

KÖZÖS NEVEZŐ

A Horthy- és Rákosi-korszak politikai filmjeinek ikonográfiája

Bevezetés

A harmincas évek és a második világháború német és szovjet propaganda-filmjeinek szakirodalma könyvtárnyi. A náci és a szocialista realista mozgóképek összehasonlítására kevesebben vállalkoznak, de erre is találunk példát.² A magyar film a második világháború alatt és az ötvenes években – az ország politikai irányultságának megfelelően – magán viseli a két rezsim propaganda-filmjeinek hatását; a németét kisebb mértékben, a szovjetét annál inkább. Ám arról, hogy a kettőnek köze volna egymáshoz, hogy az ellentétes ideológiák ellenére a filmek propagandisztikussága felvet párhuzamokat, már kevesebb szó esik nálunk.

Az államszocialista korszakban érthető a merev elhatárolódás, hiszen a kétféle diktatúra hasonló elemeinek felmutatása, a náci rezsim „továbbszolgáló” háborús bűnöseinek jelenléte a szovjet elnyomó apparátusban a legnagyobb tabuk közé tartozik. A két korszak összefonódásáról szóló, 1985-ben forgatott Ember Judit dokumentumfilm, a *Hagyd beszélni a Kutruczot!* nem véletlenül lett a Kádár-korszak utolsó betiltott filmje. S az sem véletlen, hogy az utolsóként betiltott játékfilm, Jeles András *Álombrigádja* (1983) e témakörben is tartalmaz egy botrányos jelenetet, amikor rögtön a főcím után az amatőr szereplő által alakított munkásfigura a televízió monitorjának keretében, sörösüveggel a kezében, már igencsak illumináltan elmondott monológjában a náciizmus és a kommunizmus

1 Gelencsér Gábor esztéta, filmtörténész, egyetemi docens, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Filmtudomány Tanszék.

2 Lásd pl.: Baird, Jay W.: Nazi Film Propaganda and the Soviet Union. *Film & History*, 11 (2), 1981. 34–41. DOI: [10.1353/flm.1981.a402956](https://doi.org/10.1353/flm.1981.a402956); Taylor, Richard: *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London – New York: I. B. Tauris, 1998. A magyar szerzők közül Szilágyi Ákos esszéje foglalkozik a két rezsim filmjeinek összehasonlításával: Szilágyi Ákos: Hitler Adolf szupersztár. A totalitárius kor mozija. *Filmvilág*, 1990/1. 8–14. Lásd továbbá a szerző cikksorozatát a szovjet propaganda-filmekről: Szilágyi Ákos: Sztálini idők mozija 1–5. *Filmvilág*, 1988/9. 35–39., *Filmvilág*, 1988/10. 45–49., *Filmvilág*, 1988/11. 30–35., *Filmvilág*, 1988/12. 42–50., *Filmvilág*, 1989/1. 47–53.

– nevezetesen egy előbb Hitlertől, majd Rákositól hallott politikai szónoklat – közé tesz egyenlőségelet. Az 1945 előtti és 1948 utáni politikai rezsimiek eltérő ideológiája tehát a művészeti korszakok éles cezúráját implikálja, míg a kétféle diktatúra és terror közötti hasonlóságok és az abból fakadó szemléleti-esztétikai párhuzam hivatalosan jó ideig nem fogalmazódhat meg.

A filmtörténet esetében a folytonosság tagadása annál is elfogadhatóbbnak tűnt, mivel az 1945 előtti és az 1948 utáni korszak filmkultúrája valóban alapvetően eltért egymástól: előbbi elsősorban piaci alapon szerveződött, míg utóbbi, főleg első, a szocialista realizmust jelentő éveiben (1948 és 1953 között) alapvetően az akkorra kiépülő egypárti totalitárius diktatúra szolgálatában állt. Nem véletlenül kezdi az 1945 és 1953 közötti korszak áttekintését 1992-ben megjelent, tehát a szocialista realizmust már nyíltan bíráló monográfiáját Szilágyi Gábor ezzel a mondattal: „Nemcsak a magyar nép, de a magyar filmgyártás történetében is korszakhatár az 1945-ös esztendő.”³ A két korszak eltérő jellegére reflektál Rainer M. János és Kresalek Gábor tanulmánya, amikor a szocialista realizmus célkitűzésének filmtörténeti kontextusát így írják le: „A feladat most már a *szórakoztatóiparból* az ideológia vezérelte *agitációs iparba* való áttérés volt.”⁴

A Kádár-korszak utáni magyar filmtörténetírás azonban már árnyalhatja a képet, hiszen sem politikai-cenzurális, sem ízlés- és értékképlet nem korlátozza abban, hogy egyrészt az esetleges intézményi, szemléleti vagy formai kapcsolatokat feltárja, másrészt rehabilitálja a Horthy-éra egyoldalúan kommersznek minősített, kétségtől elsősorban szórakoztató funkciójú populáris filmkultúráját. A korszak tudományos igényű feldolgozásának kezdete elsősorban Király Jenő, valamint szerzőtársa, Balogh Gyöngyi nevéhez fűződik,⁵ s ezt a munkát folytatja több tanulmányában Vajdovich Györgyi⁶ és Pápai Zsolt.⁷ Szilágyi Gábor levéltári kutatásokon alapuló monográfiáját követően pedig Pólik József foglalkozik

3 Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztsg. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1992. 5.

4 Rainer M. János – Kresalek Gábor: A magyar társadalom filmén. Társadalomkép, érték, ideológia 1948–1956. *Szellemkép*, 1990/2. o. n. [Kiemelések az eredetiben – G. G.]

5 Lásd: Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „*Csak egy nap a világ...*”. *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000.

6 A szerző jelen témánkba vágó tanulmánya: Vajdovich Györgyi: Ideológiai üzenet az 1939–1944 közötti magyar filmekben. *Metropolis*, 2013/2. 6–10.

7 Ugyancsak az itt vizsgált jelenséghez kapcsolódóan: Pápai Zsolt: Borderline-fikciók. Megjegyzések a Horthy-korszak filmjeinek politikatörténeti és társadalomlélektani kontextusáról. *Metropolis*, 2018/3. 42–59.

módszeresen az ötvenes évek filmjeivel, immár kötötté szerkesztett írásaiban.⁸ Mind a monográfiák, mind a tanulmányok azonban önmagukban zárt filmtörténeti korszakként kezelik az adott periódusokat, s elsősorban azok jellegzetes műfaji és stílári alakzatait vizsgálják.

Varga Balázs ötvenes évekről szóló filmtörténeti tanulmánya viszont az intézményrendszer szempontjából indítja gondolatmenetét, így az állami, illetve politikai beavatkozások jelenlétének előképeire is kitér. E szerint a filmgyártás 1948-as államosítása már korábban, a Tanácsköztársaság alatt is megtörténik (megelőzve ezzel Szovjet-Oroszországot), s a proletárdiktatúra fennállásának rövid időtartama alatt (különösen, ha a filmek átfutási idejére gondolunk) létrehoz néhány, a munkáshatalom mellett elkötelezett propagandafilet, így például Kertész Mihály *Jön az öcsém* (1919) című tízperces agitkáját, de készül – igaz, egyetlen – nagyjátékfile is, Lázár Lajos esztétikai szempontból korántsem érdektelen *Tegnapja* (1919).

A rövid életű köztársaság után a magyar film visszatér a szórakoztató funkcióhoz, s a húszas évek drámai hanyatlását követően ebben a szellemben indul el nagy lendülettel a hangosfilmkorszak. Az újabb politikai beavatkozás a magyar filmbe – még ha ez nem mérhető a '19-eshez és majd az 1948-cal indulóhoz sem – 1938-tól kezdődik. „A magyar filmtörténet közvetlen politikai dimenzióit szem előtt tartva tehát – írja Varga Balázs – 1938 a legfontosabb cezúra, ettől kezdve lényegében a nyolcvanas évek második feléig meghatározó szerepet játszik a mindenkori politikai akarat a magyar filmgyártás működtetésében: a filmek elsősorban politikai erőterben méretnek meg.” A következő bekezdés első mondata pedig így szól: „1945 tehát ebből a szempontból nem jelentett korszakhatárt a magyar filmtörténetben.”⁹ A korábban határozott cezúraként beállított 1945-ös, illetve 1948-as év ezért (a kettő közötti koalíciós időszak filmtörténetileg is átmeneti szakasz) a „politikai dimenzió” tekintetében megkérdőjelezhető.

Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy az eltérő irányultságú politikai akarat jelenléte milyen nyomot hagy az 1938 és 1945, illetve 1948 és 1953 közötti filmek ikonográfiáján? (A művészettörténettől kölcsönzött fogalmat annak eredeti és legalapvetőbb értelmében, a művek tartalmi és ábrázolási formáinak leírására használom.) Vajon az 1945 előtti, majd az 1948-at követő, a

8 Pólik József: *Körhinta a viharban. Filmesztétikai írások*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. 7–100.

9 Varga Balázs: Fent és lent. Politika és ideológia az ötvenes évek elejének termelési filmjeiben. *Art Limes*, 2004/2. 56.

politikai irányítást részben, illetve egészben magán viselő filmtörténeti korszakok filmjei között található-e bármilyen hasonlóság? Létezik-e „közös nevező” a különböző ideológiájú filmek ikonográfiájában? Amennyiben igen, úgy mindez olyan távlatosabb következtetés levonására is lehetőséget nyújt, miszerint a művészet propagandává züllesztése hasonló ikonográfiai következményekkel jár.

Mindennek bizonyítását – egy rövid, az 1938 és 1945, valamint az 1948 és 1953 közötti korszakok hasonlóságait és különbségeit felvillantó filmtörténeti vázlat után – néhány konkrét példa segítségével végzem el. Ezekben közös ikonográfiai jegyként a politikai vezetők idézésének és a lelkesítő indulóknak a *motívumát*, a *karakterábrázolást* (miliő, öltözködés, habitus, gesztusnyelv), végül a képi fogalmazásmód egy bizonyos *retorikus alakzatát* (felső gépállású totál) veszem szemügyre, és hasonlítom össze a két korszak egy-egy filmjében. Mindebben Pápai Zsolt legújabb kutatásai voltak elsősorban segítségemre: az általa egyelőre csak egy-egy lexikonszócikkben felvetett filmpárhuzamok nyomába eredtem szoros szövegelemzéseimmel. Erre különösképpen az 1945 előtti időszak nagyságrendekkel hatalmasabb (tízszeres) filmtermése miatt szorultam rá, hiszen az államszocialista periódus kutatójaként a korai hangosfilmkorszak műveit kevésbé ismerem. (1931 és 1944 között több mint háromszázötven film készült, s a politikai befolyásoltság megjelenését elhozó második világháborús évek alatt kiváltképp magasra ugrott az éves filmszám: 1943-ban ötvenhárom magyar bemutatót tartottak. Ezzel szemben 1948 és 1953 között mindössze harminckét film született.)

A Tanácsköztársaság alatt keletkező néhány film természetes „szövetséges” a szocialista realizmusnak, hiszen ugyanaz az ideológia hasonló szellemben irányítja a rövid időre államosított filmgyártást. A háború utáni nehézségeket azonban nehezen küzdik le, így mindössze egyetlen játékfilm készül ekkor, amelyet a Tanácsköztársaság bukása után már be sem mutatnak. Az 1931-ben majd az első hangosfilmet, *A kék bálványt* forgató Lázár Lajos *Tegnap* című, fentebb már említett munkájáról Pápai Zsolt ezt írja: „A *Tegnap* értékstruktúrája a későbbi, ötvenes évekbeli termelési filmek világképét előlegezi – a dolgozók állnak szemben a reakcióssal –, de – teszi hozzá a szócikk szerzője – amazokénál nagyobb hangsúllyal mutat magánéleti konfrontációkat.”¹⁰

Lázár filmje tehát kevésbé tud szakítani a hagyományosabb karakterépítés megoldásaival, a hollywoodi film kánonja által szentesített kettős (társadalmi

10 Pápai Zsolt: *Tegnap*. In: Gelencsér Gábor – Murai András – Pápai Zsolt – Varga Zoltán (szerk.): *Magyar filmek 1896–2021*. Budapest: Magyar Művészeti Akadémia, 2021. 38.

és magánéleti) motivációval; ezt majd a szocialista realizmus kizárólag ideológia által vezérelt hősei fogják megtenni. Máskor a szerző egy termelési film, a *Gyarmat a föld alatt* (Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége, 1951) kapcsán utal arra, hogy a szabotázsfilmek, mely alműfaj körébe ez a film tartozik, „nem a semmiből születtek”, s előzményként Bánky Viktor *András* (1939), valamint Rodrigez Endre *Ismeretlen ellenfél* (1940) és Martonffy Emil *Szabotázs* (1942) című filmjét említi.¹¹ Az *Ismeretlen ellenfél*ről szóló szócikkben pedig a film kémthriller műfaját emeli ki, s ez a termelési filmekkel összefüggésben is fontos megfigyelés, amennyiben azok sajátos, politikailag motivált „műfajiságuk” mellett (hiszen a termelési vagy szabotázsfilm műfaja vitatott kategória, ezért idézőjelbe teendő) klasszikus, azaz valódi műfaji karaktert is kaphattak.¹² (A bűnügyi mellett további lehetséges zsánereként a románc és a vígjáték adódott.) Az *András* és a *Szabotázs*, illetve a *Gyarmat a föld alatt* című filmből magam is hozok a két korszak közötti kapcsolatot igazoló példákat, továbbá az 1945 előtti időszakból a hírhedt *Őrségváltásból* fogok jelene-
tek felidézni, a termelési filmek közül pedig a téves tematikájú *Felszabadult föld* (Bán Frigyes, 1950) és *Tűzkeresztség* (Bán Frigyes, 1951), valamint az *Iffjú szívvel* (Keleti Márton, 1953) kerül majd elő.

A két korszak

Az 1938 és 1945, illetve az 1948 és 1953 közötti filmtörténeti korszakok alapvető különbségeik mellett számos hasonlóságot is mutatnak. Az alábbiakban ezt a kettősséget igyekszem bemutatni, amelyből következően tehát korántsem tehető egyenlőségjel a két történelmi periódus közé, miközben a filmgyártás terén felvethetők rokon jelenségek.

Elsőként rögzíteni kell, hogy mindkettő határait történelmi-politikai események jelölik ki.

A korai hangosfilmkorszakban a politika közvetlenebb jelenlétét a filmgyártásban az 1938-as első zsidótörvényben előírányzott kamarák felállítása hozza el, amelynek következtében 1939. január 1-én elkezd működni a Színház- és Filmművészeti Kamara. A filmek hosszabb átfutása miatt tehát 1939 adódik korszakhatárként, de a kreatív alkotókat kiszorító „zsidótörvények” már 1938-ban

11 Pápai Zsolt: *Gyarmat a föld alatt*. In: Gelencsér et al., 2021. 152.

12 Pápai Zsolt: *Ismeretlen ellenfél*. In: Gelencsér et al., 2021. 99.

éreztetik hatásukat”.¹³ A korszak legnevesebb rendezőinek, a *Hyppolit, a lakájt* (1931) jegyző Székely Istvánnak és a *Meseautót* (1934) forgató Gaál Bélának egy csapásra derékba törik a pályafutása (előbbi emigrál, utóbbi a nyilasterror áldozata lesz); egy sor színészt leparancsolnak a vászonról (például a legnépszerűbb komikust, Kabos Gyulát, valamint gyakori partnerét, Gombaszögi Ellát), egyedül a „láthatatlan” forgatókönyvírók dolgozhatnak álneven tovább (mint a *Hyppolit* szerzője, Nóti Károly).

Ugyancsak 1939-re datálódik az Országos Nemzeti Filmbizottság megalakulása, amely – más szervezetekkel együtt – az elő- és utócenzúrát formálisan is gyakorolta, de maga a cenzúra „informális eszközökkel már korábban is megvalósult a Magyarországon gyártott alkotások esetében”.¹⁴ Az ONFB élére 1940 közepén kinevezett báró Wlassics Gyula 1942-ben a következőket mondta „a magyar film szellemi fejlődéséről”: „[...] a hangosfilm a legbiztosabb módja a propagandának, de egyben legalkalmasabb eszköze a népművelésnek és nemzetnevelésnek [...]”.¹⁵ Wlassics szerepe a korszak filmpolitikájában Révai Józseféhez hasonlítható az ötvenes években, s amennyiben utóbbival ellentétben előbbi neve kevésbé ismert, az közvetve a két korszak politikai befolyásoltságának léptékkülönbségét jelzi. A Horthy-korszakkal szorosan összefonódó filmtörténeti periódus vége a második világháború lezárulásához kötődik, noha „a nyilas hatalomátvétellel megszűnt a játékfilmgyártás Magyarországon”.¹⁶

Az újabb markáns filmtörténeti periódus azonban csak néhány évvel később indul el: „A filmgyártás 1945-ös újraindítása [...] nem jelent igazi korszakhatárt, mert bár az 1945 utáni változások elősegítik például egy-két műalkotás megszületését, alapvető fordulat csak az 1948–49-es államosítással következik be, mely a filmipar teljes szerkezetét és a filmek jellegét is átalakítja.”¹⁷ Az új korszak kezdetét tehát az 1948-as államosítás jelöli ki (ilyesmiről 1945 előtt egyáltalán nem beszélhetünk, akkor az állam csak közvetetten, filmgyári infrastruktúrával, adórendeletekkel támogatja a filmipart), míg a filmgyártás politikai irányításában az 1949-ben létrehozott Népművelési Minisztériumé lesz a vezető szerep, élén

13 Vajdovich Györgyi: A magyar film 1939 és 1945 között. *Metropolis*, 2013/2. 9. (A továbbiakban: Vajdovich, 2013a.)

14 Záhonyi-Ábel Márk: A magyar filmes intézményrendszer 1938–1944. *Metropolis*, 2013/2. 15.

15 Báró Wlassics Gyula államtitkár a magyar film szellemi fejlődéséről. *Magyar Film*, 1942/28. 5. Idézi: Záhonyi-Ábel, 2013. 16.

16 Sándor Tibor: *Örsékváltás után. Zsidókérdés és filmpolitika 1938–1944*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1997. 220.

17 Vajdovich, 2013a. 9.

Révai Józseffel. A szocialista realizmus végét a Sztálin halála után, 1953-ban elinduló olvadás hozza el, amelynek hatására már 1954-ben jelentős apolitikus (első) filmek születhetnek (Makk Károly: *Liliomfi*, 1954; Révész György: *2 x 2 néha öt*, 1954), 1955-ben pedig egy sor, a szocialista realizmus nyomait még magán viselő, ám ma is klasszikusnak számító, meggyőző stíluserejű film készül el (Fábri Zoltán: *Körhinta*, 1955; Gertler Viktor: *Gázolás*, 1955; Makk Károly: *A 9-es kórterem*, 1955; Máriássy Félix: *Budapesti tavasz*, 1955).

Miközben az ötvenes évek Rákosi-érájában egyértelmű a politikai akarat jelenléte a filmekben, az 1938 és 1945 közötti periódusról ez nem mondható el. A piaci alapon működő populáris filmkultúra őrzi hegemoniáját: „A politikai befolyás nem lebecsülendő ugyan, de a közönségigényekhez képest másodlagos. Elsősorban a néző és nem a politikus diktál: a problémák megmutatásának, kiélezésének, analizálásának kerülését inkább a közönségigény kiszolgálásának szándéka, mint felülről oktrojált akarat szüli a filmek alkotóiban” – írja a korszakról Pápai Zsolt.¹⁸ Hasonló véleményen van Vajdovich Györgyi: „A korabeli kultúrpolitika látszólag sürgette az ideológiai filmek gyártását, ezen elvárások azonban elsősorban a szélsőjobbos erők és a filmkamara vezetősége részéről fogalmazódtak meg. Az állam nem kívánta a saját pénzét a filmgyártásban kockáztatni és nem kapcsolódott be gyártóként, a magánvállalkozók pedig nem siettek kiszolgálni a politikai elvárásokat, szívesebben maradtak meg a kor népszerű szórakoztató filmtípusainál.”¹⁹ Az 1948 utáni állami filmgyártásban a piaci kockázat már nem tényező. A pénz nem számít – a politikai üzenet annál inkább.

1938-ban tehát belép a politika a filmgyártásba, ám annak piaci-produceri szemléletét átalakítani nem tudja, míg 1948-tól a politikai akarat a gyártást és a filmes intézményrendszert is átalakítja, azaz államosítja. Mindebből következően az ideológiai ráhatás a második világháború alatt csak a filmek törttrésében érvényesül (jóval kevesebben, mint ahogy ezt a korszak kultúrpolitikusi elvárának), míg ugyanez az ötvenes években a teljes filmszektort uralja. Korszakhatár tehát 1948, noha „a politikai erőter” már 1938 után kialakul, ám hegemonná nem válik, ellentétben az ötvenes évekkel. Az 1931 és 1945 közötti korai hangosfilmkorszakban viszont egyértelműen belső korszakhatár 1938, s ezt a műfaji átrendeződés is jelzi, így a melodráma előtérbe kerülése a *Halálos tavasz* (Kalmár

¹⁸ Pápai, 2018. 42.

¹⁹ Vajdovich: Ideológiai üzenet az 1939–1944 közötti magyar filmekben. *Metropolis*, 2013/2. 71. (A továbbiakban: Vajdovich, 2013b.)

László, 1939) című filmmel.²⁰ Ugyanakkor felvethetők összefüggések az 1938 és 1953 közötti időszak között, amelyek tehát bizonyos folyamatosságok hangsúlyozásával árnyalhatják az 1945/1948-as „törésmélelet”. Tanulmányommal ehhez szeretnék hozzájárulni.

A két korszak közötti különbséget a politikai filmek aránya is egyértelműen bizonyítja. A háborús évek alatt, 1941–42-ben a negyven bemutatott film közül mindössze hat tekinthető politikainak, 1943-ban, a korai hangosfilmkorszak gyártási csúcsevén egyetlen ilyen film sem készül, majd 1944-ben, a német megszállás következtében az év húsz filmje közül kettő politikai témájú. Összességében ez az arány elenyésző. Mindezzel szemben a szocialista realizmus korszakának öt éve alatt születő harminckét játékfilm közül húsz politikai témájú termelési film (s akkor még nem beszéltünk a történelmi filmek és az adaptációk tendenciózus ideológiai átírásáról). Ez az arány viszont meghatározó.

Ha jóval kisebb mértékben is – főképpen ahhoz képest, ahogy ezt a Színház- és Filmművészeti Kamara szorgalmazza, amely emiatt válságba kerül, majd el is sorvad²¹ –, de születnek politikai filmek a Horthy-korszak második világháború alatti éveiben. Milyenek? A háborús (propaganda)filmek mellett (Farkas Zoltán: *Negyedíziglen*, 1942; Pacséry Ágoston: *Egy gép nem tért vissza*, 1943; László István: *Magyar sasok*, 1943) e tekintetben elsősorban egy tematikus irányzatról beszélhetünk, az ún. népi filmről. E műveken belül „találunk kevésbé vagy erősebben ideologikus darabokat”.²² Utóbbiakat Vajdovich „vér és föld”-filmeknek nevezi,²³ míg Sándor Tibor e munkákat egyszerűen propagandaфильмnek minősíti.²⁴

A gyakran irodalmi mű alapján megvalósuló népi filmekben a korszak akár progresszív politikai állásfoglalásaként jelenik meg a nép, a paraszti világ felemelésének igénye, az elmaradottság bírálata, különösképpen a Horthy-korszak alapvetően eszkepista filmkultúrájának közegében (Cserépy Arzén: *Földindulás*, 1939; Cserépy László: *A harmincadik*, 1942; *Az első*, 1944). Csakhogy a népi gondolat bizonyos filmekben faji gondolattá torzul, és antiszemita jelentést kap (Bánky Viktor: *Dr. Kovács István*, 1941; *Szerető fia, Péter*, 1942). A népi filmek ugyanakkor – mindenekelőtt természetképeikkel – esztétikai értéket is

20 A *Halálos tavasszal* bekövetkező filmtörténeti fordulathoz lásd Pápai Zsolt: El nem csókolts csókok. Megjegyzések a „magyar film noir-ról”. *Metropolis*, 2013/4. 8–32.

21 Vö. Sándor, 1997. 107–167. Vö. Vajdovich, 2013b. 69.

22 Vajdovich, 2013b. 71.

23 Vö. uo. 73.

24 Vö. Sándor, 1997. 172–180.

hordoznak a jórészt stúdiókban forgatott szalonvígjátékokhoz képest. A korszak művészeileg legkiemelkedőbb alkotása, Szóts István *Ember a havasonja* (1941) ugyancsak népi filmnek tekinthető. Összetettebb filmcsoportról, árnyaltabb művészi fejleményről van tehát szó, amelynek kétségkívül akadnak szélsőséges politikai kilengései, miközben művészi erényei is.

Mivel most nem a filmek bemutatása, hanem az 1945 előtti és 1948 után korszak összehasonlítása a célom, a népi filmek, s főképp azok esztétikai színvonala kapcsán arra a láthatóan továbbélő hagyományra szeretném csak ráirányítani a figyelmet, amely a szocialista realizmus korszakában is megfigyelhető. Először is az államosított filmgyártás első darabja, Bán Frigyes *Talpalatnyi föld* című 1948-as, a Horthy-korszakban játszódó műve a népi film hagyományát követi, még hozzá progresszív szellemben és művészeileg is magas fokon. Sokatmondó körülmény, hogy a történet folytatásaként elkészülő *Felszabadult föld* (Bán Frigyes, 1950) már a szocialista realizmus valamennyi ismérvét magán hordozza (erre a filmre az összehasonlító elemzésekben még hivatkozni fogok).

Az üzemi termelési filmekhez képest jóval kisebb arányban készülnek az ötvenes években a téjesztést propagáló filmek, ám azok – így például a később szintén szóba kerülő újabb Bán Frigyes-film, a *Tűzkereszttség*, valamint Fábri Zoltán bemutatkozó munkája, a *Vihar* (1952) –, legalábbis az üzemi történetekhez képest, kevésbé sematikusak, karaktereik árnyaltabbak, képi világuk gazdagabb, kifejezőbb. Fontos hangsúlyozni, hogy mindez *relatív* értéket jelent csupán a szocialista realizmussal összefüggésben. Továbbá az is sokatmondó körülmény, hogy az olvadás filmjei közül több alkotásban is felismerhető ez a hagyomány (Ranódy László: *Hintónjáró szerelem*, 1954; Várkonyi Zoltán: *Simon Menyhért születése*, 1954; Fábri Zoltán: *Körhinta*, 1955).

A népi filmek számát és politikai hatását tekintve igaz Vajdovich Györgyi zárókövetkeztetése: „Így aztán érthető, hogy a jobboldali és időnként fasiszta ideológiát tartalmazó filmek nem képviseltek nagy számot a kor filmgyártásában, és mivel kifejezetten az akutálpolitikai helyzet hívta őket életre, a második világháború után eltűntek a magyar filmből.”²⁵ Formai értelemben azonban nem tűntek el teljesen, sőt, még az ötvenes évek sematizmusát is képesek voltak értéke-
sebb esztétikai minőségükkel enyhíteni, hogy aztán a hatvanas évek újhullámos szerzőit ugyancsak megtermékenyítsék, Gaál Istvántól Sára Sándoron és Kósa Ferencen át Jancsó Miklósig.

25 Vajdovich, 2013b. 76.

A két korszak további és nyilvánvaló párhuzamát bizonyítja, hogy propagandafilmjeik mintáját az aktuális szövetségesek kultúrpolitikája, illetve filmjei jelentették. A zsdanovi elvek átvétele az ötvenes években megint csak közismertebb és egyértelműbb, az egész korszakot meghatározó körülmény. A második világháború alatt a német filmnek ilyen léptékű hatásáról nem beszélhetünk, ám akkor is történt valami, ami említésre érdemes: Fritz Hippler *Az örök zsidó* és Veit Harlan *Jud Süß* című 1940-es filmjeinek magyarországi bemutatója, azok hatalmas sikere és az őket kísérő antiszemita tüntetéssorozat.²⁶ E filmek bátorították fel a propagandafilmek és a jobboldali ideológia iránt leginkább elkötelezett Bánky Vikort, hogy 1942-ben leforgassa a korszak leghírhedtebb zsidóellenes filmjét, az *Őrségváltást* (amelyből szintén felidézek két jelenetet összehasonlító elemzéseimben).

Bánky Viktor (féléves börtönbüntetését követően), továbbá a népi filmeket készítő Cserépy Arzén és Cserépy László 1945 után természetesen elhagyta az országot, az ilyesfajta filmek folytatása legfőbb alkotóik részéről is megszakadt. Az viszont szintén a folytonosságot jelzi, hogy a termelési filmekben (az üzemi és a téesztematikában egyaránt) jeleskedő alkotók közül többen 1945 előtt kezdték el pályafutásukat: Bán Frigyes 1939-től tizenhárom, Keleti Márton 1937-től hat filmet rendezett a második világháború előtt években, míg Máriássy Félix életműve szintén ekkortájt, 1942-ben indult, igaz, akkor még csak rendezőasszisztensként és vágóként.

Többféle alapja van tehát annak, hogy az 1938 és 1945, illetve az 1948 és az 1953 közötti korszak propagandafilmjeit összevessük. A köztük lévő kapcsolatokat a továbbiakban néhány mű összehasonlító elemzésével mutatom be. A filmek teljesskörű feltárása szétfeszítené e tanulmány kereteit, ezért csak a közös ikonográfiai jegyeket emelem ki. De nincs is komplex elemzésre szükség, mivel voltaképpen csak ezen a szinten ismerhető fel és bizonyítható konkrét művek segítségével a két korszak propagandafilmjeinek kapcsolata. Az elemzésekkel nem kívánok néhány részlet ikonográfiai összevethetőségénél többet állítani – ám kevesebbet sem.

26 Vö. Sándor, 1997. 146–148.

Ikonográfiai elemzések

Motívum

A motívumok tekintetében két jellegzetes elemmel is találkozhatunk a két korszak filmjeiben: az egyiknek súlyos a politikai jelentése, a másik inkább hangulati tényező.

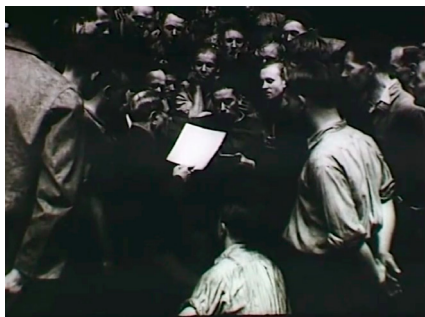
Az előbbi a politikai vezetők megjelenítésében érhető tetten. A legegyszerűbb megoldás erre, amikor különféle intézményekben a falon függ az adott vezető portréja, az 1945 előtti időszakban Horthy Miklósé, 1948 után Rákosi Mátyásé, illetve a Lenin–Sztálin–Rákosi trojkáé. Ennél jóval izgalmasabb és sokatmondóbb, ha közvetlenül is felidézük megnyilatkozásaikat. Formailag is izgalmas kérdés, hogy a fikciós filmekbe miként épülnek bele ezek a dokumentumanyagokat tartalmazó részletek, mintegy bizonyítékként, magyarázatként a történetben ábrázolt politikai konfliktusra és annak megoldására. Mindehhez a filmek társ-médiaumokat hívnak segítségül: a filmhíradót és a sajtót, illetve a rádiót. A Horthy-korszak antiszemita politikájának megalapozójaként Gömbös Gyula jelenik meg Bánky Viktor töredékben fennmaradt *Örségváltás* című filmjében, míg Bán Frigyes *Felszabadult földjében* a rádió közvetíti Rákosi Mátyás beszédét.

Az *Örségváltás* történelmi montázsszekvenciába sűríti az ideológia felidézését: rikkancs kínálja az újságot Gömbös Gyula „nagyvezér” parlamenti beszédével; ezt előbb üzemi környezetben olvassák fel, majd a mérnök főhős munkahelyén, kollégái körében; aztán az üzem zsidó vezetőjét látjuk hajbókoló strómanjai körében, ahogy demagógiának minősíti a politikai programot; ezután maga Gömbös szónokol a híradófelvételen megörökített tömeggyűlésen; végül a nyomdagép hengeréről lekerülő lapok montázs zárja a szekvenciát, antiszemita, a zsidótörvény szövegét közlő és „indokló” vezércikkek kiemelésével, utolsóként az *Új Világ*ban megjelent, a filmnek is címet adó *Örségváltással*.

A *Talpalatnyi föld* megoldása hasonlóan összetett. A második világháború végnapjaiban a faluba érkezett kommunista agitátor a németekkel szembeni ellenállást szervezi. A még börtönben lévő Góz Jóska feleségétől érdeklődik, hol lehet náluk rádiót hallgatni. A következő jelenetben már a készüléket körülülő parasztokat látjuk, ahogy Rákosi háborúellenes beszédét hallgatják és kommentálják. („De okosan mondja! Mer’ az igazat mondja.”) A kamera ráközelít a rádióra, majd áttűnés után egy másik készülékről nyit ki a kép, de ekkor már a

hivatalos híreket hallgatják a földesúr kastélyában az arisztokraták a német hadsereg sikereiről és a csodafegyver bevetéséről.

A vezető ideológusok idézésének motívuma mellett fontos mindennek formai megoldása, vagyis a retorikus alakzatok tekintetében is releváns az összehasonlítás. Két kifejezetten egymásra rímelő eleme van mindkét jelenetnek, amelyek az egyes filmekben ellentétként állnak szemben egymással. Egyrészt a pozitívnak beállított politikust figyelő hallgatóságot hasonló módon ábrázolja mindkét film, ahogy szinte ünnepélyes, merev pózban koncentrálnak a felolvasott, illetve hallott szavakra; másrészt a negatívan ábrázolt ellenség, a zsidó gyárigazgató és mamelukjai, illetve a földesúr és környezete bemutatása is hasonlóképpen történik. A pozitívnak beállított közösség mindkét esetben középcentrikusra komponált képen fogja körbe és a szereplők tekintetével vezeti figyelmünket a felolvasott/hallgatott orákulumra, míg a negatív csoport esetében a testtartás fejezi ki magatartásukat: az *Őrségváltás*-ban a fennhéjázó fölényt az igazgató és a szolgál elkü megalázkodást a strómanok gesztusai, a *Felszabadult föld*-ben pedig a társaság hanyag eleganciája mellett a csoport szétesettségét is érzékelteti az alakok



1–4. kép: *Őrségváltás*, *Felszabadult föld*.

térbeli elrendezése. A motivikus és formai kapcsolatot erősíti továbbá az üzemben felolvasott Gömbös-beszéd jelenete, amely egyenesen a Rákosi-korszak *Szabad Nép*-félőráit előlegezi meg.

A másik, inkább hangulati tényező a szocialista realista filmek jellegzetes ünnepi felvonulásaihoz,²⁷ az indulók, mozgalmi dalok lendületes szcenírozásához kapcsolódik. Számos ilyet találhatunk az ötvenes évek filmjeiben; az egyik legjellegzetesebbet a presztízsszempontból színesben forgatott *Ifjú szívvel* című Keleti Márton-filmben, amelyben tehát az akkor még ritkaságnak számító nyersanyaghasználat is növeli a film látványosságát. Az indulót mozgalmas, tömegeket megmozgató képek kísérik, dekoratív környezetben, amikor is a munkahely (gazdasági udvar) és a történelmi környezet (templom a háttérben) egyaránt az új világ örömét, nagyszerűségét hirdeti. Erre rímel Martonffy Emil *Szabotázs* című filmjének rövid nyitójelenete, ahogy a gyárba vígan kerékpározó fiatalokat mutatja lendületes gépmozgással az operatőr, az ezt kísérő „munkadal” pedig nemcsak hangulatában és szövegében idézi a mozgalmiakat, hanem egyik sorában majdnem szó szerint azonos a Keleti-film címével: „ifjú tűzben, ifjú lángban ég az arcunk”.



5. és 6. kép: Szabotázs, Ifjú szívvel.

Karakter

A propagandafilmek antagonistáinak bemutatása az eltúlzott, karikaturisztikus, sztereotipizált ábrázolás miatt sokszor élettellebb, szórakoztatóbb, mint a pozitív hősök szoborszerű merevsége, kérlelhetetlen meggyőződése, tántoríthatatlansága. De a túlzás természetesen nem nélkülözi a rosszindulatú torzítást sem.

²⁷ A sztálini kultúrában az ünnep politikai jelentéséről és ábrázolásáról lásd Szilágyi Ákos cikksorozatának 5. részét. (Szilágyi, 1989.)

Pápai Zsolt így jellemzi a rendező eljárását az *Örségváltás*-ban: „Bánky számos eszközt bevet, amelyek a szereplők sztereotipizálását szolgálják. A zsidó vezetők kiállása, fej- és testtartása, gesztusnyelvük és grimaszaik gögöt sugallnak, illetve több jelenetben a figurákhoz társított formanyelvi eszközök a dominanciájukat emelik ki, egyúttal fenyegetést hordoznak.”²⁸

Ugyanez érvényes a szocialista realista filmek ellenségbábrázolására: az imperialista ügynökökre, az egykori arisztokráciára, a nyilasokra, szocdemekre, sőt, az értelmiségre is. Jellegzetesek e szereplők attribútumai, a miliő, az öltözködés, a habitus, a gesztusnyelv. Félhomályban úszó elegáns szalon vagy iroda, szivar és cigaretta, drága italok. Beszédük nyers, nevetésük gúnyos, fellengzőek, magabiztosak. Az *Örségváltás* 25 percnyi fennmaradt töredékében erre is látunk példát, amikor a numerus clausus miatt leváltott zsidó cégvezetők eligazítják a strómanokat, miként kövessék utasításait. Az ő segítségükkel tartják továbbra is kezükben az irányítást, hogy a gyár vagyonát londoni bankszámlájukra mentse.

A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége által írt és rendezett *Gyarmat a föld alatt* történetében – a különös „szerző” úgy állt elő, hogy sorra váltották le az alkalmatlannak bizonyuló rendezőket, s végül a korszak szellemének megfelelően kollektív film készült – az Amerikából érkező imperialista ügynök vezetésével folyik a konspiráció az olajipari vállalat kincsének nyugatra menekítéséről a még állományban lévő főmérnök segítségével. Az ellenség ábrázolásában mindkét film hangsúlyt helyez a hierarchiára, szemben az alulról érkező új osztály plebejus- és proletárdemokratizmusával: a gesztusokon túl ezt fejezi ki az alakok elhelyezése, ahogy körbefogják vezetőjüket vagy hajlonganak, hajbókolnak előttük.



7. és 8. kép: *Örségváltás*

28 Pápai Zsolt: *Örségváltás*. In: Gelencsér et al., 2021. 107.

Retorika

A negatív karakterek groteszk, szatirikus megalkotásával szemben a pozitív, haladó hősöket, illetve az általuk képviselt ügyet pátosz övezi. Ennek leggyakrabban megfogalmazása a nagyszabású, felső gépállású totál – meg az ezeket kísérő patetikus zene –, amelyre értelemszerűen a paraszti környezetben játszódó filmek természetképei különösen alkalmasak. Az ugyancsak Bánky Viktor rendezésében készült *András* című film a korszak jellegzetes vígjátéki alaphelyzetéből, a félreértésből indítja történetét, amely aztán komoly fordulatot vesz: a nép egyszerű gyermeke felismeri a rábízott földbirtokon az intéző és az igazgató ármánykodását, amellyel tönkre akarják tenni a területet, hogy aztán áron alul megvásárolhassák. A címszereplő a film csúcspontjában a vezetőség parancsa ellenére és a parasztokkal karöltve „Isten nevében” megkezdte a szántást, mivel „a föld már várja, hogy megdolgozzák”, s „akinek tisztessége van, az dolgozik”. András akár egyedül is nekifogna a munkának, de a parasztok értik a szavát, s a totálkép a közös munka fenségességéről, az elhatározás erkölcsi nagyságáról tanúskodik.

Bán Frigyes újabb tévész-filmjében, a *Tűzkeresztység*ben a föld szeretete már csak a kolhoz kötelékében képzelhető el. Erről kell meggyőzni a középparaszt Ható Ignácot. A fordulatokban gazdag agitáció végül sikeres, s a film zárójelentében Ható a többi télesztaggal együtt vidáman szántja a hatalmas földdarabot.



9. és 10. kép: András, Tűzkeresztység.

A szántóföldön a fogatokat ábrázoló képekről nehéz volna megállapítani, melyik filmből valók; akár fel is cserélhetnénk őket. Mi sem bizonyítja jobban az 1938 és 1945, illetve az 1948 és 1953 közötti, Horthy és Rákosi nevével azonosított korszak propaganda-filmjeinek hasonlóságát – amely legtöbbször formanyelvi szegénységről, a művészi innováció hiányáról tanúskodik –, legalábbis bizonyos

ikonográfiai jegyeik tekintetében. Hogy ideológiájuk szöges ellentétben áll egymással, az éppen azt bizonyíthatja: a propaganda eszköztára voltaképpen ideológiától független – és emiatt sematikus.*

* A tanulmányban szereplő képek minden esetben a tárgyalt filmekből származó képkockák.