

ELVESZTETT ILLÚZIÓK A MAGYAR POLITIKAI FILM KORSZAKAI

PÓLIK JÓZSEF

„A művészet, akárcsak a tudomány... abszolút védettséget élvez az emberek önkényével szemben. A politikai törvényhozó elzárhatja területüket, de uralkodni nem uralkodhat ott. Számúzheti az igazság barátját, de az igazság fennmarad; megalázhhatja a művészt, de a művészetet nem hamisíthatja meg. Mi sem gyakoribb persze, mint hogy a tudomány és a művészet egyaránt behódol a kor szellemének, s az alkotó ízlés a megítélő ízléstől kapja a törvényt.”

Friedrich Schiller: Levelek az ember esztétikai neveléséről

1. A POLITIKAI FILM FOGALMA

1948 és 1989 között a magyar filmgyártás helyzetét, az elkészült filmek esztétikai arculatát a pártállam vezetői által megfogalmazott politikai elvárások, a történelmi körülmények, továbbá a kulturális forradalom változó, de a rendszer bukásáig ható elvei határozták meg. A pártállam vezetői az ideológiai nevelés eszközt látták a hetedik művészetben. Ugyanazt várták tőle, mint az oktatástól, a népműveléstől vagy éppen az irodalomtól és a képzőművészettől: vegyen részt a párt irányításával „a tömegek gondolkodásának szocialista átformálásában”.¹ Ebből a szempontból nincs lényeges különbség a Rákosi- és a Kádár-rendszer között. Mindkét rendszer a maga képére formálta a filmművészetet, amely egy ponton tökéletesen fedésbe hozható egymással. Aczél Györgynek ugyanúgy *támogató* filmművészetre volt szüksége a gulyáskommunizmus éveiben, mint Révai Józsefnek az ötvenes években. A két rendszer művelődéspolitikája között azonban különbség is van: a Kádár-rendszer már nem várt „a művelődés feladatainak megoldásától közvetlen termelési, politikai hatást”, illetve már ne akarta „hatalmi szóval, rendeletekkel eldönteni a stílusvitákat”.² Ez világosan kiderül az MSZMP művelődési politikájának irányelveit rögzítő 1958-as határozatból. A határozat

¹ In. Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei. In. *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai: 1956-1962*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1964. 231. o.

² Uo. 240. és 257. o.

kimondja: „A művészetek fejlődéséhez szükséges erkölcsi és anyagi támogatás mellett messzesemenő szabadságot biztosítunk a népet szolgáló művészeknek: a témaválasztásban, a feldolgozás módjában, az irányzatok, a formakísérletezés kérdésében”.³ Követelmény maradt ugyan a pártosság, de a határozat után – ami csak egy 1954 óta tartó folyamat végeredményét rögzítette – ezt már nem kellett nyíltan demonstrálni, s ami még fontosabb: a művészek arra is felhatalmazást kaptak, hogy „mutassák meg életünk nehézségeit, a népen belüli ellentmondásokat”.⁴ Visszatekintve megállapítható: amíg a Rákosi-korszak filmművészete a párt és a társadalom politikai egységét demonstrálta – azt hangsúlyozva, hogy a tömegek lelkesen támogatják a szocializmus építésének ügyét –, addig a Kádár-rezsim kevesebbel is beérte: ez, néhány évvel a forradalom vérbefojtása után már azzal is elégedett volt, ha a rendezők a párt és a társadalom általános megbékélésének hasznáról és együttműködésének időszerűségéről beszélnek filmjeikben. Mivel azonban a filmművészet a szocializmus időszakok alatt mindvégig – az engedékenyebb időszakokban is – a nómenklatúra ellenőrzése és irányítása alatt fejlődött, érdemes végiggondolni, hogy a köldökszinórón keresztül milyen tartalmak áramlottak az egyik, illetve a másik irányba. Más szóval érdemes megvizsgálni azt, amit röviden a korszak *politikai* filmművészetének nevezhetünk.

A politikai film fogalma olyan filmekre vonatkozik, amelyek 1948 és 1989 között a politikai rendszer – a klasszikus vagy reformszocializmus – eredetét, természetét, működésének a kisemberek életére vonatkozó vetületét elemzik, a rendszer gazdasági teljesítményét, erkölcsi állapotát, lehetséges jövőjét vizsgálják, amelyek az egyén történetét valamilyen módon és mértékben a rendszerhez kötik, vagy abból vezetik le. A politikai film nem az egyetlen, de véleményem szerint a legfontosabb önálló áramlat a szocializmus korszakának filmművészetén belül. Története átfogja az egész korszakot, egyben tagolja is. Ez a tagolás azokhoz az egymást váltó, korállapot jelző filmtípusokhoz – a politikai film éppen aktuális formáihoz – igazodik, amelyek a szocializmus történetének adott szakaszában alkalmasak voltak a rendszer általános társadalmi megítélésének kifejezésére.

A politikai film fogalma negatív és pozitív értelemben is használható. Negatív értelemben olyan filmekre vonatkozik, amelyek a meggyőzés, népszerűsítés, mozgósítás szándékával lépnek fel és az indoktrináció eszközeként mindenekelőtt *propaganda* funkcióval rendelkeznek, mint az ötvenes években. Pozitív értelemben pedig akkor használhatjuk ezt a fogalmat, amikor a filmek – nyíltan vagy rejtett módon, az aktuális politikai elvárásokkal szinkronban vagy azok ellenére – *kritikai* tevékenységet folytatnak, mint a hatva-

³ Uo. 257. o.

⁴ Uo. 258. o.

nas években: ellentmondásos történelmi folyamatokat elemeznek, a rendszer különféle működési zavaraira mutatnak rá, szembesítik az ideológiát a valósággal. De még az ilyen filmekről is elmondható a szocializmus korszakában: bár vitatnak bizonyos értékeket, magatartásmintákat, megkérdőjeleznek bizonyos módszereket és mechanizmusokat, ezt egy rögzített, tabukkal körülhatárolt játéktér keretein belül teszik, s így a vitában és a kritikában egy ponton nem mennek túl: nem kérdőjelezzik meg a rendszer haladó jellegét, történelmi létjogosultságát, mint ahogy a kommunista párt tagjairól és vezetőiről sem nyilatkoznak elítélően. Ha ez valamiért mégis megtörténik, a következmények általában súlyosak: a *lázító* filmet betiltják, a rendezőt pedig megbélyegzik: nem engedik egy ideig, adott esetben soha többé filmet forgatni.

2. A POLITIKAI FILM KORSZAKAI

A politikai film története művészet és állam szoros kapcsolata – *szimbiózis* – miatt képvisel önálló szakaszt a magyar filmtörténetben: ez alapján lehet megkülönböztetni mind az 1945 előtti, mind az 1989 utáni korszak filmművészetétől. Ezen az egységes időszakon belül hosszabb-rövidebb, egymásban is tükröződő szakaszok jelölhetők ki, amelyek az előző periódus eredményeinek kritikai felülvizsgálataként, a periódusra jellemző stilisztikai-műfaji törekvések és szemléleti korlátok *újragondolásaként* értelmezhetők, egészen a korszak ironikus lezárásáig. Ez az iróniája ellenére is drámai lezárás egyszerre volt esztétikai és ideológiai, és először Jeles András tett rá kísérletet az *Álombrigád*ban, hat évvel a rendszerváltás tényleges történelmi pillanata előtt.

A politikai film egymást váltó esztétikai korszakai⁵ azokra a változó politikai és történelmi körülményekre vezethetők vissza, amelyek a szocializmus építésének vagy felbomlásának egy adott időszakában – például a reformok vagy a pangás éveiben – hatással voltak az emberek hétköznapi életére. A különböző típusú politikai filmek ezekről a megélt – örömteli vagy megszenvedett – változásokról tudósítanak, hol homályosan, a változás irányának és jelentőségének világos érzékelése nélkül, hol pontosan, ilyenkor viszont általában különféle metaforikus áttételeken és szűrőkön keresztül.

Minden itt vizsgált film része a politikai filmművészet ide-oda kanyargó, eltérő tematikai vagy stilisztikai mintákra épülő áramlatának. Ha ezen az áramlaton belül például a hatvanas évek politikai filmjeiről akarunk beszélni, akkor ez

⁵ Úgy gondolom, hiba lenne, ha azt gondolnánk, hogy a szocialista magyar film története „egyenes vonalú”, hogy a különböző korszakok *szükségszerűen* váltják, és ezért feltételezik egymást. 1948 és 1989 között nem beszélhetünk fejlődésről, esztétikai evolúcióról, csak – legfeljebb – változásról: az adott történelmi és politikai feltételekhez való sajátos esztétikai alkalmazkodásról.

nem oldható meg azok között a határok között, amelyek szűkebb értelemben a korszak kezdetét és végét jelzik: arról is beszélnünk kell, miért és hogyan tükröződik a hatvanas évek filmművészetében a megelőző periódus, tehát az ötvenes évek filmművészete, s mi az, ami már előremutat a hetvenes évek irányába. Ugyanis a magyar politikai film történetében minden önálló esztétikai jegyekkel jellemezhető periódus egy megelőző korszak *utórezgésének* és egy következő korszak *előjátékának* tekinthető. Nem véletlenül: a szubjektív szerzői elképzelések, a különböző művészi törekvések nincsenek és nem is lehetnek tökéletesen hozzáigazítva az aktuális történelmi helyzethez, a képi- és fogalmilag megragadható általános világállapothoz. Bizonyos következtetések csak később, egy korszak elmúltával fogalmazódnak meg: utólag válnak tematikailag vagy stilisztikailag kifejezhetővé. De időként olyan kérdések is időszerűvé válnak, amelyekre egyes szerzők már azelőtt megadják – megsejtik – a választ – a választék előtt azt a történelem egyértelműen kimondaná.⁶

A politikai film több mint négy évtizedes története három nagy korszakra bontható. A három korszak általános, itt és most egyelőre csak vázlatos leírását több szinten lehet elvégezni. Elemezni lehet a három korszak filmművészetét *stílustörténeti*, *típustörténeti* és *jelentéstörténeti* szempontból.

A stílustörténeti elemzés a *formai* jellemzők vizsgálatára koncentrál. Ezen a szinten azt kell feltárni, hogy az adott történeti-politikai feltételek között – azok szorításában –, milyen általános ábrázolási elvek, stílusformák léteztek és ezek hogyan határozták meg az adott film karakterábrázolását, történetvezetését, vagy például az operatóri munkát. A típustörténeti elemzés a *műfaji* jellemzők vizsgálatát jelenti. Ezen a szinten azt vizsgáljuk, hogy milyen önálló műfajok léteztek az adott korszakban, s azok milyen problémák kifejtő ábrázolására voltak alkalmasak vagy alkalmatlanok. Végül a jelentéstörténeti elemzés a *tartalmi* elemek vizsgálatát jelenti. Ezen a szinten azokat a képjeleket, filmnyelvi szintagmákat kell azonosítani és értelmezni – lehetnek ezek tárgyak, helyszínek, szimbólumok, konfliktushelyzetek, karaktertípusok, de akár sajátos kameramozgások, gesztusok vagy zenei utalások is –, amelyek a szerzőre jellemző *világnézeti alapmagatartás* tudatos vagy öntudatlan megnyilatkozásainak tekinthetők, és kifejezik egy adott történelmi korszak szubjektíve megértett s ugyanakkor mégis általánosított „lényegét”. Úgy gondolom, hogy a jelentéstörténeti elemzésnek három rétege van: meg kell vizsgálni az adott korszakra jellemző, meghatározott stílusú filmtípus emberképét, történelemképét és divergencia-fokát.

⁶ A válaszra akkor nyílik mód, amikor forrpontra jutnak azok a történelmi-társadalmi folyamatok, amelyek, visszatekintve, egy korszak *végét* jelzik. Egy műalkotás előrevetítheti a választ: siettetve a korszak lezárását, és megkönnyítve az utána következő számvetést.

Ez a gyakorlatban a következőt jelenti.

Emberkép: Meg kell határozni, hogyan ábrázolja a film(típus) a kor emberét: milyen külső és belső tulajdonságai vannak a film szereplőinek, milyen a szociális helyzetük, a morális értékrendjük, a munkához való viszonyuk, milyen kapcsolatokat ápolnak más emberekkel, milyen szorongásaik, vágyaik, örömeik vannak, mit gyűlölnek, miért lelkesednek stb. Röviden arra a kérdésre keressük a választ, hogy milyen a hősök – a fő- és mellékszereplők – karakterisztikuma.

Történelemkép: Meg kell határozni, hogyan ábrázolja a film(típus) a kor emberének a múlthoz, a jelenhez és a jövőhöz való szubjektív viszonyát. Itt arra a kérdésre keressük a választ, hogy mit gondolnak a szereplők a történelem céljáról, fejlődésének esetleges vagy szükségszerű irányáról, továbbá a cél elérésének lehetőségéről vagy lehetetlenségéről.

Divergencia-fok: Azt is tisztázni kell, hogy támogatja-e a film, s ha igen, akkor milyen mértékben és feltételekkel a politikai rendszert, hogyan látja annak jellegét, állapotát, teljesítményét, jövőjét vagy jövőtlenségét. Vagyis meg kell vizsgálni a rendszerhez való kétértelmű alkalmazkodás, a lehetséges elutasítás vagy a rendszerrel való szoros együttműködés fokát, s azt is, hogy ennek milyen történeti-politikai háttere van.

A FELTÉTLEN ELKÖTELEZETTSÉG KORSZAKA

Az első korszak 1948-tól 1953-ig, a fordulat évétől a Nagy Imre-féle „új szakasz” kezdetéig tart. Ezt az időszakot nevezzük szűkebb értelemben „ötvenes éveknek”. Ebben az időszakban a filmművészet a totalitárius politika eszköze, üzeneteinek hűséges tolmácsolója. Legfontosabb funkciója: a kizárólagos hatalmat birtokló politikai párt – az MDP – legitimációja, illetve a rendszer ideológiai alapját képező értékek és eszmények reprezentációja. Ez a reprezentáció harsány és propagandisztikus. Két filmtípus dominál 1948 és 1953 között: az idealizáló történelmi film⁷ és az ipari vagy mezőgazdasági tárgyú, az ötvenes évek társadalmi viszonyait ábrázoló termelési film.⁸ A korszak

⁷ Többek között: Nádasy Kálmán – Ranódy László: *Ludas Matyi* (1949), Bán Frigyes: *Úri muri* (1949), Keleti Márton: *Erkel* (1952), Bán Frigyes: *Semmelweis* (1952), Nádasy Kálmán – Ranódy László: *Föltámadott a tenger* (1953), Bán Frigyes: *Rákóczy hadnagya* (1953). De ide sorolható a *Talpalatnyi föld* (Bán Frigyes, 1948) és folytatása, a *Felszabadult föld* (Bán Frigyes, 1950) is.

⁸ Többek között: Ipari termelési film: Máriássy Félix: *Szabóné* (1949), Keleti Márton: *Dalolva szép az élet* (1950), Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága* (1950), Gertler Viktor: *Becsület és dicsőség* (1951), Máriássy Félix: *Teljes gózzal* (1951), Bán Frigyes: *Első fecskék* (1952), Keleti Márton: *Kiskrajcár* (1953). Mezőgazdasági termelési film: Bán Frigyes: *Tűzkeresztég* (1951), Fábri Zoltán: *Vihar* (1952).

normatív politikai filmtípusának az utóbbi tekinthető.⁹ A hangsúlyozottan nevelő célzatú termelési film szigorúan a jelenhez kötődik és mindig az antagónisztikus társadalmi osztályok és politikai világrendek küzdelmét – élethalálharcát – ábrázolja a hidegháború időszakában. A harcról alkotott képet túlzások és szélsőségek jellemzik: túlráztolt, karikatúraszerű figurák, harsány, ideologikus beszédfordulatok, szélsőséges érzelmi reakciók stb. Ezek a jellemzők a termelési film esztétikai látásmódjának szocreál eredetére világítanak rá.

A Rákosi-korszak történelmi és termelési filmjei kivétel nélkül szocreál alkotások. A „szocialista” – vagy inkább utópikus – „realizmus” olyan stílárius összetevők egysége, amelyek torzítják egymást. A torzulás abból adódik, hogy a filmben egyesíteni kell az a priori módon adott ideológia kifejezésének igényét a valóság pontos, naturalista utánzásának követelményével. A következő: előre meghatározott narratív és képi mintákra épülő mimézis, röviden: mimetikus sematizmus. A Rákosi-korszak filmjei nem törődnek a társadalmi, történelmi tényekkel, pszichológiai vagy szociológiai realitásokkal, hanem mernek „álmodozni”. Ez annyit jelent, hogy egyesítve az „eszmét” a „valósággal”, „nem a létezőt konstatálják”, hanem „a fejlődés fonalát megragadva”, mindig a „jövőbe” tekintenek: azt ábrázolják, ami még nincs, de az ideológiai szerint lehetne, sőt lesz is. Végső soron a szocreál filmművészet röviden úgy határozható meg, mint a „jövő prognózisa”.¹⁰

A korszak filmjei eltérő módon jeleníti meg az „álmodott jövő képeit”: a szocreál történelmi film a feudális vagy polgári múltban érlelődő *szocialista jelent*, a szocreál termelési film pedig a szocialista jelenben érlelődő *kommunista jövőt* ragadja meg: nem látható totalitásában, hanem itt-ott megmutatózó szórványos jeleiben. Így lesz a történelmi filmekben Petőfiből, Erkelből, Vak Bottyánból vagy éppen Ludas Matyiból proto-kommunista, a termelési filmek sztahanovistáiból pedig kommunista übermensch. Olyan lény, aki bármilyen erőfeszítésre képes a földi paradicsom megvalósítása érdekében.

A valóság ideológiailag átfestett, pozitív utópiává színezett felszínét megragadó termelési film a korszak idealizált emberképének hűségese tükre. E

⁹ A korszak politikai filmművészetében jelen van egy harmadik, kevésbé jelentős filmtípus is, amely az idealizáló történelmi filmtől és a termelési filmtől egyaránt megkülönböztethető. Ez a *nevelési film*. Ez a filmtípus nem a munka vagy a terelés, hanem a sztahanovista életfelfogást megalapozó erkölcsi és ideológiai nevelés témájával foglalkozik. Az ilyen filmek hősei nem gyárban vagy termelészövetkezetben dolgozó munkások, illetve parasztok, hanem iskolába járó diákok (Keleti Márton: *Ifjú szívvel*, 1953; Gertler Viktor: *Én és a nagyapám*, 1954) vagy a néphadseregben szolgálatot teljesítő fiatal katonák (Gertler Viktor: *Ütközet békében*, 1951). Nevelésük terhet az iskolai vagy katonai közösség – mint szocialista családpótlék – vállalja magára, természetesen mindig eredményesen.

¹⁰ Vö. Pólik József: Az indoktrináció művészete. In: *A zsarnokság szépsége*. Kalligram Kiadó, Pozsony 2008. 59-74. o.

tükör középpontjában mindig a fizikai munkát végző ember – a munkás vagy paraszt – sematikus ábrázolt alakja áll. A munkás fölött és alatt, a termelési film hierarchikus erkölcsi rendszerén belül egy „isteni” és egy „ördögi” figura helyezkedik el: a *párttitkár* és a *szabotőr*. A párttitkár dramaturgiai funkciója az, hogy támogatja, a szabotőr pedig az, hogy akadályozza a központi karakter *fejlődését*. Ez a fejlődés bizonyos minták és sémák szerint zajlik, s meghatározott irányba tart. Erről az irányról megállapítható: a termelési film mindig egy olyan karaktert állít a középpontba, aki a film kezdetén valamilyen értelemben rossz munkát végez, individualista nézeteket vall, a film végén azonban beilleszkedik a közösségbe, öntudatos, *cselekvő emberré* válik. Ez az átváltozás, újjászületés a *mitológiai* fejlődéstörténetek racionalizált változataként értelmezhető. Ezekben a hős fejlettebb formában – felmagasztosulva, teremtmőerővel felruházva – tér vissza valamilyen veszélyes, „beavatási szertartásnak” is tekinthető útról. A munkás is ilyen szertartáson vesz részt, amikor munkát kap a gyárban valamilyen gép mellett, vagy házasságot köt egy másik munkással, s elhatározzák, hogy mindketten sztahanovisták lesznek. Amikor a film véget ér, a protagonista szerepét betöltő munkás vagy munkásnő már nem az, aki a történet kezdetén volt. Egész személyisége megváltozott időközben. S ennek ő maga is tudatában van.

A termelési filmek a hidegháború korszakának termékei, amelyek a hidegháború céljának, értelmének, lehetséges végkifejletének a szocialista ideológia szerinti értelmezését adják. Ez az értelmezés militáns és univerzális. A termelési film nyíltan, agresszív módon, a személyes választás jelentőségét hangsúlyozva mutatja fel azokat az értékeket és eszméket, amelyek egyrészt a szocializmust, másrészt a kapitalizmust karakterizálják. Ha vetünk egy pillantást azokra az ötvenes években készült amerikai filmekre¹¹, amelyek szimbólumok mögé rejtett ideológiai mondanivalójuk miatt politikai filmeknek is tekinthetők, azt látjuk, hogy a mintázat hasonló: a vasfüggöny nyugati oldalán készült filmek az egyén („én” tudat), a vasfüggöny keleti oldalán készült filmnek pedig a közösség („mi” tudat) jelentőségét hangsúlyozzák abban a csendes, elhúzódozó háborúban, amelynek célja: valamelyik értékrend – a *kapitalizmus* vagy a *totalitarizmus* – végső, totális győzelme. Mindkét oldal filmművészete tételezi a magányos, meghasonlott, lázadó individuum és a boldog, együttműködő egyénekből álló, univerzalizált értékek alapján cselekvő közösség fogalmát, de más módon. Az, ami az egyik oldalon érték – Nyugaton

¹¹ Itt mindenekelőtt az ötvenes évek inváziós horrorfilmjeire és tudományos-fantasztikus filmjeire kell gondolni: Chistian Nyby: *Lény egy másik világból* (1951), Byron Haskin: *Világok háborúja* (1953), Jack Arnold: *Földönkívüli jövevények* (1953), William Cameron Menzies: *Támadók a Marsról* (1953), Joseph M. Newman: *A Föld, ez a sziget* (1955), Fred F. Sears: *A repülő csészealjnak támadása* (1956) stb.

az individualizmus, Keleten a kollektivizmus – a másik oldalon a dekadencia nyugtalanító szimptomája, a nihilizmus terjedésének elfojtott kétségbeesést vagy hisztérikus rémületet kiváltó bizonyítéka.

Nézzünk egy példát. Az 1954-es *Them!* (Azok!) című filmben óriás, gyilkos hangyák terrorizálják az embereket. Elég nagyok és szervezettek ahhoz, hogy halálos veszélyt jelentsenek a rivális hangyabolyra: az emberi társadalom liberális vagy konzervatív elvek szerint szervezett rendszerére, ahol nem a rész (egyén) szolgálja az egészt (állam), hanem éppen fordítva: az állam azért van, hogy divergenciára, egyéni sikerre és boldogságra ösztönözze az individuumot. A sivatagi atomrobbantások miatt mutálódott hangyák vörös színe és agresszív, személytelen viselkedése a totális háborúra készülő kommunistákat jellepezi Gordon Douglas filmjében, feltéve, hogy politikai parabolaként értelmezzük a filmet. Így értelmezhetjük a *Testrablók támadását* is. Don Siegel 1956-os inváziós filmjében az úrból érkezett idegen, agresszív, növény-szerű organizmusok egy békés kaliforniai kisváros nyugalalmát forgatják fel. Áldozataik üres tekintetű, éntudat nélküli zombikká, konformista nyárspolgárokká változnak; léteznek, de csak egy totális, kollektív, minden személyes különbséget elemésztő tudat részeként, amelyet fanatizmus, hideg racionalitás és könyörtelen logika jellemez. Nincs kivétel a szabály alól: a film egyik legijesztőbb jelenetében azt látjuk, amikor egy átváltozott anya és apa megfertőzi a saját, védekezőképtelen gyermekét. Don Siegel filmje egy olyan tudat rejtett térnyerését ábrázolja, amelynek nincsenek erkölcesei, csak törvényei, nincsenek érzelmei, csak ösztönei: éppen ezért a testrablókat szellemvagy „én”-rablóknak lehetne inkább nevezni.

És most gondoljunk a termelési filmek munkáshőseire. A munkás tevékeny, hasznos, aszketikus, s főként kooperatív tagja a közösségnek – ugyanúgy, mint az előbb említett óriáshangyák és testrablók. A munkás legfontosabb ismertetőjegye: fontosabb számára a közösség, mint az egyén, fontosabb számára az egység, mint a különbség: jobban élvezi az infantilis boldogságot, mint az én diszharmonikus megmintázásának állandó erőfeszítését. A munkás az individualizmus helyett a kollektivizmusban, a divergencia helyett a totalitásban, az önismeret helyett a fanatizmusban hisz: nem individuum, hanem egy nagyobb egység része, amelytől függetlenül nem létezik. A munkás tudata nem éntudat, hanem – ideális esetben, s a termelési filmek mindig idealizálnak – csoporttudat. A központi karakter mindig egy fordított fejlődési történet hőse a Rákosi-korszak filmjeiben: nem megszületni, magára találni, különbözni akar, hanem megszűnni, feloldódni, bizonyos értelemben „meghalni”. Meghalni az egyben, s „feltámadni”, személytelenül, a sokban, a párt kollektív tudatában.

A munkás nem gondolkodó, hanem *cselekvő ember*. A gondolkodás és a cselekvés, a szkepszis és a hit kizárja egymást a termelési filmek világában; ahelyett, hogy feltételeznék és harmonikusan kiegészítenék egymást. Ha a munkáról van szó, vagy arról, hogy érdemes-e áldozatot hozni a közösségért, vagy az egyén és a közösség egységét szimbolizáló vezérért, akkor a munkásnak nincsenek kétségei, dilemmái, csak válaszai és megoldásai. Ezek a válaszok és megoldások mindig egyértelműek és optimisták. A munkás hívó ember. Nem istenben hisz, hanem a pártban, s mindenekelőtt: a párt istenként tisztelt, tévedhetetlen vezérében; nem az imádság erejében bízik, hanem a munka megváltó, új világot teremtő hatalmában. Bizonyos értelemben a hit lovagja ő. Az ellen küzd, ha kell, magát is elemészte, amit Schiller és Kierkegaard a felvilágosult modernitás lényegének nevezett: az individualista materializmus, racionalizmus, pesszimizmus ellen. Ezek ellen folytat állhatatos küzdelmet, amikor a kapitalisták ellen harcol, vagy azok ellen, akiket a kapitalisták bérenceinek gondol: a szabotőrök, az Amerika-mániás jampecok, vagy éppen a lusta, nemtörődöm dolgozók ellen. Küzdelme mindig sikeres, mindig azt az illúziót kelti, hogy totális győzelem vár azokra, aki a földi paradicsom megvalósításáért harcolnak.

A földi paradicsomban való hit modern keresztes lovagjának szerepében színre lépő munkás (a hit kierkegaard-i lovagjának ijesztő árnyéka) sohasem magányos vagy elidegenedett: nem egyszerűen egy osztály, egy brigád, egy kollektíva, vagy esetleg egy tanuló kör, hanem mindig egy *gyülekezet* tagja. Ennek a gyülekezetnek a párttitkár a papja, a vezér az istene, a gyár pedig a temploma. A gyülekezet közös imádsága pedig a megfeszített, ember feletti munka, amiért a munkás mindent feláldoz. Feláldozza a szerelmet, a családot, a pihenésre vagy művelődésre fordítható szabadidőt. Aki nem tagja ennek a gyülekezetnek, az ellenség ebben a világban. Mindenki ellenség, aki nem hisz, hanem kételkedik, nem cselekszik, hanem hezitál, mindenki ellenség, aki ezt a kettőt nem szétválasztja, hanem összekapcsolja magában. Az ellenséget meg kell találni, le kell leplezni, el kell különíteni – tételezni kell, mert az ellenség olyan hitszegő, aki növeli a gyülekezet egységét, a vezért követő nyáj elszántságát: minél veszélyesebb ellenségei vannak a hitnek, annál jobban szárnyal a fanatizmus, annál erősebb a meggyőződés, hogy az „igazi világ” – az emberek egyenlőségén és az anyagi javak korlátlan bőségén alapuló kommunizmus – gyorsan, belátható időn belül elérhető. A munkás ebben a világban él: nem fizikailag, hanem szellemileg s főként *érzelmileg-indulatilag*. Azért képes erre, mert indoktrinált. Minden termelési film elmeséli, mindenekelőtt éppen azt meséli el, hogyan válik a munkás harcos hívóvé, elkötelezett sztahanovistává. Minden termelési film megtérés-történet. Egy hit születéséről szól, s egyben arról is, hogy ez a hit hogyan formálja a mun-

kást új emberré. Mert a munkás a történet végén – legyőzve önmagát, saját lustaságát, kishitűségét, kártékony individualizmusát – a kommunizmust építő hangyasereg hasznos és szorgalmas tagjává lényegül át. Feladja egyéniségét, másságát, különösségét, nyugtalanító divergenciáját.

Végső soron megállapítható: a korszak filmművészete nem analitikus, hanem *szakrális* jellegű. Nem elemez, hanem ünnepel. Nem kérdez, hanem állít. Affirmatív jellegű művészet ez, amely feltétel nélkül támogatja a politika rendszert, a hazugság ódiúját is vállalva. Ez a totális bizalom és elkötelezettség – az állam és az egyén, a politika és a művészet szférája közt kialakult szimbiozis, ez a bensőséges, paranoid, érinthetetlen tabukra és kényszerképzetekre épülő kapcsolat – 1954 és 1956 között, az olvadás időszakában kezd el bomlani, repedezni. A rendezők új, a neorealizmus hatásáról tanúskodó stilisztikai és narratív minták felé fordulnak, megváltozik a filmek hangneme és tematikája. A termelési film típusa hirtelen eltűnik: a rendezők lassan felfedezik a magánélet melodramákkal átszótt világát. Ebben az időszakban – tág értelemben 1954 és 1962 között – kezd eltolódni és *megfordulni* a mintázat: a szakralitás helyett a realitás, az idealizálás helyett az analízis kap hangsúlyt, a közösség helyét pedig lassan elfoglalja az elidegenedett egyén. Megszületik az individuum, s elindul megkeresni – a rendszeren kívül és belül – önmagát.

A BOMLÁS ÉS ÚJRASZERVEZÉS KORSZAKA

Az 1954-től 1962-ig tartó időszak önálló, esztétikailag nehezen besorolható szakaszt képvisel a magyar politikai film történetében. Ezzel az időszakkal, körülbelül tíz év filmművészetével, nem foglalkozom itt részletesen. Ezek az évek arra a kérdésre adtak drámai választ, hogy mi lehetséges az adott történelmi-világpolitikai helyzetben: a működésképtelenné bénult Rákosi-rendszer radikális *felszámolása*, vagy a rendszer belső átalakítása, *újrachangolása*. A magyar társadalom az első lehetőséget választotta 1956-ban, a politikai elit azonban – szovjet csapatok behívásával – meggátolta a forradalmi felszámolás folyamatának sikeres befejezését. Maradt a második lehetőség: az újrachangolás vagy transzmutáció. Ez a gyakorlatban a diktatúra új, liberálisabb modelljének kiépítését jelentette. Megszületett a Kádár-rendszer.

Két szakaszra bonthatjuk ezt a rövid, átmenti időszakot. Az első szakasz a Rákosi-rendszer elhúzódó, 1953-tól 1956-ig tartó – forradalomban tetőző – agóniája. A második szakasz a forradalom leverése után kezdődik 1957-ben egészen a totalitárius mintákkal szakító, de továbbra is önkényuralmi politikát folytató Kádár-rendszer beüzemeléséig tart. Ezt a *megtorlás* és a megtorlást követő *konzolidáció* periódusaként szokás számon tartani. A korszak-

határ itt 1963, konkrétan április 22., amikor megjelent az Elnöki Tanács rendelete a közkegyelemről. Nem foglalkozom itt a két időszak politikai filmművészetével, mivel nem a transzmutáció ellentmondásos folyamatának esztétikai leképeződése érdekel, hanem a működő rendszerek filmművészete. Megállapításaim tehát nem a változó, éppen átalakuló, hanem a politikailag és ideológiailag *stabilizálódott* korszakokra, vagyis kizárólag a Rákosi- és a Kádár-rendszer filmművészetére vonatkoznak. Egy dolgot azonban jelzek: az átállás időszakának is kialakult a maga sajátos politikai filmművészete, sőt a magyar filmművészet első remekművei éppen ebben az időszakban születtek. 1954 és 1956 között a *panaszfilm*, 1957 és 1963 között pedig a *sorsfilm* és a *kiegyezésfilm* típusával találkozunk.

A *panaszfilm* a Rákosi-rendszer széthullásának lehetséges okait és tanulságait elemzi, főleg a személyi kultusz kérdését állítva középpontba. Ezek a filmek a párt és a társadalom felbomló politikai szövetségének, a kiábrándult társadalom magánélet felé fordulásának eseményéről tudósítanak. A filmtípus elnevezése nem önkényes. A *9-es kórterem* című filmben (Makk Károly, 1955) a gyomorfekély miatt kórházba kerülő becsületes üzemi párttitkár az egyik jelenetben beír az addig érintetlen panaszkönyvbe, mert nem kapja meg a rideg főnővértől és a goromba ügyeletes orvostól a megfelelő ellátást. Betegtársaival ellentétben Tóth Gáspár nem retteg az orvosok hatalmától, haragjától, a más betegek helyzetét is érintő igazság napfényre kerülése érdekében bátran vállalja a konfliktust a kórház vezetésével. „Vajon kisebb lesz-e a tisztelet vagy bizalom, ha *nyíltan beszélek a rossz orvosok hibáiról?*” – kérdezi Tóth, és az „új szakasz” politikai programját támogató film azt a választ adja erre a kényes kérdésre, hogy az orvosok, vagyis a politikai vezetők iránti tisztelet nem azonos a sunyi szervilitással. Az igazi tisztelet autentikus formája ugyanis a következetes őszinteség és kritikai keménység. Alig néhány hónappal Rákosi Mátyás kormányfői bukása és Nagy Imre ugyanerre a posztra történő rövid életű kinevezése után a magyar filmtörténet első politikai parabolája azt mondja: a gazdasági vagy társadalmi állapotok miatt „panaszkodó” kritika, legyen az bármilyen éles vagy szarkasztikus, egy egészséges politikai rendszerben nem megy a „gyógyítás”, tehát a szocializmus építésének „rovására”. Ugyanez a gondolat húzódik meg a személyi kultusznak szatirikus görbe tükröt állító *Csodacsatár* (Keleti Márton, 1956), a termelési filmek sematikus világképét felforgató *Egy pikoló világos* (Máriássy Félix, 1955) és a totalitárius manipuláció bornírt formáit és tragikus következményeit elemző *Hannibál tanár úr* (Fábri Zoltán, 1956) háttérében is. Utóbbi a korszak legfontosabb politikai filmjének tekinthető. Benne fogalmazódik meg a legtisztább módon a film bemutatója után néhány nappal kirobbant októberi forradalom egyik meghatározó élménye vagy inkább felismerése: vannak olyan történelmi pil-

lanatok, amikor csak a totális elnyomásra szerveződő hatalommal szembeni személyes erkölcsi kiállás és fizikai cselekvés mentheti meg a társadalmat a szolgásgától, a totális politikai kiszolgáltatottságtól.

A forradalom leverése után készült sorsfilmek – például a *Vasvirág* (Herskó János, 1957), a *Bakaruhában* (Fehér Imre, 1957), a *Csempészek* (Máriássy Félix, 1958), az *Édes Anna* (Fábri Zoltán, 1958), a *Ház a sziklák alatt* (Makk Károly, 1958) – értékes, jóra való, de szükségszerűen kudarcra, csalódásra vagy adott esetben pusztulásra ítélt hősokeket ábrázolnak, akik nem tudják azt az életét élni, amit választottak, vagy választani szeretnének. A tragikum abból fakad, hogy a történetek hősei egyrészt autonóm, szabadon cselekvő individuumok, másrészt a sors tehetetlen, kiszolgáltatott játékszerei, akik arra vannak ítélve, hogy bizonyos eseményeket, akaratuk ellenére is, elszenvedjenek. Nem nehéz felismeri, hogy a sorsfilmek tragédia-felfogása – az az elképzelés, hogy a tragikum sors és szabadság kollíziójából születik és kiváltja „a szenvedő erkölcsi jogosultságával való szimpátia”, vagyis a „tragikus részvét” érzését – kapcsolatban van az antik tragédiák, például az Oidipusz-történet látásmódjával. Úgy gondolom, hogy a választott történelmi út, vagyis a Rákosi-rendszer radikális felszámolásának kudarcra, a forradalom véres leverésének társadalmi, s egyben nemzeti traumája kísért ezekben a politikailag látszólag veszélytelen, múltba tekintő filmekben, gyakran klasszikus regény- vagy novellaadaptációkban.

Végül a kiegyezésfilm az új, formálódó, liberálisabb politikai elvekre épülő Kádár-rendszerrel való megbékélés reprezentációja. Ezek a filmek – például a *Szombattól hétfőig* (Mészáros Gyula, 1959), a *Fűre lépni szabad* (Makk Károly, 1960), a *Két emelet boldogság* (Herskó János, 1960), a *Házasságból elégséges* (1960), a *Rangon alul* (Bán Frigyes, 1960) – olyan társadalmi-erkölcsi közegbe helyezik az egyént, ahol minden konfliktus elsimítható. A kiegyezésfilmek hőseit nem üldözi a sor vagy a balszerencse: minden dráma mögött ott rejtőzik a komédia, a szenvedés csak az érelődő derű könnyen lehulló álarca.

A REMÉNYKEDŐ EGYÜTTMŰKÖDÉS KORSZAKA

A magyar politikai film második nagy korszaka – amelyet az 1966-os pécsi filmszemle óta a magyar filmművészet „aranykorának” neveznek – 1963-ban kezdődik és 1969-ig, legkésőbb 1974-ig tart, ugyanis itt sem beszélhetünk hirtelen cezúráról, esztétikai vagy ideológiai váltásról, hanem inkább átmenetről, fokozatos áttűnésről. A korszak meghatározó filmtípusa a *kérdőfilm*. A kérdőfilm formai és tartalmi jellemzőiről nem lehet az adott történelmi korszak ismerete nélkül képet alkotni: esztétikája a vele szemben támasztott politikai és ideológiai elvárások vetülete. Ezek az elvárások a hatvanas

években már nem voltak olyan szigorúak, mint a Rákosi-korszakban. A nőmenklatúra tagjai felismerték: „ahhoz, hogy a film által valamilyen politikai hatást érzünk el, alapvetően fontos, hogy a filmalkotók számára biztosítva legyen a *szabad tematikai választás*, szabadon válasszák meg a művészi módszereket, a forgatókönyveket. A film csak akkor hat a nézőre, ha őszinte, ha meggyőző erővel és *művészi szenvedéllyel* alkották. A fentiek elfogadásából gyakorlati következtetések adódnak: filmet megrendelésre, *előre megszabott formák és receptek* szerint nem lehet készíteni. A film politikai mondanivalóját nem szabad dogmatikus módon értelmezni, nem szabad publicisztikai előadásnak, vagy kötelező előírások gyűjteményének tekinteni... olyan feltételekre van szükség, amelyek között a művészi tevékenység szabadon és korlátlanul fejlődik.”¹² A kérdező film ennek az új – kevésbé centralizált – filmpolitikának köszönheti létezését.

A kérdező film előkép nélküli, a korszak specifikus problémáira specifikus módon és eszközökkel reagáló filmtípus. Esztétikája sajátos tematikai és stilisztikai elvekre épül. Ezek közé tartozik a hétköznapi, de morális vagy történelmi vetületű témaválasztás, az intellektuálisan nyitott befejezés vagy a szabad formai kísérletezés szabálya. A legfontosabb azonban kétségtelenül az analízis elve. Az analízis a valóság megismerésének ideális esetben előítéletmentes, ideológia-kerülő módszere, amely különböző műfajokban alkalmazható. A kérdező film, éppen ezért, nem homogén műfaji képződmény: inkább különböző műfaji törekvések gyűjtőhelyének, sajátos esztétikai *öntőformának* tekinthető. A különböző műfajelemek kiegészíthetik egymást, de adott esetben egyik vagy másik a film arculatát és jellegét alapvetően meghatározhatja.

A korszak teoretikusai a kérdező film fogalma mellett a „cselekvő film” fogalmát is használják. Nem véletlenül. Ebben a filmtípusban a cselekvés autentikus formája, egyetlen lehetséges módja a kérdezés. A jó rendező nem kimondja, hanem kidolgozza, a történet kibontásának folyamata közben fokozatosan világra hozza a kérdést. A film világába emelt kérdésre általában nincs egyértelmű válasz. A film csak egy probléma, például valamilyen erkölcsi vagy történelmi dilemma megvilágításáig jut el. De azt is mondhatjuk, hogy a kérdésre adott – adható – válasz a néző magánügye, akit a rendező minél mélyebben be akar vonni az analízis intellektuális és érzelmi folyamatába, épp a válasz szubjektív, plurális megalkotásának reményében.

Ahány film, annyi kérdés; egy dolog azonban közös: az kérdez jól, aki a múltat a jelen, a jelent pedig a múlt tükrében szemléli, aki nem széttagolt eseményeket lát, hanem folyamatokat és *összefüggéseket*. A kérdező film hőse mindig történelmi lény; akkor is, ha nem beszél a történelemről, ha látszólag minden kapcsolatát elvesztette vele. A múlthoz való viszonya nem

¹² J. Toepflitz: *A film mint a politikai nevelés eszköze*. Filmkultúra, 1960. 8. 46. o.

nosztalgikus vagy lírai, hanem mindig drámai és kétértelmű: nem tudja, hogyan emlékezzen arra, ami történt, arra, ami súlyos teherként nyomasztja, fenyegető árnyékként követi. Nem azért tekint a múltba, mert mazochista, hanem azért, mert csak így tudhatja meg, mit tartogat neki a jelen vagy mit hozhat számára a jövő. Azért töpreng a múlton, mert élni akar.

Mivel a kérdező film a politikai film egyik típusa: belülről fenyegeti a legnagyobb veszély. Ez nem más, mint az ideológia. Az ideológia: belső ellenség, alattomos, mert csak nehezen tetten érhető károkozó. Befészkelheti magát a történetbe, csorbítva annak erkölcsi komolyságát, logikai következetességét. Mivel általában nem a történet szüli a kérdést, hanem a kérdés szüli a történetet – mivel ideális esetben ez a kettő folyton és egyre magasabb szinten újraszüli egymást – mindig fennáll a veszélye annak, hogy a mozgás megreked. Mindig fennáll a veszélye annak, hogy nem sikerül elég *plasztikusan* ábrázolni s így a fogalmi megragadás számára előkészíteni az elemzett problémát, amelyet a történet csak kifejt: táguló körökben s egyre határozottabb kontúrokkal. A kérdező filmnél a fogalmi megragadás mélysége a probléma-ábrázolás érzéki tisztaságától függ. A rendezőt az a veszély fenyegeti, hogy a válaszok hamarabb megszületnek, mint az *igazi* kérdések; hogy a kérdések nem nyúlnak elég mélyre; hogy az elemzés lendületét és szigorúságát megtöri az evidens, megnyugtató válaszokkal házaló ideológia.

A kérdező film kialakulása három tényező összjátékára vezethető vissza: a transzmutációt indukáló viharos történelmi események, mindenekelőtt az 1956-os forradalom hatása; a nyugati ellenkultúra liberális mintáit adaptáló szocialista ellenkultúra megjelenése és térnyerése; a nomenklatura új, toleráns elvek szerint működő kultúrpolitikája. Bár a pártállam a hatvanas években is felügyelet alatt tartja a művészetet, már nem tudja és nem is akarja – egy második, a rendszer stabilitását fenyegető társadalmi földcsuszamlástól tartva – átpolitizálni, saját képére formálni. Szoros kapcsolat van ugyan állam és művészet között, az erőviszonyok azonban időközben megváltoztak. A társadalom megmutatta az erejét a forradalomban, s most a rezsimnek is alkalmazkodnia kell: garantálnia kell az életszínvonal lassú, de egyenletes emelkedését, illetve nagyobb játékkeret kell biztosítania olyan értékek, vélemények, nézőpontok számára, amelyek nem vágnak teljesen egybe az ideológiailag megkívánttal, azzal, amit a nomenklatura elismer és támogat. Művészet és politika kapcsolatán belül törések képződnek: megjelennek az elválás, elszakadás, elhidegülés jelei. Nő a művészek autonómiája s ehhez a korszak kultúrpolitikája biztosítja, kényszerűen, a feltételeket.

A filmművészet már nem ünnepel, hanem elemez. A jó elemzés pontos, plasztikus, képes elvont, fogalmi szintre emeli a problémát: az egyestől mindig az általános, az érzékitől mindig a szellemi felé tart. Nem deduktív, hanem *induktív* jellegű. A termelési film a maga korában erőbizonyíték volt,

a Rákosi-rendszer ideológiai potencialitásának jele. A kérdező film látszólag a sikeres transzmutáció bizonyítéka. Ha így lenne, ha pusztán ennyit lehetne elmondani róla, nem sokban különbözne a termelési filmtől: az új, transzmutálódott rendszer értékeinek és elveinek szócsöve lenne, s részben valóban ez a helyzet. Másrészt azonban látható: a kérdező film kritikusan szemléli a politikai rendszert, s alkalomadtán elutasítja azokat az értékeket, amelyeket propagálnia kellene művészet és állam zavartalan kapcsolata, a politikai rendszer nyilvánvaló életképessége esetén. Ez az életképesség azonban korántsem egyértelmű a korszak filmjeiben. Éppen ellenkezőleg: több olyan film is készül, amely bizonytalanságot tükröz: képes lesz-e valóra váltani az új rendszer azokat a politikai és gazdasági ígéreteket, amelyeken legitimitációja múlik? Éppen a kérdező filmekben válik gondolati és érzelmi kiindulóponttá a nyugtalanító – pesszimizmusra és újabb reménykedésre egyaránt okot adó – felismerés: nem értük el a kommunizmust. Nem teljesültek a Rákosi-rendszer nagyszabású ígéretei, s már talán nem is fognak. Hiszen az új rendszer mást ígér: kommunizmus helyett szocializmust, építés helyett *alapot*. A földi paradicsom, a kommunizmus mint „igazi világ” most már – belátható időn belül – elérhetetlen. Még létezik ugyan, de csak mint homályos *ígéret*. Ezt az ígéretet egyre kevesebb ember, már a párt tagjai sem veszik komolyan.

Az ideológia kezdődő kiüresedésnek korszaka ez: a politika már nem tud megbízható választ adni arra a kérdésre, hogy mikor és hogyan jut el a társadalom az ígéret földjére. Nem látszik az út, csak az úton tornyosuló akadályok. A filmművészet az akadályok felméréseivel, a lehetséges útvonal tervezgetésével foglalkozik. Nem lehet megkérdőjelezni a szocializmus progresszív, előremutató jellegét, de gyökeret ereszt az érzés, hogy nem valaminek a végén, hanem valaminek a *kezdetén* vagyunk. Az analízis célja még nem a tagadás, nem az elutasítás, hanem a megerősítés, de az olyan megerősítés, amely a kritika lehetőségére épül. Ez a kritika néha heves, de a legtrikább esetben ironikus: bár nem riad vissza attól, hogy bizonyos problémákra reflektálva *szkeptikusnak* mutakozzon, odáig nem megy el, hogy csalódottságának adjon hangot. A korszak filmművészete még ígént mond a szocializmusra, de minden „igen” mellett ott áll, „kandikál” egy „de” – vagyis ez az ötvenes évekkel ellentétben már nem az abszolút, hanem a *korlátozott afirmáció* korszaka. A művészet támogatja a rendszer törekvéseit, de csak bizonyos korlátok között: ha teljesülnek a gazdasági, társadalmi, például az emelkedő életszínvonalat érintő ígérek.

A korszak hőse már nem a cselekvő, hanem az *eszmélő ember*. Ebben a korszakban „hőssé, a megoldást leginkább megközelítő, kiemelkedő figurává nem válhat az, aki... voluntarista módon, személyes divatokat követve egy csapásra szeretné megváltoztatni a világot – hanem csak az, aki képes a

legtöbbet magába szívni a kor problémáiból; nemcsak nyílt szemmel figyeli a világot, hanem tudatosan vizsgálja, valósággal faggatja, hogy a lehető legszélesebb, legátfogóbb ismeretek birtokában határozhasson. Így is mondhatnám: a kérdező film központi alakjának kérdező hősnek kell lennie, vagy még pontosabban, kérdező, majd cselekvő hősnek.”¹³ Az ötvenes évek hősei nem kérdeznek, hanem hisznek és cselekszenek. A hatvanas évek hősei kérdeznek – mert már nem hisznek. A hatvanas évek hősei szkeptikusak, de még nem csalódtak és kiábrándultak. Kritikusak, de a kritikából még hiányzik az irónia és a cinizmus: a „minden rohad”, a „nem jön el soha” vagy a „megállt az idő” érzése.

Már jeleztem: a korszak filmművészetének viszonylagosan üdítő liberalizmusa, fiatalos, lázadó jellege – a filmek hősei sokszor maguk is fiatalok – részben a nyugati ellenkultúra hatásaként értelmezhető. Ez a hatás nem totális, de meghatározó, s két szempontból is lényeges. A nyugati, elsősorban amerikai ellenkultúra alapja egy „nagy hatású excentrikus liberális tömegideológia” volt, amely részben a baloldali, részben a jobboldali hagyománytól kölcsönözte később átalakított és végletekig kiélezett eszméit. Ezek az eszmék, különösen a *szabad önmegvalósítás* és az *Új Kezdet* elve a magyar ellenkultúrára, például a hatvanas évek beatmozgalmára is hatással volt. A kérdező film is része ennek az ellenkultúrának. Ha megnézzük a korszak identitásfilmjeit, közérzetfilmjeit, analitikus történelmi filmjeit, esszéfilmjeit vagy paraboláit – mindazokat a filmeket, amelyeket röviden kérdező filmeknek is nevezhetünk¹⁴ –, azt látjuk, hogy áthatja őket a meggyőződés: a múlt hibái kijavíthatók, a politikai vagy kulturális hagyomány vadhajtásai elvethetők: „belekezdhetünk egy teljesen új alapokon álló [politikai, esztétikai] kultúra

¹³ Így folytatódik a szöveg: „Mert afelől persze ne legyen kétség, hogy nem valamiféle renyhe meditálásra gondolunk, afféle köldöknéző filozófálgatásra, amely a problémázgatásban kiéli szellemi energiáját, s végeredményként ünnepli azt, ami legfeljebb az első lépés lehet a felszabadító cselekvés felé...” Rényi Péter: *Kérdező kor – kérdező film?* Filmkultúra, 1969. 4. 21. o.

¹⁴ A kérdező film fogalmát esztétikai öntőformának, de akár *gyűjtőfogalomnak* is tekinthetjük. Úgy gondolom, hogy a filmek önálló elemzésével igazolni lehet, hogy a korszak identitásfilmjei (Gaál István: *Sodrásban*, 1963, Jancsó Miklós: *Oldás és kötés*, 1963; *Így jöttem*, 1964; Szabó István: *Apa*, 1966; Sándor Pál: *Bohóc a falon*, 1967), közérzetfilmjei (Bacsó Péter: *Fejlövés*, 1968; Zolnay Pál: *Proféta voltál, szívem*, 1968; Simó Sándor: *Szemüvegesek*, 1969; Elek Judit: *Sziget a szárazföldön*, 1969; Gyarmathy Livia: *Ismeri a szandi mandit?*, 1969), politikai parabolái (Jancsó Miklós: *Szegénylegények*, 1965; *Csillagosok, katonák*, 1967; *Fényes szelek*, 1968; Gazdag Gyula: *Sípoló macskakő*, 1971) politikai esszéfilmjei (Kovács András: *Falac*, 1968, Magyar Dezső: *Agitátorok*, 1969) analitikus történelmi filmjei (Herskó János: *Párbeszéd*, 1963; Fábri Zoltán: *Húsz óra*, 1965; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1964; Kovács András: *Hideg napok*, 1966; Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1968) a kérdező film fogalma alá rendelhető.

építésébe.”¹⁵ E filmek hősei – általában fiatal – „eretnekek”¹⁶: kérdező, eszmélő, hezitáló emberek, akik idegenkednek attól, hogy olyan sémák és elvárások szerint éljenek, gondolkodjanak, amelyeket valamilyen intézmény vagy rendszer kínál fel nekik: nyugati társaikhoz hasonlóan ők is elutasítják a modern civilizáció haszonlevűségét, funkcionalizmusát, az emberek eszközzé degradálását, gazdasági vagy politikai kizsákmányolását, s mindezt ráadásul tragikus történelmi tapasztalatok birtokában teszik.

A kérdező filmek hőseit a *korlátlan* önmegértés és önkifejezés vágya mozgatja. Bízunk abban, hogy „a hamisítatlan és manipulációtól nem torzított önkifejezés” növeli az egyén önismeretét, az önismeret pedig növeli az egyén szabadságát. Mivel a külső, politikai szabadság elérhetetlen, a kérdező filmek hősei a *belső* szabadság lehetőségét keresik. A rendszer változatlan paternalizmusával és univerzalizmusával az erkölcsi–lelkiismereti tisztánlátás lehetőségét és a belső élet sokszínűségét állítják szembe. Ebből merítenek erőt, amikor a „külső” mozgástér növelésére, a „falak” elmozdítására tesznek kísérletet.

Megállapítható: a nyugati ellenkultúra eszményei a represszív Rákosi-rendszer bukása és az új történelmi kezdet lehetőségét ígérő ’56-os forradalom véres leverése után könnyen találtak táptalajra a hatvanas évek toleráns kultúrpolitikai közegében. A kérdező filmben mindkét elv meghatározó: jelen van benne a represszió elleni belső harc és az új kezdet akarásának szándéka is. Előbbi az ötvenes évek sokrétű, önkritikus elemzésében, utóbbi az ideológiai és gazdasági reformtörekvések támogatásában érhető tetten.

A KIÁBRÁNDULT EGYÜTTÉLÉS KORSZAKA

A magyar politikai film harmadik korszaka 1970-ben, legkésőbb 1974-ben kezdődik, s egészen a rendszer 1989-es bukásig tart. Bár a hetvenes és nyolcvanas évek filmművészete között a filmtörténészek általában határozott különbséget tesznek, az időszak történelem- és emberképét tekintve ez a különbség, álláspontom szerint, minimális. Egységes időszakról beszélhetünk, amelyet a szocializmus felsőbbrendűségében és történelmi küldetésében való *csalódás* és a nyomában fellépő *rezignáció* karakterizál. A hetvenes és nyolcvanas évek politikai filmjei egy életképtelen politikai és társadalmi modell – a Kádár-rendszer – válságáról, sőt agóniájáról tudósítanak. A lassú összeomlás

¹⁵ Ryszard Legutko: Gondolatok az ellenkultúráról. In. *A demokrácia csúfsága*. Attraktor Kiadó, Máriabesnyő – Gödöllő 2005. 158. o. *Pálfalvi Lajos* fordítása.

¹⁶ Az ellenkultúra „az eretnek fellépést pedig általános funkcionális elvnek tekintette. Mostantól minden ember eretnek lett, kétségbe vonta és kikezdte a készen talált szabályokat.” Uo. 158. o.

folyamatáról, amelynek aggasztó jelei mindenütt megfigyelhetők a mindennapi életben. Ezekről a jelekről különböző irányzatokhoz tartozó, változatos műfajú filmek számolnak be a hetvenes és a nyolcvanas években. A hetvenes években – többek között – a dokumentumfilmek (Ember Judit – Gazdag Gyula: *A határozat*, 1972), a dokumentum-játékfilmek (Dárday István: *Jutalomutazás*, 1974, Tarr Béla: *Családi tűzfészek*, Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*, 1978, Ember Judit: *Fagyöngyök*, 1978), a politikai parabolák (Gaál István: *Magasiskola*, 1970, Sára Sándor: *Holnap lesz fácán*, 1974), a satírák (Bacsó Péter: *Ereszd el a szakállamat*, 1975, *Zongora a levegőben*, 1976, András Ferenc: *Veri az ördög a feleségét*, 1977) a neurotikus közérzetfilmek (Kézdi-Kovács Zsolt: *Ha megjön József*, 1975, Maár Gyula: *Teketória*, 1976, Szörényi Rezső: *Buék!*, 1978) a nyolcvanas években a lumpen filmek (Szomjas György: *Könnyű testi sértés*, 1983, *Falfűró*, 1985, Grunwalsky Ferenc: *Kicsi, de nagyon erős*, 1989) az elbeszélés új formáit kereső experimentalista filmek (Bódy Gábor: *Kutya éji dala*, 1982, Jeles András: *A kis Valentino*, 1979, *Álombrigád*, 1983), a fekete széria darabjai (Tarr Béla: *Kárhozat*, 1987, Sopsits Árpád: *Céllövölde*, 1989, Fehér György: *Szürkület*, 1989). De megemlíthetünk egyes műfajfilmeket is. Például András Ferenc *Dögkeselyű* (1982) című krimijét, ahol már semmi sem utal arra – 1982-ben –, hogy a film cselekménye egy szocialista ország fővárosában játszódik. Éppen ellenkezőleg: Budapesten, a repedező ideológiai homlokzat mögött, már a formálódó vadkapitalizmus jelei mutatkoznak.

Mivel a stilisztikai és tematikai különbségek ellenére ezek a filmek ugyanarról a folyamatról tudósítanak, röviden *válságfilmeknek* nevezhetjük őket. Ez a filmtípus a szocialista modell összeomlásának erkölcsi, érzelmi, anyagi és szociális vetületét ábrázolja, illetve történelmi háttérét kutatja. Ez magyarázza az ötvenes évek iránt megújuló érdeklődést a nyolcvanas években. A válságfilm egyik altípusát jelentő ötvenes évek-filmek a politikai rendszer mélyülő válságának kontextusán belül tekintenek vissza a múltba (Gábor Pál: *Angi Vera*, 1978, Kovács András: *Ménesgazda*, 1978, Kósa Ferenc: *A mérkőzés*, 1981, Mészáros Márta *Napló*-trilógiája). Ez vonatkozik azokra a filmekre is, amelyek, tágitva a történelmi vizsgálat horizontját, a forradalom utáni évekről, a konszolidációt megelőző terror időszakáról szólnak (Gothár Péter: *Megáll az idő*, 1981, Makk Károly: *Egymásra nézve*, 1982).

A hetvenes és nyolcvanas évek a politikai rendszer legitimitációját biztosító értékek és eszmények devalválódásának, lassú, de szívós átértékelésnek korszaka. A látszólag nyugalmas felszín alatt erjedési folyamatok zajlanak: megnő a politikai ellenzék ereje és társadalmi támogatottsága és a párttagságon belül is megerősödik a változást követelők hangja a nyolcvanas években. A hatalom által deviánsnak minősített különféle szubkultúrák (underground zene, irodalom, képzőművészet) a dekadens hivatalos kultúra hiteles és egyre

népszerűbb alternatívájaként lépnek fel.¹⁷ Megváltozik az állam és a filmművészet kapcsolata is. A filmművészet már nem elkötelezett vagy együttműködő. Együtt él a politikai rendszerrel, de ez egy olyan házasságra hasonlít, ahol az egyik fél csalódott a másikban és titokban vagy tudat alatt válásra gondol. Az alaphang ezért a tagadás és az elutasítás. Ez nem nyílt, hanem rejtett, nem totális, de mély és megingathatatlan.

A válságfilmek hősei eltérnek a termelési filmek és a kérdező filmek hőseitől: előbbiek cselekvő, utóbbiak eszmélő figurák voltak. A válságfilmek hősei viszont gyakran gyökértelen, *reaktív* karakterek: passzívok, közönyösek, introvertáltak. Nincs szilárd identitásuk: hajlamosak a devianciára, normaszegésre, egyszerre tudnak szárnalmasak és ijesztőek lenni. Értékrendszerük sérülékeny, ideáljai változékonyak, gyakran egyik napról a másikra élnek. Tulajdonképpen nem élnek, hanem *vegetálnak*.¹⁸ Egy cinikus, apatikus, széthulló társadalom keretei között próbálnak meg boldogulni: megélni valamennyi örömet és elégedettséget. De bármit tesznek vagy akarnak, minden törekvésüket megmérgezi a nyomasztó, apokaliptikus érzés, hogy egy süllyedő hajón élnek, amelyről nem lehet elmenekülni. Tarr Béla *Kárhozat* című filmjében a Titanic bár lepusztult, kismimmizett vendégei mozdulatlanul nézik a kitarítóan zuhogó esőt – bibliai eső ez, a végső összeomlás és eltűnés egyetemessé táguló előérzetének szimbóluma, amely ellen nem lehet védekezni, nem lehet semmit sem tenni. A kor fuldokló, kétségbeesett hősei egy olyan állam polgárai, vagy inkább torzszülöttjei, amelynek nincs jövője, csak zavaros, katasztrófákkal tarkított múltja. Ezzel a múlttal azonban, jövő hiányában, nem érdemes törődni. És valóban: a karakterek helyzetét, állapotát, anyagi és szellemi hogylétét a *pillanat* határozza meg, az, ami itt és most éppen megtörténik, vagy nem történik meg velük.¹⁹

¹⁷ Külön tematikai csoportot alkotnak azok a válságfilmek, amelyek a kulturális erjedés jelenségét ábrázolják: Szomjas György: *Kopaszkutya* (1981), Xantus János: *Eszkimó asszonyfázik* (1984), *Rock-térítő* (1988), Sós Mária: *Városbújócska* (1985).

¹⁸ „Cselekvési, helyesebben tevékenységi körük a lakásra, a családra, néhány ember interperszonális kapcsolatára épül.” Vö. Szilágyi Ákos: *Hősök, filmhősök. Egy hőselmélet körvonalai*. Filmkultúra, 1979. 4.

¹⁹ Bár a kor hőse hajlik a neurotikus beletörődésre (Lugossy László: *Köszönöm, megvagyunk*, 1980) és az öngyilkosságra (Rényi Tamás: *Makra*, 1972), néha lázad is. Lázadásai azonban hiábavalóak vagy kicsinyesek. Előbbire a már említett *Dögkese-lyű és Megáll az idő*, utóbbira pedig a *Ballagás* című film jelent példát. A *Ballagás* (Almási Tamás, 1980) hősei középiskolás diákok, akik a film egyik jelenetében úgy fejezik ki szabadság iránti vágyukat, hogy összetörik a gimnázium folyóján függő tablót: azok arcképeit, akikből ostoba, szürke, boldogtalan felnőttek lettek idővel. Pedig ez a sors vár rájuk is. Vagy alkalmazkodnak ahhoz, amit a rendszer kínál – és ez nem sok, a szabadsághoz mindenestre nincs köze –, vagy a belső száműzetést választva elszigetelődnek, szembekerülve az elkeseredett, álszent többséggel.

A válságfilmek valamilyen módon és mértékben mindig a *hiányról* szólnak: lakáshiány, szeretethiány, bizalomhiány, a hiányzó cél vagy erkölcs. Amíg az ötvenes évek filmjei a pozitívumokról, a hatvanas évek filmjei pedig a pozitívumok kereséséről, addig a hetvenes és nyolcvanas évek filmjei már a *negatívumokról* tudósítanak: a pozitív (boldog) élet hiányzó feltételeiről.²⁰ A válságfilmekben kezd először megfogalmazódni a gondolat: a szocializmus történetének egymást váltó, messianisztikus ígéretekkel elhalmozott nemzedékei nem egy megváltás-, hanem egy *bukástörténet* szereplői voltak. E történet fázisait, összegezve a szocialista korszak filmművészetének stílustörténeti, típus-történeti és jelentéstörténeti vonásait, így foglalhatjuk össze egy táblázatban:

időszak	filmtípus	emberkép	Történelem-kép	divergencia-fok	stílus
1948-1953	termelési film	cselekvő ember	az „igazi világ” létezik és elérhető	a politikai rendszer affirmációja: elkötelezett művészet	utópikus realizmus
1954-1962: a szocialista rendszer klasszikus formájának transzmutációja: panaszfilm > sorsfilm > kiegyezésfilm					
1963-1969	kérdező film	eszmélő ember	az „igazi világ” létezik, de belátható időn belül nem elérhető	a politikai rendszer feltételes affirmációja: szkeptikus, de együttműködő művészet	analitikus realizmus
1970-1989	válságfilm	reaktív ember	az „igazi világ” nem létezik	a politikai rendszer rejtett (vagy nyílt) negációja: meghasonlott, pesszimista művészet	Objektív (például szociológiai) realizmus és szubjektív (például lírai, experimentális, vagy neurotikus) realizmus

²⁰ Ahogy a kérdező filmek analitikus realizmusa a termelési filmek utópikus realizmusának kritikájaként értelmezhető, úgy a hetvenes és nyolcvanas évek filmművésze is kritikai művészet: ez a kritika azonban már a hatvanas évek filmművészetének látásmódjával kapcsolatban fogalmazódik meg. A válságfilm két irányban is túlmutat a kérdező film analitikus realizmusán: ha fokozza az analízis szigorúságát, akkor az *objektív* realizmus irányába fejlődik, ha oldja, akkor pedig a *szubjektív* realizmus irányába. Az objektív realizmus azoknak a válságfilmeknek a stílusformája, amelyek a hamis ideológiát szembesítik a valósággal, a szubjektív realizmus pedig azoké, amelyek az ideológiai támasz nélkül maradt, elidegenedett egyén portréját rajzolják meg.

Összefoglalva megállapítható: a politikai filmművészet több mint négy évtizedes története arra a kérdésre ad választ, hogyan vált egy történelmi-társadalmi utópia hazugsággá, a magyar társadalom pedig egy hazugságra épült politikai rendszer *áldozatává*. És egyben a nómenklátúra lelkes vagy cinikus tettestársává. Ne feledjük ugyanis: a magyar társadalom, dezertőrjeit kivéve, maga is részt vett, aktívan vagy passzívan, a külső nyomásra életben tartott politikai rendszer építésében, majd lerombolásában. Ezzel akkor is szembe kell nézniünk, ha elismerjük azok érdemeit, akik már a történet kezdetén, úgymond, farkast kiáltottak.

A válságfilmek ennek a hosszú bukás- vagy hazugságtörténetnek a végpontját rögzítik. E végpont, vagyis az elkerülhetetlen rendszerváltás felé mutatnak. Visszatekintve jól látszik a történet íve: a kommunizmussal, illetve szocializmussal azonosított tökéletes emberi társadalom gondolata először tönkrement hitként, megtapasztalt belső valóságként (ötvenes évek), utána pedig tönkrement távoli, de reményteljes ígéretként (hatvanas évek). A történet az ígéret eltűnésével, az „igazi világ” képének köddé válásával zárul. Ez a végső hiány vagy negatívum, amelyről a válságfilmek beszámolnak. Az utolsó korszak hősei, a rendszer csendes összeomlásának tanúi és elszenvedői, már nem hisznek semmiben: úgy bolyonganak a szocializmus kopott díszletei között, a szürke hétköznapiok lázálomszerűen abszurd világában, mint egy üres, végtelen, délibáb nélkül maradt sivatagban.