokkban tehát először a bemutatás kérdését vizsgálom meg a mozihálózat erőteljes felduzzasztásának és a nézőszámok alakulásának perspektívájából. Ebben az összefüggésben tárgyalom a mozihálózat mennyiségi fejlesztésének és technikai korszerűsítésének a kérdését, illetve az ötvenes-hatvanas évek egyik legfontosabb mediális változását, a televízió megjelenését. A televízió és a filmszakma közötti kapcsolat a korszakban egyrészt a bemutatás kontextusában (a nézőkért folytatott versengés történeteként), másrészt a gyártási feltételek összefüggésében (a filmgyár gyártási kapacitásának kihasználása szempontjából) tárgyalható. A bemutatás intézményeiként lefolytatott tévés-mozis rivalizálás mellett a gyártási együttműködés módzatait is szükséges áttekinteni. A film és a televízió kapcsolatának vizsgálata után a fejezet hátralévő részében a filmforgalmazás kérdését elemzem. Előbb a forgalmazás és a gyártás összefüggését tekintem át a finanszírozás szempontjából, majd a forgalmazáspolitikai átalakulását követem végig a külföldi filmek magyarországi, illetve a magyar filmek külföldi bemutatásának kérdései mentén.¹⁴⁷

Ahogy azt már az ötvenes évek magyar filmszakmájáról szóló áttekintésben láttuk, az államosítás után beindult falumozisítási program alapvető célja az volt, hogy a tömeghatásúnak és a politikai agitáció számára kiemelten hasznosnak tartott filmeket a kultúrpolitika valóban tömegekhez tudja eljuttatni. A falumozisítási program az ötvenes évek legvégéig folyamatosan zajlott. Ennek keretében vidéken, apró településeken jobbra 16 mm-es vetítőhelyeket alakítottak ki, általában művelődési házak helyiségeiben vagy használaton kívüli épületekben. Ezzel az olcsó, ám nem túl jó technikai minőséget képviselő módszerrel rövid idő alatt ugrásszerű mennyiségi növekedést lehetett elérni. 1948 és 1963 között a hagyományos, 35 mm-es mozik száma másfélszeresére, az úgynevezett keskenyfilmes (azaz 16 mm-es) mozik száma azonban több mint tízszeresére emelkedett. Elsősorban ennek köszönhető, hogy az ötvenes években ugrásszerűen, az 1949-es negyvenkétfélmillióról 1960-ra száznegyvenmillióra nőtt a mozinézők száma. A tendenciákat a következő ábra mutatja.

¹⁴⁷ A statisztikai adatok forrása: Homoródy József (szerk.): *A magyar film. 1945–1963*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1964.



4.ábra: A magyarországi mozinézők számának alakulása 1949 és 1962 között

Ahhoz, hogy az ötvenes évek ugrásszerű nézőszám-bővülését, majd a rákövetkező visszaesést értelmezzük, a mozihálózat dinamikus bővítése mellett a technikai fejlesztés kérdését, a filmkínálat változását, illetve a televízió elterjedését kell figyelembe vennünk.

A technikai fejlesztés azért lényeges, mert a hirtelen létrehozott falusi keskenyozik kényelmi színvonala igen alacsony volt. Az ötvenes években végrehajtott mozifejlesztésekről hamar kiderült, hogy az erőltetett iparosításhoz hasonlóan olykor több a kár, mint a hasznuk. Az 1949 után sebtiben felhúzott, falusi 16 mm-es vetítőhelyek műszaki állapota igen gyenge volt, a vidéki mozik korszerűtlenek és kulturálatlanok voltak. A falusi mozihálózat fénykora az ötvenes évek közepe és a hatvanas évek legeleje közötti néhány évre tehető, utána lassú sorvadásnak indultak. A nézőszám visszaesése az ötvenes évek végén a rossz minőségű falusi keskenyozikban kezdődött, ugyanis az 1957-es jegyáremelés után már egyre kevesebbeknek volt kedve drágán rossz minőségű moziba menni.¹⁴⁸ A városokban és főként Budapesten azonban továbbra is nőtt a nézőszám. Ez elsősorban a mozik ekkoriban elkezdett technikai fejlesztésének, valamint annak volt köszönhető, hogy a fővárosban szélesebb volt a filmkínálat, több nyugati film futott a mozikban. Vidéken azonban erősebb volt a forgalmazás kontrollja. A falusi, vidéki mozihálózat mennyiségi fejlesztésének évei után, az ötvenes évek végétől kezdve ugyanis egyre fontosabb lett a főként városi, hagyományos mozik korszerűsítése. Az első szélesvásznú mozi 1957 nyarán, Budapesten kezdte meg a működését. A következő évben már negyven, 1959-ben pedig száz szélesvásznú mozi volt Magyarországon. A hatvanas évek elejére a hagyományos (35 mm-es) mozik több mint negyven százaléka ezzel a technikával volt felszerelve.

A nézőszám növekedésében a mozik gyarapodása és a szélesvásznú technika megjelenése mellett a filmkínálat bővülése és a magyar filmek számának megugrása is

¹⁴⁸ A Művelődési Minisztérium revizori osztályának feljegyzése Aczél György részére a belföldi filmforgalmazásról. MOL, XIX-I-22 99/1959.

közrejátszott. Az ötvenes évek elején átlagban hatvanöt-hetven filmet mutattak be a magyar mozikban. Ez a szám az ötvenes évek közepén kezdett emelkedni. A hatvanas évek elején már évente több mint száznegyven filmet mutattak be, köztük egyre több nyugati alkotást. A nézőszám gyarapodása azonban nem pusztán az amerikai filmek, a francia vagy olasz vígjátékok bemutatásának volt köszönhető. Az ötvenes évek első felében, amikor a nyugati filmek csak nagyon megszűrve jutottak el a magyar mozikba, kiugróan sikeresek voltak a hazai alkotások, közülük is elsősorban a szórakoztató filmek (*Mágnás Miska*, *Állami Áruház*, *Liliomfi*). Az ötvenes években a hazai filmek nézőszáma átlag kétmillió volt. A legsikeresebb filmek listáján a korszakban szinte csak magyar filmeket találunk. 1948 és 1962 között a magyar mozikban negyvenhét film ért el két és fél milliónál magasabb nézőszámot. Ezek közel kétharmada hazai alkotás volt. A harminc magyar film mellett négy szovjet és három-három francia, illetve olasz film szerepelt a listán, amelyet kiugró, több mint nyolcmillió nézettséggel a korszakban többször felújított, tehát szinte végig műsoron tartott *Mágnás Miska* vezet. Az ötvenes évek végén azonban már egyre ritkábban találunk két és félmillió nézőt vagy annál többet vonzó filmet (sem magyart, sem külföldit). Ekkoriban inkább a bővülő filmkínálat tartja magasan a nézőszámokat. Összefoglalva tehát azt láthatjuk, hogy az ötvenes-hatvanas évtizedforduló, közelebről az 1960-as év a magyar mozitörténet csúcsa. Ekkor már elterjedt a szélesvásznú technika, relatíve gazdag a filmkínálat, és még csak kevéssé érvényesült a televízió közönségelszívó hatása.¹⁴⁹ A hatvanas években azonban drámaian megváltozott a helyzet. A magyar mozi a hatvanas évek legelején volt a csúcson, a magyar film az évtized közepén jutott el oda. A közönség azonban ekkor már nem mindig, vagy nem mindenhová követte. Az 1960-as száznegyvenmillió nézőszám ugyanis tíz év alatt nyolcvanmillióra apadt. A nézőszám rohamos csökkenését hagyományosan a televízió közönségzippantó hatásával, illetve a szerzői filmek hermetikus, értelmiségi világával szokás magyarázni. Ez utóbbi érvet a

¹⁴⁹ A forgalmazás hamar és élesen reagált arra a tényre, hogy az ötvenes évek végén a televízió személyében új konkurens is megjelent a terepen. A MOKÉP arra panaszkodott, hogy a tévé filmválogatása zavarja az eszmei-ideológiai munkát, mert túlságosan sok nem progresszív filmet vetítenek a tévében (1958-ban példának okáért a második világháború előtt készült magyar „kultúrsemetet”). A moziforgalmazás tehát sem műsorpolitikai, sem gazdasági téren nem tudott versenyt futni a tévével. Az ötvenes évek végén a tévé, saját gyártású műsora minimális lévén, szinte csak filmeket vetített, gyakran a mozipremier után pár hónappal. A MOKÉP beszámolóiban hangsúlyosan szerepel, hogy nem tudták és nem is akarták az éves bemutatók számát feljebb srófolni, mert akkor „eszmei engedményekre” kényszerültek volna. A forgalmazók rendre megerősítették, hogy óriási a hiány vígjátékból és zenés filmből. Szocialista vígjáték például alig készül, ezért kénytelenek engedményeket tenni és a közönségigényt nyugati vígjátékkal kielégíteni. Az anyagi és az ideológiai érdekütközés sajátos jele, hogy olykor többet költöttek kevéssé preferált filmek reklámozására, mint a magas kópiaszámmal induló presztízsfilmekére. (A *Fekete szem éjszakája* propagandájára például 75.000 forintot, a *Csendes Don* népszerűsítésére pedig 45.000 forintot fordítottak.) A felmerült problémákra a MOKÉP javaslata az volt, hogy a mozi és tévé forgalmazást egységes irányítás alá kellene helyezni. MOKÉP-feljegyzés az MSZMP TKO számára a forgalmazásról. MOL, 288 f. 33/1960/15.ö.e.

hatvanas évek művészfilm-közönségfilm vitája kapcsán a következő fejezetben tárgyalom. Most az első évrre, a tévé mumus-szerepére koncentrálok.

A tévé kétségkívül erős konkurensé lett a mozinak a hatvanas években. A statisztikák alapján könnyű egyértelmű korrelációs kapcsolatot is felállítani. Ahogy gyarapodott a tévékészülékek száma, úgy csökkent az éves nézőszám. A televízió előfizetők száma a hatvanas évek elején már több százezer volt, a tévé tehát valóban komoly nézőréteget tudott elérni. A magyar televíziózás és a filmgyártás azonban nem pusztán riválisai, hanem fontos partnerei is voltak egymásnak. Az az érv, amely szerint a televíziózás megjelenése egyirányú és kizárólag negatív hatást gyakorolt a magyar filmre és a filmszakmára, árnyalásra szorul. A kérdésnek kizárólag a filmterjesztés, tehát a tévé nézőszippantó hatása felől való értelmezése ugyanis félrevezető. Ahhoz, hogy a magyar televíziós és filmes szakma kapcsolatáról árnyaltabb képet kapjunk, a mozis nézőszámok visszaesésének kérdése mellett a televíziós műsorgyártás és a filmgyártás kapcsolatát is meg kell vizsgálnunk. Az ötvenes évek végén felfutó magyarországi televíziózás ugyanis nem pusztán a bemutatás mozikkal rivális fóruma volt, hanem új gyártási-megrendelői szereplőként is megjelent a színtéren.¹⁵⁰ Az ötvenes-hatvanas évtizedfordulón a televízió számára készített filmek az olcsóságuk, a filmgyárak felduzzasztott személyi állományának foglalkoztatása, a kihasználatlan gyártási (műtermi) kapacitás hasznosítása, valamint az értékesíthetőség okán voltak fontosak. A hatvanas évek elején a televíziós profilt, azaz a tévéfilmek bér munkában történő legyártását teljes egészében átvette a Budapest Filmstúdió.¹⁵¹ A MAFILM 1964-es megalakulásával a televíziós és a külföldi bér munka önálló gyártási-szervezeti egységet képezett a filmgyárban. A hatvanas évek közepén a tévés és a filmes szakma közötti együttműködés három legfontosabb módja a filmgyári bér munka (a tévé által jóváhagyott forgatókönyvek és filmtervek kivitelezése), az eseti együttműködés (például technikai eszköz kölcsönzés), illetve a koprodukció volt.¹⁵²

¹⁵⁰ A magyar kísérleti televíziózás még meg sem indult, a Hunnia azonban már 1956-ban részben televíziós célra készített rövidfilmeket. Az egyik legelső ilyen rövidfilmet, Banovich Tamás *Magyar csárdások* című folklór-táncfilmjét a moziforgalmazásban kísérőfilmnek, emellett azonban magyar és külföldi televíziós bemutatásra szánták.

¹⁵¹ Mindez a filmgyártás hatvanas évek elején történt átszervezésének részeként, annak első lépcsőjében zajlott le. A Budapest Filmstúdió játékfilmes műhelyének a Hunnia Filmstúdióba történő átcsoportosítása a Budapest Filmstúdióban komoly gyártási kapacitást szabadított fel. Ezt a kapacitást a BBS rövidfilmjeinek gyártása mellett a tévés, illetve a külföldi bér munka töltötte ki. televíziós bér munka ekkoriban évente kb. nyolcmillió forint bevételt jelentett, azaz hozzávetőleg két játékfilm átlagos költségvetésének felelt meg.

¹⁵² Az egyik legelső koprodukciós alkotás a Fejér Tamás által rendezett, moziváltozatban is elkészült tévésorozat, *A Tenkes kapitánya* volt. A tévé és a filmgyár közötti koprodukciós együttműködésnek ez a példája a hatvanas évek elején Kelet-Európában úttörő kísérlet volt. A tévé és a filmgyárak közötti partnerkapcsolatnak a hatvanas években Kelet-Európában és Magyarországon is kiépülő fázisai, amelyek a nézőkért folytatott rivalizálással indultak, a tévé másodlagos bemutatási fórumként való megjelenésével, majd tévés bér munkákkal és koprodukciókkal folytatódtak, nemzetközi trendeknek feleltek meg. Némi fáziskéséssel tehát a szocialista országokban is az a versengésből a partnerkapcsolat felé mutató folyamat ment végbe, ami az amerikai filmgyártásban a hollywoodi stúdiók és a televíziók között az ötvenes években

Összességében tehát azt lehet mondani, hogy a tévés bér munkák a hatvanas években a filmgyártás szempontjából még nem közvetlen bevételi forrásként, hanem a gyártási kapacitást kiegyenlítő megrendeléseként voltak fontosak.¹⁵³ A kapacitás kiegyenlítése azonban nem csak infrastrukturális szempontból, hanem az alkotói foglalkoztatottság szempontjából is lényeges volt. Mivel a korszakban jelentősen megnőtt a filmgyárban a rendezők száma, az évente készülő játékfilmek száma pedig húsz körül stabilizálódott, egyre élesebb lett a filmkészítési lehetőségért folytatott verseny. A televíziós megrendelések ennél fogva az alkotók számára is felértékelődtek. A korszak meghatározó alkotói éppúgy készítettek tévéfilmeket (Makk Károly: *Öröklakás*, Fábri Zoltán: *Vízivárosi nyár*) vagy sorozatokat, mint a fiatalok, akik számára különösen fontos lehetőség volt a televízió a szakmai rutinszerzés szempontjából (a hatvanas évek végének egyik legnépszerűbb sorozata, a *Bors* egyes epizódjait Szabó István, Simó Sándor, Sándor Pál és Szomjas György rendezték). A televízió és a filmgyár közötti együttműködésnek *A Tenkes kapitánya* kapcsán már érintett, a forgalmazás szempontjából lényeges eleme volt, hogy a tévé számára vagy azzal koprodukcióban készült munkákat a mozikban is bemutatták. Ennek úttörője 1962-ben Deák István esztrádfilmje, a *Csudapest* volt. A tévé tehát egyrészt másodlagos bemutatási fórumként jelent meg a magyar játékfilmek számára, másrészt a hatvanas években a mozikban is megjelentek a televízió megrendelésére, elsősorban tévépremier céljára készített alkotások. Mindennek nem pusztán a szakmai együttműködés, de a finanszírozási lehetőségek variálódása szempontjából is nagy jelentősége volt. Amikor a *Férjhez menni tilos* című tévéfilmről (Zsurzs Éva, 1964), illetve a *Honfoglalás* című, háromrészes tévé sorozatról (Mihályfi Imre, 1966) kiderült, hogy a költségvetésük túl magas, a MOKÉP és a Hungarofilm kiegészítették a produkció költségvetését. Anyagi hozzájárulásukért cserébe a forgalmazó vállalatok megkapták a filmek mozis belföldi, illetve külföldi forgalmazási jogát. Ez a kérdés a filmforgalmazás és a gyártás kapcsolatának újabb vetületéhez, a finanszírozásához vezet el minket.

A finanszírozás kérdése természetesen közvetlenül kapcsolódik a rendszer politikai-hatalmi meghatározottságaihoz. A párt oszthatatlan hatalma, a hivatalos ideológia meghatározó befolyása és az állami, illetve kvázi állami tulajdon primátusa a szocialista rendszerben a gazdaságosság és a jövedelmezőség piaci szempontjait alárendelte a politikai-kultúrpolitikai céloknak. A hatvanas évek magyar gazdasági reformkísérlete

lezajlott.

¹⁵³ A MAFILM 1965-ös összebevételének fele származott játékfilmgyártásból, huszonegy százaléka rövidfilmkészítésből és kevesebb mint öt százaléka televíziós bér munkából. Ez utóbbi majd a hatvanas-hetvenes évtizedfordulón ugrik meg, amikor akad olyan év, hogy a MAFILM összebevételéből nagyobb százalékban részesedik a tévés filmgyártás, mint a játékfilmgyártás (1972-ben az előbbi harmincnégy, utóbbi pedig huszonöt százalék volt). Langer István: *MAFILM Krónika 1948–1987*. Kézirat. Budapest, 1988.

azonban ez utóbbi, piaci szempontok részleges érvényesítésével próbálkozott. A gazdasági reformkísérlet filmszakmai vonatkozásainak elemzése túlmutat dolgozatom idő- és témahatárain, ezért itt csupán a folyamatok kontextusának jelzése okán fontos kiemelni, hogy amikor az ötvenes-hatvanas évek filmszakmájának belső, állami elszámolási rendszerét, közelebbről a forgalmazás és a gyártás kapcsolatát tekintem át, akkor ennek az elemzésnek az időbeli és politikai-gazdasági kontextusa a gazdaságosság szempontjának fokozatos érvényesülése, ami a hatvanas évek gazdasági reformja felé mutat.¹⁵⁴ A következőkben azonban csupán az ötvenes-hatvanas évtizedforduló filmfinanszírozási, belső elszámolási rendszerének változásait foglalom össze, annak érdekében, hogy a forgalmazáspolitikai átalakulásának tágabb összefüggéseit jelezzem.

Az államosítás után kialakított szakmai intézményrendszer egyben a filmek finanszírozásának formális átszervezését is jelentette. Az ötvenes években a cenzúra által forgalmazásra engedett filmek gyártási költségét a MOKÉP kifizette a filmgyárnak. Láttuk, hogy az ötvenes évek elején ugyan kiugróan magas volt a magyar filmek nézőszáma, azonban a magyar filmek forgalmazásából származó bevétel (például a kultúrpolitikai célok okán igen alacsonyan tartott jegyárak miatt) nem fedezte a filmek gyártási költségét. Amennyiben azonban a forgalmazási szektor összbevételét tekintjük, azaz a magyar filmek mellett a Magyarországon bemutatott külföldi filmek forgalmazási bevételét is figyelembe vesszük, azt láthatjuk, hogy ez utóbbi, azaz a külföldi filmek magyarországi forgalmazása a korszakban mindvégig nyereséges volt (azaz a jogdíj összegét lényegesen meghaladta a jegybevétel). Az ötvenes években a magyarországi forgalmazásból származó összbevétel tehát meghaladta a magyar játékfilmek gyártási összköltségét. A filmszakma belső elszámolási rendszere pedig a gyártásnak a forgalmazási bevételekből való finanszírozásán alapult. 1950 és 1956 között a magyar játékfilmgyártás finanszírozása tehát a MOKÉP elszámolási rendszerén keresztül, a magyar filmek hazai forgalmazási bevétele mellett a külföldi filmek magyarországi forgalmazási bevételeiből valósult meg. A Hungarofilm 1956-os megalakulásával a filmterjesztés területén immár két vállalat, a MOKÉP (magyar filmek hazai forgalmazása, illetve külföldi filmek magyarországi forgalmazása) és a Hungarofilm (a magyar filmek külföldi értékesítése, fesztiváloztatása és forgalmazása) osztozott. Ennek következtében a filmszakma belső elszámolási rendszere is átalakult. Az

¹⁵⁴ A hatvanas évek második felében, a gazdasági reform keretében a filmfinanszírozás rendszere is alapvetően átalakult. A „*játékfilmgyártás és forgalmazás kultúrpolitikai és gazdasági összhangjának elősegítése*” céljából kiadott, 87196/1966 MM számú utasítás a magyar filmek finanszírozását formailag többcsatornássá tette. A Filmfőigazgatóság ennek jegyében minden egyes film költségvetéséből kétfélmillió forintot ajánlott meg, amit a stúdió, illetve a forgalmazó vállalatok, valamint indokolt esetben maga a Filmfőigazgatóság egészíthetett ki. A forgalmazó vállalatok így megrendelőként és közvetlen finanszírozóként is megjelentek a rendszerben.

1956 és 1967 között érvényben lévő szabályozás szerint a filmgyárok az általuk készített (és a Filmfőigazgatóság által bemutatásra engedélyezett) játékfilmeket fix gyártási átlagáron adják át a két forgalmazási vállalatnak. Ez az átlagár 1960-ig három és félmillió forint (ez az összeg kétszázötvenezer forint forgalmi adót is tartalmazott), 1960 és 1967 között pedig négy- és ötmillió forint volt (a színes filmekért a forgalmazó filmek felárat fizettek). A két forgalmazó vállalat megosztotta a költségeket: a MOKÉP a magyar filmek gyártási átlagárának hatvankilenc, a Hungarofilm pedig harmincegy százalékát fizette ki. A Hungarofilm megalakulása azért is fontos, mert a külföldi forgalmazás felértékelődését mutatja. Az ötvenes évek első felében a magyar filmeket inkább csak a baráti, szocialista országok vették át forgalmazásra. A nyugati vagy harmadik világba történő értékesítés sem politikailag, sem bevétel szempontjából nem volt kiemelt cél. Az ötvenes évek végétől kezdve azonban a helyzet megváltozott, és egyre fontosabb lett úgy politikailag, mind anyagilag a magyar filmek széles körű nemzetközi bemutatása. Ennek jegyében került az előtérbe a magyar filmek nemzetközi fesztiválszereplése is, amit a fesztiválok hálózatának a hatvanas éveken, az újhullám fénykorában történt megerősödése és kiterjedése is segített. Az ötvenes évek filmszakmai belső elszámolási rendszere kapcsán tehát láttuk, hogy a forgalmazás egyrészt a gyártás finanszírozása szempontjából volt fontos, másrészt, és ezzel szoros összefüggésben, a külföldi filmek magyarországi bemutatása mellett, az évtized végétől egyre lényegesebbé vált a magyar filmek külföldi bemutatása. A következőkben ezért először áttekintem a külföldi filmek magyarországi bemutatásában történt elmozdulásokat, majd a magyar filmek külföldi értékesítésének és fesztiválszerepléseinek változásait a korszakban.

A bemutatás kérdéseinek áttekintése kapcsán láthattuk, hogy az ötvenes években ugrásszerűen emelkedett a magyarországi mozik nézőszáma, később azonban ez a növekedés megállt. Az ötvenes évek végén, a televízió megjelenése idején a filmterjesztés több módon is reagált erre a helyzetre. A forgalmazás és a bemutatás terén bekövetkezett változtatások közrejátszottak abban, hogy az évtizedfordulón a magyar mozik a már említett nézőcsúcsot produkálták. A technikai korszerűsítés (szélesvásznú technika) mellett a bemutatáspolitikai differenciálódása és a filmkínálat bővítése is a közönség igényeinek kielégítését szolgálta. Ebben a folyamatban a politikai és a gazdasági érvek szorosan összefonódtak egymással. A kérdés az volt, hogyan egyeztethetőek össze a kultúrpolitika elvei a szórakoztató filmek és a nyugati filmek iránti közönségigénnyel.¹⁵⁵ A nevelés és a

¹⁵⁵ A filmbehozatallal és a nézőszámokkal kapcsolatban a Filmfőigazgatóság is gyakran felvetette, hogy míg szocialista filmből nagyon sokat mutatnak be és ezek relatíve rossz kihasználtsággal futnak, addig a kevés nyugati film relatíve nagy kihasználtsággal fut. Ebből pedig a nézők arra a téves következtetésre jutnak, hogy a nyugati filmek jobbak mint a szocialisták.

szórakoztatás összekapcsolása már az ötvenes évek elejének vitáiban és a szocialista realizmus koncepciójának értelmezésében kulcsfontosságú volt. Ennek jegyében került elő a műfaji kínálat bővítése¹⁵⁶, és fogalmazódott meg folyamatosan kultúrpolitikai célként az „igényes vígjátékok” elkészítése is.¹⁵⁷ Az ötvenes évek végén, azzal összefüggésben, hogy a közvetlen ideológiaközvetítés terepe egyre inkább a sajtó és a rádió (illetve majd a televízió) lett, a bemutatáspolitikai kérdése is átértékelődött. A filmforgalmazás ideológiaközvetítő funkciója mellett a mozikból származó bevétel is egyre komolyabb szerepet játszott. A politikai szempontok mellett tehát felértékelődött a gazdaságosság kérdése. A bemutatáspolitikai differenciálódást a mozihálózat átstrukturálódásának és a filmkínálat bővülésének egymással összekapcsolódó kérdése mentén elemezhetjük. A mozihálózat átstrukturálódásáról a technikai korszerűsítés kapcsán már volt szó. Az ötvenes évek elejéhez képest, amikor a szűkös filmkínálat lényegében minden darabja megjelent a széles mozihálózatban, tehát a falusi és a fővárosi mozik ugyanazt a műsort vetítették, az évtized végén már nem jelent meg a teljes magyar mozihálózatban az amúgy egyre bővebb műsorkínálat. A szelektív műsorpolitika bizonyos filmeket csak szűkebb körben, jobbra városi mozikban, illetve adott esetben egyetlen, kitüntetett helyen, a budapesti Filmmúzeumban engedett közönség elé. Amennyiben az ötvenes évek szocreál kánonját úgy tekintjük, hogy az a nevelést és a közérthetőséget helyezte az előtérbe, úgy az ötvenes évek végének átalakulását e két szempont korábinál differenciáltabb érvényesítéseként írhatjuk le. A széles körben forgalmazott filmnek továbbra is meg kellett felelniük ezeknek az elvárásoknak. A városi vagy csak szűk forgalmazásra kerülő alkotások esetében azonban nem volt már annyira szigorú a kánon. A szórakoztató, apolitikus filmek a nevelés funkciója felől jelentettek bizonyos engedékenységet, a korszak modernista filmjei pedig a közérthetőség kánonját kezdték ki.¹⁵⁸ A Magyar Színház- és Filmtudományi Intézet kezelésében 1957-ben kezdte meg működését Budapesten a

¹⁵⁶ „[N]em csak egészségtelen, hanem kultúrpolitikai abszurdum lenni, ha a szocialista országok filmjeit a nézők csak tanulás és művelődés miatt látogatnák, szórakozni pedig csak kapitalista filmeknél lehetne.” A filmterület helyzete és feladatai az MSZMP művelődéspolitikai irányelvei alapján. 1958. nov. 12. MOL, 288. f. 33. cs. (1958) 24. ő. e. 24-34. old.

¹⁵⁷ Jellemző, hogy még egy filmfőigazgatósági jelentésben is az szerepelt, hogy túl sok filmdráma kerül a mozik műsorára. MOL, XIX-I-22 51.d. 65.854

¹⁵⁸ A fenti sémát árnyalja, pontosabban a bemutatáspolitikai közvetlen politikai szándék alapján történő felhasználását mutatja a forradalom utáni hónapok speciális helyzete. Ekkor (pontosabban már részben a forradalmat megelőző hónapokban is) széles körben vetítettek be olyan klasszikus vagy szórakoztató filmeket, amelyek az ötvenes évek elején nem kerülhettek a magyar mozikba. A Korda Sándor produkciójában készült, harmincas-negyvenes évekbeli brit klasszikusok közül 1956-ban a *Rembrandt* és *A bagdadi tolvaj*, a következő évben pedig a *VIII. Henrik magánélete*, a *Lady Hamilton* és a *Pygmalyon* került a magyar mozikba. A Korda-filmekkel egyidőben a harmincas évek magyar sikerfilmjeit is újra bemutatták. Mindez a filmcenzúra bizonytalanságának és útkeresésének kontextusában is értelmezhető (miközben a friss magyar filmek bemutatásáról nincs döntés, a mozikban régi magyar vagy magyar vonatkozású darabokat mutatnak be), de elemezhetjük a véres és brutális megtorlás idején tett cinikus, figyelemelterelő kultúrpolitikai gesztusnak is.

Filmmúzeum, amely kitüntetett szerepet játszott a differenciáló bemutatáspolitikában. Bizonyos filmeket csak itt mutattak be, mégpedig javarészt a fent jelzett kánont kikezdő alkotásokat. A Filmmúzeumban az ötvenes évek végén egyrészt politikasemleges, szórakoztató filmeket mutattak be, másrészt a filmtörténet klasszikusait és a kortárs film olyan újhullámos, modern alkotásait, amelyeket a széles moziforgalmazás nem vett át.¹⁵⁹ A speciális profillal működő moziban a sikerfilmek olykor kétszázézeres közönséget is elértek, de Truffaut *Jules és Jim* című filmjét is sok tízezren látták.¹⁶⁰ A Filmmúzeum műsorpolitikája tehát pontosan mutatja a kettős szelep funkciót, amely a nevelés és a közérthetőség terén egyaránt engedményeket tesz, ám csak szűk körben engedi a szelektált alkotásokat közönség elé jutni. Mindezt összefoglalva az ötvenes évek filmes bemutatáspolitikája kapcsán is alkalmazhatjuk a szelektív nyilvánosság azon modelljét, amelyben a differenciálás alapja az elérhető közönség nagysága. Minél szűkebb körben volt látható az adott produktum, annál engedékenyebb volt a cenzúra. A filmforgalmazás szempontjából ezek a szűkülő körök vagy nyilvánosságok a széles körű moziforgalmazástól a csak a nagyvárosokban vagy Budapesten, a Filmmúzeum bérletes előadásain bemutatott filmekre át a kizárólag belső körben látható produkciókig terjednek.

A filmszakmai nyilvánosság lassú átalakulása az ötvenes-hatvanas évtizedfordulón a bemutatáspolitikai differenciálódása és a filmkínálat bővülése mellett a magyar filmek külföldi szereplésének szempontjából is áttekinthető. Az ötvenes évek közepe előtt a magyar filmek csak elvétve jelentek meg nemzetközi fesztiválokon. Az egyik erős kivétel

¹⁵⁹ Ilyen volt például a *Hamu és gyémánt*, a *Szerelmem Hirosima* és a *Jules és Jim*. A műsorpolitika kettős szelep funkciója azonban azt is eredményezte, hogy a mozi két, egymástól élesen eltérő célközönséget vonzott. A keveredés olykor zavart okozott. A Filmmúzeum szórakoztató filmekhez szokott közönsége előtt az olasz neorealista *Vihar előtt* például csúfosan megbukott, vetítését egy alkalommal a nézők botrányos füttykoncertje miatt meg kellett szakítani.

¹⁶⁰ Mindez a hatvanas évek magyar újhullámának előtörténete szempontjából is fontos. Egyrészt hatástörténet szempontjából (a magyar új film alkotói mikor láthatták az európai modernista film kulcsalkotásait), másrészt éppen a közönség elváráshorizontja miatt. Az ötvenes évek elején a legfontosabb neorealista filmek, ha némi késéssel is, de láthatóak voltak Magyarországon (a *Biciklitolvajok* 1950 áprilisában, a *Csoda Milánóban* 1952 júniusában, a *Róma nyílt város* 1954 májusában került közönség elé). A kelet-európai film úttörő alkotásait szintén készítésükkel többé-kevésbé szinkronban bemutatták. A *Ballada a katonáról* 1960 novemberében, a *Csatorna* 1958 áprilisában, míg a *Hamu és gyémánt* 1961 májusában jutott el Budapestre (ez utóbbi csak a Filmmúzeumba). Az európai modernizmus kulcsfilmjei azonban csak több éves késéssel, vagy szűk körben kerültek a magyar mozikba. Bizonyos kivételt a francia újhullám jelentett. A *Négyszáz csapás* 1960 májusában került a mozikba. A *Szerelmem, Hirosimát* 1960 szeptemberében mutatta be a Filmmúzeum. A *Kifulladásig* azonban már csak készítése után öt évvel, 1964 januárjában került a Filmmúzeumba. Antonioni filmjeiről nagy viták folytak a sajtóban, a hatvanas évek elején több magyar rendezőt Antonioni-epigonizmussal vádoltak, miközben *Az éjszakát* 1963 szeptemberében mutatta be a Filmmúzeum. A *Kiáltás*, a *Kaland* és a *Napfogyatkozás* pedig még később, egyaránt csak 1966 őszén, szintén a Filmmúzeumban került bemutatásra. *Az Országúton* 1958 szeptemberében, a *8 és fél* 1964 májusában került a magyar mozikba. Még komolyabb késéssel került a hazai nagyközönség elé *A hetedik pecsét* (1975 november) és a *Tavaly Marienbadban* (1974 január). Az alkotók és a kritikusok belső vetítéseken (a filmgyárban, a Filmtudományi Intézetben vagy a MOKÉP külön vetítésein) megnézhettek olyan friss, kortárs alkotásokat, amelyeket még a Filmmúzeum bérletes előadásain sem vetítettek. A szaksajtó cikkeiben és vitáiban rendre előkerültek ezek a filmek, amelyek a közönség számára nem vagy csak nehezen voltak elérhetőek.

Szőts István 1941-es alkotása, az *Emberek a havason* volt. Ennek a hatásával kapcsolatban is elmondható, hogy az akkoriban formálódó olasz neorealizmusra gyakorolt befolyása erősebb volt, mint a közvetlen magyar hatása. Az ötvenes években a szocialista fesztiválok (elsősorban Karlovy Varyban) szerepeltek ugyan magyar filmek, és díjakat is nyertek, de ennek kezdetben inkább protokolláris jelentősége volt.¹⁶¹ Az ötvenes évek közepén már a nyugati fesztiválok is feltűntek magyar filmek. Az első komoly sikert – ugyan díj nélkül – a *Körhinta* 1955-ös Cannes-i bemutatója jelentette. 1945 után a *Ház a sziklák alatt* volt az első magyar film, amely nem szocialista országban, hanem Nyugaton nyert komoly fesztiváldíjat. Makk Károly filmjét 1958-ban, San Franciscóban díjazták. Az igazi áttörés mégis csak a hatvanas évek elején történt meg.¹⁶² A forgalmazás lehetőségei azonban csak lassabban nyíltak meg. Ahogy a MOKÉP erősen megválogatta, hogy mely nyugati filmeket vett át hazai forgalmazásra, a magyar filmeket is csak nehezen sikerült a szocialista blokkon kívül értékesíteni.¹⁶³ A magyar filmek külföldi forgalmazása a korszakban egyrészt a korábban már elemzett belső elszámolási rend, azaz a gyártás belső finanszírozása miatt lett egyre fontosabb.¹⁶⁴ Másrészt a hatvanas évek közepén a kultúrában is legitimációt kereső kádári politikának kapóra jött a magyar újhullám. A film jobb exportcikk volt, mint az irodalom, a nemzetközi fesztiválok és kritikusi körökben felkapott, szókimondó magyar filmek nemcsak alkotóik, de a rendszer presztízsét is erősítették.¹⁶⁵ A hatvanas évek elején, a magyar filmexport fellendülésével egyidőben a szakmai egyéb nemzetközi kapcsolatai, így a koprodukción is felélénkültek. Míg a forradalom előtti években kizárólag keleti partnerekkel való együttműködések körvonalazódtak (és jobbára haltak el), 1957-től kezdve ezen a téren is kinyílt a világ. Az első koprodukciós film, a *Fekete szem éjszakája* magyar-francia koprodukcióban, Keleti

¹⁶¹ Karlovy Varyban 1956-ban az *Egy pikoló világos* és a *Szakadék* megosztott fődíjat, 1957-ben pedig a *Hannibál tanár úr* fődíjat kapott. A díj komoly szerepet játszott abban, hogy Fábri filmjét (amelyet az 1956-os forradalom előtt pár héttel mutattak be Magyarországon) 1957-ben újra műsorra tűzték.

¹⁶² 1963-ban Révész György az *Angyalok földjéért* Cannesban és Locarnóban kapott díjat, 1964-ben Páger Antal pedig a *Pacsirta* főszerepéért Cannesban jutalmazták. Ugyanebben az évben a *Sodrásban* fődíjas lett Karlovy Varyban.

¹⁶³ Az 1957-58-as szezonban például alig több mint négyszázezer forint bevétel származott a nyugati exportból, és ennek az összegnek is a javát egyetlen film, a *Vasvirág* eladásai tették ki.

¹⁶⁴ Ha egy magyar filmet valamennyi szocialista ország átvesz forgalmazásra, az hozzávetőleg két-két és félmillió forint bevételt jelent. 1945 óta a legsikeresebb exportcikk a *Körhinta* volt, amelyet nyolc szocialista és húsz nyugati országba sikerült eladni. A *Talpalatnyi földet* és a *Vasvirágot* huszonnégy, a *Rákóczi hadnagyát* huszonegy, a *Valahol Európában* húsz, a *Bakaruhában* pedig tizennyolc országba értékesítették. Dósa István: A magyar film külföldön. *Filmkultúra* (1960) no. 2. pp. 98–103.

¹⁶⁵ Tanulságos az az interjú, amit a Hungarofilm vezetője, Dósa István adott a *Filmkultúrának* a hatvanas évek közepén. A magyar filmek külföldi értékesítésével kapcsolatban azt hangsúlyozta, hogy a magyar filmek nyugati értékesítését erősíteni kell és lehet. Megjegyezte, hogy az eladásokat nem is feltétlenül a politikai ellentétek nehezítik. Pozitív példának hozta fel a Csehszlovákiát, ahol a fesztiválsikerekkel (és nem utolsósorban a hatvanas években elért két Oscar-díjnak köszönhetően) felfuttatták a külföldi eladásokat. Dósa István: A magyar film külföldön. *Filmkultúra* (1966) no. 2. pp. 26–32.

Márton készült el.¹⁶⁶ Az évtizedfordulón magyar-csehszlovák (Bán Frigyes: *Szent Péter esernyője*) és magyar-egyiptomi (Mészáros Gyula: *Egyiptomi történet*) koprodukciók, valamint három megrekedt keleti közös filmterv¹⁶⁷ után újabb nyugati együttműködések is megvalósultak, a *Germinal* francia, az *Aranyfej* pedig amerikai részvétellel.

¹⁶⁶ Igaz, a filmet olcsó szórakoztatásként, giccsként bírálták a hivatalos szervek, és nem épp példaként állították a szakma elé. A közönség persze nagy lelkesedéssel fordult a film felé; amikor levették a műsorról, már kétmillió nézője volt, és telt házas vetítésekkel futott – a kultúrpolitika azonban feltehetően pusztán a nyereségérdekeltséget látta a film műsoron tartásában, és inkább eltekintett a bevételéktől, csak hogy a közönség még szélesebb köreitől távol tartsa a giccsset.

¹⁶⁷ Éveken keresztül zajlott *A dunai hajós* előkészítése magyar-bolgár koprodukcióban (a tervből végül a hetvenes években lett csak film), míg a Zalka Máté életéről szóló filmet magyar-szovjet együttműködéssel próbálták tető alá hozni, és ezen kívül számos magyar-cseh és magyar-keletnémet koprodukció terve is felmerült – majd két-három éves vajúdas után meg is hiúsult. (Például keletnémet koprodukcióban terveztek egy szatirikus filmet a magyarországi turizmusról – ebből a témából nőtt ki a *Déliab minden mennyiségben* tisztán magyar gyártásban. Feljegyzés a DEFA és a Budapest Filmstúdió közötti koprodukciós tárgyalásokról MOL, XIX-I–22 66.639/1961.

3.1.3. A szaksajtó és a diskurzus új rendje

A filmgyártás és a filmterjesztés átalakulásának és kapcsolatának elemzése után a szakmai nyilvánosság eddig csak érintőlegesen vizsgált területét kívánom áttekinteni. A magyar filmszakma intézményeinek ötvenes-hatvanas években lezajlott újjáalakulásában és a filmkészítés keretfeltételeinek rendszerében fontos szerepet töltött be a szakma fórumainak bővülése. Egy korábbi fejezetben már láttuk, hogy a filmes szaksajtó önállóvá válása 1956 után párhuzamban folyt a szakmai intézményrendszer újjáalakulásával és annak differenciálódásával. A továbbiakban először megvizsgálom az ötvenes évek végén-hatvanas évek elején indult filmes lapok profilját, majd a szakmai diskurzus új rendjét elemzem a hatvanas évek meghatározó filmes folyóirata, a *Filmkultúra* azon cikkeinek segítségével, amelyek kulcsszerepet játszottak az alkotói profilok, csoportok és nemzedékek önmeghatározásában.

A művészeti élet szaklapjainak megjelenése a korszak átalakuló nyilvánosságában a szakmásodás és differenciálódás jele.¹⁶⁸ Ezek a kiadványok olyan új diskurzust tudtak nyitni, ami a hivatalos széles nyilvánosságban nem volt lehetséges.¹⁶⁹ Az ötvenes évek új filmes lapjai közül 1957-ben indult el a *Film, Színház, Muzsika* című népszerűsítő hetilap, 1958-ban a kéthetente megjelenő *Filmvilág* című magazin, 1960-ban pedig a Magyar Filmtudományi Intézet belső kiadványa, a *Filmkultúra*. A három kiadvány célcsoportjai és profiljai pontosan elkülöníthetőek egymástól. Ezek mentén a korabeli filmes nyilvánosság tagolódását, illetve a szakmai professzionalizáció folyamatát kísérhetjük végig. A *Film, Színház, Muzsika* minden mozinézőnek szólt. Könnyed, olvasmányos cikkeivel, sok fotóval a széles közönséget célozta meg. A *Filmvilág* már szűkebb közönségnek, a mozirajongók még mindig elég komoly méretű táborának szólt. A beköszöntő szerkesztőségi cikk kettős célt tűzött a lap elé, a szakszerűség és az ideológiai tisztaság kívánalmát. A lap szerzőgárdája vegyes volt, a filmes szakújságírók és a filmszakma reprezentánsa mellett igen sok író és irodalmi ember publikált a *Filmvilágban*.¹⁷⁰ A lap élénken reagált az éppen zajló újhullámos áttörésre. Sok írás jelent meg a fiatal francia filmről, köztük azokról az újhullámos alkotásokról, amelyek, ahogy erről már volt szó,

¹⁶⁸ Mindez természetesen szorosan összefüggött a korakádári korszak már említett fordulatával, amelyben a filmkritika mint az orientáció és az utólagos kontroll eszköze értékelődött fel.

¹⁶⁹ Sneé Péter: Filmes viták a magyar sajtó tükrében. 1956–70. In: *Mozgó film/3. A BBS műhelykiadványa*. BBS, Budapest, 1988. pp. 111–147.

¹⁷⁰ A filmszakma professzionalizálásának jele, hogy maguk a filmes szakújságírók is csak ezekben az években jelennek meg. Az ötvenes évek végén a napilapokban többé-kevésbé rendszeres volt ugyan a magyar filmekről szóló kritika, de kevés volt az önálló kritikus, az önálló kritikai hang. A filmkritika professzionalizálódása, illetve ezzel egyidőben az alkotók mind erőteljesebb önmeghatározási kísérlete az ötvenes évek végén igen sok konfliktust szült. A kritikusok és az alkotók között elmérgesedett viszony egyik sajátos dokumentuma Komlós Jánosnak a rendezőkről (de a kritikusokról is) kemény vádakát megfogalmazó feljegyzése a párt kulturális osztálya számára. Komlós János: Jelentés a magyar filmgyártás helyzetéről. MOL, 288. f. 33. cs. (1960) 15. ő. e. 20-36. old.

ekkor még nem vagy csak szűk körben voltak láthatók Magyarországon. A *Filmvilág* vitáinak másik fontos funkciója, hogy elkezdődött a vita a rendezői autonómiáról. Az ötvenes évek végén a lapban írók, rendezők és kritikusok sora szólott hozzá ahhoz a kiindulópontját tekintve film és irodalom kapcsolatát tárgyaló vitához, amelynek lényegi kérdése és kihívása azonban inkább az volt, hogy a rendező vagy az író számít-e a filmek meghatározó alkotójának. A népszerűsítő *Film, Színház, Muzsika* és a professzionalizálódó *Filmvilág* mellett a harmadik fórum, az 1960-ban belső terjesztésre, stencilezve indult *Filmkultúra* egyértelműen a szakmának szóló kiadvány volt.¹⁷¹ A *Filmkultúra*nak a hatvanas évek közepén, a magyar film nagy korszakával párhuzamosan történt felfutását a filmszakmai nyilvánosság tágulásának, a diskurzusok differenciálódásának folyamataként írhatjuk le. A belső kiadványként megjelenő, ötszáz stencilezett példánnyal induló lapnak 1964 nyaráig huszonöt száma jelent meg. Már ebben a korszakban számos fontos szöveget publikált, ám nagy korszaka 1965-ben kezdődött. A fordulatot a szerkesztőség, az arculat, a technika, a terjesztés és természetesen a profil változása jelezte. A lap élére Bíró Yvette került, mellette azonban a filmszakma és a filmkészítők reprezentációi is tagjai voltak a szerkesztőségnek.¹⁷² Az arculat korszerűsödött, a stencilezés helyett a *Filmkultúra* ezentúl nyomdai kivitelben jelent meg. A korábbi belső terjesztésű, rendszertelenül megjelenő időszaki kiadványt az utcai terjesztésű, kéthavonta megjelenő új folyóirat váltotta.¹⁷³ A legfontosabb azonban természetesen a profil megváltozása volt. A *Filmkultúra* 1965-ös új folyamának szerkesztői beköszöntője pontosan definiálta a célokat. Azért lépett „felsőbb osztályba” a lap, azért volt szükség az arculat megváltoztatására, mert időközben a magyar film is „felsőbb osztályba” lépett – hangsúlyozta a szöveg. A *Filmkultúra* egyrészt meg akarta ismertetni a közönséget a legújabb filmművészeti irányzatokkal és történetekkel, másrészt, és ezzel összefüggésben, egy bizonyos tendencia (mégpedig a szerzői film és az újhullám) mellett kívánta egyértelműen kijelölni a maga pozícióját. A kortárs magyar filmgyártással való élénk kapcsolat és a műhelymunka mellett a *Filmkultúra* fontos célja volt, hogy kinyissa a horizontot a társművészetek és a társadalomtudományok felé.¹⁷⁴

¹⁷¹ A névválasztás tisztelgés volt a két világháború között Lajta Andor szerkesztésében megjelenő, 1928 és 1938 között tizenegy évfolyamot megélt *Filmkultúra* előtt. Egyszóval a magyarországi filmkultúra folyamatosságát jelző gesztusként is értelmezhető. A magyarországi filmtudományos diskurzus új kezdeteként a *Filmkultúra* megjelenésével egyidőben elindult a Filmművészeti Könyvtár című sorozat is, amely nem pusztán a filmelmélet történetének klasszikusait és a kortárs elméleti szövegeket publikálta magyar nyelven, hanem magyar szerzők köteteit is megjelentette.

¹⁷² A szerkesztőség tagjai 1967-ig: Ujhelyi Szilárd, Hegedűs Zoltán, Kovács András és Gaál István – tehát az alkotói-nemzedéki kiegyensúlyozottság is fontos volt.

¹⁷³ A példányszám az évtized második felében tízezerre futott fel.

¹⁷⁴ Ezt szolgálta a szellemi nagykoalíciós és supergroup-szerű szerzőgárda. Kritikusok (Ember Marianne, Almási Miklós, Létay Vera, Veress József, Zalán Vince, Nemes Károly, Gyertyán Ervin, Zsugán István, Szilágyi Gábor), írók és költők (Eörsi István, Gyurkó László, Kuczka Péter, Csoóri Sándor, Görgy Gábor, Horgas Béla, Mészöly Miklós, Dobai Péter, Örkény István, Pilinszky János, Domonkos Mátyás), szociológusok (Vitányi Iván, Hegedűs András, Konrád György, Sükösd Mihály, Somlai Péter, Józsa Péter),

Láttuk, hogy a horizontok tágítása, a kortárs film irányzatainak megismertetése már a *Filmvilág* megindulásakor a szaksajtó fontos törekvés volt. Az ötvenes évek végén a *Filmvilág* azonban még nem foglalt, nem foglalhatott egyértelműen állást a magyar filmes irányzatok között. Nem pusztán politikai és cenzurális okokból. Hanem ezért sem, mert a magyar filmes alkotói-művészi irányzatok csak később, a hatvanas évek első felében formálódtak, és különültek el egymástól markánsan. A filmtörténet művészeti megújulást hozó irányzatai előtt/mögött gyakran ott találunk egy kritikai hullámot, és annak meghatározó orgánumát. Az olasz neorealizmus előfutára a *Cinema Nuovo*, a francia *nouvelle vague* úttörője a *Cahiers du Cinéma* volt, Angliában pedig a *Sight and Sound* töltött be hasonló szerepet. Ezek közül a hatvanas évek Magyarországon a francia volt a legfontosabb – és nem utolsósorban naprakész – minta. A *Filmkultúra* kulcsfontosságú szerepet játszott abban, hogy a hatvanas években az új magyar film irányzatai és értékei differenciáltan és markánsan artikulálódjanak. A lap hangsúlyosan állást foglalt a politikai szerepvállalásra épülő, új magyar film mellett.¹⁷⁵ Ezen kívül azonban tág teret nyitott a különféle vitáknak és eszmecseréknek. Többek között a *Filmkultúra* által biztosított nyilvánosságnak köszönhető, hogy a hatvanas években átalakult a szakmai diskurzus, és minden korábbinál pontosabban fogalmazódtak meg a különböző alkotói profilok.

Már a korábbi fejezetekben láttuk, hogy a filmirányítás hangsúlyváltozásainak lényeges összetevője volt a rendezői szerepről alkotott értékelések és koncepciók átalakulása. A magyar filmszakma intézményeit és színterét áttekintő fejezetek után, dolgozatom első részének végén e színtér szereplőinek (ön)definícióit vizsgálom meg. Egyrészt visszautalok a filmirányítás átalakulásának kontextusában a rendezői szerep értékelésének kérdéseire (a rendező szerepének értékelése és értelmezése a kultúrpolitika szempontjából), másrészt, és elsősorban, azt követem végig, hogy a filmszaksajtóban milyen koncepciók jelentek meg a rendezői szerepről, és hogyan került át a hangsúly a hatvanas években a rendezői öndefiníciókra. Azt a folyamatot igyekszem tehát legalább vázlatosan áttekinteni, amelynek során a rendező szerepről alkotott elképzelések megváltoztak, és a hatvanas évekre egymással versengő alkotói öndefiníciók jelentek meg.

Ahogy azt az 1. ábrával már mutattam, az ötvenes évek termelési filmgyártásában a rendező súlytalan és arctalan figura volt. Az alkotói profilok kérdése ebben a korszakban

pszichológusok (Mérei Ferenc, Halász László, Csepeli György, Polcz Alaine), filozófusok (Lukács György, Heller Ágnes, Fehér Ferenc, Márkus György), történészek és társadalomtudósok (Szabó Miklós, Szabad György, Hanák Péter, Szűcs Jenő, Lackó Miklós, Hankiss Elemér, Szegedy-Maszák Mihály, Németh Lajos, Pernecky Géza, Boglár László, Kenedi János, Bálint Endre, Erdély Miklós, Marx György) egyaránt publikáltak a lapban.

¹⁷⁵ A főszerkesztő a rendszerváltás utáni visszaemlékezésében az acéli TTT-vel szemben a KKK (kérdés, kritika, kísérletezés) hármasságát emelte ki. Bíró Yvette: Óh, azok a szép napok!. In Bíró Yvette (szerk.): *Filmkultúra. 1965–1973. Válogatás*. Századvég, Budapest, 1991. pp. 9–18.

még fel sem vetődött, de legalábbis nem volt jellemző.¹⁷⁶ A termelési filmgyártásban nem a rendező, hanem a forgatókönyvíró volt az elsődleges. Pár évvel később azonban már változott a helyzet.

Az ötvenes évek közepén indult meg a rendezők szerepének felértékelődése. A szaksajtóban az alkotói szakértelemről, a művészé válás kérdéséről és ezzel összefüggésben a „filmszerúségről” indultak viták.¹⁷⁷ Ezek középpontjában azonban nem feltétlenül a rendező szerepének újradefiniálása, hanem a mozgóképi kifejezés önállósága és a film művészet jellege állt. A képi kifejezésnek a szóval szembeni elsődlegességét hirdető koncepciók mégis a korábbi, írói-forgatókönyvírói dominancia ellenében hatottak.

A következő fordulópontot az ötvenes évek vége jelentette. Ekkor történt meg a rendezők alkotói fontosságának elismertetése. A szaksajtó vitái azonban, ahogy arra a *Filmvilág* kapcsán utaltam, ekkor is elsősorban irodalom és film kapcsolatáról szóltak. Ennek mentén merült fel a kérdés, hogy ki is a film „alkotója” vagy „gazdája”. Láttuk, hogy a Politikai Bizottság magyar filmről folytatott vitájában megfogalmazódott a rendezők központi szerepe. A kultúrpolitika számára ez egyrészt a káderprobléma új dimenziójaként jelent meg (a forgatókönyvek és a Dramaturgia mellett ezután a rendezők differenciált kezelése is fontos lett), másrészt a rendezők felértékelődése a pár évvel később az alkotócsoportok megszervezéséről újrainduló vitának is lényeges kiindulópontja. A rendezők fontosságának elismertetésével (rendezők vs írók) egyidőben a korabeli vitákban már a rendezői profilok elkülönülése is megfogalmazódott.¹⁷⁸ Az újhullámos filmek filmmúzeumi premierjeivel és a *Filmvilág* francia filmeket tárgyaló cikkeivel az ötvenes évek legvégén egyben a szerzői film koncepciója is beszivárgott Magyarországra. A hatvanas évek elejének nemzedéki kirajzását, azt a fordulatot, hogy a magyar filmtörténetben elsőként bontott zászlót egy új csapat egyértelmű generációs profillal, többek között ez a diszkurzív váltás készítette elő.

A hatvanas évek elején, az alkotócsoportok megszervezése és a csoportrendszer működésének elemzése kapcsán kiemeltém, hogy a négy stúdiócsoport az alkotói profilok minden korábbinál markánsabb elkülönülésére is szolgált. A változások másik lényeges

¹⁷⁶ Akadnak persze különbségek például Keleti Márton termelési vígjátékai és Máriássy Félix magánszféra is térhez juttató szocreál munkái között, ám ezek nem igazán erőteljesek.

¹⁷⁷ A korszak magyar filmjeinek társadalomképét elemző, korábban már idézett tanulmányukban Rainer M. János és Kresalek Gábor a korszak filmes vitáit is áttekintették. A filmes vitákat az irodalmi vitákkal összehasonlítva azt emelték ki, hogy a filmesek az írókkal szemben nem a művészi szabadság kérdését, hanem az alkotói szakértelem és a művészé válás kérdését vetették fel. Rainer – Kresalek: A magyar társadalom a filmen.

¹⁷⁸ A korszak magyar filmjeit elemző, összefoglaló írásokban fordulatot jelent, amikor néhány szerző már nem elsősorban a témák mentén, hanem a rendezői profilok és stílusjegyek alapján csoportosítja az alkotásokat. Bíró Yvette: Stílusproblémák a mai magyar filmművészetben. Jegyzetek Fábri Zoltán és Máriássy Félix rendezői stílusáról. *Filmkultúra* (1962 május) no. 12. pp. 3–46.

vonatkozása, amit a filmterjesztés és a gazdaságosság felértékelődése kapcsán láttunk, hogy a hatvanas években egyre fontosabb kultúrpolitikai-gazdasági szempont lett a magyar filmek nézőszáma, és ezáltal jegybevétele. A korszakban a különféle irányzatok és a rendezők, rendezői-alkotói csoportok közötti csatározások erősebbek, és főképp a nyilvánosságban is egyre láthatóak lettek. Az évtized közepén a szakmai érdekharcok részben diszkurzív térben, definíciós csatározások mentén zajlottak. A következőkben ezeket a vitákat foglalom össze a bennük megjelenő két nagy dichotómia mentén. Az első oppozíció a művészi igényű vagy kísérletező, illetve a szórakoztató vagy kommersz filmek között húzódott. A másik ellentét párt a „cselekvő film” és a „szerzői film” vitája jelentette.

A első oppozíció egyrészt azért fontos, mert pontosan mutatja a korszakban háttérbe szoruló, vagy legalábbis pozíciójuk gyengülését érzékelő, idősebb szakember-rendezők frusztrációját, amely művészfilm és közönségfilm diszkurzív csatájaként, avagy öregek és fiatalok vetélkedéseként jelent meg.¹⁷⁹ Másrészt azt kell kiemelni, hogy a művészfilm vs közönségfilm vita olyan új fejlemény vagy fordulat, amely ekkor jelent meg a magyar filmszakmában (és amely vita gyakorlatilag máig sem ért véget). Ahhoz azonban, hogy ez a diskurzus egyáltalán kialakuljon, nem pusztán a vitának teret adó (szakmai) fórumra, és nem pusztán egymással vitatkozó felekre (alkotókra, nemzedékekre), de az egymással élesen szembeszegezett kifejezések, az ellenfogalmak megkonstruálására is szükség volt. A hatvanas évek közepének vitáiban jelent meg tehát először a művészfilm mint markáns irányzat és alkotói csoport diszkurzív kategóriája, mégpedig egy másik csoporttal és elnevezéssel, a szintén ekkoriban újraformálódó szemantikai mezejű közönségfilmmel ellentétben.¹⁸⁰

A művészfilm vs közönségfilm oppozíció melletti másik oppozíció frontja szintén generációk mentén húzódott, és a „cselekvő film”, illetve a „szerzői film” koncepcióját

¹⁷⁹ Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek legelején minden évben legalább egy filmmel, javarészt vígjátékokkal és adaptációkkal jelentkező Keleti–Bán–Gertler trió kétségkívül kevesebb lehetőséget kapott, mégsem állíthatjuk, hogy a populáris film pozíciói gyengék lettek volna. Keleti Márton ennek a korszaknak is az egyik legfoglalkoztatottabb rendezője volt. Műfaji szempontból is szélesedett a paletta. A vígjátékok, szatírák és krimik domináltak, de ekkor készült el Fejér Tamás rendezésében az első „vegytiszta” magyar sci-fi (*Az idő ablakai*). Közönségsikerüket tekintve is kiemelkedőek voltak Várkonyi Zoltán romantikus történelmi filmjei, Jókai-adaptációi, de azért a *Szegénylegénynek* is több mint egymillió nézője volt ebben az időben. A hatvanas évek magyar filmgyártásának össztermését áttekintve tehát inkább a szerzői filmek és a műfajfilmek egyensúlyáról beszélhetünk. Mindez azonban inkább statisztikai egyensúly volt, hiszen a korszakban már csak a kultúrpolitika preferenciái miatt is a szerzői filmek élveztek előnyt. Amikor 1965-ben Pécsen megrendezték az első Magyar Játékfilmszemlét, a versenymezőnybe válogatott filmek között vígjátékok és szerzői filmek egyaránt voltak. A prímet azonban ez utóbbi kategória vitte. A kultúrpolitika taktikáját mutatja, hogy két zsűri („társadalmi” és „szakmai”) dolgozott egymás mellett, és a díjak elosztásában erősen érvényesült a megosztó-kiemelő-egyensúlyozó logika.

¹⁸⁰ Egy ideig párhuzamosan több elnevezés is futott egymás mellett. Herskó János például egy vitában így foigalmazott „*megfelelő arány van kialakulóban a jó értelemben vett szórakoztató film és a kísérletibb, problematikusabb – talán így nevezhetémek – kutatói film között.*” Herskó amúgy a közönségfilm kifejezést használta a sok nézőt vonzó filmekre. Herskó János: Megújult műfajok – alkotói egyéniségek. Főtitkári beszámoló a Filmművész Szövetség február 28-i közgyűlésén. *Filmkultúra* (1966) no. 2. pp. 5–8.

ütköztette egymással. Ebben a szemantikai csatában az ötvenes évek elején végzett főiskolai nemzedék és a hatvanas évek fiataljai kerültek egymással diszkurzív ellentétbe. Az ötvenes évek elején végzett nemzedék tagjai egy szimbolikus pillanatban, a főiskola elvégzésének tizenötödik évfordulója kapcsán emlékeztek vissza, illetve értelmezték helyüket a kortárs magyar filmben.¹⁸¹ Egybehangzóan arról beszéltek, hogy számukra hamar jött a tűzkeresztség, és 1953 után mindannyian válságot éltek meg. Ennek is lett az eredménye, hogy a számukra lassan érkezett el a pályakezdés, pontosabban a rendezői debütálás lehetősége. Erre az okra vezették vissza, hogy ők nem tudták nemzedékként megfogalmazni magukat és személyes élményeiket. Mindez a hatvanas évek fiatal nemzedékével szemben fogalmazódott meg.¹⁸² Makk Károly azt hangsúlyozta, hogy „*ma már az én-film a divat*”. Nádaszy László szerint ők azért nem lettek, lehettek nemzedék, mert „*nekünk állami feladatot kellett vállalnunk*”. Az ötvenes évek nemzedéke, ekkori öndefiníciójuk szerint nem is gondolkodott életműben és életmű-építésben. Ezt először (Fehér Imre szerint) Gaál István tette meg, illetve Máriaassy filmjeiben fedezte fel először az egyéni hangot a kritika. A nemzedékek közötti eltérés politikai szerepvállalás mentén történő elkülönítése legmarkánsabban Kovács András szövegében jelent meg. Ő azt hangsúlyozta, hogy pályakezdésük éveit, jóllehet befolyásos, hatalmi pozícióban, mégis „anonimitásban” töltötték. Nem én-filmekkel, nem szerzői munkákkal kezdték a pályájukat. Nagyon sok filmbe bedolgoztak, de a nevük olykor nincs is feltüntetve a főcímen. A szerepük tehát nincs megfelelően értékelve, illetve nem voltak azonosak a lehetőségeik, mint a mostani fiataloknak. Ebből a pozíciókülönbségből definiálta Kovács a két nemzedék filmjeinek eltérését. Véleménye szerint a hatvanas évek fiatal filmesei „önérdekű” filmeket készítenek „közérdekű” témák helyett. „*Sokszor az a benyomásom, hogy ez a fiatal művész-nemzedék nem is próbálja feltenni az alapvető társadalmi kérdéseket.*” A „cselekvő film” és a szerzői film ellentétének értelmezése túlmutat dolgozatom témáján, ezért a vita kapcsán csak magának a alkotói-nemzedéki különbségtételnek és öndefiníciós igénynek a tényére kívánom felhívni a figyelmet. Ennek kapcsán ugyanis azt láthatjuk, hogy a hatvanas évek közepén a magyar film nem pusztán a MAFILM stúdiócsoportjaiban szerveződött, hanem a nyilvánosság terében is élesen megfogalmazta önmagát.¹⁸³

¹⁸¹ Létay Vera: „A mi nemzedékünk.” pp. 40–58.

¹⁸² Ráadásul a BBS-ben már átrajzolódott a térkép, hiszen megjelent az új nemzedék. Akár ezt is hasadásként lehet értékelni a fiatalok első és második hulláma között. Amíg a hatvanas évek elején a BBS taglétszáma hozzávetőleg húsz fő volt (ennek kétharmada rendező), addig 1966-ban már hetven közeli volt a létszám.

¹⁸³ Érdekes, hogy az identifikációs törekvések nem pusztán a sajtóban zajlottak, hanem filmekben is megjelentek. A korszakban több, a filmgyártás helyzetét tematizáló metafilm született. A hatvanas évek elején Fejér Tamás szatírája, a *Miért rosszak a magyar filmek?*, az évtized közepén pedig az *És akkor a pasas...*, Gertler Viktor alkotása foglalkozott a magyar filmgyártással és az irányzatok, csoportok közötti

vitákkal. Témájuk fókusza is nagyon pontosan jellemzi a kort: Fejér Tamás filmje a forgatókönyv megírásának lassú, nehézkes és esetleges folyamatát, Gertler Viktor munkája pedig az öncélú művészi törekvéseket mutatja fel a magyar film fő visszásságaként.

Annak a sajátos fordulatnak, hogy a hatvanas években a filmszakma számára saját maga és az öndefiníció egyre fontosabb kérdésként tűnik elő, érdekes, ám más szempontú jele a tévé növekvő befolyását bemutató filmek (Herskó János: *Két emelet boldogság*, Makk Károly: *Fűre lépni szabad*, Szabó István: *Álmodozások kora*, Bácskai Lauró István: *Gyula vitéz télen-nyáron*), illetve a korabeli népszerű tévés műsorokat és sztárokat megidéző-felhasználó alkotások (például a Ki Mit Tud-filmek, mint Keleti Mártontól az *Esős vasárnap* vagy Fejér Tamástól a *Patyolat akció*).

Esettanulmányok, filmelemzések

Dolgozatom első felében az ötvenes-hatvanas évek magyar filmjét a gyártástörténet és a filmirányítás változásai mentén, a politikai meghatározottság és a művészeti alkotómunka kölcsönviszonyának szempontjából vizsgáltam meg. Elemzésem középpontjában az 1956 és 1963 közötti évek decentralizációs folyamata állt. A változások érzékeltetéséhez azonban vissza kellett nyúlnom az államosítás után kialakult totalitárius, monopolisztikus és hierarchikus struktúra megmutatására, illetve előtekintettem a hatvanas évek decentralizált filmszakmai intézményrendszerének működésére is. A most következő esettanulmányok az első rész hármaskorabeli felosztását követik. A gyártástörténet és a filmirányítás elkülönülő szakaszaiként felmutatott három korszak ugyanis a formatörténeti leírás szempontjából is használható tagolást jelent. Az ötvenes-hatvanas évek magyar filmjét két markáns korszak, mégpedig az ötvenes évek elejének szocreál termelési filmje és a hatvanas évek modernizmusa, magyar újhulláma, valamint az őket elválasztó/összekötő évtizedforduló klasszikus korszakot lezáró, modernizmust előkészítő tendenciái jellemzik. A dolgozatom második részében szereplő három esettanulmány ezért egyrészt konkrét gyártástörténeti és cenzúratörténeti példákon keresztül kívánja újratárgyalni és egyben demonstrálni az előző fejezetek diakrón gyártás- és irányítástörténeti leírásában felmutatott folyamatokat, másrészt az adott műveket filmtörténeti kontextusban is értelmezi. Először az ötvenes évek totalitárius rendszerének egyik reprezentáns termelési filmjét, Keleti Márton *Kiskrajcár* (1953) című alkotását elemzem, majd az ötvenes-hatvanas évtizedforduló átalakuló, premodern tendenciáit mutatom be Makk Károly filmjeinek segítségével (*Megszállotak*, 1961, *Elveszett paradicsom*, 1962, *Utolsó előtti ember*, 1963), végül a hatvanas években debütáló fiatal filmes nemzedék egyik tagja, Kósa Ferenc *Tízezer nap* (1965) című alkotásának készítéstörténetét és történelemszemléletét vizsgálom meg. A három esettanulmány nem pusztán az ötvenes-hatvanas évek magyar filmtörténetének belső korszakait reprezentálja, hanem a politikai-kulturális jelentésképzés különböző elemzési irányait is képviseli. Így a kulturális szemiotizáció műfajképző stratégiáit (a termelési film és a szocialista realizmus mint alapító mítosz a *Kiskrajcár*ban), az egyéni autonómia és a közösségi felhatalmazás kérdését, illetve az egyéni kódhasználatot Makk Károly hatvanas évek legelején született három filmjében, valamint a közelmúlt ábrázolásának a közösségi értelmeképzésben és a cenzurális csatákban betöltött szerepét (a *Tízezer nap* készítéstörténete).

1. A termelés mítosza és korrekciója az ötvenes évek magyar filmjeiben.

Keleti Márton: Kiskrajcár

Dolgozatom első részében az ötvenes évek magyar filmgyártását és filmirányítását a sztálinizmus mint totalitárius rendszer kontextusában elemeztem. Ebben az összefüggésben a kultúra és a művészet immanenciájának megszűnését emeltem ki. A totalitárius rendszerekben a kultúra betagoódik egy nagyobb rendszerbe, funkcióval bír, miközben gépezetként működik, amelynek minden egyes eleme funkcionális. Legfontosabb céljai pedig az állami ideológia terjesztése, a nevelés, a mítoszteremtés és az 'új ember' képének megteremtése. Ezekhez a kiinduló tételekhez kapcsolódva a következőkben Keleti Márton *Kiskrajcár* című 1953-as filmjét a termelés és a nevelés alapító mítoszaként fogom elemezni. Keleti Márton filmje azért különösen alkalmas a demonstrációs elemzésre, mert az alapítás mítosza a témában is explicit módon megjelenik, hiszen a film Sztálinváros felépítésének történetét meséli el.

Az ötvenes évek elején létrehozott magyarországi szocialista városok¹⁸⁴ (például Sztálinváros, Komló vagy Kazincbarcika) a szovjet típusú totalitárius rendszer modernizációs ideológiájának produktumai. Ez a modernizáció gazdaságpolitikai szempontból az iparosítást és a termelés extenzív növelését tartotta a legfontosabbnak (a hadiipar számára nélkülözhetetlen nehézipar feszített ütemű fejlesztését az elkerülhetetlennek gondolt, következő világháborúra való felkészüléssel is indokolták). A szocialista városok a termelés és a feldolgozás centrumaiban, nyersanyaglelőhelyek, bányák, gyárak és erőművek szomszédságában, tervszerűen létrehozott iparvárosok. Társadalmi és politikai szempontból pedig a megteremtendő új világ és új társadalom kísérleti terepét jelentették, az utópikus társadalomkép időben előrehozott helyőrségei voltak. A szocialista városok tehát a központosító és újraelosztó állami beavatkozással történő extenzív iparosítás, urbanizáció és társadalomirányítás tipikus példái, a korszak Magyarországnak és magyar társadalmának kitüntetett helyei, a modernizációs ideológia demonstrációs terepei.

Ez a modernizációs ideológia elemezhető önmagában, megvizsgálható a különböző alrendszerei (gazdaságfejlesztés, társadalomirányítás stb.) alapján, netán az időben egymást követő vagy egymással rivalizáló modelljei szerint (az erőltetett iparosításra és hadigazdálkodásra építő sztálini modell, illetve a gazdaság egyéb szektorainak és a fogyasztásnak teret engedő reformmodellek)¹⁸⁵, de újra is keretezhető, amennyiben azt

¹⁸⁴ A „szocialista város” terminusról és a magyarországi szocialista városok történetéről ld.: Germuska Pál: *Indusztria bővületében*. 1956-os Intézet, Budapest, 2004.

¹⁸⁵ Szabó Miklós: Reformtörekvések Magyarországon a XX. században. In: Uő: *Politikai kultúra Magyarországon 1896–1986*. Válogatott tanulmányok. Medvetánc, Budapest, 1989. pp. 253–264.

hangsúlyozzuk, hogy maga is része a kulturális jelentésképzés folyamatának. Az imént a modernizációs ideológia szülötteként interpretált szocialista városok tehát nem pusztán valamely gazdaságfejlesztési vagy társadalomirányítási koncepció produktumaiként, vagy nem csak épületek, gyárak és terek rendszereként elemezhetőek, hanem olyan szimbolikus térként is, amely az épített környezetet különféle kulturális narratívák és reprezentációk hálózatában értelmezi újra.¹⁸⁶ A város szimbolikus terét egyaránt konstruálják a politika célképzetei, a tervezdálkodás direktívái, a városok alapításáról és építéséről szóló publicisztikák, irodalmi művek, filmek és újsághírek, a városnak saját magáról létrehozott narratívái, lakóinak identitástörténetei, és azok egymásra hatásai. Ez a szimbolikus tér pedig elemezhető különböző színterei, elemei vagy motívumai szerint. A következőkben mindebből azt vizsgálom meg, hogy a szovjet típusú totalitárius rendszer fent körülírt modernizációs ideológiájának két fontos eleme (a szocialista város mint a termelés központja és mint nevelőintézmény) hogyan jelenik meg Keleti Márton *Kiskrajcár* című, 1953-as alkotásában.

Keleti Márton filmje Sztálinváros építésének történetét meséli el, a várost az imázsteremtés és kulturális jelentésképzés szempontjából is kitüntetett pillanatban, alapításának idején ragadva meg. A szinte a semmiből létrehozott, új városok közül Sztálinváros már a nevével kiemelkedik. Alapításának története szimbolikus gesztusok köré szerveződik.¹⁸⁷ A *Kiskrajcár* azonban nem szinkronidőben született a várossal, hanem 1953-ban készült, akkor, amikor a Rákosit váltó Nagy Imre-kormány az erőltetett iparfejlesztés politikája helyett a gazdaság szektorainak kiegyenlítettebb fejlesztését, az egyoldalúan a termelésre koncentráló politika helyett a fogyasztás igényeinek kielégítését és az életszínvonal emelését hirdette meg. A Sztálinvárosról szóló film tehát a Sztálinváros és a szocialista városok megteremtését gazdaságpolitikai és társadalomfejlesztési okokból kitüntetetten kezelő politikai irányvonal lecsengése, de legalábbis kiigazítása után született. Mindezek figyelembevételével a következőkben először azt vizsgálom meg, hogy milyen értelmezési keretek segítségével tekinthetünk a *Kiskrajcár*ra mint alapító mítoszra, majd a termelés és a nevelődés történeteit elemzem a filmben, végül az ötvenes évek elejének

¹⁸⁶ A várossal mint kulturális narratíváról és a szimbólumképzés stratégiáiról ld.: N. Kovács Tímea–Böhm Gábor–Mester Tibor (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2005.

¹⁸⁷ A Duna menti fémlelőhelyek kitermelésére már a harmincas évek végén születtek elgondolások, ám ezek akkor nem valósultak meg. Az 1949-ben meghirdetett első öt éves terv egyik legfontosabb kezdeményezése a Duna menti ipari centrum létrehozása volt. Az egykori falu, Dunapentele mellett 1950-ben a május elsejét követő első munkanapon indult el egy nehézipari központ erőltetett ütemű fejlesztése, amely a kikötő, a Vasmű és egy hozzájuk kapcsolódó új város felépítését célozta. Egy éven belül Pentele elnyerte a városi címet, 1951. november hetedikén, a 1917-es oroszországi forradalom évfordulóján pedig a felvette a Sztálinváros nevet. Dunapentele–Sztálinváros–Dunaújváros történetéről ld.: Germuska Pál: *Indusztria bővületében.*, illetve Szirmai Viktória: „*Csinált*” városok. Magvető Kiadó, Budapest, 1988.

szocreál termelési filmjeinek korrekciós változataként helyezem el a filmtörténeti kontextusban.

1.1. A Kiskrajcár mint alapító mítosz

Keleti Márton filmjének alapító mítoszként való értelmezését a szocialista realizmus fogalma segítségével, a kulturális emlékezet szemiotizációs stratégiájaként, illetve az aranyláz-mítosz átíratásként kísérlelhetjük meg.

A szocialista realizmus mint fogalom tartalmáról és érvényességi köréről ugyan többfajta, egymással versengő koncepciót ismerhetünk¹⁸⁸, ám ezek néhány alapvető kijelentésben megegyeznek, és ez a közös platform elégséges kiindulásnak látszik a film értelmezéséhez. A szocialista realizmust olyan, egységes, monopolisztikus és monolitikus, erőteljesen strukturált és hierarchizált értelmezési rendszernek, ideologikus és hatalmi konstrukciónak tekintem, amelynek kitüntetett célja az állam által által egyedülként érvényesnek tartott értékrend terjesztése, az indoktrináció és a nevelés. Az esztétikait tehát nem ismeri el önálló szféraként, a megismerést egy ideologikus célnak rendeli alá. Normativitása a „jövő perspektívájának” érvényesítése (didaktikusság és nevelés – új emberek, új társadalom, új világ teremtése). Mivel hatókörét az egész társadalomra kiterjeszti, a kultúrát pedig monopolisztikusan és monolitikusan értelmezi (nem ismeri el elitkultúra és tömegkultúra kettősségét), az esztétikai megismerést nevelő funkciójához a szórakoztatást is hozzárendeli. A szocialista realizmust normativitása (előíró, jövőbeli perspektívát érvényesítő jellege) és a közös értelmezési keret megadása okán lehet mítoszeremtőnek nevezni. A mítosz lényegi funkciója pedig az alapító történet konstruálása: a világ berendezése, otthonossá és érthetővé tétele, egy közös jelentés megképzése a tájékozódási pontok, értékek megjelölésével. A *Kiskrajcár* szocialista realista műként való értelmezése tehát a mítoszeremtésnek és az alapító történet elbeszélésének készen kapott, külső kereteit nyújtja számunkra. Ezeket elfogadva a filmet világmagyarázó, egy közösség számára értelemképző és normatív funkciókkal bíró, koherens narratívaként elemezhetjük.¹⁸⁹

Keleti Márton alkotását mindezen túl történelmi eseményt elmesélő filmként, a kulturális emlékezet szemiotizációs stratégiájának koncepcióját mozgósítva is értelmezhetjük. Ebben az esetben a valóságreferencialitás kérdése kerül a középpontba. Az 1953 nyarán készült film közelmúltként tekint Sztálinváros néhány évvel korábbi

¹⁸⁸ A szocialista realizmus kategóriájának érvényességi köréről és különböző értelmezéseiről ld.: Balogh Magdolna: A kentaur természetrajzához. (A szocreál újabb recepciójáról). *Helikon* (2006) no. 4. pp. 414–431.

¹⁸⁹ A korszak magyar filmjeinek mítoszeremtő szocialista realista műként való értelmezési lehetőségeiről ld.: Forgács Iván: Egy mítoszeremtési kísérlet. *Filmkultúra* (1990) no. 3. pp. 50–55.

alapítására. Valós eseményt választ kiindulópontul, amelyet befejezett, lezárt történetként mesél el (a zárójelenetben a film hősei, immár boldog és friss házaspárokként, újonnan átvett lakásuk erkélyéről körbenézve gyönyörködnek a város szépségében). A film korabeli propagandaanyagaiban fontos szerepet játszott annak a hangsúlyozása, hogy a történet főbb szereplőit Sztálinváros építésének hőseiről mintázták.¹⁹⁰ A *Kiskrajcár* által megképzett kulturális narratíva tehát nagy súlyt helyezett a valóságkérdésre, realitás és fikció keveredésére (ami persze a szocialista realizmus nevelő, didaktikus jellegéből és célzatosságából is fakadt). A hitelesítésnek ez a szándéka azonban egyáltalán nem mond ellent a mítoszteremtésnek. A személyes és kollektív emlékekben őrzött, mégoly közeli múlt is szétválaszthatatlanul tartalmaz mítoszt és történelmet – hangsúlyozza a kulturális emlékezet alakjairól és változásáról írt könyvében Jan Assman. „Az a múlt, amely megalapozó történetté szilárdult és bensővé lett, attól függetlenül mítosz, hogy koholt-e vagy tényszerű. (...) A múlt alaptörténetekre, vagyis mítoszokra fordításáról van szó. Ez a megjelölés korántsem vitatja el az események realitását, hanem kidomborítja jövőt megalapozó, elkötelező érvényüket, amelynek semmi szín alatt nem szabad feledésbe merülnie.”¹⁹¹ A jövőt megalapozó, elkötelező érvény, a közelmúltra való emlékezésnek és az elbeszélésnek az a funkciója, hogy a „fejlődés motorja” legyen, egyaránt olyan jelentésképző mozzanatok, amelyek a *Kiskrajcár* alapító mítoszként való értelmezését segítik.

Végül a filmet – a korabeli irodalmi és publicisztikai feldolgozásokat követve – a modern kor és az iparosítás egyik közismert alapító története, az aranyláz-mítosz átíratásként is interpretálhatjuk.¹⁹² A film expozíciója pontosan megfogalmazza, és egyben aktualizálja, hazai terepre alkalmazza a mítosz összetevőit. A kaliforniai aranyrögök helyett a leendő Vasmű kohóiból csapolható nyersvas képviseli a természet, a föld kincsét. Ez persze csak az építkezés és a közösség távlati célja. A folyó menti pusztaságba igyekvő ezreket, az aranyásók és szerencsevadászok magyar társait sokkal közvetlenebb célok mozgatják. A pentelei építkezés számukra a lehetőségek földje: az érvényesülés és az újrakezdés ígéretét rejti. A film nyitójelenetei az érkezés, a gyülekezés pillanatát ragadják meg, amikor a fapados vonaton az ország minden sarkából özönlenek az emberek a Duna partjára. Maguk sem tudják, hová érkeznek, mi várja őket, de azt egyértelműen megfogalmazzák, hogy miért jönnek Pentelére. Egy középkorú nő az urát siratja, a mellette ülő harmonikás férfi azzal biztatja, hogy majd talál férjet Pentelén. A tömött vonaton

¹⁹⁰ Fedor Ágnes: Egy város magára ismer. *Nők Lapja* (1954. január 14.)

¹⁹¹ Assman, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* (ford: Hidas Zoltán) Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1999. p. 76., 78.

¹⁹² Horváth Sándor: *A kapu és a határ: mindennapi Sztálinváros.* MTA Történettudományi Intézete, Budapest, 2004. pp. 22–23.

majdnem mindenki az építkezésre tart, csak egy fejkendős, idős parasztasszony a kivétel, aki szörnyülködve kérdezi a film leendő hősnőjét, Garas Julit: „*Hová mész? Csak nem Pentelére? Azt mondják, ott egy barakkba hajtják a nőket és a férfiakat.*” Az asszonyt az aranyláz romantikájában hívő utasok kórusban lehurrogják: „*Mit káráll itten?! Van ott lakás is, ahol annyi minden épül.*” „*Még hogy lakás ne lenne.*” „*Azt mondja a kisbíró, hogy fürdőszoba is lesz.*” „*Az a fontos, hogy kereset legyen...*” Ahogy az utasok közül egy kivétellel mindenki Pentelére megy, a kíváncsi, új munkások között csak egyetlen akad, aki a többségnél tájékozottabb, és többet is akar. Ez pedig Túri, a párttitkár, akit Pestről, a MÁVAG-ból, tehát egy gyárból irányítottak át a szocialista város építésére. Túri beszélgetésbe elegyedik Madaras Jóskával a film másik leendő hősével. „*Maguk miért mennek Pentelére?*” „*Dolgozni akarok. Kell a pénz. Meg is akarok házasodni.*” A jó kereset, a lakás és a családalapítás reménye hozza tehát Pentelére a vállalkozó kedvű fiatalokat és az újrakezdésre vágyó asszonyokat.

Az újonnan érkező szerencsevadászok mellett a másik fontos csoport a régiek, a telepések, az építkezésen már kezdettől serénykedő munkások kollektívája, akiket az Orbán-brigád képvisel. Az aranyláz-mítosz lényegi eleme, a vad és kiismerhetetlen vidéken, az embert próbáló körülmények és a kemény munka zaklatott, kaotikus miliője szintén megjelenik a *Kiskrajcárban*. A kubikusok lázonganak, mert zsúfolt a szállás, híg lötty a kaja és kevés a pénz, nem lehet belőle hazaküldeni. Nemhogy családot nem mernek ide hozni az emberek, az intim tér is hiányzik („*Lány még csak akadna, de nincs hová behúzódni vele.*”). A főmérnök azért panaszkodik, mert „*cseppfolyós az emberanyag*”, és így nem lehet tempósan dolgozni. A személyzetis zsörtölődik, hogy csak a múlt héten háromszázhetvenen hagyták ott az építkezést. Az igazgató nagyon várja már az új párttitkárt („*Nem tudod, mi van itt. Valóságos bolondokháza.*”). Az érkezők sem azt kapják, amire számítottak: takaros szállás helyett barakkok, fürdőszoba helyett „*ott lenn a Duna*”, rendezett munkakörülmények helyett sár és káosz várja őket. „*Hát nem ezen a szálláson fogunk megöregedni?*” – mondja Madaras a társainak, de azért továbbra is érzi a lehetőséget: „*Van itt pénz. Kikaparom a föld alól is.*”

Az expozíció pontosan megfogalmazza a mítosz összetevőit: a gigászi feladat (a semmiből várost teremteni), az érvényesülés lehetősége (jó kereset és lakás), a vállalkozók heterogén tömege (lelkes emberekkel zsúfolt vonat) és a munka befejezetlen, félkész jellege (az építkezés nehézségei). Az ideológiai preferenciák okán az aranyláz-séma bizonyos elemei tompultak (szerencsevadászok sokasága helyett új életre vágyó dolgozók a hősök), és az egyéni boldogulás mellett a közösségteremtés (brigádmunka), valamint a termelés (új város, új világ létrehozásának) fontossága is hangsúlyosan jelen van. A film

nyitánya e mítosz segítségével az építők reményei és vágyai mellett az építkezés nehézségeit és az ebből következő feladatokat definiálja.

1.2. A termelés mítosza

Az ötvenes évek szocialista realista regényeit és filmjeit gyakran termelési regényeknek és filmeknek is nevezzük, annak okán, hogy cselekményük szinte kizárólagos színtere a gyár, az üzem, a munkacsarnok, a termelőszövetkezet.¹⁹³ Ezek a helyszínek a szocializmus építésének, az új világ megteremtésének teljességét képviselik. A magánélet színterei szinte sosem jelennek meg ezekben a művekben. A munkaidőn kívüli tevékenység és a szórakozás is csak kollektív akcióként vagy mozgalmi ügyködésként (tömegsport, MHK-mozgalom, dalárda, párttaggyűlés) bukkan fel. A *Kiskrajcár*ban azonban lényeges szerepet kap a magánélet (az életkörülmények fontossága, privát boldogság mítoszok, szerelmi szálak), a közösségteremtés szempontjából pedig a szolidaritás motívuma. A film a város építését egyéni és kollektív nevelődéstörténetek összefonódásaként meséli el. A termelés mítosza és a nevelődés mítosza a város megalapításának, felépítésének heroikus munkájában találkozik – Sztálinváros szocialista mintavárosként új közösséget hoz létre. A város egyszerre munkahely és lakóhely. A termelés, azaz a közös boldogulás, és az élet, azaz az egyéni boldogság színtere. A pusztaságból, a semmiből új világ formálódik: ahol eddig sár volt, erdő és mocsár, ott Vasmű, lakótelep és óvoda emelkedik majd. Az egykori faluból város, mégpedig szocialista mintaváros lesz, az építők sokszínű csapatából pedig a város lakóinak közössége jön létre. A város felépítését és az egyéni fejlődéstörténeteket, tehát az átalakulás folyamatát két névadás szimbolizálja: az egykori cselédlányból, Garas Juliból Kiskrajcár, Penteléből pedig Sztálinváros lesz.

Sztálinváros építésének alapító mítoszként és aranyláz-történetként való megkonstruálása a munka hősie, heroikus jellegét is előtélézi. A termelés mitizálásának kulcseleme, hogy a cselekményvezetést és a karaktertipológiát egyaránt a munkához és a termelési közegehez való viszony határozza meg: a *Kiskrajcár* célorientált elbeszélésének középpontjában a város mint közösségi intézmény megalapítása áll; a fő cselekménykonfliktusok szinte kizárólag a munkát lassító és nehezítő események; a személyközi kapcsolatok és konfliktusok (beleértve a szerelmespárok vitáit is) a munkateljesítéssel, a termelés minőségével, a dolgozók öntudatosságával kapcsolatosak; a

¹⁹³ Az ötvenes évek magyar termelési filmjeiről és a munkásábrázolásról ld.: Hirsch Tibor: A munka frontján – A termelési filmek hőseinek színe-változása. *Filmtörténet Online* <http://www.filmtortenet.hu/object.68033103-a93d-40e1-92ff-c4f5358d50b8.ivy> (utolsó letöltés 2008. március 28.); György Péter: Öntudat és lázalom. A Munkás a magyar filmben. *Filmvilág* (1990) no. 6. pp. 9–15.; Báthory Erzsébet: Új emberek termelése. *Filmkultúra* (1990) no. 3.

szereplők viselkedését és jellemrajzát pedig a társadalmi hovatartozás determinálja. A következőkben a termelés mítoszának konstrukcióját a munka szinterei (a gyárak és a lakóházak építésének viszonya), a munka hősei (sztahanovisták, szocialista brigádok) és a társadalomkép-konstrukció felől mutatom be (ez utóbbi kérdés már átvezet a nevelődés mítoszának értelmezéséhez is).

A filmben a városnak mint közösségteremtő intézménynek a létrehozása az építkezés szempontjából a fent említett két fő funkcióban (munka- és lakóhely) jelenik meg, azaz a gyár (Vasmű, kikötő) és a lakóházak felépítése a kollektív munka célja. A termelés nem pusztán a munka csarnokainak megteremtését jelenti, hanem a magánélet és a családi közösség helyeinek létrehozását is. Ennyiben a *Kiskrajcár* elmozdul a termelési filmek cselekménysablonjaitól. A munka szinterei azonban nem azonos rangúak. A két sztahanovista brigád, Orbánékat és Madarasékat a legnehezebb, ám legfontosabb munkahelyre, a szigetre, a Vasműhöz vezető út, a kikötő felépítésének megalapozására vezénylik. A közvetlenül a termeléssel kapcsolatos helyszínek és objektumok felépítésének munkafázisai mindvégig jóval hangsúlyosabbak a cselekményben. A lakóházak építését az igazgatóság az átlagos munkateljesítményt nyújtó, kevésbé produktív kollektívákra, illetve a női kőművesbrigádra bízta.¹⁹⁴ A termelés helyszíneinek prioritása a munka krízispontján is megjelenik: amikor elfogy a cement a Vasmű építésénél, a lakóházaktól küldetnek át néhány zsákkal az élmunkás brigádoknak. A krízis oka amúgy a középvezetők közé beépült kulák Micskei munkalassító akciója (a cementet szállító vonatot nem engedi befutni az állomásra), a *Kiskrajcár* tehát ezen a ponton a termelési filmek hagyományos szabotázs-dramatúrgiáját hozza működésbe.

A következő motívum a munka hőseinek szerepeltetése. Az aranyláz-történet kapcsán már láttuk, hogy a cselekmény nyitópillanatában, a fapados munkásvonat megérkezésekor már zajlik az építkezés. Garas Juli és a Madaras-brigád érkezésekor nem üres a színpad: ott vannak a régi telepesek, köztük az élmunkás Orbán-brigád. Szereplőink között tehát akadnak tapasztaltak és új, leendő munkások – a közösség összekovácsolódása így különös jelentőséget nyer. Ebből a szempontból a fő konfliktust a két élmunkás, Orbán és Madaras rivalizálása jelenti. A történet kezdetén az általuk vezetett két sztahanovista brigád elhúzza a többitől, jócskán leghagyja őket munkateljesítményben. Fontos azonban kiemelni, hogy e két brigád sem teljesen ugyanolyan: Orbánék öntudatos élmunkás csapata mellett a faluról jött Madarasék brigádját elsősorban a jó kereset reménye hajtja. A brigádok közötti jelentékeny munkateljesítmény-különbséget látva határozza el az

¹⁹⁴ Ebben a momentumban a filmek nőképeinek alapvető kettőssége is tetten érhető: egyrészt komoly fontosságot nyer a dolgozó nő, a munkásnő, másfelől erőteljesen tovább él a férfiközpontú logika is, amennyiben a családi otthon megteremtése a nők feladata.

igazgatóság a csapatok átszervezését, hogy ne csak néhány kiemelkedő kollektíva legyen, hanem minél több. Ebben a gesztusban megint összeér a termelés és a nevelés mítosza, hiszen a mögöttes koncepció szerint az öntudatos brigádvezetők magukkal tudják húzni a többieket. Az átszervezéssel kezdetben csak a munkáshősök (az Orbán-brigád tagjai) tudnak azonosulni, a saját érdekét mindenek fölé helyező, csökönyös parasztfiú, Madaras Jóska azonban nem. A cselekménynek ez az a mozzanata mutatja legpontosabban a társadalomkép-konstrukció és a karaktertipológia összefüggését, a munkához való viszony és a társadalmi hovatartozás determináló felfogását.

A *Kiskrajcár* társadalomképének elemzését érdemes az aranyláz-mítoszhoz és a film expozíciójához való visszakanyarodással kezdeni. Láttuk, hogy a cselekmény nyitánya azt hangsúlyozza, hogy az építkezés kisvilága társadalmilag reprezentatív: életkor, nem, tapasztalat és társadalmi hovatartozás szempontjából igen sokféle ember került össze a pentelei forgotagban. A város építői között akad munkás és paraszt, idős és fiatal, megtévedt jampec és szorgos szakértelmiségi. A brigádok tagjai az ország legkülönbébb szegletéből érkeznek, az egyének sokaságából azonban – a film által képviselt perspektivikus társadalomkép szerint – közösség kovácsolódik. A közösség megteremtése egyéni nevelődéstörténeteken keresztül zajlik. Mindenkinek megvan a maga útja, és ezek az utak együtt teszik ki az új város megteremtésének és leendő lakóinak közös történetét. Ennek megfelelően a történet zárt és teljes ívet rajzol: az építkezésre való megérkezés a kezdet, és a beérkezés (a város átnevezése, a két ifjú pár esküvője és az új lakások átadása) a zárlat.

1.3. A nevelődés mítosza

A fejlődéstörténet mint az önismeret és a társadalmi integráció narratív sémája a *Bildungsroman* óta meghatározó eleme a modern epikának. A *Kiskrajcár* nevelődési mítoszának értelmezéséhez külső keretként újfent a szocialista realizmus recepcióját hívom segítségül. A szocreál nevelődési regényt és a náci fejlődésregényt összehasonlító és a *Bildungsromannal* összevető tanulmányában Hans Günther a szocialista realista regények racionális beállítottságát hangsúlyozta.¹⁹⁵ Ez a racionális beállítottság egyrészt az értékek, a politikai és ideológiai sztenderdek explicit és didaktikus megfogalmazását, másrészt a nevelődési történetnek a spontaneitásból a tudatosság felé vezető útként való elbeszélését jelenti. A szocreál nevelődési regény főhőse példázatszerű próbatételeken megy keresztül, lépésről lépésre győzi le a gyengeségeit, mégpedig úgy, hogy az öntudatosodás felé

¹⁹⁵ Günther, Hans: Education and Conversation: The Road to the New Man in the Totalitarian *Bildungsroman*. In.: Günther, Hans (ed.): *The Culture of the Stalin Period*. Macmillan, London, 1990. pp. 193–210.

haladva fokozatosan ismeri fel a vezérelveket, a politikai és ideológiai sztenderdeket. Amint az a művek által használt metaforákból (acél, vas, megedződés, kovácsolódás) is látható, ezekben a művekben – a felvilágosodás-kori *Bildungsroman*nal ellentétben – nem a belső fejlődés, hanem egy külső erő beavatkozása a hangsúlyos. A temperálódásnak, edződésnek, a racionális belátásnak, a nyílt pártosságnak és az instrumentalizálódásnak ezek a mozzanatai alkalmas értelmezési keretet jelentenek az erőteljesen a verbalításra, az ideológiai céloknak megfelelőre formált forgatókönyvre építő magyar szocialista realista, termelési-nevelődési filmjeinek elemzéséhez is. A következőkben a *Kiskrajcár* nevelődési mítoszát a determinisztikus társadalomkép összefüggésében, a Hans Günther által tett megállapítások és karakterjegyek felhasználásával elemzem, a film főhőseinek próbatételeit mint nevelődési feladatokat állítva a középpontba.

Ahogy az ötvenes évek korábbi termelési filmjeiben, a *Kiskrajcár*ban is alapvetően a származás határozza meg a hősök karakterét. A szereplők mindegyikének van valamilyen nevelődési feladata, a történet tehát alapvetően fejlődéstörténet, amelyben a hősök átalakulásának folyamatát a társadalmi hovatartozás determinálja. Jók és rosszak világa egyértelműen megkülönböztethető, a korábbi termelési filmek karaktertípológiájához képest azonban a *Kiskrajcár* társadalomképe differenciáltabb, a különböző csoportok között több átjárást enged. Nemcsak a polgári származású szakértelmiségi figurák tűnnek fel kedvezőbb színben, de még a jampecok között is akadnak megmentésre érdemes szereplők. A karakterfejlődés szempontjából a párttitkár Túri és az áruló Micskei a két sarokpont: a párttitkárnak nem kell fejlődnie, a belső ellenség kulák pedig nem tud és nem akar megjavulni: változásra képtelen és megmentésre érdemtelen figura. A többi hős számára azonban nyitott az út a fejlődésre és az öntudatosodásra. A város megteremtésének mítosza, valamint az egyéni fejlődéstörténetekből összeálló közösségteremtés mítosza közötti kapcsolópont, hogy már a film nyitánya annak alapján jellemzi a szereplőket, hogy milyen elvárásokkal és reményekkel érkeznek, illetve honnan jönnek Pentelére.

A beavatottság és az öntudatoságát skáláján haladva „legalul” a gyökértelen figurák állnak. A Nyugatot majmoló, beszédükbe angol szavakat keverő, feltűnő ruhát viselő, hangoskodó jampecokat a buli reménye hozza az építkezésre. Munka helyett kártyáznak, lebzselnek, a délutánt a kocsmában és a klubban töltik, ahonnan kiszorítják a becsületes dolgozókat. Ők az építkezés „mocsara”, ahová könnyű belesodródni (Madaras Jóska dühösen rivall egyik falusi cimborájára a vonaton, amikor az kártyázni kezd egy jampeccel) és nehéz, de nem lehetetlen kikeveredni (amikor Orbán új brigádot szervez, a jampecok közül is választ magának néhány megmentésre érdemesnek vélt fiatal).

A következő csoportba az új életre, de legalábbis tisztos keresetre és munkára vágyó, sodródó hősök tartoznak. Akad közöttük kőbányai munkásasszony, aki otthagya részeges férjét vagy épp olyan, akit a férj hagyott ott. Ebbe a csoportba tartozik a film címadó hőse, az egykori cselédlány Garas Juli is, akit majd szerelme, Orbán nevez el Kiskrajcárnak. Juli menekülésével kezdődik, és megmenekülésével végződik a film. A nyitóképen a lány erdőn-mezőn rohan keresztül, rémülten hátra-hátranézve. Később kiderül, hogy falujából kellett elmenekülnie, amikor gabonával ügyeskedő kulák gazdája őt akarta felelőssé tenni azért, hogy leleplezték. A menekülő, gyökértelen leány mindenét elveszítette. Nem tudja, mihez kezdjen magával. Vonatra száll, bár jegyre sincs pénze. Amikor megtudja, hogy mindenki Pentelére megy, ő is oda kér jegyet. Kezdetben az építkezésen is csak sodródik, nem bízik magában. Retteg attól, hogy utána nyúlnak. Azt hiszi, volt urai itt is utoléri. Nem lát ki a saját világából, azt gondolja, mindenütt azok a szabályok érvényesek, mint a falujában, a cselédsorban. Garas Julit nem pusztán a cselédséggel, de a lelencséggel is jellemzi a film: az árva leánynak nincs senkije – társat és útmutatót kell találnia az új világban. Szerencsésen megismerkedik Orbánnal, aki felfigyel rá, és a brigádjába fogadja vízfordónak. Juli először a munkában teljesebben ki. Ámulva nézi a toronydarut, és egy baráti szentencia döbbsenti rá, hogy „*Ha akarod, ma már minden lehet belőled*” – akár gépész vagy kőműves is. De még ez sem elég, a temperálódás és öntudatosodás narratívájában Julinak a beérkezéséhez a munka mellett a félelmét is le kell győznie. Pentelén találkozik ugyanis a korábbi életét megkeserítő kulák Micskeivel (volt gazdája fiával), akit kezdetben nem mert leleplezni az építkezés vezetői előtt. Amikor ezt megteszi, a bizalmi próbatételen is megfelel.

Julival egy vonaton érkezik Pentelére Madaras Jóska is a barátaival. Láttuk, hogy az energiákkal teli, lelkes parasztfiúkat a jó kereset és a lakás már említett reménye vonzza az építkezésre. Bízunk magukban és az erejükben („*Aki az én brigádban egy fél év alatt nem keresi meg a motorkerékpárra valót, az kutyát sem ér.*”). Madaras Jóska a termelési filmek tipikus hőse. Az ő nevelődési feladata, hogy öntudatos dolgozó legyen. Olyan munkás, aki bíz a társaiban, és élére tud állni a kollektívának. Jóska lelkesedésével és fegyelmezettségével nincs semmi baj, csak épp nem lát túl a saját értékrendjén. Nem véletlen, hogy már a vonaton egy olyan jelenetben ismerjük meg, amikor rárivall kártyázni készülő barátjára. A Jóska mellett ülő Turi ekkor meg is kérdezi a fiút: „*Így kordában tartja az embereit?*”. Jóska később is túlságosan csökönyös. Csak a pénz érdekli, dühös lesz, amikor kikerül, hogy nem a szakmunkát igénylő lakóház-építkezésre, hanem a szigetre osztották be, fát vágni. Amikor pedig a brigád-átszervezés hírére sértődötten összecsomagol és hazamegy, eszébe sem jut, hogy akár a barátai, akár friss szerelme,

Orbán Anna ne tartson vele. Madaras Jóska nevelődési története az önfejűség és az önérdéken való felülemelkedés próbatételein vezet keresztül.

Az egyéni nevelődéstörténeteket és a város építésének alapító mítoszát tehát egyaránt próbatételek tagolják. A legfontosabb szereplőknek megvan a maguk nevelődési feladata. Ez a feladat, mint láttuk, elsősorban a munkával és a munkateljesítménnyel függ össze. A hősöknek azonban a termelés és a közösségépítés mellett a magánéletben, érzelmeikben is helyt kell állniuk. Mindez legtisztábban a két főszereplő szerelmespár történetében látható. Orbán és Kiskrajcár, illetve Anna és Jóska szerelme egyrészt a munkásság és a parasztság „egymásra találását”, másrészt az emancipáció elfogadását szimbolizálja.

Az Orbán testvérek az építkezés alapító résztvevői (menet közben kiderül, hogy Orbánék brigádja ugyanonnan, Pestről a MÁVAG-ból jött Pentelére, mint Túri), míg Juli és Jóska faluról érkezett a leendő városba. Orbán és húga egyaránt élmunkás, az ő nevelődési feladatuk inverz módon, de egyaránt az emancipációval kapcsolatos. A fiú számára az a feladat, hogy a munkában is elfogadja a nőt (első találkozásukkor, bár tetszik neki a lány, nem nézi ki Juliból, hogy a Vasműben akar dolgozni), Anna egyetlen szerelme a munka, neki tehát a szerelmet kell felfedeznie. Mindez úgy is megfordítható, hogy a két hősnő közül Annának az emancipált, munkásnői szerep mellett a hagyományos női szerepet kell felismernie és elfogadnia (kezdetben hetykén és öntudatosan hirdeti: nem talál ő magához illő férfit, Madaras Jóska mégis meghódítja, és egyik első közös jelenetükben már a gyerekágy helyét tervezik a közös lakásba), Julinak az emancipált, dolgozó női szerepbe kell belehelyezkednie (az egyik jelenetben, amikor Juli immár a női kőművesbrigád tagjaként dolgozik, Túri megdicséri a lány munkateljesítményét azzal, hogy erre Orbán is büszke lehetne – Juli ábrándozva megismétli, „Orbán...” és közben úgy ölel magához egy téglát, mintha csecsemő lenne).

Amíg az Orbán testvérek kezdettől öntudatos munkások, Juli és Jóska nagy utat jár be. A fiúnak öntudatos munkássá kell válnia, a lánynak a bizonytalanságot és a félelmet kell levetkőznie. Az ő nevelődési történetük párhuzamosan bontakozik. Útjuk során mindkettőjüknek megvan a maga tanítómestere: Madaras Jóska az Orbánnal való rivalizálás közben döbben rá, hogy miben kell megváltoznia, Juli számára Túri, illetve Orbán Anna jelenti a segítséget. Jóska és Juli nevelődése során a fordulópontok és a krízispontok egybeesnek. Ezek a jelenetek ráadásul a közösségépítés szempontjából is kulcsfontosságúak.

Az első fordulópont a vihar, amelyben elszabadul Madarasék toronydaruja. Miközben az asszonyok a száradó ruháért futnak, és rémülten nézik a sínen egyre

gyorsabban előregördülő darut, Juli rohan, hogy megállítsa, és próbál segítséget hívni. Az elszabadult monstrumot végül Orbánék tudják megfékezni. Ez az első jelenet, amelyben Madaras kénytelen elismerni, hogy vetélytársa példát mutatott neki. (Madaras: „*Szép volt tőletek*”. Orbán: „*És ha a miénk kerülne bajba, Ti talán otthon maradnátok?*”) Ahogy Juli és Jóska párhuzamos történetében a fordulópont a közösségért való helytállás, cselekvés fel- és elismerése (Juli megmenti a darut, Jóska elismeri Orbánék segítségét), a krízispontot mindkettőjük esetében a közösségből való kilépés (szándéka) jelenti.

A brigádok átszervezését Jóska azért nem tudja elfogadni, mert az új emberekkel romlana a munkateljesítménye, így kevesebbet keresne. Sértődötten összecsomagol. Magától értetődőnek veszi, hogy brigádtagjai is vele tartanak, azok viszont nem mennek vele haza (brigádvezetők lehetnek, lehetőséget kapnak, lakást is ígérnek nekik). Jóska azt sem kérdezi, hogy Anna vele akar-e jönni. (Madaras: „*Én ősszel meg akarok házasodni. Nem tudok várni.*” Anna: „*Itt hagyjuk a lakást? Már mindent úgy elterveztem. Én nem megyek el innen.*” Madaras: „*Ha szeretsz, velem jössz.*”) A fiút falujából az a levél fordítja vissza, amit Orbán írt, és amelyben megdicséri a munkáját. Juli is majdnem otthagyja az építkezést, igaz, ő nem önszántából indulna, hanem a Micskeit védő személyzetis, Tiszai küldené el a lányt, ám Juli az utolsó pillanatban felismeri, hogy átverték. Leleplezi Micskeit és természetesen marad az építkezésen.

Mindkét nevelődési történet fordulópontja és krízispontja tehát a munkához és a kollektívához kapcsolódott. A *Kiskrajcár* ezekkel a cselekményvezetési és dramaturgiai megoldásokkal az egyéni élettörténetek előtérbe állítása mellett a személyes döntések háttéréként továbbra is a társadalmi hovatartozást, valamint, annak determinánsaként, a termeléshez és a közösséghez való viszonyt mutatja fel.

1.4. A termelési film korrekciója

Keleti Márton filmje igen érzékeny politikai időszakban készült és került a közönség elé. A Sztálinváros építéséről szóló játékfilm ötlete már az ötvenes évek elején, tehát a város építése idején megszületett. A tématerv alapján, ahogy az a korszakban megszokott volt, több korai forgatókönyv-változat is készült.¹⁹⁶ A végleges változatot azonban csak 1953 júniusa, tehát Sztálin halála, Rákosi pozíciójának és hatalmának meggyengülése, Nagy Imre kormányra kerülése után fogadták el. Nagy Imre kormányprogramjának kulcseleme volt a korábbi évek feszített nehézipari fejlesztésének

¹⁹⁶ A *Kiskrajcár* készítéséről és a korszak magyar filmjeinek politika- és gyártástörténetéről részletesen ír monográfiájában Szilágyi Gábor. *Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953.* pp. 259–266.

visszafogása és a desztalinizáció. A politikai klímaváltozásokat a korszakban mindig is érzékenyen követő filmgyártásban a hatalmi helyzet és az ideológiai preferenciák átrendeződése a tématervek és a forgatókönyvek átírását eredményezte. A Sztálinváros építéséről szóló filmterv átalakulását pontosan jelzik a címváltozatok is: *Fiatalok városa – Sztálinváros – Kiskrajcár*.

1953 nyarán ezért ennek a filmnek a forgatókönyvét is az új elvekhez igazították. A rendező, Keleti Márton ezt a következőképp összegezte: *„Eddig a filmjeink túl ünnepélyesek, túl hivatalosak voltak. Ez az első film, ahol mindezekről eltérünk. Tanácssterem helyett pld. az elvtársak javaslatára egy sztálinvárosi új lakásban egy esküvői jelenet lesz a film záróképe. Kibővítettük a filmet több szerelmi jelenettel. Mindenki nagy lelkesedéssel fogadta, hogy új, emberi motívumok kerültek a filmbe. Az emberekért és emberekkel történő események sorozatává változott a könyv.”*¹⁹⁷

A filmgyár vezetése is komoly reményeket fűzött az újraírt forgatókönyvhöz és a filmhez: *„mindazon bajok ellenére, amelyeken keresztülment, egységes, komoly, nagyszerű művészi alkotás. Komoly eredmény, hogy a film egységes. Ez a film bizonyítja, hogy az új kormányprogram politikai vonala segítségével, írói, rendezői és operatőri bátorsággal és tehetséggel együtt ilyen nehéz témájú filmeket is lehet ilyen szépen megoldani.*

*Nagy segítség volt számunkra a párt új programja [sic]. Sok baj volt a filmmel; végső soron ez a program adta kezünkbe a megoldás kulcsát.”*¹⁹⁸ A kulcskérdés egyértelműen a kritikai ábrázolás megjelenése volt: *„Nem hiszem, hogy valakit bánthatna a zsúfolt barakkok, nem hiszem, hogy a film által bemutatott nehézségek károsan hatnának a népi demokráciára. Nem kedvetlenít el, nem húz le a valóság ábrázolása.”*¹⁹⁹

A *Kiskrajcár* nem szakít ugyan a korábbi évek termelési filmjeinek cselekménymintáival és értékrendjével, mégis több ponton áthelyezi a hangsúlyokat.²⁰⁰ A munka és a termelés kitüntetett szerepe mellett a magánélet és az egyéni boldogságkeresés is szerephez jut. Ennek egyértelmű jelzése, hogy a film nyitó és zárójelenete egyaránt a lakáshoz jutást helyezi a vágyak középpontjába. Sztálin és egyáltalán a szovjet példa teljesen hiányzik a filmből, miközben a korábbi termelési filmek kötelező

¹⁹⁷ Jegyzőkönyv a „Sztálinváros” c. forgatókönyv 1953. augusztus 24-i Művészeti Tanács-üléséről. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára. Kézirat.

¹⁹⁸ Bányász Imre igazgató hozzászólása. Jegyzőkönyv a „Kiskrajcár” c. film 1953. november 20-án megtartott Művészeti Tanácsüléséről. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára. Kézirat.

¹⁹⁹ Kovács András dramaturg hozzászólása ugyanott.

²⁰⁰ „[A]z említett (perspektivikus) társadalomkép általános érvényessége, keretjellege megszűnt, s helyébe részben ennek roncsaiból, az értékvilág s egyes „tézisek” érvényben maradt darabjaiból, részben a társadalmi valóság elemeiből mozaikszerűen összeálló kép került.” Rainer M. János – Kresalek Gábor: A magyar társadalom a filmen. Társadalomkép, érték és ideológia 1948–1956. *Szellemkép* (1990) no. 3. o. n.

cselekménymozzanata volt a szovjet munkások példája és a politikai vezetők (Sztálin, Rákosi) ideológiai útmutatása.

Pentele átnevezése, Sztálinváros a film hangsúlyos pontján, a zárójelenet előtt bukkan fel, ez a mozzanat azonban egyrészt kihagyhatatlan volt, másrészt a már említett zárlat (a páros esküvő és a fiatalok lakáshoz jutása), és főképp a zárókép nagyszabású panoráma-totálképe a felépült városról tulajdonképpen semlegesíti. Ezen a záróképen ugyanis szimbolikus fontosságú épületek szerepelnek: takaros utcára látni a csinos lakások csinos erkélyéről, kész a Vasmű és készen áll az óvoda is.²⁰¹ Ahogy azt egy kritika meg is jegyzi, az egész filmben végig süt a nap, mintha mindig nyár lenne. A cselekmény viszonylag rövid idő alatt zajlik le, de közben mégis felépül a Vasmű, a város, és új nevet is kap magának. A város tehát nem pusztán és nem elsősorban a termelés központjaként, monumentális gyár(város)ként, hanem élhető helyként, lakó- és munkahelyként tárul a szemlélők elé.²⁰²

Mindez azért is különösen fontos, mert a film nyitánya még épp a szegmentáltságot, az intim terek és a társas viszonyok hiányát hangsúlyozta. Nem voltak lakások, sem normális munkásszállás, fürdőszoba csak az ígéretekben létezett, munkások és munkásnők akadtak, de nagy volt a mozgás, a munkaerő-fluktuáció – és nem utolsósorban hiányoztak a szerelmespárok is.

A film egyik érdekes karakterfigurája, a pentelei kisvilág milióábrázolás miatt is fontos szereplője, a „Madaras-bandába vezényelt” és könnyű munkát kérő muzsikusz cigány a „*Barázdáról barázdára száll a dalos pacsirta*” című nótát húzza el. A „vándormadarak” helyett a történet végén már megállapodott munkásokat és boldog

²⁰¹ „Hol a fürdőszoba? – kérdik az odaérkező fiatalok tréfásan, de az ugyancsak újonnan jött párttitkár, akinek feladata a bajokban rendet teremteni, a kérdést komolyan veszi. Hol a fürdőszoba és hol a szórakozóhely, a mozi, hol egy kuckó, ahová az öreg kubikos elviheti látogatóba érkezett feleségét? Persze, nem a mai szocialista városról van szó, hanem az építkezés első időszakáról. »Ide termelni, építeni jöttek az emberek, nem szórakozni« – vágja oda a vezérigazgató és a film a művészet szép, indirekt eszközeivel megmutatja, hogy a termelés akkor jó, az építés akkor magasrendű, ha az emberek jól is érzik magukat.” (B.I.): A Kiskrajcár. *Magyar Nemzet* (1953. december 20.)

²⁰² Ez az értékelés hatotta át a filmről megjelent korabeli kritikákat is, amelyek a *Kiskrajcárt* az első igazán értékes „mai tárgyú” magyar filmként ünnepelték: „A párttitkár nem idézi állandóan a marxizmus-leninizmus tételeit, a munkavezető nem hangzatos frázisokkal győzi meg a téglát sárbataposó kubikost, az írók szavalás helyett emberi módon beszélgetik szereplőiket.” Vészi Endre: A „Kiskrajcár”. Gondolatok a film sztálinvárosi bemutatója után. *Irodalmi Újság* (1954. január 8.)

„Magyar film? Az egész szabad világ és fél Európa szemében ez Ludas Matyi háromszor győztes somfabotja, Déryné százszor diadalmas szopránja, Semmelweis harca, Kossuth beszéde, Erkel vívódása. De hol volt eddig mai tárgyú filmünk, amely a Talpalatnyi föld szenvedélyes pártosságával és szerelem-átszötte emberségével, a Ludas Matyi igazságot tevő derűjével és fordulatos történetével, a Dérynének a legeslegeslebbebb tömegekhez szóló megkapó és jellegzetesen magyar mondanivalójával felvehetne volna a versenyt? (...) [Eddigi mai tárgyú filmjeink] „Minden áron oktatni akarták a nézőt, valamely feladatra mozgósítani és kevésbé törődtek azzal, hogy a néző szórakozni akar, elérzékenyülni a szerelmi részeken, igazulni az összecsapásokon, szurkolni a jónak, haragudni a rosszra, szóval filmet akar látni. (...) Az emberről való fokozott gondoskodás tehát itt a nézőről való fokozott gondoskodással egyenlő.” (B.I.): A Kiskrajcár. *Magyar Nemzet* (1953. december 20.)

szerelmespárokat látunk. Hiszen nemcsak Orbán és Juli, Jóska és Anna, de mások is egymásra találtak: a történet végén felbukkan a zsémbes Gulyásné Pesten ragadt férje, a harmonikás férfi is asszonyra lelt, sőt, valószínűleg több más epizódszereplő is egymásra talál majd (a haspók mérnök a nyitójelentből ismert kövér asszony mellett, Turi párttitkár pedig a kiváló szakértelmiségi, polgári származású főmérnök mellett találhatja meg a helyét).

Maguk a fent jelzett epizódfigurák is a történet osztályharcos élének tompulására utalnak. A *Kiskrajcár* hangsúlyosan rehabilitálja a szakértelmiségi figuráját („*Én nem politizálni akarok, hanem dolgozni*” – mondja egyszer a főmérnök. Mindez épp ellentéte egy 1950-es termelési film, a *Kis Katalin házassága* kulcsmondatainak: „*Én mint Éva is politikai tiszt vagyok.*”, „*A vezetéshez nem elég, hogy valaki jó szakember legyen. Mi kommunistát akarunk.*”).

Korábban már szó volt róla, hogy a termelési filmek ellenségképe általában a nélkülözhetetlen szabotázs-cselekményszálban jelent meg. Mivel a *Kiskrajcár* a termelés motívuma mellé beemeli a magánélet fontosságát is, ellenségképe is finomabb – bár továbbra is jelen van az áruló kulák Micskei személyében. A szabotázs-motívum nem pusztán a már említett munkalassító cementes akcióban bukkan fel a filmben. A toronydaru elszabadulásának jelenetében egy villanásnyi ideig látjuk ugyanis a fal mellett, takarásba húzódott Micskeit. Mindez kimondatlanul jelzi, hogy a baleset talán nem is a természet műve, hanem tudatos szabotázs volt. Nem eldönthető, hogy ez a kép a forgatókönyv korábbi változatából fennmaradt elem, netán egy burkolt értelmezési lehetőséget takar.

Mindez azért is fontos, mert a cselekményben nem pusztán az egyéni próbatételek, de a közösségpróbáló feladatok is lényegesek. A legeggyértelműbb ezek közül a vihar nagyjelenete. A termelés és a kollektíva próbatétele tehát továbbra is jelen van, legfeljebb nem feltétlenül a belső ellenség szabotázs-akciója képében, hanem a természeti sorscsapások nem kevésbé súlyos, ám politikailag-ideológiailag semlegesebb formájában. A külső, természeti csapás és a belső ellenség aknamunkája azért így is egyensúlyban van, hiszen Micskei és az ő hálójába került Tiszai folyamatos ügyeskedéssel, obstrukcióval lassítja a munkát.

Mindez a következő évek filmjeinek ismeretében, azok kontextusában lehet lényeges változás-jelző pont. Herskó János *A város alatt* című, szintén 1953-ban készült filmje a földalatti építkezés emberpróbáló, kollektíva-erősítő történetében egy vízbetörés; az *Életjel* című Fábri Zoltán-filmben (1954) egy bányaomlás; a Várkonyi Zoltán által jegyzett *Simon Menyhért születésében* (1955) pedig a hirtelen lezúduló mátrai hóesés

jelenti azt a cselekményszervező elemet, akadályt, amivel a közösségnek meg kell küzdenie. Ennyiben a *Kiskrajcár* pontosan mutatja azt az átmenetet, ahogy a szabotázs-dramaturgiára épülő termelési filmek egy bizonyos dramaturgiai eleme (a küldetést/akciót/feladat akadályozása) folyamatosan depolitizálódik, s ezáltal a szabotázs-motívummal megalapozott ellenségkép és osztályharcos karaktertipológia lassan átadja a helyét a közösségépítés és a szolidaritás motívumának.

A *Kiskrajcár*ban Túri párttitkár személyében tulajdonképpen explicit módon is megjelenik a „júniusi program”, a magyar sztálinizmus kritikája. Hiszen Túri az, aki az egyik vezetőségi ülésen azt hangsúlyozza, „*Türelem meg szív kell az emberekhez*”. Ő az a megértő, reformer vezető, aki mindenkinek megígér valamit, még a részegesnek is azt, hogy rend lesz a kocsmában. A fent említett vezetőségi ülésen elmondott nagymonológja is pontosan a vezetők és a vezetettek elszakadásáról szól: „*Őket [a munkásokat] miért nem kérdezik meg, hogy mi kell nekik? Miközben mi itt folyton értekezünk. (...) Mi idefent kicsit elfeledkeztünk arról, hogy hogyan élnek körülöttünk az emberek. Azt hiszem, itt szorít a csizma.*”

A *Kiskrajcár* óvatos „reformerségét”, a termelési pusztán finom korrekcióját jelzi, hogy éppen ez után a jelenet után következik a viharjelenet, benne Micskei villanásnyi feltűnésével. A film tehát két percen, két jeleneten belül két ellentétes értékmozzanatot: a reformer álláspontot és az (osztály)harcos (szabotázs)tematikát is megmutatja. Ugyanezt erősíti a személyzetis, Tiszai figurája. Az asszony előtörténetéről nem sokat tudunk: éppúgy lehet kiemelt munkáskáder (bár ez, egy megtévedt munkáskáder szerepeltetése politikailag talán kockázatos lett volna), mint polgári származású szakértelmiségi, aki szerelemből elárulja a kollektívát, és összeszövetkezik a szabotőr, kulák Micskeivel. Fontos mozzanat továbbá, hogy Tiszai már korábban az öntudatot hiányolja a kulákokból – mintha ez impliciten azt jelezné, hogy a reformpolitika is veszélyekkel járhat: a júniusi program kritikái, felülvizsgáló attitűdjére ugyanis rácsatlakoznak az elhajlók is.

Keleti Márton filmje Sztálinváros építésének alapító mítoszát az ötvenes évek elejének magyar termelési filmjeit jellemző cselekményminták felhasználásával, ám az 1953. júniusi, Nagy Imre-féle kormányprogramban meghirdetett reformpolitika értékeinek szellemében meséli el. A termelési filmek osztályharcos, szabotázs-központú ellenségképe és az 1953-as reformpolitika fogyasztást és privátszférát rehabilitáló, a termelés kizárólagos fontosságát tompító jellege sajátosan keveredik a filmben. A hierarchikus, merev és polarizált társadalomkép finomodása (a szakértelmiségi rehabilitációja, a nem a termeléshez való viszony által motivált epizódszereplők felbukkanása) és a privát szféra értékeinek megjelenése révén a város alapító mítosza egy heterogén kisvilág közösséggé

formálódásaként, a termelés és a nevelődés, a kollektív boldogulástörténet és az egyéni boldogságkeresés kettős történeteként jelenik meg.

2. A termelési filmektől a cselekvő filmekig. A politikai szerepvállalás kérdései Makk Károly hatvanas évek elején készült filmjeiben

Az ötvenes-hatvanas évtizedforduló magyar filmjét mind a gyártástörténet és a filmirányítás szempontjából, mind pedig formatörténeti megközelítésben az átmenetiség és többértékűség jegyében írhatjuk le. Makk Károlynak a hatvanas évek legelején készült munkái, de főképp az 1961-es *Megszállottak* jó példája az átmeneti, kevert, többértékű helyzetnek. Gyártástörténete azért különösen izgalmas, mert a hatvanas évek elejének átalakuló filmirányítását, illetve a cenzúra és az alkotók között újraformálódó viszonyt mutatja. Témájában és stílusában egyrészt visszautal az ötvenes évek termelési filmjeire, másrészt részben az európai modernizmus hatását, részben a hatvanas évek magyar újhullámának előkészítését képviseli – együtt, mintegy titkos trilógiát alkotva – Makk ezután következő két filmjével, az 1962-es *Elveszett paradicsommal* és az 1963-as *Utolsó előtti emberrel*. A következő esettanulmányban a fent jelzett két szempontot (készítéstörténet és formatörténeti kontextus) érvényesítem. Az elemzés első, rövidebb részében a *Megszállottak* gyártástörténetének végigkövetésével tanúi lehetünk annak a *trial-and-error* jellegű tanulási folyamatnak, amely a hatvanas évek legelejének átalakuló filmirányítását, illetve a cenzúra és az alkotók közötti helyzetet jellemezte. A fejezet második felében, a stiláris-tematikus elemzéssel (hőstipológia, konfliktusszerkezet, képi és drámai kompozíciók) azt mutatom meg, hogy milyen értékek és motívumok mentén jelent meg az ötvenes évek késő szocreál filmes közegében a magyar és az európai premodern. A formatörténeti elemzésben a *Megszállottak* című filmet Makk Károly másik két, korszakbeli filmjével együtt fogom megvizsgálni.

2.1. Kényszerhelyzetben. A *Megszállottak* készítéstörténete.

A főiskolai osztálytársaihoz és nemzedéktársaihoz képest szerencsés körülmények között, már az ötvenes évek közepén sikeres játékfilmmel, az 1954-es *Liliomfival* debütált Makk Károly az ötvenes évek második felében kifejezetten változatos stílusú és műfajú alkotásokkal jelentkezett. Ezek között akadt komor filmdráma (*Ház a sziklák alatt*, 1958), a Tanácsköztársaság idején játszódó mozgalmi-történelmi film (*39-es dandár*, 1919) és könnyed vígjáték (*Fűre lépni szabad*, 1960) egyaránt.²⁰³ A hatvanas évek legelején Makk is azok közé az alkotók közé tartozott, akik sikertelenül próbálkoztak különféle, aktuális politikai témát feldolgozó filmek elkészítésével. A *Megszállottak* sajátos készítéstörténete ehhez a szituációhoz, konkrétan a Hunnia Filmstúdióinak az előző részben elemzett 1960-

²⁰³ Az életmű áttekintéséhez lásd a *Metropolis* Makk Károly-összeállítását, illetve egy nemrég megjelent interjú- és tanulmánykötetet. Makk Károly-összeállítás. *Metropolis* (1999) no. 3. Balikó Helga – Létay Vera – Körössi P. József (szerk.): *Makk Károly. Egy filmrendező világa*. Noran Kiadó, Budapest, 2006.

61-es válságához kapcsolódik. Az igazgató, Horváth Márton ugyanis a forgatás megkezdése előtt néhány nappal tiltotta le Makk Károlynak a téészek újbóli megszerveződését tárgyaló filmje, a *Gonoszkátyú* elkészítését.²⁰⁴ A döntésre ugyan nem adott magyarázatot, a munka nélkül álló rendezőt, Makk Károlyt viszont azon nyomban megbízta egy másik film megrendezésével. Ez volt a *Megszállottak* forgatókönyvének első verziója, amelynek a kiindulópontját Kékesdi Gyulának és Almási Istvánnak a csökutas öntözési rendszer magyarországi meghonosításának nehézségeiről a *Népszabadságban* publikált riportja adta. A témából írt forgatókönyv megvalósítását a Hunnia vezetése eredetileg Máriássy Félixre bízta, ő azonban nem sokkal korábban megbetegedett és kórházba került. Mivel mindez a forgatás megkezdése előtt pár héttel történt, a kényszerhelyzetben (még egy film elcsúszása teljesen fejreállította volna a Hunnia éves gyártási tervét) az igazgató lényegében szabad kezet adott az új rendezőnek, Makk Károlynak. A rendező és forgatókönyvíró-társa, Galambos Lajos átírhatták a könyvet, csak egy dologhoz nem nyúlhattak: a film befejezéséhez. Ezt leszámítva az alkotók a korszakban szokatlannak, rendhagyónak számító mozgásteret kaptak. A *Megszállottak* forgatását lényegében kész forgatókönyv nélkül kezdték el. Gyakran esténként, az egész napos forgatás után készültek el a következő nap jelenetei. A film külső helyszíneken játszódó, gyakran kézikamerával rögzített jeleneteinek friss stílusa többek között ennek a lazább forgatási helyzetnek, az improvizációk szabadságának köszönhető.

Az események kontextusához szorosan hozzátartozik, hogy a film utómunkáinak idején került sor az SZKP XXII. kongresszusára. A filmet tehát még a „desztalinizációs” kongresszus előtt forgatták, a véglegesítésére azonban már a komoly politikai felbolydulást okozó kongresszus után került sor. A *Megszállottak* készítésének ezzel összefüggő és a korszakban újdonságot jelentő eleme, hogy az alkotók a nyilvánosságot is bevonták a film körüli csatába. Nem is magának a nyilvánosság bevonásának a ténye volt az új, hanem az, hogy minderre még a premier előtt sor került. Az *Új Írás* ugyanis 1961 nyarán közölte a Galambos Lajos által jegyzett irodalmi forgatókönyvet.²⁰⁵ Ennek nyomán avatkozott be a film készítésébe kéretlen tanácsaival és változtatási javaslataival az Országos Vízügyi Hivatal, amely a „szakmai ferdeségek” kiküszöbölésére hivatkozva teljes jeleneteket kívánt átíratni és törölni a filmből.²⁰⁶ Galambos Lajos, a hivatal akadékoskodó leveléből

²⁰⁴ A film Galambos Lajos 1960-ban megjelent kisregényének adaptációja lett volna. A forgatás leállításának történetéről: Bérczes László: Az utolsó vágás. Beszélgetés Makk Károlyal. *Metropolis* (1999) no. 3. pp. 108–122.

²⁰⁵ Galambos Lajos: *Megszállottak. Új Írás* (1961) no. 8. pp. 696–727.

²⁰⁶ A cikk utolsó két mondata: „S mindez Magyarországon történik ma, 1961 novemberében, két nappal a XXII. kongresszus után. Meddig?” Galambos Lajos: Film-ügy vagy víz-ügy? *Élet és Irodalom* (1961. november 11.)

részleteket közölve, 1961 őszén a nyilvánosság elé vitte a vitát. Az *Élet és Irodalomban* megjelent cikkében az Országos Vízügyi Hivatal cenzurális, átdolgozási igényeit élesen szembeállította az SZKP-kongresszus által képviselt új iránnyal. A hetilapban teret kapott vita tulajdonképpen a film készítésének utó- és fogadtatásának elővédharca volt. Mire ugyanis a cikkek megjelentek, a film utómunkálatai már gyakorlatilag lezárultak. A Vízügyi Hivatal által kért változtatásokat sikerült elhárítani, a Hunnia vezetése által előírt kötelező happy end azonban megmaradt.

A cenzurális szempontból kötelező befejezés nagyon sajátos narrációs-kompozíciós konfliktust eredményezett. A *Megszállottak* két újítani akaró, a bürokrácia ellenében is tenni vágyó, az alföldi pusztába öntözőrendszert álmodó, értelmiségi hősének története ugyanis tulajdonképpen kettős véget ér. A cselekmény egy pontján a hősök patthelyzetbe kerülnek. Elfogy körülöttük a levegő. Korábbi szabályszegő akcióik miatt ellenlábasaik feljelentik őket, az engedély nélkül ásított kutakat pedig leplombáltatják. Úgy tűnik tehát, hogy minden elveszett. A történet belső logikája szerint a film ezen a ponton, egy vizuális és auditív eszközökkel is atmoszféricussá tett jelenettel ér véget. Ezen logika szerint a *Megszállottak* az aktivizmus kudarcáról és a bürokrácia túlhatalmáról szóló értelmiségi válságfilm. Csakhogy a kész film még tartalmaz egy fordulatot. A történet kötelezően előírt befejezésében ugyanis a bukástörténet helyett a konfliktusok megoldása szerepelt. A kudarcot vallott hősök jelenete olyan holtpontra jelent a filmben, ahonnan nem könnyű átfordítani a történetet a boldog végkifejletbe. Főleg, hogy a cselekményvezetésből hiányoznak is azok az elemek, amelyek egy ilyen fordulatot valószínűsíthettek volna. Ha a cselekménylogikán belül nem is volt könnyen megoldható ez a helyzet, egy kívülről érkezett impulzus azonban már eljuttathatta a történetet a happy endig. Az előbb idézett patthelyzet és válságjelenet a filmben egy indokolatlan, *deus ex machina* fordulattal folytatódik. Annak érdekében, hogy a kötelezően előírt boldog véggel záruljon a film, a konfliktust egy külső figura beavatkozása oldja meg. A holtpontra a cselekmény (és a kompozíció) terébe hangsúlyosan kívülről gördül be egy új szereplő. Ez a nagy fekete autóval érkező fordítókarakter egyszerre KB-tag és parlamenti képviselő. Egy segélykérő levél nyomán érkezik (valamelyest tehát előkészített a belépése), és a helyszíni szemle után felülvizsgálja a korábbi bürokratikus döntést. A kútfúrás engedélyt kap, a hősök által képviselt úttörő módszer hivatalos jóváhagyásban részesül. A fordulatot követő zárlat termelési riportokat idéző montázs (diadalmas zenekíséret, a kutakból feltörő víz, a vályúk előtt sorokozó tehének) képi megoldásaival és egész atmoszférájával, feltűnően kilóg a filmből. A rendező feltételezhetően nem is törődött azzal, hogy hihetővé tegye a

boldog véget.²⁰⁷ Horváth Márton azonban csak így adta hozzájárulását a filmhez, és később, a viták és támadások alkalmával több fórumon ki is állt a film mellett. Erre szükség is volt, a *Megszállottak* kapcsán ugyanis a korszak legkomolyabb sajtóvitája bontakozott ki. Pár héttel azután, hogy az alkotók és a Vízügyi Hivatal közötti sajtópolémia véget ért, 1962. január 18-án be is mutatták a filmet. A *Megszállottak* nemcsak filmterv- és forgatókönyv-változatban, hanem kész filmként is éles vitákat kavart.²⁰⁸

A *Megszállottak* több okból is paradigmaticus alkotása a korszaknak. Témájában és – részben éppen témájából adódóan – készítéstörténete okán is újat hozott a hatvanas évek legelejének magyar filmgyártásában. Témájában egyrészt az ötvenes évek termelési filmjeit, másrészt (az elemzés most következő blokkjában megvizsgálandó cselekményszerkezetével, hőstipológiájával és ábrázolásmódjával) már a hatvanas évek értelmiségi válságfilmjeit és „cselekvő filmjeit” idézi.²⁰⁹ A *Megszállottak* készítéstörténete pedig azért paradigmaticus, mert egy új módszer tesztelését elemezhetjük benne. Dolgozatom első részében a Hunnia Filmstúdió 1960-61-es filmjeinek engedélyezési zavarai következtében kialakult válság legfontosabb okaként a bizalom és a konszenzus hiányát neveztem meg. A konszenzus hiánya alatt azt értem, hogy a hatvanas évek elején nem volt, mert nem lehetett meg a politikailag érzékeny témák tárgyalásának – akár kimondatlan – szabályrendszere. A kulturális politika a *Művelődéspolitikai irányelvekben* a realista irányzatok és a stíluskísérletek pluralizmusát hirdette meg, a gyakorlatban azonban időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy az új helyzet adta mozgásteret a színtér összes szereplője érzékelje, és kialakuljon valamifajta közmegegyezés annak kihasználásáról. A

²⁰⁷ „Leforgattuk, levetítettük, és a végén mindenki röhögött. Horváthtól a kísértetiesen ismétlődő szöveg: »Értse meg, ezek a hülyék ott fenn másképp nem veszik be.« Fényes Szabolcs kérdezte, milyen zenét írjon. »Szabolcskám, operettet!« Később, a sikerek idején mindenki felemlégette, milyen kár a végéért. Bementem a gyárba, előálltam a javaslatommal: »Kérek tisztelettel egy forgatási napot, és megcsinálom újra a végét.« Nem engedték.” Bérczes László: Az utolsó vágás. Beszélgetés Makk Károllyal. *Metropolis* (1999) no. 3. p. 116.

²⁰⁸ A legkeményebben Veres Péter kelt ki az alkotás által a magyar vidékről rajzolt kép ellen. „Üvöltő dilettantizmus a megvalósításban. Elképesztően rossz rendezés és minősíthetetlenül alpári színészi munka. Az egészben csak a kútfúróállványok és a körülöttük dolgozó emberek valódiak, meg a víz, a vastagon ömlő víz, a többi hazugság. (...) Akkor is szégyellném, ha igaz volna, ha ez tipikus volna, de nem igaz. (...) Ez egyszerűen nem a magyarság létezési stílusa.” Veres Péter: Levél a miniszterhez filmügyben. *Élet és Irodalom* (1962) no. 38.

A vita részleteihez és értelmezéséhez: Sneé Péter: Filmes viták a magyar sajtó tükrében 1956–70. In: *Mozgó film/3. A BBS műhelykiadványa*. BBS, Budapest, 1988. pp. 118–119.

²⁰⁹ Makk Károly forgatókönyvíró-társa, Galambos Lajos a *Megszállottak* forgatókönyvéből született kisregényét önálló kötetben is kiadta 1962-ben *Utas a Göncöl szekerén* címmel. A film kiindulópontját jelentő *Népszabadság*-riport azonban nem csak a *Megszállottak* elkészítését inspirálta. A csökutas öntözési rendszert meghonosító Mohácsy Károly a korszak reprezentáns „cselekvő filmjében” is szerepel. Kovács András cinema vérité-dokumentumfilmjének, a hivatalokkal és a bürokráciával csatákat vívó feltalálókat bemutató *Nehéz embereknek* ugyanis ő az egyik hőse. A *Megszállottak* készítéstörténete ennyiben a korszak nyilvánosságának működését, a nyilvánosság különböző köreit (a napilap-riporttól az irodalmi hetilapig és folyóiratig, illetve a játék- és dokumentumfilmig) összekapcsoló, öngerjesztő közéleti viták működését is reprezentálja.

Megszállottak készítéstörténetét ebben a kontextusban a mozgástér teszteléseként elemezhetjük. Makk filmjének története a kísérletre és korrekcióra építő *trial-and-error* módszer példája. Miután a Hunnia Filmstúdióban 1960-61-ben sorozatban akadtak el olyan forgatások és filmtervek, amelyek aktuális, érzékeny politikai témákkal foglalkoztak, a kijelölt rendező megbetegedése következtében előállt kényszerhelyzetet az új alkotók és a stúdió vezetősége kísérleti terepnek érezhette. Az igazgató egyrészt túlbiztosított, amikor leállította a *Gonoszkátyú* forgatását, másrészt az új forgatókönyv teljesen szabad átírását engedélyezve a korabeli szabályokhoz képest sokkal nagyobb mozgásteret biztosított a rendező és a forgatókönyvíró számára. A keretek azonban kemények és mozdíthatatlanok voltak: a film befejezését nem lehet megváltoztatni. Az igazgató vállalta, hogy ha kell, megvédi a filmet a várható támadásoktól. A rendező vállalta a kompromisszumot, cserébe egészen nyilvánvalóvá és feltűnővé tette, hogy a történet zárlata erőszakos és kívülről erőltetett. Senki sem gondolhatta, hogy ez ideális kompromisszum lenne. Makk feláldozta a film koherenciáját azért, hogy dolgozhasson, Horváth feláldozta a cenzúra „láthatatlanságát” az ideológiailag megfelelő üzenet (a happy end) közvetítése érdekében.

A *Megszállottak* ennyiben „első fecske” volt. A hatvanas évek elején, a bizonytalan és kiszámíthatatlan gyártási és cenzurális körülmények között új konszenzust önmagában nyilvánvalóan nem teremthetett. A film elkészítése és az azt kísérő sajtóvita mégis erőteljesen exponálta a korszak egyik legfontosabb kérdését, az alkotói autonómia és a politikai szerepvállalás kereteinek meghatározását. Ez utóbbi, mármint a politikai szerepvállalás kérdése azonban már továbbvisz minket a film gyártástörténetének elemzéséről a *Megszállottak* másik újdonsága, a tematikai és ábrázolásmód modernségének kérdéséhez. Ezt az aspektust, mint a bevezetőben jeleztem a *Megszállottakat* követő újabb két Makk-film, az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* trilógiaként való értelmezésével vizsgálom meg.

2.2. A titkos trilógia

Makk Károly életművével kapcsolatban a fejezet bevezetésében azt hangsúlyoztam, hogy az ötvenes-hatvanas évtizedfordulón Makk változatos stílusú és műfajú alkotásokkal jelentkezett. Ezért is különösen érdekes a hatvanas évek legelején készült három filmje (*Megszállottak*, 1961, *Elveszett paradicsom*, 1962, *Utolsó előtti ember*, 1963), mely mind tematikus, mind stiláris szempontból markánsan összetartozik, és részben az európai modernizmus hatását, részben a hatvanas évek magyar újhullámának előkészítését jelenti.²¹⁰ A három film kapcsán a „titkos trilógia” kifejezés első pillantásra talán

²¹⁰ Makk Károly pályáját gyakran évtizedek alapján szakaszolja a magyar filmkritika, arra hivatkozva, hogy mindegyik korszakból kiemelhető legalább egy filmtörténeti kulcsfilmje. Az ötvenes évekből mindjárt kettő

meglepőnek tűnik, és magyarázatra szorul. Titkos, mert nem felfedezett, de legalábbis ritkán emlegetett alkotások ezek. A párhuzamos, együttes elemzés mellett pedig az szól, hogy e három film sok szempontból határozottan összetartozik, egymást erősíti, értelmezi, hasonló problémákat vet fel, és stílusukban is igen sok a közös vonás. Trilógiának először Jancsó Miklós nevezte őket.²¹¹ Makk azután egy hetvenes évek elején született interjúban a kritikusokra bízta, mennyire erős kapcsolatot látnak vagy találnak a három mű között.²¹² A korszakról szóló filmtörténeti monográfiájában Nemes Károly a *Megszállottak* és az *Elveszett paradicsom* összetartozása mellett érvelt²¹³, az eddigi egyetlen Makk-kismonográfia szerzője, Zalán Vince azonban épp ellenkezőleg, a két film különbségét emelte ki.²¹⁴ Zalán inkább az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* kapcsolatát tartotta fontosnak. Trilógiának tartjuk vagy sem, az mindenestre feltűnő, hogy igen kevés elemzés született e három filmről, és egyáltalán, Makknak a hatvanas években született filmjeiről. Még a *Megszállottak*ról sem sok, pedig ezt a filmet már elkészültekor többen a magyar újhullám nyitányának tartották.²¹⁵ Az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* fogadtatása szintén ellentmondásos volt, a kritikák általában Makk tehetségét és formakésztségét dicsérve, az obligát egyrészt-másrészt logika alapján bírálták e filmek, és főleg a Sarkadi-adaptáció szemléletét. A következőkben először a hőstipológia és a konfliktusszerkezet, majd pedig a modernista ábrázolásmód jegyeinek megmutatásával

is (*Liliomfi, Ház a sziklák alatt*), a következő évtizedből a *Megszállottak*, a hetvenes évekből a *Szerelem*, a nyolcvanasokból pedig az *Egymásra nézve*. Jól látható, hogy az életmű alakulását filmtörténeti korszakokhoz rendelő szemléletnek a hatvanas évek a gyenge pontja. A *Megszállottak* (1961) és a *Szerelem* (1970) közötti kilenc évben, a magyar filmművészet aranykorában készült Makk-filmek szinte teljesen kimaradnak belőle. Úgy tűnik tehát, hogy ez a két kulcsfilm egy konkrét filmtörténeti korszakot határol, és nem az életmű egy szakaszát keretezi. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a *Megszállottak* nyitja, a *Szerelem* pedig zárja a „hatvanas éveket”. Másfelől viszont mindkét film kilóg a korszakból: az első még nem, a második már nem teljesen tartozik bele. Makk életművében tehát éppen az az évtized sikkad el, ami a magyar filmtörténeti kánonban a legmagasabb helyre kerül.

²¹¹ „A *Megszállottak*, az *Elveszett paradicsom*, az *Utolsó előtti ember*: tulajdonképpen ugyanannak a kérdésnek a színe-fonákja. Jancsó mondta egyébként akkoriban: »ez a te trilógiád«. Őszintén szólva nem is értettem, mire gondolt. Később jöttem rá, hogy – részben nyilván öntudatlanul – megpróbáltam valamit körüljárni.” Zsugán István: A negyven–ötven kilós csomag. Beszélgetés Makk Károllyal. *Filmvilág* (1985) no. 12. pp. 13–21.

²¹² Karafiáth (Szekfü) András: Beszélgetés Makk Károllyal. In: Uő.: *Beszélgetés magyar filmalkotókkal*. Kézirat, Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára. p. 15.

²¹³ Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978. pp. 168–194.

²¹⁴ „A *Megszállottak* jórészt a társadalmi cselekvésre elszánt egyének emberi drámája, az *Elveszett paradicsom* a társadalmi cselekvés lehetőségeit »elvesztő« ember lélektani drámája.” Zalán Vince: *Makk Károly*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum – Népművelési és Propaganda Iroda, Budapest, é.n. p. 62.

²¹⁵ Akadt azonban olyan kortás kritikus, aki a filmet már elkészültekor kitüntetett alkotásként kezelte. „A *Megszállottak* minden bizonnyal különleges helyet foglal el a magyar filmművészetben. Hogy fordulópontot jelez-e, mint sokan vélik, ezt csak az elkövetkező évek gyakorlata döntheti majd el – vajha valóban így lenne! Az mindenesetre már ma is világos, hogy témában és megformálásban az utóbbi évek legbátrabb, legkarakterisztikusabb kísérlete.” B. Nagy László: *Megszállottak. Élet és Irodalom* (1962) no. 2. p. 9.

vizsgálom meg, hogy miben hozott újat ez a három film a hatvanas évek elejének magyar filmtörténetében.

2.3. Egyén és közösség. A három film hőstipológiája és konfliktusszerkezete.

A három film témájának közös pontjait legjobban a hőstipológia és a konfliktusszerkezet elemzésével tudjuk felmutatni. Mindhárom film életpályák, sorsok, sarkosan eltérő választási lehetőségek, élet-halál dilemmák, de legalábbis drámai határhelyzetek sorozatát mutatja fel. A hőseik különleges egyéniségek. Kílógnak a sorból, egyikük sem átlagos figura. Tehetséges emberek, akik összeütköznek a környezetükkel és saját magukkal. Dinamikus, tevékeny hősök, akiknek lendülete, energiája félresiklik, kifulladás. A *Megszállottak* hidrológusa a folyamatos hivatali intrikákba és kilátástalan konfliktusokba belefáradt szakember, akit mégis, még egyszer, újra tűzbe hoz, megmozgat egy másik rendkívüli figura, a termelészövetkezet hiperaktív elnöke. Az *Elveszett paradicsom* hőse könnyelmű, felelőtlen, már-már cinikus, ám zseniális agysebész, akit két ember hite, odaadása megment a teljes bukástól, az önfeladástól és az öngyilkosságtól. Az *Utolsó előtti ember* főszereplője akaratos idealista, aki ha kell, erőszakkal is meg akarja javítani az embereket, s közben ő maga kerül totális konfliktusba elveivel. De a halálközelből ezt a férfit is kiragadja egy másik ember példája, kihívása – talán szerelme. Súlyos konfliktusok és végletes ellentétek kavarnak e filmekben, amúgy sem hétköznapi figuráik egészen rendkívüli helyzetekbe keverednek.

A *Megszállottak* különös, kétarcú alkotás, az ellentétek filmje. Tettvágy és tétlenség, progresszió és óvatoskodás pólusai között indázik a történet, a két főszereplő helyzete, hangulata folyton hullámzik, a sikereket fájó kudarcok váltják. De éppígy a film alapkonfliktusa is látványos, a közeget, a helyszínt meghatározó ellentétekre épül (kopár puszta – bőséges termés; szárazság és homokvihár – szakadó eső). A cselekmény nem egy csúcspont felé tart, hanem több tetőpontja van (ez persze szorosan összefügg azzal, hogy a szervetlen befejezés idegen a történet menetétől), a dinamikus, pergő részeket a kínzó tehetetlenség holt ideje követi. A klasszikus cselekményfejlődés, az akadályok sorozatos legyűrése helyett a *Megszállottak*ban a feszültség hullámmása, a lendületvesztés és az újbóli nekirugaszkodás szaggatott dinamikája a legfontosabb szervezőelv. A film a két főszereplő eltérő vérmérsékletéből és attitűdjéből fakadó viták mellett Bene és Kecskés közös harcát, újító, teremtő küzdelmét akarja bemutatni.

A *Megszállottak* még egyértelműen társadalmi metszetben, egyéniség és közösség, kreativitás és szabályok konfliktusaként fogalmazza meg a nehéz emberek, a félresiklott tehetségek problémáját. A közéleti tematikánál azonban sokkal izgalmasabb a két főhős

rendkívüli kapcsolata, komoly karakterkülönbségük ellenére is egyre erőteljesebben kibontakozó barátsága. Pontosan itt ragadható meg a film különleges helyzete, kettős helyi értéke, hiszen egyszerre utal vissza az ötvenes évek termelési filmjeire, és előlegezi a hatvanas évek progresszív, „cselekvő” hőseit. A *Megszállottak* nem nevelődési film, a hőseit nem kell megmenteni, sokkal inkább ők akarják megváltoztatni a környezetüket. Szuverenitásuk, fanatizmusuk saját sorsot, külön pályát rendelt a számukra, ők magányos harcosok, még ha nem is magukért harcolnak. Az örökké agilis, tevékenykedő Kecskés az ötvenes évek termelési filmjeinek modernizált figurája, míg a rezignált, visszahúzó, nehezen feloldódó Bene a hatvanas évek reálértelmiségi hőseinek előfutára.

Az *Elveszett paradicsom* sztorija egyneműbb és egyszerűbb. A kiinduló konfliktus magánéleti drámának tűnik, a szabálytalan, sőt tiltott abortusz miatt meghalt szerető halála egy amúgy is válságba tartó karrier végállomását jelenti a főhős számára. Sebők Zoltán világhíres agysebész megcsömörlött ember. A munka egyre kevésbé jelent szakmai és emberi kihívást a számára, inkább csak pusztán feladat, briliáns megoldásra váró lecke. Mivel a film korántsem teszi egyértelművé, hogy kinek, minek a rovására írható ez a kudarc, az emberi, magánéleti konfliktus hátterében itt is felsejlik a kiemelkedő egyén és környezetének össze nem illése mint a félresiklott életpálya egyik magyarázata.²¹⁶

Az apa figurájával összevetve Zoltán sorsa és a film konfliktusa újabb dimenziót kap: a tradicionális értékrend, a hagyomány, a szülői világ, illetve a kitörés vágya, a szakítás, a felfelé törekvés ütközik meg egymással. A fiú átlépni, lekörözni akarta apját, a nyugdíjas tanárt, akinek emberségéről, tisztaságáról most mégis példát kell vennie. Ezen a ponton Makk filmje egyértelműen összevethető Jancsó egy évvel később készült *Oldás és kötés*ével. Az alapkonfliktus hasonlósága mellett (az első generációs, városba költöző, értelmiségi fiú egy súlyos válság után és miatt megtér a családi házba) szembevetendő, hogy Jancsónál sokkal hangsúlyosabb a tradíció és modernizáció konfliktusa, az életpályák és értékrendek eltérése, szétválása. Jancsó arra kíváncsi, hogy mi az, ami még összeköti Jámbor Ambrust szüleinek világával, egyáltalán van-e még esély arra, hogy a fiú legalább erőt merítsen ebből a világból. Makk számára inkább az a kérdés, miféle drámát indukál e kétféle értékrend találkozása. Jancsónál a kötés (de legalábbis a kapcsolódási pontok) a tradíció, a közösség, a hagyomány megtartó ereje, Makknál az oldás, a tehetség félresiklása, az egyén által bejárt különleges út a hangsúlyos. Az *Elveszett paradicsomban* nem az apa, hanem Mira képviseli a lehetséges jövőt, a reményt, hogy minden újakezdhető, és esetleg kijavítható lesz.

²¹⁶ „Az emberi energia gyakran azért válik önemésztővé, azért fordul visszafelé, mert kifelé nem fordulhat.” Karafiáth (Szekfű) András: Beszélgetés Makk Károllyal. In: Uő.: *Beszélgetés magyar filmalkotókkal*. Kézirat, Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára. p. 17.

A cselekmény középpontjában egyetlen, végletes és súlyos dilemma áll. A drámával összehasonlítva a film cselekménye több lényeges ponton is eltérő. Ezek a változtatások a konfliktus világosabbá és egyértelműbbé tételét szolgálják. A filmben erősebb a kamara-jelleg, kevesebb a szereplő, és ami a legfontosabb, az apa halálával a film tere lényegében két ember kapcsolatára szűkül. Sarkadi a dráma kapcsán így írt Sebők Zoltánról. „*Tehetséges és megbecsült. Mindez a fejébe száll, s úgy gondolja, hogy maga szabhatja meg a saját erkölcsi normáit. És meg is tehetné végül, ha valahol nem kerülnének ezek a maga szabta erkölcsi normák szembe a társadalom erkölcsi normáival.*”²¹⁷ Ennek a drámában még meghatározó szerepet játszó társadalmi vonatkozásnak azonban a filmben már kevés nyoma maradt. Ez volt a legfontosabb ok, ami miatt a kritikusok élesen támadták, és absztrakt, egzisztencialista filmnek titulálták az *Elveszett paradicsomot*.²¹⁸ Pedig a film képi világának csupaszága szigorú és világos logikát sugároz. Makk egy interjúban beszélt is arról, hogy számára túlságosan „joviálisnak” tűnt az apa figurája, ugyanis „*leárnyékolta volna a főhős, az orvos cselekvési lehetőségét. [...] Engem zavart, hogy az orvos nem volt olyan magára hagyott, olyan helyzetbe hozott, hogy a döntés tízszeres érvényű legyen. Magára kellett maradnia ezzel a nagyon friss, még csak bontakozó kapcsolattal, amit a lány jelentett.*”²¹⁹

A három filmben a cselekményt mozgó konfliktus társadalmi vonatkozása egyre csökken. Intenzitása, végletessége azonban egyre növekszik. A trilógia a következetes elvonatkoztatás irányába halad. Az *Utolsó előtti ember* már határozottan tétel-drámákra emlékeztető etikai dilemmát tárgyal. Ennek megfelelően a sztori középpontjában álló határhelyzetben minden végletes: az érzelmek, a reakciók, a döntések, a vonzások és a választások. Senki sem hajlik, csak törik, ezek a hősök mintha nem is ismernék a kompromisszumot. A szélsőséges cselekedetek és reakciók háttérében az *Elveszett paradicsom*hoz képest jóval árnyaltabb és bonyolultabb karakterek állnak. A cselekedeteiket kemény elveikből vezetik le, a döntéseik kategorikusak és szélsőségesek, a szereplők kapcsolata, egymáshoz való viszonya mégis folyton mozgásban van. Az *Utolsó előtti ember* az önbecsapás filmje. Orodán azt állítja, hogy csak a csoport érdekében akarta megleckéztetni a túlságosan vakmerő Petit, csakhogy később kiderül, hogy a két férfi

²¹⁷ Idézi: Rényi Péter: *Elveszett paradicsom*. In: Rényi Péter: *Vitában*. Budapest: Szépirodalmi, 1967. pp. 416–421. i.h.: p. 417.

²¹⁸ Makk több interjúban is elmondta, szerinte azért sütötték az „egzisztencialista” bélyeget az *Elveszett paradicsom*ra, mert Sarkadiról, halála után, többek között Sartre írt nekrológot. A film forgatókönyvét egyébként az akkor publikációs tilalom alatt álló Örkény István írta, bár a neve nem jelenhetett meg a főcímlistán. Zsugán István: Charlie tanár úr. Egy januári délután Makk Károlynál. *Európai Utas* (1993) no. 1. pp. 69–75.

²¹⁹ Karafiáth (Szekfü) András: Beszélgetés Makk Károllyal. In: Uő.: *Beszélgetés magyar filmalkotókkal*. Kézirat, Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára. p. 17.

egymás vetélytársa volt. Orodán nem képes és nem tud veszíteni. A cselekedetei azonban sokféleképp magyarázhatók. Mártírnak akarja látni és láttatni magát? De hisz a baleset után valóban elmondott mindent a rendőröknek, és alapos kivizsgálást kért. Peti a nők bálványa, csapodár és könnyelmű srác volt, mégis mindenki rajongott érte, az emberek nem tudták kivonni magukat a kisugárzása alól. Orodán ellenben görcsös, perfekcionista, rideg és kemény főnök. Aszketikus alkat, azokat is elriasztja magától, akik pedig vele tartanak. Meg kell tanulnia odafigyelnie saját magán kívül másokra is ahhoz, hogy véget vessen ennek az önpusztító akaratosságának. Az *Utolsó előtti ember* dramaturgiájának tétje, hogy két szinten hozza működésbe a sztorit: a reális lélektani szituációk és motivációk szintjén (eleven helyzetek és eleven szereplők konfliktussorozataként), valamint elvont tételdrámaként, amely a minden vagy semmi, mindenki vagy senki végletes ellentétpárját és dilemmáját járja körül. A két szint között az odaadás–megmentés motívuma teremt kapcsolatot. Ennek révén a film az individualizmus kontra közösség elvont drámáját egy konkrét személy sorsához fűzve egyéníti és teszi elevenné.

A film korabeli fogadtatását azonban a direkt politikai értelmezés, illetve az etikai-politikai leegyszerűsítés jellemezte. A kritikusok többsége csak egyetlen vonatkozását emelte ki a konfliktusnak, azt, hogy az embereket „erőszakkal kell kényszeríteni a jóra”. Akad kritikus, aki egyértelműen a személyi kultuszra vonatkoztatta a sztorit²²⁰, de szinte mindenki konkrét társadalmi értelmet, közvetlen etikai-politikai jelentést tulajdonított a filmnek.²²¹

Hol van a határa a tehetségnek, milyen kényszerpályákra szorítják a különleges, átlagon felüli hősöket a közösség, a csoport szabályai, előírásai? Bene László, Sebők Zoltán és Orodán Feri nem pusztán azért kivételes emberek, mert átlagon felüli képességekkel és tehetséggel rendelkeznek. Mindannyian azt hiszik, hogy ők valóban *kivételt* jelentenek a szabály alól. Megtehetnek olyasmit, amit mások nem. Különböző változatban, de mindhárom filmben felbukkan a kérdés: mindenkre érvényesek az elvek és a szabályok, vagy pedig akadnak kivételek? A jó cél reményében cselekszik Kecskés és a mérnök: felrúgják a szabályokat, őket ugyanis saját szabályaik, belső készítésük és

²²⁰ „Csak gondoljunk hegedő-friss sebeink figyelmeztető lüktetésére, s arra, hogy ez az író, rendező és Szécsényi Ferenc operatőr érdeméből oly finom képi jelzésekkel dolgozó film is akkor döbönt rá mondanivalójának fájdalmas politikai aktualitására, amikor a viszontszeretlenség kitesztottját, az öngyilkosságra készülő Orodánt, a Köztársaság tér halálba rogyogó mártíremlékműve mellett látjuk felbukkanni, éjszakai sétáján.” Faragó Vilmos: *Az utolsó előtti ember*. Új magyar film-dráma. *Élet és Irodalom* (1963) no. 22. p. 8.

²²¹ „A probléma – így elmondva is – tágasabb, könnyen megpillanthatjuk társadalmi aktualitását is: vajon a szocialista építésben meddig és hogyan szabad a kényszerítő eszközökhöz nyúlni – kérdezi a film. [...] Makk kiutat keres a dogmatizmus erkölcsi felfogása és a polgári közöny dilemmájából – egy igazi, szocialista humanizmus felé.” Almási Miklós: *Az utolsó előtti ember*. Jegyzetek egy új magyar filmről. *Népszabadság* (1963. május 24.) p. 9.

lendületük hajtja. (A korabeli kritikák nem is győzték hangsúlyozni, hogy ennek a két embernek, bármennyire is szimpatikus, pozitív hősök, akadnak árnyoldalai is: türelmetlenek, nem hajlandók engedni a józan észnek, csak a hevületnek és a kreativitás parancsának.) Zoltán is abban a biztos tudatban cselekszik, hogy neki mindent szabad, ő bármit megtehet, agysebészként az életveszélyes, mert késői abortusz elvégzésére is vállalkozhat. Orodán szintén halálosan biztos saját igazában és elveiben, ezért akar minden áron véget vetni Peti ön- és közveszélyes kalandjainak. Mindannyian patthelyzetben vannak, mert korlátozzák és beszorítják őket, ők pedig nem tudnak és nem is akarnak engedni. Autonóm személyiségek, akik a maguk útját kívánják járni.

A *Megszállottak* legizgalmasabb és legeredetibb eleme a két férfi, Bene és Kecskés kapcsolata, már többször is említett különleges barátsága. „*Barátok voltunk. Én megérezem az ilyesmit*”, mondja Kecskés találkozásuk első pillanatában. Hasonlítanak egymásra, mindketten kilógnak a sorból, de ki is egészítik egymást.²²² Kettőjük közül az olykor gyermeki természetességgel viccelődő, játékos, kifogyhatatlan energiájú Kecskés az eredetibb, de Bene az összetettebb figura. Kecskés igazi életerős népi hős, aki ért az emberek nyelvén, könnyedén meg tudja értetni magát mindenkivel, a kútásótól az öreg tanyasi gazdáig. A mérnök hidegebb típus, okos és lelkes értelmiségi, de nehezebben gyűri le a tartózkodását. Ezért is olyan katartikus erejű kettőjük önfelelt birkózása, játszadozása, amikor először sikerül az „energiaátadás”: Kecskés megfélemlítő életereje felszabadítja a mérnök lelkesedését is. Benének komor múltja van, a film kezdetén ő a bukott ember, bár az előtörténete csak jóval később, egy drámai pillanatban felszakadó nagymonológból derül ki. („*Én nagy dolgokat akartam csinálni, nagy dolgokat. Nekem milliók voltak a kezemben, és én úgy szórtam ezeket a milliókat, mint egy krózus! De hát lehet milliókat szórni következmények nélkül?*”) A két férfi – egy eset. „*Hiszel benne?*”, kérdezi Kecskést Dzsugán főigazgató. „*Hiszünk!*”, hangzik a válasz. Együtt vannak, mindent közösen csinálnak. Amikor Bene főnökei ellátogatnak a telepre, Kecskés is Benével tart, hívatlanul, az audienciára. Az elnök a székben ül, mögötte Bene, kezei barátja vállán. („*Ami engem érdekel, őt is érdekli.*”) Ez a rendkívül erős kötelék olykor már-már látens homoerotikus kapcsolatnak tűnik, nők egy ilyen páros mellett pusztán alárendelt szerepet kaphatnak. „*Gondoltad volna, hogy mi találkozunk egyáltalán az életben?*” – ez a

²²² Bene és Kecskés páratlan párosának tulajdonképpen már Makk egy korábbi filmjében, *A 39-es dandárban* felfedezhetjük az előképét. Hiszen Korbély János és Nagy Jóska kettőse, e két különlegesen erős egyéniség kapcsolata is két pólus (a fegyelmezett, olykor túlságosan is komoly vöröskatona és az önálló, akár felettesei ellenére is saját útját járó kreatív hős) konfliktusaként értelmezhető. Az ellentétek már itt is vonzották egymást. *A 39-es dandár* azonban e két különleges férfi vibráló kapcsolatát erősen ideologikus közegbe, az 1919-es nyári hadjárat történetébe ágyazta – ezért a hősök sajátos figurájának bemutatását olykor háttérbe szorította a történelmi tablófestés.

„nekünk találkozni kellett”-típusú sóhaj jobbára romantikus szerelmes történetek csúcspontján szokott elhangzani, a *Megszállottakban* azonban a két férfi egymásra utaltságára, a kapcsolat sorsszerűségére és szükségszerűségére utal.

A *Megszállottakkal* látszólag ellentétben a következő két filmben már csak egy-egy ember áll a középpontban. Ezek a férfiak (Sebők Zoltán, illetve Orodán Feri) egyedül vannak, csakhogy mindkét esetben ott van „mellettük” egy másik férfinak a *hiánya*. Mind az *Elveszett paradicsom*, mind pedig az *Utolsó előtti ember* történetében különlegesen fontos, hogy a főszereplőnek van egy ellenpólusa, egy kiegészítő párja is. Ezt a figurát azonban hamar kiiktatja a filmek cselekménymenete. Az *Elveszett paradicsomban* az apa egyszerre példakép és rivális, az *Utolsó előtti emberben* Peti a legyőzendő ellenfél – úgy a sportban, mint a szerelemben. (Mivel Peti csak a film első három percében szerepel, akkor is csak a hangját halljuk, az ő eltüntetése komoly feszültséggel tölti el a film egészét – mégis szükség volt más ellenpontokra is a cselekményben: a két férfi közös szerelme, Kati, illetve a titokzatos éjszakai lány ezt a funkciót tölti be.)

Férfiak világát látjuk mindhárom filmben, a nők inkább csak mellékszereplők a hősök küzdelmeiben. Az elhagyott feleség, a csalódott asszony figurája feltűnik a *Megszállottakban* és az *Utolsó előtti emberben* is, és komoly okunk van azt gondolni, hogy az *Elveszett paradicsom* szeretőjének a sorsa is hasonló volt. Ezek a jobb sorsra érdemes nők nem tudnak partnerek lenni, képtelenek elviselni a férfiből áradó feszültséget, az örök konfliktusokat, a kiszámíthatatlanságot és a váratlan fordulatokat. A zaklatott, impulzív férfiak mellé a korban hozzájuk illő nők helyett naiv, ifjú lányok állnak (Eti tizennyolc, Mira huszonegy éves).

A *Megszállottak* történetében a szerelmi szál elég kevésbé kidolgozott, nem túl aprólékosan motivált. Bene az első találkozás után libának nevezi Etit, és arról beszél a telepvezetőnek, hogy okosabb figuránslányt is találhatott volna. Mégis Eti lesz az, akinek őszintén elmondja majd az élettörténetét, és a lánnyal töltött éjszaka után indulnak neki a kutak felszabadításának. Ráadásul Kecskés is ugyanekkor döbben rá, hogy feleségének csendes odaadása mekkora támaszt, segítséget jelentett, vagy jelenthet a számára. Ezek a jelenetek visszavesznek a film feszültségéből, hiszen a konvenciók, a megbékélés felé terelik a konfliktusokat. Az *Elveszett paradicsom* Mirája, ez a cserfes, életvidám és bájos kolozsvári rokonlány nem tud semmiről. Láthatatlanban beleszeret Zoltánba, és tűzön-vízen át hajlandó lenne vele tartani. Mira végtelen tisztasága és naivitása Zoltán végletes belső drámájának az ellenpontja. Férfi és női figurák egyensúlya szempontjából az *Utolsó előtti ember* a legérdekesebb, hiszen ebben a filmben több határozottan eltérő karakterű női figura is szerepel: Kati, Orodán viszonzatlan szerelme; az elhagyott feleség; és a titokzatos

éjszakai nő. Három különböző karakter, három eltérő kihívás: mindhárman megpróbálják kizökkenteni a férfit. Míg a feleség szerepe inkább csak jelzesszerű, Kati, illetve az éjszakai lány funkciója már sokkal lényegesebb: a mindaddig elérhetetlen, a hiába-szeretett nő és a titokzatos, véletlen éjjeli útitárs kettőse lényegében a film sztorijának két szintjét, a realiztikusan motivált szerelmi és etikai drámát, illetve az elvont-stilizált határhelyzet-konfliktust reprezentálja.

Megtanulni veszíteni, elfogadni az odaadást, sőt, adott esetben az áldozatot: más-más módon, de mindhárom film ezt a kérdést körvonalazza. A válságba, szélsőséges helyzetbe került főhős megmentésének, a félresiklott tehetség megóvásának motívuma mindegyik filmben komoly hangsúlyt kap. Egy másik ember figyelme, odaadása, ígérete jelenti talán az utolsó esélyt ezeknek a hősöknek a számára. („*Megvárlak, ha nyolc évbe telik is*”, mondja Mira Zoltánnak az *Elveszett paradicsom* végén. Tulajdonképpen a *Szerelem* ugyanezt a motívumot folytatja, a várakozás, az ígéret történetét meséli tovább.²²³)

Minden válsággal, határhelyzettel, kiélezett konfliktussal, és élet–halál dilemmával együtt a filmek befejezése legalább ígéretként fenntartja a reményt és a bizakodást abban, hogy még nem veszett el minden, hogy semmi sem végérvényes, hogy lehet újat és újra kezdeni. A *Megszállottak* befejezése optimista, a konfliktusokat eldolgozó és csodaszerű. Az *Elveszett paradicsom* végén nyitva marad a kérdés, hogy a tisztaság, az őszinteség és az odaadás példája kizökkenti-e Zoltánt súlyos válságából, hogy Mira áldozata meg tudja-e váltani ezt a férfit, hogy Zoltán le tudja-e győzni saját magát. Az *Utolsó előtti ember* befejezése sem teljesen egyértelmű. Valószínűleg mindketten túlélnek a zuhanást (halljuk kinyílni a második ejtőernyőt is), de a történetük folytatása ettől kezdve teljesen nyitott. Orodán talán most végre megértheti, hogy a Másik elfogadása nem feltétlenül vereség, nem az Abszolútnak, nem saját szuverenitásának a csorbítása.

2.4. Két korszak határán. A modernista ábrázolásmód jegyei a három filmben.

A szokatlanul kiélezett helyzetekre épülő trilógiában mindegyik filmnek már a nyitánya hangsúlyos, erős, drámai. Szaggatott, lüktető atmoszférájú jelenetek, mindegyikben valamilyen hiány manifesztálódik. Egy férfi gyalogol leszegett fejjel az

²²³ Ezekről a vándormotívumokról Makk Károly is beszélt az egyik, korábban idézett interjújában: Zsugán: Charlie tanár úr.

esős, hajnali pesti utcán (*Megszállottak*). Egy férfi csomagol, elhagyja a lakást: csak a kezét látjuk, majd az ő szubjektívjét, amint végigmegy, majd hirtelen rohan a lépcsőházon (*Elveszett paradicsom*). Két férfi beszélget, vitatkozik egymással egy presszóban, de az egyiknek mindvégig csak a kezét látjuk (*Utolsó előtti ember*). Az első két esetben egy szó sem hangzik el a nyitány alatt, csak a képek nyomasztó, feszült atmoszférája sugárzik, miközben zaklatott, ideges zenét hallunk. Az *Utolsó előtti ember* nyitányában pedig éppen a pattogó párbeszéd és az egyik szereplő feltűnő kitakarása teszi szokatlanná, erőssé a képeket. Ennek a filmnek az első tizenöt percében a presszójelenet kivételével egyetlen szót hallunk: *Gyilkos!* Ezen kívül csak zajok, a mentő szirénája, vagy a Kati szobájában kopogó írógép idegesítő, a lányt felzaklató, még jobban kiborító monotonája kíséri a képeket.

De később is gyakran nyomasztó csendek és még nyomasztóbb apró zajok fokozzák majdnem elviselhetetlenné a jelenetek feszültségét – gyakran a lelkiállapotot és a közegábrázolást egymásra vonatkozó szimbolikával. A szűk lakókocsiban heverő Benét a kútfürők munkájának zaja kíséri; amikor lepecsételik a frissen ásott kutakat, hirtelen feltámadt erős pusztai szél sodorja a homokot, és vadul tépi, rázza a lakókocsi falára szegezett papírokat (*Megszállottak*). Ezekben a filmekben szinte sosincs csend, vagy csak rövid pillanatokra. A szótlán pillanatok is mindig kíséri valami, olykor megzavarja, eltereli a figyelmet, de ezzel is csak fokozza a feszültséget. Mira és Zoltán jeleneteiben vagy a villanyborotva sercegése, vagy a balatoni mólóhoz csapódó jégtáblák és hullámok zaja, vagy a vonatkerekek közönyös csattogása hallatszik (*Elveszett paradicsom*). Miközben Orodán a helyes gépelhagyást próbálja bemutatni a hűvösen, ellenségesen ácsorgó csapatnak, egy szó sem hallatszik, ám a háttérben monoton köröz egy kis repülőmodell; a Peti szobáját meglátogató lányok idegességükben és tehetetlenségükben egy lufit kezdenek el dobálni egymás között (*Utolsó előtti ember*). Olykor nem auditív, hanem vizuális eszközök szolgálják ugyanezt a célt: a kikökkentést, a feszültség átterelését. Amikor Jenci elmondja Orodánnak, hogy Peti igenis félt, és talán éppen a félelem elől menekülve vagánykodott, a korábbi amerikai plán világos képkivágatát szűkebb, árnyékos, komor hangulatú beállítások váltják fel: sötét képek, amelyeken az arcoknak csak a szélét, a kontúrait lehet látni. A külső és a belső felvételek mindig élesen elütnek egymástól, főképp a *Megszállottakban*, ahol a laza és keresetlen, folytonos mozgással teli és általában kézi kamerával felvett jeleneteket a komor és nyomasztó zárt terekben lejátszódó konfliktusok vagy drámai összecsapások fix beállításból mutatott statikus képei váltják.

Drámai ellenpontozás, hirtelen váltások, a hangulat váratlan kibillenései – ezek a filmek tempóját és a feszültség folytonos hullámzását megteremtő legfontosabb eszközök.

A lépuska ütemes, egyre gyorsuló kattogása (a kamera hasonlóképp zilált, a zajokat ütemesen kísérő svenkjeivel) a *Megszállottakban*, vagy ugyanebben a filmben az az éjjeli jelenet, amelyben Bene súlyos, szaggatott önvallomással élettörténetét meséli el Etinek – ezek Makk dramatizáló attitűdjének talán legerősebb példái. Csak úgy ömlik, zubog a víz a lakókocsi ablakán, homályos, félárnyékos a szoba, az arcokon csak árnyékok játszanak és az ablaküvegen lecsorgó víz tükröződik vissza. Ez a „profán” vízcsobogás ellenpontozza a férfi drámai nagymonológját, a jelenet végén természetellenesen fel is erősödik az eső kopogása. Hasonló példát hozhatunk az *Elveszett paradicsomból* is. Amikor Zoltán elmondja apjának, hogy mit tett, a háttérben bor csordogál halkán, de folyamatosan. A szótlán dráma tetőpontján (– *Szeretted? – Egy darabig...*, hangzik a párbeszéd apa és fia között) a cserfes Mira robban be a pincébe. Megtörik a varázs, majd egy pillanattal később csak még nagyobb lesz a feszültség – immár három ember között.

A drámaiság fokozását szolgálja az is, ahogy apró tárgyak szerepe folyton felértékelődik, sőt olykor egyenesen szimbolikussá is válik. A szemüveg, a tranzistoros rádió vagy a lépuska a *Megszállottakban*; a Zoltán által eltört üvegpohár, a férfira dőlő szekrény, a Balaton jegének apró és fenyegető reccsenése (*Elveszett paradicsom*); a dobókocka az *Utolsó előtti emberben*. A felesleges szavak és párbeszéddek cselekményt és cselekedeteket motiváló szerepét a környezet és a tárgyak által való jellemzés veszi át.

A főhősök mindhárom filmben szereplő nagy csatangolásának, kóborlásának jeleneteit általában Antonioni közvetlen hatásának tulajdonította a hazai kritika. (A *Megszállottaknak* rögtön a legelején szerepel ez a jelenet, az *Elveszett paradicsom* cselekményének második harmadában, amikor Tapolcán Zoltán egyedül marad és bemegy egy bárba, ott sétálgat, táncol, nézegeti az embereket – a „többieket”, „öket”; az *Utolsó előtti emberben* pedig több hasonló magányos, atmoszférikus cselekményegységet találunk, ezek közül is a leglényegesebb a film utolsó harmada, amikor az egyedül kószáló Orodánhoz az éjszakai lány csatlakozik.) Ezek a jelenetek ha stílusukban, szerkezetükben hasonlítanak is Antonioni egyes filmjeire, legalább ugyanennyi ponton különböznek is azoktól. A *Kaland*, a *Kiáltás*, vagy épp a *Napfogyatkozás* esetében az ábrázolás elsősorban lélektani irányultságú és egyetlen személyre koncentrál. A lelassított, szinte cselekmény nélküli elbeszélés a főhős hangulatát, lelkiállapotát próbálja érzékletessé tenni (itt vannak a kapcsolódási pontok Makk és Antonioni között). Makk filmjeiben azonban másutt van a súlypont: mindegyik filmben nélkülözhetetlen a Másik – a dráma, a feszültség mindig megoszlik vagy két ember, vagy pedig a főhős és a környezete között.

A cselekmény és a konfliktusok intenzitása szempontjából is komoly különbségek mutatkoznak Makk, illetve az általában példaként hivatkozott Antonioni és Resnais között.

Makk három filmjének cselekménye klasszikusan, lineárisan bontakozik ki, tisztán követhető, egymás utáni néhány nap krónikái. Az elbeszélés tempója a lassú, kevésbé cselekményes részek és a feszes, zaklatott részek között tart egyensúlyt. Antonioni a cselekményvezetés lelassítása révén drámaiságától fosztja meg az elbeszélést, nála az az érdekes, ahogy a dráma felszívódik az üres, vagy éppen kiürített térben. Makknál azonban mindvégig feszült, forrpontig jutó ellentétek halmozódnak a filmekben. A dráma sosem rejtett, a lappangó feszültség általában kirobban (még ha Makk, mint említettem, gyakran „lerontja”, kizökkenti és valamilyen meglepő auditív elemmel vagy történéssel ellenpontozza a drámát). Antonionira azonban éppen a kontrasztálás hiánya jellemző.

A már említett éjszakai autózás az *Utolsó előtti ember*ben bizonyos szempontból kivételt jelent. Ez az egyetlen rész, amelyben felbomlik az idő és a tér egysége és követhetősége. A párbeszéd Orodán és a nő között folyamatos ugyan, ám közben végig más és más helyszínen vannak, autóban, bárban, utcán – este, éjjel, hajnaltájt. A erősen formált, nagyon nyomatékos, pattogó párbeszéd aláhúzása és nyomatékosítása céljából Makk a közeg elbizonytalanítását választotta. A dialógus egyre erőteljesebben szakad el a tétől és időtől, a valóság helyett egyre inkább a képzelet munkálkodik benne. A jelenet kezdete és vége, a találkozás, majd a hajnal, amikor Orodán csendben kicsusszan a nő mellől az ágyból, és búcsú nélkül távozik, mintha azt jelezné: mindez megtörtént. Az egész jelenetsor mégis a képzelet, a zaklatottság, a legbelül végigpergetett választási lehetőségek sorozatának tűnik. A stilizálás e végpontjára a film befejező jelenetsora következik, az absztrakt dilemmát végletekig feszítő kérdezz-felelek életjátékra egy lélektanilag aprólékosan és hitelesen felépített szituáció, amely elvonatkoztatás és reális motiválás egymásba fonódó jeleneteinek feszültségével feltöltve, a döntés meghozatalával zárja a filmet.

Ez a három film feltűnően másképp közelít a társadalmi és politikai tematikához, mint az a magyar filmtörténetben akár korábban, akár a hatvanas években megszokott. A hatvanas évek legelején többé-kevésbé általánosan elterjedt moralizáló, nevelődési történeteket feldolgozó filmekről élesen elüt Makk mindhárom elemzett filmje. A későbbi komoly és komor, progresszív filmek előőrsének pedig azért nem nagyon tekinthetjük ezt a trilógiát, mert ahhoz túlságosan is a különleges sorsok szikráznak fel bennük. Makkot az egyéni drámák, a személyiség és a közösség összeütközése, a hősök belső dinamikája, az autonóm figurák és az erősen szabályozott csoportenergiák egymásnak feszülése foglalkoztatja.

Makk trilógiája következetes és határozott ívet jár végig. Az *Utolsó előtti ember* végpontja után talán szükségszerűen következett a váltás: a *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig*

ismét a vígjátékrendező Makk erényeire irányította a figyelmet. Közben a *Sodrásban* és az *Álmodozások kora* már egy új generáció berobbanását jelezte, a *Húsz órával*, a *Hideg napokkal* és a *Tízezer nappal* pedig megkezdődött a múltösszegző analitikus történelmi drámák nagy sorozata, amelyeket a következő fejezetben vizsgálok majd meg.

A *Megszállottak*, az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* talán társtalan a korszak magyar filmjeivel összevetve, ám igen erősen illeszkedik Makk rafináltan rétegzett életművébe. A közéleti és társadalmi reflexió, illetve az absztrakt konfliktusszerkezetek és a tiszta kompozíciós stratégiák ötvözésével Makk a kelet-európai filmek politizáló attitűdje és a modernizmus Antonioni és Resnais által fémjelzett ága között próbált átjárást teremteni. Ez a kettős kapcsolódás mindkét hagyományból kiemeli trilógiáját, és külön helyet biztosít számára a hatvanas évek elejének átalakuló, pre-új hullámos magyar filmjei között.

3. Történelem és politika a hatvanas évek magyar filmjeiben.

Kósa Ferenc: Tízezer nap

Dolgozatom első részében, a hatvanas évek újraformálódó filmszakmai intézményrendszerével kapcsolatban már kitértem a fiatal nemzedék sajátos pozíciójára, illetve az átalakuló főiskolai képzésnek és a Balázs Béla Stúdióknak mint kísérleti alkotóműhelynek az új generáció pályára lépésében betöltött szerepére. A BBS működését elemezve két lehetséges funkciót vagy koncepciót különítettem el. Az első szerint a stúdió a fiatal filmesek gyakorlóterepe, egyfajta köztes intézmény a főiskola és a filmgyár között, a másik szerint azonban potenciális önálló alkotócsoporthoz, amely nem pusztán az új nemzedék „becsatornázását” végzi el, hanem játékfilmkészítésre is alkalmas intézményes fórum lehet. A hatvanas évek legelején, a filmszakmai átszervezés éveiben ez a két koncepció párhuzamosan volt jelen, és bár a Balázs Béla Stúdió végül nem önálló alkotócsoporthoz tagozódott be a filmszakma és a MAFILM 1964-re kialakult struktúrájába, a megelőző években mégis elindult a stúdióban egy kísérleti játékfilm előkészítése. Ebből a kísérleti játékfilm-tervből született végül Kósa Ferenc debütáló alkotása, a *Tízezer nap*. A film készítéstörténete az ötlettől a bemutatásig több mint öt évet ölelt fel. A hatvanas évek elején felvetődött ötletből megszületett film végleges változata 1967 tavaszán került a mozikba. Ez alatt az öt év alatt a politikai, a kultúrpolitikai és a filmszakmai helyzet is alaposan átalakult. A következő fejezetben először áttekintem a *Tízezer nap* készítéstörténetét, különös tekintettel a film körül folytatott cenzurális csatározásokra és azok lehetséges kultúrpolitikai összefüggéseire, majd a hatvanas évek analitikus történelmi drámáinak (*Párbeszéd*, *Húsz óra*, *Hideg napok*, *Keresztelő*) kontextusában helyezem el a filmet. Végül a *Tízezer nap* két évet késett bemutatását a hatvanas évek közepén kialakult filmszakmai és politikai szituáció felől értelmezem.

3.1 A Tízezer nap készítéstörténete

A Keleti Márton főiskolai osztályában, 1963-ban végzett Kósa Ferenc a Balázs Béla Stúdió első, nagy nemzedékébe tartozik, a nála néhány évvel korábban végzett Sára Sándorral, Gaál Istvánnal és a Máriaassy Félix osztályában végzett alkotókkal együtt. Ahogy több más nemzedéktársa, Kósa is főiskolai, illetve BBS-rövidfilmjeivel és etűdjeivel (*Jegyzetek egy tó történetéhez*, 1961, *A fény*, 1962) hívta fel magára a figyelmet. Első játékfilmjének előtörténete a Balázs Béla Stúdió korai éveire, illetve a filmszakmai és kultúrpolitikai erőterek ekkoriban zajló átrendeződéséhez kapcsolódik.

A *Tízezer nap* előtörténete a korai hatvanas évek két fontos kultúrpolitikai megfontolásának vagy törekvésének az összekapcsolódására vezethető vissza. Ezek közül

az egyik a fiatal alkotók felkarolása és kedvezményezése, a másik pedig az aktuális politikai kérdések művészeti (irodalmi, filmes, stb.) megjelenítése volt. A fiatal alkotók felértékelődése egyrészt a kultúrpolitika differenciálódásával függ össze, másrészt annak a kultúrpolitikai megfontolásnak a következménye, amely az ekkoriban formálódó konszolidációhoz új alkotói-művészeti bázist próbált teremteni. A másik törekvés, az aktuális politikai témák művészeti megjelenítése a politikai szerepvállalás és felhatalmazás paradoxonjaihoz kapcsolódik.²²⁴ A paradoxon kiindulópontja a művészet társadalmi hatóerejébe vetett hit kérdése. Leegyszerűsítve ezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a művészet politikai célra történő felhasználása, illetve a politizáló, hatalomellenes művészet ugyanarról a töről, mégpedig a művészet társadalmi hatóerejének elfogadásából fakad. A hatvanas évek magyar kultúrpolitikai kontextusában ez a paradoxon abban – az első részben tárgyalt – dilemmában testesült meg, hogy a kádári-aczéli kultúrpolitika úgy akart szakítani az ötvenes évek működésképtelennek és eredménytelennek bizonyult totalitárius kultúrpolitikai gyakorlatával, hogy közben nem akart lemondani a művészet társadalmi-politikai felhasználásáról. Amennyiben azonban a totalitárius módszerek helyett engedékenyebb, differenciáltabb módszerek jellemzik a kultúrpolitikát, az az alkotók mozgásterének megnövekedéséhez és a művészet kritikai potenciáljának erősödéséhez vezet. A hatvanas évek elejének kultúrpolitikája tehát szakítani akart a totalitárius módszerekkel, ám nem akart lemondani az aktuális politikai kérdések művészeti megjelenítésének igényéről, és limitálni igyekezett a művészetek kritikai potenciálját, illetve a művészek politikai szerepét. Mindezek a célok azonban nem voltak konfliktusok nélkül összeegyeztethetőek. A művészet politikai célú felhasználásának középpontjában a hatvanas évek elején a korszak egyik legkomolyabb társadalmi-gazdasági átalakulásának, a termelőszövetkezetek újbóli megszervezésének kérdése állt. A *Tízezer nap* előtörténete ott kezdődik, amikor a két, fent jelzett kultúrpolitikai törekvés összekapcsolódik, azaz felvetődik az ötlet, hogy a hatvanas évek fiatal nemzedéke vagy annak egyik tagja készítsen el egy játékfilmet a termelőszövetkezetek megszervezéséről és a magyar mezőgazdaság szocialista átszervezéséről.

A *Tízezer nap* készítéstörténetének egyik kiindulópontját jelentő ötlet több forrás szerint egyenesen Kádár Jánostól származott. Kádárnak egy idős parasztember mesélte, hogy az ötvenes évek elején, az akkori tévesztés során elkeseredésében fel akarta magát akasztani. Egy évtizeddel később, visszatekintve, a fejlődést látva azonban boldog, hogy

²²⁴ Kalmár Melinda: A politika poétikája. Irodalomideológia az ötvenes évek első felében. *Holmi* (1993) no. 5. pp. 715–730.

A felhatalmazás kérdéséről lásd: Dávidházi Péter: „És ki adta néked ezt a hatalmat?” In.: Dávidházi Péter: *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1998. pp. 9–26.

mindezt megérhette.²²⁵ A Kádártól hallott anekdota alapján valószínűleg Aczél György ötlete volt, hogy a témából film is szülessen, mégpedig reprezentatív alkotás a tévesítésről, a magyar mezőgazdaság szocialista átszervezéséről.²²⁶ A BBS fiataljainak már Aczél vetette fel a témát, 1962-ben. Eredetileg talán még az sem volt egyértelmű, hogy dokumentum- vagy játékfilm készüljön belőle. Aczél mindenesetre anyaggyűjtésre bízta a fiatalokat. A következő verzió szerint a film főrendezője a *Ballada a katonáról* alkotója, Grigorij Csuhráj²²⁷ lett volna, pontosabban, a téma „*egyres mozzanatait néhány fiatal rendezőnk mint kisfilmet dolgozza fel, és a legjobb munka rendezője asszisztensként fog dolgozni Csuhráj elvtárs mellett*”²²⁸.

Aczél ötlete, hogy a munkába a BBS tagságát bevonja, a korszak filmpolitikai játszmainak egyik fontos elemét mutatja. Aczél új emberekre akart építeni, ezért is kereste a fiatalokat. Az aczéli holdudvar szélesítésének lekötő logikája lehetőséget teremt az ifjú alkotóknak a bemutatkozásra, a támogatás mellett, annak mintegy feltételként azonban biztosítja részvételüket és kiállításukat a hatalom számára fontos témában. A gesztusban persze ott rejlett az oszd-meg-és-uralkodj! elve is. A Máriássy-osztály híresen összeszokott és összetartó csapatként került ki a főiskoláról. A BBS sáncai mögé terelve őket és nemzedéktársaikat, a kultúrpolitika nemcsak szeparálta a társaságot (miközben megkínálta őket a reprezentatív játékfilm készítésének lehetőségével), de jelenlétükkel és „helyzetbe hozásukkal” a korszak közép- és idősebb generációját is megijeszthette, sakkban tarthatta.

A film (elő)készítésének történetét a résztvevők interjúikban és visszaemlékezéseikben nem teljesen egybevágoan idézik fel. Kósa Ferenc több helyen azt említi, a Balázs Béla Stúdió belső pályázatát hirdetett, ezen a tagság az ő tervét támogatta.²²⁹ Ugyanakkor egy 1981-ben publikált beszélgetésben a pályázat (még) nem

²²⁵ Írásos nyoma ennek a találkozásnak természetesen nincs, a történetet azonban többen, lényegében egybevágoan mesélték el. Az ötletben az az igazán érdekes, hogy korántsem olyan diadalmas történetet fogalmaz meg, mint az ötvenes évek termelési filmjei, és egy dráma lehetőségéből kiinduló fejlődést helyez a középpontba. Ebben nem pusztán az ötvenes évek elejének kritikai bemutatása a fontos (merünk szembenézni a múlttal), hanem inkább az a tény, hogy *abban* a tévesítésben (pontosabban: begyűjtési miniszterként a beszolgáltatások felügyeletében) a korábbi földosztó miniszter, Nagy Imre is érintett. Kádárék tehát egy ilyen történettel nem pusztán a konszolidációt, a modernizációt és a fejlődést érzékeltethették, de élesen megkülönböztették volna a „Nagy Imre-féle” utat a hatvanas évek elejének tévesítésétől.

²²⁶ A hatvanas évek elején számos film készült a tévesítésről (*Kálvária, Felmegyek a miniszterhez, Amíg holnap lesz, Isten őszi csillaga, Félúton, Fagyosszentek*), ám ezeket vagy nem tartották Aczélék kellőképp reprezentatív filmnek, vagy egyszerűen a fiatal rendezők kiállítását igényelték a tévesítés – és a hatalom ideológiája – mellett.

²²⁷ Csuhráj ekkoriban sűrűn járt Budapesten. A neves orosz rendező felvonultatása a film terve mellett Aczélék számára egyfajta védernyőt is jelenthetett.

²²⁸ Idézi Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest, 1997. p. 213.

²²⁹ *Beszélgetés Kósa Ferencsel*. In: Gervai András: *A tanúk. Film – történelem*. Saxum Kiadó, Budapest, 2004. p. 234.

szerepel, inkább egyfajta közös előkészítés-kiválaszt(ód)ás történetét idézi fel.²³⁰ Valószínű, hogy az Aczéllal való első találkozás után indult el a falujárás és az anyaggyűjtés hosszas (a későbbi visszaemlékezésekben többnyire Bartók és Kodály népdalgyűjtő módszeréhez hasonlított) munkája, és közben folyamatosan zajlott az egyeztetés arról, ki jegyezze a filmet. Aczél ajánlata csábító volt, ám veszedelmes is, hiszen a kultúrpolitika nyilván reprezentatív filmre vágyott. Az anyaggyűjtésben együtt, egymást segítve részt vett a BBS csapata, rendezőként azonban nem mindenki vállalta volna szívesen a munkát. A „belső pályázat” vagy a „tagság valamiért engem jelölt ki tulajdonképpen ennek a feladatnak az elvégzésére” megfogalmazások tehát inkább egyeztetések sorozatát takarják arról, hogyan lehet kikerülni Aczél édes csapdját. Mindazonáltal Kósa Ferenc vállalta a film rendezését (Csuhray szerepe időközben a főrendezői pozíció helyett a művészeti tanácsadóé lett), a BBS tagsága pedig az anyaggyűjtéstől az asszisztensi munkákig a legkülönbözőbb módon segítette a munkáját.

A forgatókönyvnek majd tucatnyi változata készült el. A munkába, melyet az első változatok esetében Kósa és Gyöngyössy Imre jegyzett, hamar bekapcsolódott Csoóri Sándor is, akinek nem sokkal korábban jelent meg a tévesítésről szóló irodalmi szociográfiája, a *Tudósítás a toronyból*. Csuhray ugyan, aki a különböző konzultációk során (főleg az Aczéllal folytatott diplomáciai csatákban) igen sokat segített, időközben kiszállt a munkából²³¹, a *Tízezer nap* azonban továbbra is különleges figyelmet kapott, hiszen

²³⁰ „Úgy adódott, hogy a Balázs Béla Stúdió megbízatást kapott az első nagyjátékfilm elkészítésére, ennek a megrendezésére az előttünk járó évfolyam hallgatói voltak az esélyesek, de mindahányan, akik a Balázs Béla Stúdióban dolgoztunk, komolyan vettük ezt a feladatot, és elindultunk, az ország különböző részeibe dokumentumokat gyűjteni. (...) Úgy alakult, hogy a stúdió tagsága valamiért engem jelölt ki tulajdonképpen ennek a feladatnak az elvégzésére. Én még akkor főiskolás voltam, utolsó éves főiskolás, így voltam tagja a Balázs Béla Stúdióknak. Úgy éreztem akkor, hogy ez meghaladja az én képességeimet és az erőmet. A kollégáim azt mondták, hogy majd segíteni fognak nekem. Na most, ez a segítség miben állt. Nyolcan, tízen, az ország különböző részeiben elindultunk, külön-külön, kis csoportokra szakadva, és megpróbáltuk fölmérni, hogy az emberek hogyan élték meg az elmúlt évtizedeket, milyen valóságos történelemben élünk mi, hogyan szorult bele ez a történelem sorsokba, arcokba, helyzetekbe, drámákba, dialógusokba. Ez az anyaggyűjtés, más szóval ismerkedés, ez összhangban állott az abban az időben kibontakozó szociológiai szemlélettel, egy kíváncsisággal, egy egészséges, realista önismeret igényével. Na most, lehet-e szebbet elképzelnie egy filmesnek, hogyha tudja, hogy nyolc, tíz kollégája, teljesen önzetlenül, keresgél az országban tényeket, helyzeteket, filmre kívánczó jeleneteket, sorsokat, és ezeket átnyújtja egy közös asztalra, ugyancsak önzetlenül, és kizárólag azért, hogy ez a film jó legyen. Na most, én azóta sok filmet készítettem, de ilyen önzetlenséggel, a közönségnek ilyen természetes és jó-hangulatú működésével még nem találkoztam.” Gazdag Gyula: „Miénk a világ!” Film a Balázs Béla Stúdió történetéről I. *Filmvilág* (1981) no. 11. pp. 28–33.

²³¹ Hogy Csuhray pontosan meddig vett részt a film előkészítésében, az nem tudható, valószínűleg valamikor 1964 közepén szállt ki a munkából. Fodor András naplójában 1964. január 13-án még szerepel egy utalás az orosz rendező közreműködésére a *Tízezer nap* előkészítésében. „Csoórral megyek Veszprémbe irodalmi szereplésre. (...) Részletesen elmondja Kósa Ferenc ifjú filmrendezővel (Fény című tehetséges rövidfilmjére fölfigyeltem) közösen írt parasztfilmjét, melyet Csuhray patronál. Minap járt is itt ez ügyben. Nagyon jó véleménnyel van a forgatókönyvről, de a honi hivatalosoknak kevésbé tetszik. A film ötlete tulajdonképpen Kádár Jánostól való: egy tsz-ben megigazult parasztemberről szól, ki a szervezés ellen még akasztási kísérlettel tiltakozott.” Fodor András: *Ezer este Fülep Lajossal*. Második kötet. Magvető Kiadó, Budapest, 1986. p. 216.

egyrészt a kezdeti időkben a Balázs Béla Stúdió első önálló játékfilmjeként futott (bár szervezetileg a Nemeskürty István által vezetett stúdiócsoporthoz tartozott – a BBS költségvetésébe nem is fért volna bele), másrészt ez lett volna az első példa arra, hogy egy főiskolai hallgató diplomamunkája önálló játékfilm legyen. Kósa filmjével tehát mindenki bizonyítani akart: nemcsak alkotói, hanem a hatalom is, hiszen az amúgy is puszkaporos hangulatban, a nemzedéki csatározásoktól terhes filmgyári miliőben demonstratív céllal engedtek utat egy fiatal alkotócsapatnak.

Nem csoda, hogy az 1965-ben befejezett film elfogadása komoly vihart kavart. A cenzúrát leginkább az bántotta, hogy az 1956-os jelenetben elhangzik a forradalom szó, valamint az, hogy a főhős, Széles István a téveszesítés után öngyilkos lesz – ugyanis ez a dráma nem az ötvenes évek eleji padlásöprések idején, hanem a hatvanas évekbe helyezve történik meg. A *Tízezer nap* tehát két kardinális ponton is tabut sértett: egyrészt a kádári hatalom genezisének és legitimációjának (1956 mint ellenforradalom), másrészt a hatvanas évek elejének konszolidációs ideológiájának (a mezőgazdaság átszervezése) illetően. Kósa egyik jelenet kihagyásába sem egyezett bele: „[V]ilágosan kimondtam: a forradalom napjaiban nem létezett az ellenforradalom kifejezés; mert a forradalom katonai vérbefojtásának a mentségére találták ki valahol Moszkvában. Ezt a kijelentésemet a korabeli hatalom politikai hadüzenetnek tekintette. Így történt, hogy akarva-akaratlanul egy sajátos politikai háborúba kényszerültem. Minél inkább védtem a filmet, minél inkább próbáltam ellenállni szellemileg és erkölcsileg is, annál több jelenetet kifogásoltak. Annyira elmérgesedett a helyzet, hogy néhány hónap után már a film egyharmadát kivágásra és megsemmisítésre ítélték.”²³² Az állóháború hosszú hónapokon keresztül zajlott.²³³ Aczél ugyan a kezdetektől fogva végig figyelemmel kísérte a forgatókönyv elkészítését, azonban ez nem jelenti, hogy a film láttán ne lehettek volna fenntartásai. *A tanúk* kapcsán is tapasztaljuk majd, hogy a forgatókönyv ismerete és elfogadása korántsem jelenti, hogy a kész film is átmegy a cenzúrán. Nem pusztán arról van szó, hogy időközben megváltozott a politikai helyzet, vagy a cenzorok nem tudtak jól forgatókönyvet „olvasni” – a filmkészítés egyik legegységesebb, hatékony cenzúra(ki)kerülési mechanizmusa, hogy a forgatókönyv és az elkészült film korántsem mechanikus kapcsolatban áll egymással. A filmcenzúra ezért is dolgozik különös előszeretettel a „gyanú esztétikájával”: már a forgatókönyvbe igyekszik „belelátni” azokat a veszélyeket, amiket esetleg majd csak az elkészült filmben láthat viszont. Másfelől épp a – mégoly rigorózus – filmcenzúra eszközeinek elégtelensége

²³² Gervai András: *A tanúk*. p. 234.

²³³ 1965-ben Csoóri Sándort a *Kortársban* megjelent kisregénye, az *Iszapeső* miatt egy év szilenciummal büntetik – ez a tény nyilván nem segítette a film helyzetén, de az engedélyezett játékaiban közvetlen szerepet valószínűleg nem is játszott.

teremt mozgásteret az alkotóknak olyan poétikai megoldások számára, amellyel a saját „olvasataikat” is érvényesíthetik. A *Tízezer nap* körüli huzakodás kapcsán ezért nem csak a forradalom szó szerepeltetéséről vagy az öngyilkosság tényéről folyt a vita – legalább ennyire lényeges ezeknek a jeleneteknek a mozgóképi kontextusa és poétikája.

Az elfogadásról döntő filmfőigazgatósági vetítésen elhangzó kifogásokat és módosítási kérelmeket Kósáék nem fogadták el, a szakma pedig szolidáris volt velük.²³⁴ Végül felsőbb utasításra a stúdióvezető Nemeskürty István kötelezte az alkotókat a film megvágására, ám ebből is komoly botrány lett, és a szakma ismét kiállt Kósáék mellett²³⁵. Patthelyzet. A film bemutatásáig Kósa nem kaphatott diplomát, és új filmet sem készíthetett. A huzakodások, újravágások és az esetleges pótforgatások menete részleteiben sajnos nem rekonstruálható, csak a végeredmény: az 1967-ben közönség elé kerülő filmben elhangzik a forradalom szó²³⁶, és szerepel az öngyilkosság is – ám egy rafinált kerettel (át)értékelve.

A főhős öngyilkossága nem sikerül, a tett és annak értelmezése azonban két különböző jelenetben, ráadásul a film hangsúlyos pontján: a végén és a legelején található. A *Tízezer nap* ugyanis a keretet leszámítva lineárisan mondja el Széles István, a családja és egy alföldi falu harminc évének történetét. A hatvanas évek elején (tehát már a tévesztés után) játszódó nyitójelenetben az idős, megfáradt Széles István (akit először épp egy nagyszabású, erősen ritualizált jelenetben, a modernizációt jelző kulisszák között látunk – fémesen csillogó, hatalmas hidrolóbusz érkezik a faluba) arról beszél a városba költözött fiának, hogy „én akkor felkötöttem magam”. Semmit nem tudunk a körülményekről, nincsenek miértek és hogyanok, ez a drámai információ azonban végig ott dolgozik a történet kibontakozását követő nézőben. Magát az öngyilkosságot nem látjuk, csak a körülményeit: miután Széles, akire az egész falu odafigyel, végül mégis aláírja a tévesztés nyilatkozatát, eltűnik a házból, majd felesége a keresésére indul, és jajgatva tér vissza, mindenkit elküldve a házból.

²³⁴ Több helyütt is szerepel, hogy tízezer forint prémiumot (valószínűleg nem tévedünk, ha a korban amúgy jelentékenynek számító összeget is jelképesnek tekintjük) ajánlottak fel annak, aki hajlandó megválni, a cenzúra számára elfogadhatóvá csonkolni a filmet, a kollégák azonban kiálltak az alkotók mellett, és ebbe az alkuba senki nem ment bele. Hajlamos vagyok azt gondolni, hogy ez inkább a legendárium része, ám így is pontosan mutatja, hogy a *Tízezer nap* készítéstörténete a szakmai szolidaritás és a cenzurális akarat összecsapásának presztízs-csatájaként olvasható. Kósa filmje – és filmjének sorsa – példázat és próbakő.

²³⁵ Révész Sándor: *Aczél és korunk*. p. 213.

Nemeskürty állítólag azt nehezményezte, hogy a forgatókönyv minden változata előbb volt Aczélnál és a Filmfőigazgatóságon, mint nála. Kósa több interjúban említi, hogy Nemeskürty, felső utasításra, hogy mentse a filmet, s miután a kollégák közül senki nem volt hajlandó a munkára, maga ment be a vágószobába és vágott ki egy inkriminált 56-os snittet – ez azonban technikailag nem túl valószínű. A hosszadalmas viták, valamint Kósa és Nemeskürty összekülönbözése után a *Tízezer nap* végül átkerült a korszak másik meghatározó – és a fiatalokat szintén segítő – rendezője, Herskó János stúdiócsoportjába-műhelyébe.

²³⁶ A forradalom szó elhangzik, az 1956-ban játszódó jelenetek több fontos képsorát azonban ki kellett vágni, illetve áthelyezni a cselekményidő szerint korábban játszódó jelenetekbe.

A drámai-narrációs felfüggesztés a *Tízezer nap* egyik kulcsmotívuma: Széles története egy komor kijelentéssel kezdődik, egy drámai akcióval zárul, s a falu szűk harminc évének történetét – a cselédvilágtól a földosztáson át az első majd a második téveszesítésig – keretezi. A film – a történet idejét tekintve is – utolsó jelenetében azonban már a fiút látjuk, aki a tengerparton ülve, szemközt a végtelen horizonttal, József Attila sorait idézve (*Alkalmi vers a szocializmus állásáról Ignotusnak*) összegzi családjának történetét.

3.2. A Tízezer nap történelemszemlélete és a hatvanas évek magyar filmjei

A *Tízezer nap* a korszak magyar közelmúlt-drámáinak fontos darabja (*Párbeszéd, Húsz óra, Hideg napok, Keresztelő*). Ezeknek a politikai reformizmus és a poétikai modernizmus körébe sorolható visszaemlékező-oknyomozó filmeknek közös pontja a történelemvizsgálat és az önvizsgálat összevonása, a korszakösszefoglaló, közelmúltlemező jelleg. A világháború pusztítása, a zaklatott koalíciós évek, a Rákosi-diktatúra, a forradalom, majd a megtorlás vihara után a hatvanas évek nyugodtabb periódust jelentett, s egyben megteremtette a visszatekintés és a számvetés lehetőségét. Honnan jöttünk? Hová tartunk? Hol vagyunk? A második világháború utáni másfél évtized eseményeivel szembenező filmek a történelemvizsgálatot a jelen megértésére használták fel. A hatvanas évek kilátópontjáról rögvest a kontinuitás és a diszkontinuitás kérdéseire kellett egy pillantást vetni. A filmek közelmúltképe folyamatosságra épül, mégsem tagolatlan időszakot mutat fel. A történelem belenyúlik a jelenbe, a múlt nem lezárt események összessége, hanem a jelen felé nyitott folyamat. A mából visszatekintve érthetjük meg, hogy milyen utat jártunk be, a hagyományaink, a történelmünk viszont döntően befolyásolja azt, hogy miként értelmezzük a pillanatnyi helyzetünket. A hatvanas évek történelmi drámáit a visszaemlékezés logikája szervezi. Sosem egyvalaki emlékezik azonban vissza: az események több nézőpontból, többféle értelmezést egymás mellé helyezve tárulnak fel.

A *Párbeszéd* egy kommunista értelmiségi házaspár sorsán keresztül mutatja be a második világháború utáni bő másfél évtized magyar történelmét, pontosabban azt, hogy a szereplők cselekedeteit mennyire meghatározza az adott kor és politika. Magánélet és közélet, személyes sors és politika Herskó filmjében nem választható el egymástól.

A Sánta Ferenc riportregénye nyomán készült *Húsz óra* négy egykori szegényparaszt történetét kíséri végig, a magánélet helyett elsősorban a sorsfordító politikai és morális döntésekre koncentrálva.²³⁷

A Cseres Tibor regényéből forgatott *Hideg napok* katonatisztjei a háború végén egy cellában összezárva az újvidéki mézárulás történetét elevenítik fel: mindannyiuknak megvolt a szerepe a vérengzésben, mégis eltérően értelmezik a történeteket – másképp nem is tehetnének, hiszen nemcsak viselkedésüket és értékrendjüket, de származásukat és beosztásukat tekintve is teljesen különbözőek. A felelősségben azonban osztozniuk kell.

A visszaemlékezések mindegyik esetben lehetőséget adnak az eltérő nézőpontok megjelenítésére, a többszólamúság azonban korántsem az értékrend elmosódását jelenti. Baráti kapcsolatok, szerelem, kisközösségek: a dilemmák háttérében minden esetben az egyén történelmi meghatározottsága és az egyéni szuverenitás kérdése áll. Az alapvetően morális kérdésfelvetés ezért arra irányul, mi az egyén felelőssége, miféle értékrendet kell követnie, hogy helytálljon a történelmi határhelyzetekben. Ezeknek a filmeknek a kulcsszava a megértés – a múlt feltárása és az egyén feltárulkozása.

A történelmi vizsgálódás filmjei abból a szempontból oszthatók két csoportra, hogy az alkotók mely nemzedéke készítette őket. A középgeneráció (Kovács, Herskó, Fábri) filmjeit a számadásos jelleg, a realiztikus kiindulás és az értelmező-oknyomozó attitűd jellemzi, a fiatalok munkáit (Szabó, Gaál, Kósa, Sára) az „így jöttem” személyes hangvétele, a lírai-visszaemlékező poétika, az öndefiníció, a saját hely kijelölése.²³⁸ Fábriék számára az összegzés gesztusa, az erkölcsi következtetések és tanulságok levonása volt a legfontosabb. A fiatalabbak személyes ügyként tekintettek a közelmúltra: nem összefoglalni akarták az eseményeket, hanem a saját kötődéseiket próbálták megérteni. A múlt faggatása generációs számvetés és az illúziók eltörlése: leszámolás az apa figurája köré épített mítosszal (Szabó: *Apa*), eltávolodás a megelőző nemzedéktől, akik „egymást csukták le az ötvenes években” (Bacsó: *Nyár a hegyen*).

Az egyéni életutak vizsgálata önmagában sosem elégséges, mindig csak a társak elágazó pályájának összefüggésében mutatja fel igazán az erővonalait. A közösen átélt élmények adottsága és az egyéni döntések sajátossága, alkatok és sorsok, párhuzamos és különváló életutak rendszere meghatározó szerepet foglal el a hatvanas évek magyar

²³⁷ A film politikai jelentéskonstrukciójának értelmezéséhez: Varga Balázs: *Párbeszédnek kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben*. In.: Rainer M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. 1956-os Intézet, Budapest, 2004. pp. 427–446.

²³⁸ Gelencsér Gábor: *Oldások és kötések. Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében*. Kézirat. Megjelent: Gelencsér Gábor: *Sciogliersi e legarsi. Poetiche creative nel cinema ungherese degli anni '60*. In: Vecchi, Paolo (ed.): *Sciogliere e legare. Il cinema ungherese degli anni '60*. Torino: 14 Festival Internazionale Cinema Giovani, 1996. pp. 69–86.

filmművészetében. Az időfelbontásos számadás-drámák sokszólamú, dialogikus elbeszélései ennek a problémának, az adottságok és lehetőségek kettősségében formálódó sorsok ütköztetésére és egymásban való tükröztetésére teremtenek lehetőséget.²³⁹ Vagy a kiindulópont, vagy a találkozási pont azonos: a *Húsz óra* és a *Tízezer nap* egy akolból való szegényparasztok haraggal, csatákkal, gyilkos konfliktusokkal terhelt élettörténetét kíséri végig. A *Keresztelő* – és tulajdonképpen a *Zöldár* is – ugyanezt a kiinduló modellt használja. A *Hideg napok* drámájában fordított a helyzet: a közös cellába zárt férfiak katonai rangja és társadalmi háttere teljesen különböző, történetükben csak egy a közös, hogy mindannyian részt vettek az újvidéki mészárlásban. A *Párbeszéd* és a *Szerelmesfilm* visszatekintő elbeszélésében pedig egy házasság és egy szerelem egykori története bomlik ki – a politikai és történelmi sorsfordulók szoros összefüggésében. A keretező logika és az időfelbontásos szerkezet variációinak segítségével azonban mindegyik film a saját problémájának megfelelő elbeszélismódot választ. A *Húsz óra* vagy a *Tízezer nap* politikumával szemben a *Keresztelő* és a *Zöldár* a morális példázatra koncentrálnak – miközben persze mindegyik fent említett film kiindulópontja a sorsok politikai meghatározottsága és a számadás morális kényszere.

Az ötvenes évek modernista filmjének legfontosabb csapásirányát a hagyományos elbeszélismód fellazítása, a valóságreferencialitás szintjeinek átrendezése, valamint az önreflexió jelentette.²⁴⁰ Konkrétabban: a lineáris elbeszélés logikájának megtörése, az időfelbontásos elbeszélőszerkezet, a valóságreferencialitás tekintetében a különböző mentális képek (álmok, emlékek, fantáziaképek és víziók) beemelése a történés közegébe, sőt nemcsak beemelése, de a realitás és az álom, a fantázia, a jelen és a múlt közötti határok eltüntetése, elmosása, az ismeretelméleti kétely jelzése – elég csak a *Tavaly Marienbadban*, a *Nyolc és fél* vagy a *Nagyítás* példáját hozni. Mindebből a magyar filmben az elbeszélismód megújítása hatott, az álmok és az emlékek képei a hetvenes évek elejének „esztétizmusa” vagy Gelencsér Gábor kifejezésével élve, szerzői stilizációja és szerzői stílusai (Makk: *Szerelem*, Huszárik: *Szindbád*) számára voltak megtermékenyítőek – az önreflexió viszont szinte alig jelenik meg a modern magyar filmben. Az egyenes vonalú elbeszélés helyébe állított időfelbontásos elbeszélőszerkezet tökéletesen szinkronba volt hozható a hatvanas évek reformista, politikai poétikájával. A korszak magyar filmjei ugyanis a párbeszéd korát alkotják. Mindez egyszerre utal egy kultúrpolitikai helyzetre: hatalom és művészek dialógusára; egy narratív elemre: a filmek többszólamú

²³⁹ Az *Álmodozások kora* vagy a *Falak* a jelenidő metszetében ugyancsak a kádári konszolidáció értelmiségi csapdahelyezeteit modellezi.

²⁴⁰ Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2005.

elbeszélőszerkezetére; valamint az irányzat tulajdonképpeni nyitódarabjára, Herskó János *Párbeszéd* című filmjére.

Való igaz, hogy ezek a filmek messze nem olyan radikálisak, mint Alain Resnais vagy Alain Robbe-Grillet emlékezőtechnikai bravúrdarabjai, a *Szerelmem*, *Hirosima*, a *Halhatatlan*, vagy a már említett *Tavalý Marienbadban*. A realista indíttatást megtartó párbeszédes szerkezet az egységes okozatiságot fellazítja, de nem veti el teljesen. Akira Kurosava 1952-es alkotása, *A vihar kapujában* modernista alapfilm abban a tekintetben, hogy az eltérő nézőpontok szerepeltetése eltérő értelmezéseket, eltérő történet- és igazságkonstrukciókat hoz létre – és innen, ha nem is egyenes, de következetes út vezet Antonioni *Nagyításának* személyes tapasztalatot és közös tudást konfrontáló pantomimjátékáig. Eddig a pontig a hatvanas évek magyar filmjei általában nem jutnak el – de nem is ez a céljuk. A dialógus, a vita, a többszólamúság a fontos a számukra, de lényeges az összegzés, a tanulságok levonása is. Nem véletlen, hogy a filmek szinte mindegyike szerepeltet egy rezonőrfigurát: a *Húsz óra* riportere, a *Tízezer nap* fiatal, huszonéves hőse, aki kívülről-távolabbról tekinti az eseményeket – de még a Szabó-filmek jelképes zárлата, az *Álmodozások kora* telefonoskisasszonyainak sora, az *Apában* a folyót a főhős mögött átúszó fiatalok tömege is ehhez az általánosító-szimbolikus reflexhez kapcsolható.

Kósa melankolikus, balladai hangvételű alkotásának központi témája a hagyományos paraszti életvilág átalakulása, megsemmisülése, a földhöz való ragaszkodás, a hagyománnyal való számvetés és szembesülés drámája. A *Tízezer nap* az emberek drámája, és nem a történelemé vagy a politikáé. Többször visszatérő kulcsmondata, hogy vajon mikor jön el az a világ, amelyben nem a dolgok lesznek a fontosak, hanem az emberek. Széles István egész életében ragaszkodik a földhöz. Amikor fia születik, a kezéhez kapát érint – ám azt is megfogadja, megfojtja gyermekét, ha az nem emelkedik ki a kubikos sorsból. Széles egy akolból való barátja, Bánó Fülöp elkötelezett kommunista, mozgalmár. A háború előtti időkben ő vezeti a sztrájkot (Széles a sztrájktrőrk közé áll, hogy családját etethesse), később a földosztást, majd a rekvirálást is. Miután Széles egy társával visszalopja a „közösből” saját, elrekvirált gabonáját, és a rendőrségre kerülve szótlánul nézi, amint Mihály és annak rendőr sógora halálosan összeverekedik, Bánó juttatja barátját a munkatáborba (ahogy nem sokkal később Széles fiát az egyetemre is). A két férfi barátsága megroppan, de sosem szakad meg. A forradalom alatt Széles bújtatja Bánót, majd belép a téeszbe is – az elveivel, a földhöz való ragaszkodásával való szembefordulást mégsem képes megemészteni, ezért lesz öngyilkos.

A *Tízezer nap* alaphangja korántsem a kádári konszolidáció és a szocialista mezőgazdaság igenlése. Kósa filmjének hősei azzal a teherrel és azzal az árral szembesülnek, amit a mostani világért kell fizetniük. Bánó figurája mellett azonban a Széles-fiú alakja is a konszolidáció motívumát erősíti. A fiú (aki 1956-ban a pesti srácokat otthagya tér vissza falujába anyja vészterhes táviratára, otthon azonban szülei szemére hányja, hogy nem értenek semmit a forradalomból) már annak az új nemzedéknek a tagja, amely megpróbál számot vetni a múlttal, túllépni a traumákon, és helyet találni a mai világban. A fiú figurájának és a zárlatnak egyértelmű ugyan a konszolidációs olvasata (ez a zárójelenet volt a film bemutatásának egyik kompromisszumos feltétele)²⁴¹, a film azonban az apák filmje – és velük együtt a drámai kompromisszumoké.

3.3. A kanonizáció csatornái

A *Tízezer nap* készítésének és engedélyezésének a története öt évet emésztett fel. Éppen ez alatt az öt év alatt alakult ki és formálódott a kádári-aczéli konszolidációs kultúrpolitika hallgatólagos konszenzusokra épülő játéktere. A *Tízezer nap* nem lett a fiatal magyar film, a magyar újhullám nyitófilmje (ezt a hatalom megakadályozta), de nem lett a kádári konszolidációs politika reprezentatív alkotása sem (ezt meg Kósáék nem engedték). A kész film körül ráadásul éppen akkor, 1965-ben indultak el a csatározások, amikor Fábri Zoltán befejezte a *Húsz órát*. A *Tízezer nap* és a *Húsz óra* nem pusztán témája, de a különböző olvasatokat egymás mellett, egymással szembeszegező, keretes szerkezete miatt is összevethető. (Korántsem lényegtelen persze, hogy a *Húsz óra* központi figurája éppen a mindvégig elkötelezett, kommunista elnök Jóska, míg a *Tízezer nap* elsősorban nem Bánó Fülöp, hanem Széles István drámájára koncentrál; valamint az ifjú nemzedéket képviselő értelmező-rezonőr figurák – a riporter Fábrinál és a Széles-fiú Kósánál – úgyszintén eltérő drámai-dramaturgiai szerepet töltenek be.) Kósa filmje és Fábri filmje egymás pandantjai lehettek volna – ha egyidőben mutatják be őket. Talán pont azért volt olyan erős a cenzúra-csata a *Tízezer nap* körül, mert Aczélék nem engedhették, hogy a két film egymás mellett jelenjen meg – ezért kijátszották őket egymás ellen. Ez az értelmezés talán igazságtalan Fábri filmjével, hiszen a *Húsz óra* természetesen nem propagandadarab. Kicentizett kompromisszumai, a drámai és dramaturgiai ellentételezések és keretezések logikája azonban erőteljes konszolidációs olvasatot engednek meg. Nem véletlen, hogy épp ez a mű lett az első Magyar Játékfilmszemle fődíjas alkotása. A *Húsz óra* pajzsra emelésével

²⁴¹ Feltűnő, hogy egy, a korszakban született filmtörténeti monográfia mindezt teljesen egyértelművé teszi – és ráadásul a film elemzésére is vonatkoztatja: „Mivel azonban a keret külső ösztönzésre került a filmbe és dramaturgiailag ellentmond annak, el lehet tekinteni külön elemzésétől, hiszen az eredeti mű elválik ettől a bevezető és befejező játéktól.” Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978. p. 484.

Aczélék tulajdonképpen Fábrit kompromittálták, filmjének konszolidációs olvasatát kanonizálva – ám ezek után (és csak ezek után) már nem tarthatták a *Tízezer napot* sem dobozban. Hiszen éppen a Moszkvában is díjazott *Húsz óra*, majd a *Szegénylegények* indította el a magyar új film nemzetközi diadalmenetét. Mely diadalmenet egyben a megengedő, kompromisszumos és konszolidációs aczéli kirakat-kultúrpolitika visszaigazolása volt.²⁴²

A *Tízezer napot* a magyarországi bemutatóval egyidőben mutatták be a cannesi fesztiválon is. Nem tudjuk, kik súghattak a fesztivál szervezőinek, hogy ne az eredetileg tervezett Herskó-filmet, a *Szevasz, Verát*, hanem a *Tízezer napot* hívják meg a versenybe.²⁴³ Nehezen elképzelhető, hogy Aczél ne tudott volna a meghívásról (a magyar film külföldi szereplését intéző Hungarofilm Vállalat kiváló fesztiválkapcsolatokkal rendelkező igazgatója, Dósai István az ötvenes évek elején Aczél zárkatársa volt), és főleg az, hogy az ő akarata ellenére került volna ki Cannesba a *Tízezer nap*. Miután azonban a szervezők ragaszkodtak Kósa alkotásához – az új magyar film diadalmenetének csúcspontján – Aczélék, még ha akarták volna, sem tehették meg, hogy itthon tartsák a filmet. A *Tízezer nap* végül a legjobb rendezés díját nyerte²⁴⁴. A magyarországi mozipremierről azonban már korábban megszületett a döntés (valószínűleg a fesztiválszereplés engedélyezésével egyidőben), hiszen az itthoni premier napja épp a cannesi fesztivál nyitányával esett egybe.

A *Tízezer nap* itthoni kritikai fogadtatása kedvező volt, az 1967-es Magyar Játékfilmszemlén a szakmai zsűri megosztott rendezői díját nyerte (az elsősorban politikai potentátókból álló társadalmi zsűri a nagydíjat Kovács András *Hideg napok* című filmjének ítélte, míg a szakmai zsűri a *Tízezer nap*, Zolnay Pál *Hogyan szaladnak a fák...* című műve és Szabó István *Apája* között osztotta meg a legjobb rendezés díját). Kósa a

²⁴² A *Húsz óra–Tízezer nap* páros történet ráadásul olvasható úgy is, mint az aczéli kultúrpolitika próbajátszmája és tanulási folyamata. Aczél, aki a hatvanas évek legelején a fiatalokra akart építeni a középgeneráció és az öregek ellenében, a hatvanas évek közepén már a *Húsz órát* kanonizálja, a *Tízezer napot* pedig parkoló pályára szorítja.

²⁴³ 1990-es interjújában Kósa arról beszél, hogy a fesztivál szervezői látatlanban hívták meg a filmet a versenybe, és ő sem tudja, pontosan kik segítettek ebben. („Nem tudom, kinek a jószándéka játszott itt közre, talán Bíró Yvetté, talán Jancsó Miklósé. Az a dolog szépsége, hogy azóta sem tudom, ki volt, aki segített.”) Ember Marianne: A *Tízezer nap* története. *Tiszatáj* (1990) no. 7.

²⁴⁴ A zsűri tagja volt Jancsó Miklós is, akinek *Szegénylegények* című filmjét egy évvel korábban, éppen Cannesban siker-várományosként emlegették, ám végül mégsem kapott díjat. A *Népszabadság* cannesi fesztiválbeszámolójában Dósai István arról beszélt, hogy többek között Jancsó kiállításának is köszönhető a *Tízezer nap* díja. Pár nappal később az újság közölt egy olvasói levelet, amely megróttá a fesztiváltudósítást, amiért a rendezői díj és nem a legjobb rendezés díj kifejezést használta, valamint az elismerés megkérdőjelezésének tartotta, hogy Jancsó személyét és közreműködését is megemlítették. Erre az olvasói levélre nem más, mint Rényi Péter, a *Népszabadság* főszerkesztő-helyettese, filmkritikusa válaszolt, az olvasót helyreigazítva, a *Tízezer nap* díjának értékét megerősítve – ám cikkének végén azt hangsúlyozta, hogy Kósa filmjét igazán csak a magyar sajtó és közönség értékkelheti, hiszen kizárólag saját hazájában érthetik, értelmezhetik és értékelhetik mindenre kiterjedően, történelmileg és politikailag is helyesen a filmet.

következő évben Balázs Béla-díjat kapott, a *Tízezer nap* pedig – szintén 1968-ban – „minden idők legjobb magyar filmjeinek” 12-es listájába választották.

Aczél-monográfiájában Révész Sándor azt állítja, hogy a *Tízezer nap* krónikája éppúgy olvasható Kósa Ferenc támogatásának és üldöztetésének történeteként. Ezt kiegészítve: itt nem pusztán az egymással versengő értelmezésekről van szó, hiszen nem mindegy, hogy a film megszületésének és engedélyezésének sokéves históriájából épp melyik évet metsszük ki. Egész más hangsúlyokat kap ugyanis ez a történet 1962, 1965 vagy 1967 időpillanatában.

A *Tízezer nap* példája a hatvanas évek közepén kialakult konszenzus billenékenységére mutat rá. Olyan erőjáték, amelyben évről évre változtak a téték. Aczélék politikai és nemzedéki szempontból is reprezentatív filmnek szánták. Kósáék éltek a film elkészítésének lehetőségével, ám amikor az elkészült film politikai tabukat sértett, a cenzúra már csak presztízs-szempontok miatt sem engedhette a bemutatását. Az inkriminált jelenetek kihagyása egyben erődemonstráció is lett volna. Nem valószínű, hogy Aczélék számítottak arra, hogy a szakma szolidáris lesz a *Tízezer nap* alkotóival, hiszen annak idején éppen hogy kiemelt, rendhagyó tervként indult el a film. Amikor a szakma kiállt a film védelmében, az erődemonstráció patthelyzetbe fordult. A tét ekkor már nem feltétlenül az volt, hogy elkészül-e a kádári konszolidáció és a tétesítés reprezentatív filmje. Egyrészt 1965-ben már távolinak tűnt a kollektivizálás drámája, másrészt mégis csak megszületett egy vitatkozó, drámai, ám a konszolidációt hirdető alkotás – a *Hús óra*. A következő két évben, a magyar újhullám csúcspontján pedig már a kultúrpolitikának is egyre kínosabbá vált egy dobozban lévő film – és szüksége volt további nemzetközi sikerekre. A kérdés csak az volt, mikor s milyen kompromisszum árán jut el a *Tízezer nap* a mozikba. A narrációs keret kölcsönös elfogadásával és a cannesi szereplés lehetőségével élve Kósa filmjének kálváriája diadalmas véget érhetett. Mivel pedig nem zéró összegű játszmaról volt szó, ebben az esetben sem lehet kijelenteni, hogy ki volt e sokéves csatározás nyertese. Már persze a nézőkön kívül.

Irodalomjegyzék

- Antal István – Deák László – Kodolányi Sebestyén (szerk.): *Balázs Béla Stúdió 1961–2001*. Balázs Béla Stúdió – Orpheusz, Budapest, 2002.
- Assman, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. (ford.: Hidas Zoltán) Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1999.
- B. Nagy László: *A látvány logikája*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1974.
- Balikó Helga – Létay Vera – Kőrössi P. József (szerk.): *Makk Károly. Egy filmrendező világa*. Noran Kiadó, Budapest, 2006.
- Balogh Magdolna: A kentaur természetrajzához. (A szocreál újabb recepciójáról). *Helikon* (2006) no. 4. pp. 414–431.
- Báron György: A Párizs–Budapest járat. A nouvelle vague és a magyar film. *Filmtörténet Online* <http://www.filmtortenet.hu/object.3b237342-873f-4e2b-9a54-2ddf1413bcfd.ivy> (utolsó letöltés: 2008. március 28.)
- Báthory Erzsébet: „A paraszt lelkében végbemenő mindenféle vívódás.” Paraszttematikájú filmek 1951 és 1961 között. *Filmkultúra* (1988) no. 3. pp. 14–22.
- Báthory Erzsébet: Új emberek termelése. *Filmkultúra* (1990) no. 3. pp. 55–60.
- Bíró Gyula: *A magyar film emberképe. 1957–1985*. Antológia Kiadó, Lakitelek, 1991.
- Bíró Yvette (szerk.): *Filmkultúra 1965–1973. Válogatás*. Budapest, Századvég, 1991.
- Bíró Yvette: Mi lesz a Balázs Béla Stúdióval? *Filmkultúra* (1965) no. 2. pp. 19–24.
- Bíró Yvette: Stílusproblémák a mai magyar filmművészetben. Jegyzetek Fábri Zoltán és Máriássy Félix rendezői stílusáról. *Filmkultúra* (1962. május) pp. 3–46.
- Bódy Gábor: Utak és eredmények a magyar filmtörténetében, 1963–1969. In: Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások I*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. pp. 26–34.
- Bolvári-Takács Gábor: Az MSZMP művelődéspolitikai irányelveinek keletkezéstörténete. *Múltunk* (1995) no. 4. pp. 115–132.
- Bozóki András: *Politikai pluralizmus Magyarországon 1987–2002*. Századvég Kiadó, Budapest, 2003.
- Czigány Lóránt: *Nézz vissza haraggal! Államosított irodalom Magyarországon. 1946–1988*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1990.
- Dávidházi Péter: *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Argumentum Kiadó, Budapest, 1998.
- Ember Marianne: A Tízezer nap története. Beszélgetés Kósa Ferencsel. *Tiszatáj* (1990) no. 7.

- Fazekas Eszter – Pintér Judit: Miénk a világ? *Filmkultúra* (1988) no. 6. pp. 39–51.
- Forgács Iván: Egy mítoszteremtési kísérlet. *Filmkultúra* (1990) no. 3. pp. 50–55.
- Gaál István-összeállítás. *Metropolis* (2005) no. 3.
- Gazdag Gyula: „Miénk a világ!” Film a Balázs Béla Stúdió történetéről I. *Filmvilág* (1981) no. 11. pp. 28–33.
- Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002.
- Gelencsér Gábor: *Oldások és kötések. Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében*. Kézirat. Megjelent: Gelencsér Gábor: Sciogliersi e legarsi. Poetische creative nel cinema ungherese degli anni '60. In.: Vecchi, Paolo (ed.): *Sciogliere e legare. Il cinema ungherese degli anni '60*. 14 Festival Internazionale Cinema Giovani, Torino, 1996. pp. 69–86.
- Germuska Pál: *Indusztria bővületében*. 1956-os Intézet, Budapest, 2004.
- Gerő András: *Képzelt történelem. Fejezetek a magyar szimbolikus politika XIX-XX. századi történetéből*. ELTE – PolgArt, Budapest, 2004.
- Gervai András: *A tanúk. Film-történelem*. Saxum Kiadó, Budapest, 2004.
- Golomstock, Igor: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*. Harper Collins, New York, 1990.
- Günther, Hans (ed.): *The Culture of the Stalin Period*. Macmillan, London, 1990
- Gyertyán Ervin: *Mit ér a film, ha magyar?* MTM Kommunikációs Kft., Budapest, é.n.
- György Péter – Turai Hedvig (szerk.): *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Corvina Kiadó, Budapest, 1992.
- György Péter: *A néma hagyomány. Kollektív felejtés és a kései múltértelmezés. 1956 1989-ben*. Magvető Kiadó, Budapest, 2000.
- György Péter: *Az Ó-Újvilág*. Magvető Kiadó, Budapest, 1997.
- György Péter: *Kádár köpönyege*. Magvető Kiadó, Budapest, 2005.
- György Péter: Öntudat és lázalom. A munkás a magyar filmben. *Filmvilág* (1990) no. 6. pp. 9–15.
- Hegedűs István: Sajtó és irányítás a Kádár-korszak végén. *Médiakutató* (2001 tavasz) no. 1. pp. 45–60.
- Heller Mária – Némedi Dénes – Rényi Ágnes: A magyar nyilvánosság szerkezetváltozásai a Kádár-rendszerben. In.: Somlai Péter (szerk.): *Értékrendek és társadalmi-kulturális változások*. ELTE Szociológiai Intézet, Budapest, 1992. pp. 109–118.

- Hirsch Tibor: A munka frontján. A termelési film hőseinek színe-változásai. *Filmtörténet Online* <http://www.filmtortenet.hu/object.68033103-a93d-40e1-92ff-c4f5358d50b8.ivy> (utolsó letöltés: 2008. március 28.)
- Homoródy József (szerk.): *A magyar film húsz éve. 1945–1965*. Magvető Kiadó, Budapest, 1965.
- Homoródy József (szerk.): *A magyar film. 1945–1963*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1964.
- Horváth Márton: Felszólalás. Vita a magyar filmről, 1962. *Filmvilág* (1988) no. 2. pp. 24–30.
- Horváth Sándor: *A kapu és a határ: mindennapi Sztálinváros*. MTA Történettudományi Intézete, Budapest, 2004.
- Hubai László – Szabó Éva: A Magyar Kommunista Párt gazdálkodása 1944–1948. *Múltunk* (1998) no. 2. pp. 77–119.
- Huszár Tibor – Szabó János (szerk.): *Restauráció vagy kiigazítás. A kádári represszió intézményesülése 1956–1962*. Zrínyi Kiadó, Budapest, 1999.
- Huszár Tibor: *Mit ér a szellem, ha...* Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1990.
- James, Beverly: Character Subjectivities in Films about the 1956 Hungarian Revolution. *KinoKultura* (February 2008) Special Issue 7: Hungarian Cinema. <http://www.kinokultura.com/specials/7/james.shtml> (utolsó letöltés: 2008. március 28.)
- Kalmár Melinda: A politika poétikája. Irodalomideológia az ötvenes évek első felében. *Holmi* (1993) no. 5. pp. 715–730.
- Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető Kiadó, Budapest, 1998.
- Karafiáth (Szekfű) András: *Beszélgetés magyar filmalkotókkal*. Kézirat, 1970. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára.
- Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. József József Attila Kör – L'Harmattan, Budapest, 2005.
- Kitzinger Dávid: *Kötés és oldás. A filmművészet pártirányítása a korai Kádár-korszakban. 1957–62*. Kézirat, 1998. Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára.
- Komár Erzsébet (szerk.): *Mozgóképtár*. CD-ROM. no. 3., no. 5. Magyar Filmintézet, Budapest, 2002–2004.
- Kornai János: *A szocialista rendszer. Kritikai politikai gazdaságtan*. HVG Kiadó, Budapest, 1993.
- Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2002.

- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980.* Palatinus Kiadó, Budapest, 2005.
- Kovács András Bálint: *Metropolis, Párizs.* Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992.
- Kovács András Bálint: Miért az ávosok? *Filmvilág* (1988) no. 4. pp. 6–11.
- Kovács András: Adalékok a magyar film drámájához. In: *A magyar film három évtizede.* MOKÉP – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978. pp. 23–61.
- Kozák Gyula: A hatvanas évek társadalmáról (Adalékok). In.: *Évkönyv X.* 2002. 1956-os Intézet, Budapest, 2002. pp. 11–35.
- Köllő Miklós: A játékfilmgyártás szervezeti keretei. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *Huszonöt magyar filmszemle (1965–1994).* Magyar Filmunió, Budapest, 1994. pp. 201–203.
- Langer István: *Fejezetek a filmgyár történetéből. I. kötet. 1917–1944.* Kézirat. Budapest, 1979.
- Langer István: *Fejezetek a filmgyár történetéből. II. kötet. 1945-től.* Kézirat. Budapest, 1979.
- Langer István: *MAFILM Krónika 1948–1987.* Kézirat. Budapest, 1988.
- Lengyel György: A magyar gazdasági vezetés professzionalizációjának két hulláma. In.: Valuch Tibor (szerk.): *Magyar társadalomtörténeti olvasókönyv 1944-től napjainkig.* Argumentum Kiadó – Osiris Kiadó, Budapest, 2004. pp. 479–485.
- Létay Vera: „A mi nemzedékünk.” Tizenöt éve végeztek a filmfőiskola első diplomásai. *Filmkultúra* (1966) no. 1. pp. 40–58.
- Makk Károly-összeállítás. *Metropolis* (1999) no. 3.
- Marx József: *Fábri Zoltán. Fák és folyondárok, egy komoly filmrendező pályaképe.* Vince Kiadó, Budapest, 2004.
- Marx József: *Jancsó Miklós két (és több) élete.* Vince Kiadó, Budapest, 2000.
- Marx József: *Szabó István. Filmek és sorsok.* Vince Kiadó, Budapest, 2002.
- Mink András: A történelmi Kádár. *BUKSZ* (2000 tavasz) no. 1. pp. 15–28.
- Muhi Klára (szerk.): *Herskó. Interjúkötet.* Korona Kiadó, Budapest, 2006.
- Murányi Gábor: „A legrosszabb orosz film is jobb, mint egy amerikai.” Dokumentumok a szovjet film magyarországi hegemóniájának megteremtéséről 1945–1948. *Múltunk* (2005) no. 3. pp. 39–101.
- Murányi Gábor: A szovjet film első magyarországi lépései. A mozi bevétele. *HVG* (2005. január 22.) pp. 73–76.

- N. Kovács Tímea – Böhm Gábor – Mester Tibor (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2005.
- Nánay István: *Tanodától – egyetemig. Az intézményes magyar színház- és filmművészképzés száznegyven éve*. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2005.
- Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978.
- Nemes Károly: *Sodrásban? A magyar film 25 éve. 1945–1970*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1972.
- Nemeskürty István: A Budapest Filmstúdió játékfilmjei. *Filmkultúra* (1963. május–június) no. 18.
- Nemeskürty István: *A magyar film története. 1912–1963*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1965.
- Nemeskürty István: *Fábri Zoltán, a képalkotó művész*. Szabad Tér Kiadó, Budapest, 1994.
- Nemeskürty István: *Gyártás és művészet a magyar filmben a hatvanas években*. Kézirat, Magyar Nemzeti Filmarchívum Könyvtára.
- Pető Iván – Szakács Sándor: *A hazai gazdaság négy évtizedének története. 1945–1985. 1. kötet. Az újjáépítés és a tervutasításos irányítás időszaka, 1945–1968*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1985.
- Radnóti Sándor: Határesetek. *Filmvilág* (2006) no. 10. pp. 4–9.
- Rainer M. János – Kresalek Gábor: A magyar társadalom a filmben. Társadalomkép, érték és ideológia. 1948–1956. *Szellemkép* (1990) no. 2, no. 3. o.n.
- Rainer M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. 1956-os Intézet, Budapest, 2004.
- Rainer M. János: Kádár János, a reformer? (A XX. Század Intézet [Mit kezdjünk vele. Kádár János \(1912-1989\)](#) című konferenciáján 2007. június 15-én elhangzott előadás szerkesztett változata.)
http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/kadarrendszer/rainer_kadar_reformer (utolsó letöltés: 2008. március 28.)
- Révész Béla: „A nemzeti felkelésről megkezdett dokumentumfilmet folytatni kel...”
Beszélő (2006 április–május) no. 4.
- Révész Béla: Hunniában valami készül(t). Dokumentumfilmek a filmesek ’56-járól. *PR Herald* (1997) no. 3. pp. 45–47.
- Révész Sándor (szerk.): *Beszélő évek. A Kádár-korszak története. 1. rész. 1957–1968*. Stencil Kulturális Alapítvány, Budapest, 2000.

- Révész Sándor: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest, 1997.
- Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- Sári B. László. *A hattyú és a görény: kritikai vázlatok irodalomra és politikára*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2006.
- Sneé Péter: Filmes viták a magyar sajtó tükrében 1956–70. In: *Mozgó Film/3. A BBS műhelykiadványa*. BBS, Budapest, 1988.
- Standeisky Éva: *Az írók és a hatalom. 1956–1963*. 1956-os Intézet, Budapest, 1996.
- Szabó István-összeállítás. *Metropolis* (2003) no. 3.
- Szabó Miklós: *Politikai kultúra Magyarországon. 1896–1986*. ELTE – Medvetánc, Budapest, 1989.
- Szakács Sándor: A „Kádár-korszak” gazdaságtörténetének néhány kérdése. In: *Évkönyv IV. 1995*. 1956-os Intézet, Budapest, 1995. pp. 45–60.
- Szilágyi Gábor: *A mai magyar társadalom filmen 1957–1972. Viselkedésminták és konfliktusok*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1977.
- Szilágyi Gábor: *Életjel. A magyar filmművészet megszületése 1954–1956*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1994.
- Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1992.
- Szirmai Viktória: *„Csinált” városok*. Magvető Kiadó, Budapest, 1988.
- Tóth István: A mozi a koalíciós pártok gazdálkodásában 1945–1948. *Múltunk* (1993) no. 4. pp. 68–91.
- Tóth Klára: „Szabadon szolgáló szellem”. Beszélgetés Ujhelyi Szilárddal. *Filmkultúra* (1986) no. 5.
- Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001.
- Varga Balázs: Egy forradalom snittjei. In.: *Évkönyv III. 1994*. 1956-os Intézet, Budapest, 1994. pp. 287–291.
- Varga Balázs: Elágazások. Életpályák és társadalomkép Gaál István hatvanas évekbeli filmjeiben. *Metropolis* (2005) no. 3. pp. 36–48.
- Varga Balázs: Fent és lent. Az ötvenes évek magyar termelési filmjei. *Art Limes* (2004) no. 2. pp. 56–65.
- Varga Balázs: Filmpolitika, film és politika a forradalom után. In.: *Évkönyv IV. 1995*. 1956-os Intézet, Budapest, 1995. pp. 147–161.
- Varga Balázs: Kötelékek. Máriássy Félix filmjei. *Filmspirál* (2002) no. 31. pp. 3–26.

- Varga Balázs: Várostérkép. Az ötvenes-hatvanas évek magyar filmjeinek Budapest-képe.
In.: Bódy Zsombor – Mátay Mónika – Tóth Árpád (szerk.): *A mesterség iskolája. Tanulmányok Bácskai Vera 70. születésnapjára*. Osiris, Budapest, 2000. pp. 502–516.
- Varga F. János – Varga Balázs: 1956 mozgóképei. *Muszter* (2006 december) no. 12.
- Zalán Vince: Etikai parancs és történelem. Beszélgetés Fábri Zoltánnal. *Filmvilág* (1982) no. 2. pp. 7–11.
- Zalán Vince: *Makk Károly*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum – Népművelési Propaganda Intézet, Budapest, é. n.
- Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris Kiadó – Századvég Kiadó, Budapest, 1994.