

## Schubert Gusztáv

# A magyar filmkánon

### Filmszakadások

■ Minden civilizáció sorskérdése, hogyan képes megőrizni a kultúráját. A megőrzésnek csak látszatra paradox módja, hogy örökségünk egy részéről mindig le kell mondanunk. Nem vagyunk halhatatlanok, a megőrzés ezért csak úgy lehetséges, ha a nemzedékek továbbadják egymásnak a tudást. A találmányos Homo sapiens a nyelv, majd az írás-olvasás feltalálásával oldotta meg az információátadás problémáját. Az írás, majd a könyvnyomtatás mind tárolókapacitását, mind hatókörét tekintve elképesztő módon kiterjesztette az emberiség kulturális emlékezetét. Ez a fejlődés a számítógép és az internet megjelenése nyomán fénysebességre gyorsult. Olyan világban élünk, amelyben minden korábbinál nagyobb lehetőséget kaptunk a tudásunk lehető legteljesebb közvetítésére és megőrzésére, ugyanakkor soha nem látott mennyiségben özönlik ránk az információ. Miközben sokmilliárdszor több információhoz juthatunk, mint az elmúlt évezredek bármely nemzedéke, sokkal nehezebben tudjuk ismereteinket rendszerbe foglalni. Elveszünk a részletekben, hiába van rengeteg ismeret a birtokunkban, ha nem tudjuk a puzzle darabjait a helyükre illeszteni. Az információ megszerzése önmagában kevés, akkor hasznosul, ha képesek vagyunk összhangba hozni más ismereteinkkel.

A kánon kérdéskörét mindenekelőtt ebben az összefüggésben lehetséges értelmezni. A kánon elsődleges célja, hogy rendszert vigyen a káoszba, hogy segítsen eligazodni az információk özönében. Természetesen a kánonnak is megvan az árnyoldala: egyaránt lehet az eligazodás és a manipuláció eszköze. E rövid esszében elsősorban a kánon sötét oldalát fogom szemügyre venni a magyar filmtörténetből vett példák segítségével.

Minden kor megteremti a maga kánonját, méghozzá az élet minden területén. A művészet és az ízlés természetesen ezernyi szállal kötődik a gazdasági, politikai, ideológiai, vallási, kulturális, oktatási és technikai környezetéhez és feltételeihez. Nem fogom szétszálazni ezt a

bonyolult szövevényt, de néhány fontos tényezőt feltétlenül számításba kell venni. Először is a kánon, ellentétben megteremtőinek vágyával és hiedelmével, nem örök és romolhatatlan, ellenkezőleg, nagyon is illékony jelenség. Megszületik, virágzik, elhal, némelykor igen gyorsan.

Hajlamosak vagyunk arra, hogy a magyar filmtörténetet egységes egésznek lássuk. Miért is ne, hiszen nem sokkal az után, hogy a párizsi Grand Caféhoz berobogott, hozzánk is megérkezett a Lumière-expressz, és a magyar nézők is ijedten ugráltak el előle – és azóta is száguld előre. De hová is? Miféle célja lehet akármely nemzet filmművészetének, azon túl, hogy stúdióiban időről időre izgalmas, fontos, szellemes, szórakoztató filmek teremjenek? Egy jól megművelt mező nem robog sehová, de évről évre, nemzedékről nemzedékre megtermi a táplálékot azoknak, akik gondozzák. Ez a ciklikus szemlélet közelebb áll a természet rendjéhez, egy életképes, a természetes ökoszisztémához hasonlóan önfenntartó, megújuló szellemi erőforrásokra épülő kulturális közösség működéséhez. Ugyanakkor a társadalmi gyakorlat nem ezt a modellt követi, hanem szélsőséges, kíméletlen versenyszellemet. Az emberi történelmet, s benne a kultúrtörténetet nem a folyamatosság, nem az egyenletes sebességű, jól kiegyensúlyozott haladás jellemzi, hanem a viszálykodás, a görcsös nekibuzdulás és a hisztérikus összeomlás. Nem hiszem, hogy a magyar irodalom, zene, festészet, építészet története célirányosabb és harmonikusabb lenne, de hogy a magyar film történetében semmiféle haladás, lépcsőzetes egymásra épülés nincs – arra bőven hozott bizonyítékot a XX. század. A magyar film története *filmszakadások* sorából, sok kisebb-nagyobb katasztrófa történetéből áll össze. A filmművészet újra és újra nekigyürközik ugyan, és élni próbál, de valami elemi erő – nevezzük nevén: a meg nem gondolt, szűk látókörű (kultur)politikai gondolat – újra és újra tövestül kicsavarja.

A művészet nem tud termőre fordulni, nem tud dús kertté terjeszkedni, sokszínű és ennek folytán stabil

ökoszisztémává fejlődni. Az irodalom, a festészet vagy a film az utolsó remekműig tart, de a magányos remekművekből nem születhet közös értékrend. A művészetnek el kell jutnia a közösséghez. Minden kánon mögött *korstílus* áll. De hogyan jöhetne létre korstílus ott, ahol semminek nincs hosszabb távú kifutása, ahol egyetlen emberöltőnél többet egyetlen kurzus sem élt meg (persze keservesen hosszú az is, azoknak, akiket épp lenyomnak), mert valamilyen gazdasági-politikai részérdek hamarosan maga alá gyúri az előző korszak részérdekeit. Itt száz éve mindig két országról képzelünk, pedig normális esetben csak egy társadalmunk lehetne. A művészet nem ebben a harcias világgépben gondolkodik, hanem az együttműködésben, ezt a kártékony szerepjátékot, ezt a nemzetpusztító vendettát a végtelenül önző politika találta ki, és örökíti tovább hetedíziglen.

A kánon tehát nem létezhet önmagában, légüres térben, csakis a korstílusba ágyazottan, melynek egyszerre vezéreszméje és esszenciája. Ebből két áttelenséges következmény is származik: aki a kánont feleslegesnek, mellőzhetőnek, esetleg károsnak tartja, annak a korstílustól is szabadulnia kellene, aki viszont kánont akar teremteni a semmiből, annak rögtön korstílust is kellene teremteni. Mindkettő képtelenség. A természetes kifejlődés útján előálló kánont lehet szeretni, unni, utálni, de különösebb kárt nem tud okozni, túl azon, hogy kinek-kinek a személyes ízlését sértheti. A korstílustól – pontosítsuk: az élet színes, szagos, selymes, érdes, éles sűrűjétől – elszakadó/ elszakított kánon természetellenes, ezért csakis ízetlen, ehetetlen gyümölcsöt teremhet. A magyar film eddigi legnagyobb kudarca, abszolút mélypontja – 1948–1953 között – épp egy ilyen kierőszakolt, mesterséges kánon építése nyomán következett be.

De hát ki képes ekkora erőfeszítésre, a *semmiből* komolyan vehető, működő kánont alkotni, ráadásul még korstílust, pontosabban annak illúzióját megteremteni? Kizárólag az erős, centralizált hatalom. Jó esetben persze a hatalom felvilágosultabb és türelmesebb, semhogy megerőszakolja a természetes módon, a festői, zenei, irodalmi, színházi, filmes műhelyekben kialakuló, a legkiválóbb művekben testet öltő organikus kánont. De a művészetek történetének ismeretében aligha állíthatjuk, hogy ez a „jó eset” lenne a normál alapállapot. A „kánon” terminusa annak idején maga is egy hosszas és kegyetlen hatalmi harc eredményeképp keletkezett, aminek következtében a győztes világnézet és ízlés kiiktatta, ki- radírozta az ellenérveket, a más hitűeket, más ízlésűeket a kereszténység történetéből. Történt mindez 325-ben, a niceai zsinaton, mely megteremtette az egységes, el-

lentmondásoktól „megtisztított” keresztény egyházat, az ókor és a középkor határán. Vagyis a kánonalkotás jogáért folytatott harc cseppet sem modern jelenség.

A hazai filmgyártás indulása ehhez képest igencsak békés képet mutat. Mint mindenütt a világon, a magyar film első évtizedei is a tanulással teltek. A filmforgatás, filmírás, filmrendezés, filmszínészet, filmgyártás, a filmforgalmazás (ahogy akkoriban nevezték: filmkölcsönzés), moziüzemeltetés, a filmesztétika és a filmkritika semmiféle hagyományra nem támaszkodhatott, filmes kánon értelemszerűen még nem létezhetett. Ugyan szinte a franciákkal együtt indulunk, a Lumière testvérek filmjeiből a Millennium közönsége már válogatást láthat, gyors ütemben alakulnak alkalmi vetítőhelyek (1896-ban már 161 működött Budapesten, számuk 1899 végére már 200 fölé emelkedik), de az első „igazi” mozi, a Projectograph, csak 1906 márciusában nyílt meg. A hazai filmgyártás még lassabban indult be, az első önálló magyar (rövid) filmre 1901-ig kellett várni (Zsitkovszky Béla: *A tánc*), az első egész estés magyar játékfilmet (*Ma és holnap*) pedig 1912. október 14-én láthatta a publikum. Kertész Mihály, a *Ma és holnap* rendezője, az 1910-es évek egyik legtehetségesebb filmese (Michael Curtiz néven a harmincas évek Hollywoodjának sztárrendezője lesz), de Korda Sándor sem marad el mellette (ő az angol filmművészetet erősíti majd a későbbiekben), a kolozsvári filmgyártást elindító Janovics Jenő, valamint Deésy Alfréd, Garas Márton, ifj. Uher Ödön, Illés Jenő, Pásztory M. Miklós szintén kiemelkedik a mezőnyből. Mellettük karakteres operatőrök állnak: Zsitkovszky Béla, Kovács Gusztáv, Virágh Árpád, Fekete László. És lassan a filmszínészeink is kinevelődnek, akik már megtapasztalták, hogy a kamera előtt másként kell játszani, mint a színpadon (például kissé lassabban, mert a kamera még tökéletlen, emiatt a vásznon felgyorsul a mozgás). A némafilm ma legjellegzetesebbnek érzett sajátosságai, a mulatságos pizzicato mozgás és a pantomim, tulajdonképpen színészi hibák, a pantomim stilizációja sehogy sem illik a filmkép realizmusához.

A XX. századi magyar film történetébe újra és újra belegázol a politika. A Nagy Háború (1914–1918) az első és egyben az utolsó a XX. század történelmi katasztrófáinak sorában, amely többet használ, mint amennyit árt a magyar filmnek, a háborús konjunktúra és az antanthatalmak filmjeinek blokádja roppant jövedelmezővé teszi a hazai filmkészítést, ennek nyomán az évente gyártott játékfilmek száma hihetetlen sebességgel nő. 1912-ben még csak 13 játékfilm készült, 1916-ban már 47, 1917-ben 75, és a háborút lezáró évben már 102.

A legkedveltebb műfaj a romantikus kosztümös kalandfilm, a melodráma és a vígjáték. A klasszikus magyar irodalom hatása meghatározó. Leggyakrabban Jókai regényeit viszik filmre (*Szegény gazdagok*, *Névtelen vár*, *Mire megvénülünk*, *Gazdag szegények*, *A szerelem bolondjai*, *Fehér rózsza*, *Az arany ember*), de a *János vitéz* is örökzöld motívum lesz. Természetesen a sikeres magyar színdarabok is filmre kíváncsok. És nemcsak a népszínművek, de Szigligeti Ede *Liliomfija*, Bródytól *A dada*, *A tanítónő*, Molnár Ferenc *Lilioma* is népszerűek a moziban. Ami meglepőbb: Arany János *Tetemrehívása* vagy Petőfi elbeszélő költeménye, *Az apostol* is utat talál a filmvászonra. Első filmrendezőink a kortárs magyar irodalomból is bőszel merítenek, *A gólyakalifa*, *Az ezüst kecske*, *a Hotel Imperiál*, *A 111-es*, *A jaguár* vagy Tömörkény novellái a mozik vásznán is sikeresek. A külföldi adaptációk többsége francia, szerencsés esetben Balzac *Szamárbőre*, kevésbé jó esetben másodvonalbeli színpadi szerzők „jól megcsinált darabjai”, de a német szomorújáték hatása is erős, mindezekhez az akkoriban roppant kreatív dán film és természetesen az amerikai mozi inspirációja is hozzáadódik. Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődése* és Tolsztoj *Anna Kareninája* is magyar gyártóra talál. Miközben a magyar film igazán nyitott minden hatásra, a művészi eredetiségnek nincs sok nyoma. A gyártott filmek számát tekintve Magyarország már filmes nagyhatalom, a harmadik Európában, mégsem tud mintaadó, kánonba illő produktumokkal előállni.

A minta hatalmas és rendkívül sokszínű, ebből a legjobb korai némafilmjeink listája is könnyedén összerakható lenne, ha nem volna súlyos akadálya: a korszak 280 filmje közül a legtöbbször nyoma veszett. A filmek fennmaradt szűzsége és a korabeli újságcikkek alapján sok mindent megtudhatunk róluk, de minőségük megítéléséhez ez semmiképp sem elég. A korabeli kiforratlan, inkább leíró, mintsem elemző kritikák alapján sem rekonstruálható valamiféle értékkrangsor. Két dolog mindenestre így is világosan látható, nem kérdés, hogy az 1910-es években a magyar film már kinőtt a vásári látványosság státuszából, ez már igazi filmművészet és teljes spektrumú filmkultúra, meglehet még nem kiforrott, de a továbblépéshez szilárd alap. Ennek vetett véget a magyar történelem újabb sorsfordulata, a történelmi Magyarország összeomlása.

Fontos hangsúlyozni, 1918 őszén nem egy stíluskorszak ért véget, hanem egy társadalmi-politikai struktúra hullott szét, magával sodorva a magyar filmipart is. Az őszirózsás forradalom, majd az első magyar köztársaság

kikiáltása sok mindent átrendezett, de sorsdöntő ideológiai-gazdasági változást az államformaváltás nem okozott, a királyságból (még hozzá egy ezeréves királyságból) való átmenet a hazai előzmények nélküli köztársaságha, ha drasztikus következményekkel járt is, a polgári berendezkedést és a kapitalizmust egyáltalán nem kívánta eltörölni. Nem úgy, mint a Tanácsköztársaság, amely a gazdaságban, a jogrendszerben, az oktatásban, a kultúrpolitikában gyökeresen új rezsimit akart bevezetni. Szerencse a szerencsétlenségben, hogy a tanácskormány mindezt nem, vagy csak részlegesen tudta keresztülvinni a hatalomban töltött idő rövidege miatt. A „dicsőséges 133 nap” így is nagy pusztítást okozott. A Forradalmi Kormányzótanács 1919. XLVIII-as törvényében elrendelte „a filmgyárak, filmlaboratóriumok, filmkölcsönzők, és mozgóképszínházak államosítását”. A játékfilmgyártást ilyen rövid idő alatt természetesen nem lehetett átállítani az új ideológiára (a tanácskormány részéről az igény persze megvolt rá), maradt a régi rendezői kar, habár a kultúrpolitika ezt csak átmeneti kényszerűségnek tekintette. Hasonló helyzet áll majd elő az ötvenes évek elején, azzal a különbséggel, hogy 1919-ben a régi tematikát sem tudták lecserélni. A Tanácsköztársaság alatt tehát az 1912–1918 közötti szellemben, stílusban és tematikában folyt tovább a játékfilmgyártás. Legalábbis papíron, a tervek elfogadása szintjén, mert a gyakorlatban mindössze kilenc új (többnyire még a 1919. március 21-i hatalomátvétel előtt leforgatott vagy elkezdett) játékfilm került el a mozikba a tanácsköztársaság uralma alatt. Ezek közül egyetlen maradt ránk, a Geröffy J. Béla rendezte *Tegnap*. (Megválaszolásra váró kérdés, hogy a kivételes méretű filmfogyatkozásban, megsemmisülésben mekkora szerepet játszott a korabeli anarchia, és mekkorát a régi rend kultúrájának tudatos megsemmisítése.) A *Vörös Film* június 14. száma szerint „21 film, műfilm áll befejezés előtt”, de ezek már csak a Tanácsköztársaság bukása (1919. augusztus 1.) után jutottak el a mozikba. Ha ugyan eljutottak, az új, jobboldali kultúrpolitika gyanús vörös filmként tekintett rájuk, alaptalanul.

A filmhíradógyártásban viszont a Tanácsköztársaság sikeresen végbevitte a gyökeres ideológiai fordulatot. A *Vörös Riportfilm*, a hivatalos filmhíradó száz százalékban osztotta a szélsőbaloldali ideológiát, és hűen beszámolt a népbiztosok közszerepléseiről, illetve az antant által támogatott román, cseh, szerb csapatokkal folytatott honvédő háború eseményeiről. A filmszakmai szempontból egyébként igényes „vörös híradóknak” köszönhetően a Tanácsköztársaság a XX. század elejének mozgóképpel legjobban dokumentált szakasza volt.

A forradalom után, a húszas évek alatt elvben a restauráció időszakának kellett volna következnie a filmkultúrában is, ehhez képest a filmgyártásban anarchiát és visszafejlődést hozott. A gyártott opuszok száma rohamosan csökkent, 1925-ben már csak egyetlen film készült. A mozik helyzetét jelentősen rontotta egy 1920-as törvényrendelet, amely mögött lényegében nem is annyira az antiszemitizmus, mint inkább a bírvágy rejtegett: a moziüzemeltetés továbbra is remek üzlet volt, nem csoda, hogy sokan szemet vetettek rá. A mozik megszerzéséhez jól jött a zsidó tulajdonosok rendeleti eltiltása a moziüzemeltetéstől (ők voltak többségben az ágazatban), a szakértelem- és a tőkehiány azonban kis híján bedöntötte a mozikat, ezért egy 1923-as törvényt módosítás lehetővé tette a volt tulajdonosok társtulajdonosként alkalmazását. A nagy zabrálás tervét egyelőre el kellett napolni, nem illett bele a mérsékelt Bethlen-kormány konszolidációs politikájába.

Néhány igencsak időszerű rendelet ugyan stabilizálta a filmesek munkakörülményeit (1920-ig szabálysértés volt közterületen forgatni, a mozisokat pedig a jog még mindig a „mutatványosok” kategóriájába sorolta), de a filmre és a filmekre a politikusok leginkább gyanakvással néztek, a vezető rendezők, operatőrök, színészek közül ugyanis többen a Tanácsköztársaság alatt is forgattak, illetve tisztséget vállaltak. 1919-ben tehetséges magyar filmek sora hagyta el az országot, részben a megtorlás miatti félelmében, részben a kiszámíthatóbb külföldi munka reményében. Kertész Mihály, Korda Sándor ekkor már Bécsben filmeztek. A magyar film – már csak e veszteségek miatt is – egyre inkább elmarad az európai fősodortól. A német, osztrák, francia, svéd vagy a szovjet-orosz film stílusát ekkor már olyan szikrázóan kreatív rendezők alakítják, mint Szergej Eisenstein, Dziga Vertov, Lev Kulesov, Vszevolod Pudovkin, Alekszandr Dovzszenko, Friedrich Murnau, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Mauritz Stiller, Louis Delluc, Abel Gance, René Clair. Hasonló nemzetközi hatású, idehaza tevékenykedő magyar rendezőt nem tudunk melléjük állítani. (Egyedül a filmesztétikában vagyunk ott a legjobbak között Balázs Béla, Moholy-Nagy László és Hevesy Iván révén.) Nem lesz ez másként a '30-as években sem, az európai filmművészeti kánonban a magyar filmek közül először Szóts István *Emberek a havasonját* jegyzik (és nemcsak presztízsokok, a 1942-es velencei fesztiváldíja miatt, hanem valódi eredetisége és szépsége okán is).

De térjünk vissza egy bekezdés erejéig a kánonból méltatlanul mellőzött harmincas évekbeli magyar filmhez.

1931 ősze újabb fordulópont a magyar film történetében, ekkor készülnek el az első hangosfilmjeink, köztük a hihetetlen vígjátéki sikerszériát elindító *Hyppolit, a lakáj*.

A magas művészet és a populáris művészet szembeállítása az esztétika egyik legnagyobb tévedése. Minden műfaj, minden filmes stílus egységes mércével mérendő, az nem megy, hogy miközben a filmművészetet a legjobbjai alapján ítéljük meg, az ún. zsánerfilmet a legrosszabb produktumaival azonosítjuk. Minden műfajnak vannak remekei és fércművei, minden műfajnak megvan a maga funkciója, a maga szabályai – eszerint kell őket megítélni. Ha eszerint mérlegelünk, rá fogunk jönni, hogy a zsáner, a téma, a stílus megválasztása önmagában még nem ad ingyenbelépőt a Parnasszusra, az csak az alapanyag és a vázlat, amit még ki kell dolgozni, élettel kell megtölteni, amihez viszont érzékenység, tehetség, ügyesség, nagy szakmai tudás és isteni szikra kell. Ha nem így lenne, akkor valóban valósággyá válna az esztétikai tévhit, miszerint minden „művészfilm” zseniális, és minden krimi vagy vígjáték szemétre való. Szerencsére nem így van, sem a tragédiában, sem a komédiában nem lehet biztosra menni: a szép nehéz – egy remekműre jut legalább öt tucat közepszerű dráma vagy vígjáték, és több ezer fércmű.

Szó sincs arról, hogy az 1931 és 1938 között készült magyar filmvígjátékok mindegyike, vagy akár többsége remekmű lenne, a gyengébb darabok vannak túlsúlyban, de még ezekben is van annyi spiritusz, annyi telitalálatos poén, pőrére vetkező jellemhiba, szellemes dialógus, ami miatt még nyolcvan év múltán is élvezhetőek és szerethetőek. És ez a széria nem magától értetődő, ennyi ötlet nem hever minden filmgyár udvarán, nagyon meg kell becsülni. Akár úgy is, hogy kanonizáljuk. De hát, ha a filmtörténetírás nem is, a közönség (nemcsak a magyar, hanem a szerb, az olasz, a német, a finn is) kanonizálta. Csak a korabeli magyar kultúrpolitika nem volt vevő a magyar humorra. Betiltani, cenzúrázni nem tudta. (Fontos tudni, a magyar filmgyártás a két világháború között mindvégig magánkézben volt.) Amit viszont megtehetett – és meg is tett az 1938./XV. törvénycikkkel – ellehetlenítette azokat, akiknek a nagy gazdasági világválság, az egyre kilátástalanabb nyomorúság, a szabadságjogok további korlátozása, a háborút előkészítő szélsőséges nacionalizmus ellenére is volt még kedvük nevetni és nevetetni. Az első és második zsidótörvénnyel leparancsolták a filmvászonról a nagy nevetetőket. (És ha már így esett: a filmgyárat és a mozit is elkobozták.) Sejtnei lehetett, hogy ez a gyáva merénylet ezzel még nem ért véget, igazolva a mondást, „akinek nincs humorérzéke, az mindenre képes”.

Hogy milyen filmes ideál lépett az erőszakkal elsöpört helyére? A zsidóellenes törvények korában logikus lett volna az antiszemita tematika dominanciája, amire meglehetősen széles körben mutatkozott is igény. A szélsőjobb igyekezett is propagandafilmeikkel (ahogy akkoriban nevezték, „problémafilmmel”) népszerűsíteni gyűlöletre és összeesküvés-elméletre épülő világképét, amit híveik természetesen kitörő örömmel fogadtak, olyannyira, hogy a Bánky Viktor rendezte *Őrsékváltás* bemutatóján (1942. augusztus 17.) „a tolongók elől az Uránia színház aajtait le kellett zárni, sőt a rend fenntartására rendőri karhatalmat kellett igénybe venni”. A játékfilm, amelynek mindössze harmincpercnyi töredéke maradt fenn, a „magyarság belső honfoglalását” (értsd: a zsidó szakemberek betöltötte posztok megszerzését) eszményítette a pénzéhes zsidó tulajdonos és az öntudatos keresztény mérnök szembenállásának történetében. Hogy miért idézünk egyáltalán a filmes kanonizáció problematikáját elemezve egy, a legjobbak listájától igencsak távol álló politikai agitkát? Azért, mert itt bukik ki először a magyar filmtörténetben teljes bornírtságában, hogy mit is gondol a szélsőséges kultúrpolitika és az azt kiszolgáló rendező a művészetről. Mondhatnánk, hogy semmit, de az nem lenne pontos, éppen hogy nagyon is sokat gondol, a filmet – amúgy Lenin ideájában osztozva – a szélsőjobb is a „legfontosabb művészetnek” tartja. Csodafegyvernek, ami a propaganda-robbanótöltetét maximális biztonsággal célba juttatja. Csakhogy ilyen csodafegyver nincs. Pontosabban csak a jobb- vagy baloldali eszmeháborodottak képzeletében létezik. Arra az egyszerű kérdésre, hogy mi a művészet, csak közelítően pontos választ is csak hosszas magyarázat során lehet adni. (Ezt teszi immár több száz éve az esztétika.) Arra a kérdésre viszont, hogy mi *nem* dolga a művészetnek, sokkal egyszerűbb a válasz. A művészet nem propagandafegyver. A politikai „üzenet” ugyanis azonnal és száz százalékkal roncsolja szét a műalkotás szövetét: még mielőtt célba találhatna. Politizálni természetesen lehet, szabad és kell is, de az politikai beszéd lesz, nem pedig művészi világteremtés. A harmincas évek hazai filmművészete, a nagyszerű magyar filmvígjáték történetesen sem politikai, sem rasszista üzenetekkel nem akarta megtéríteni nézőit. Mondjuk a vélt „zsidó felsőbbrendűség” vagy a „benső honfoglalás” tézisével. Megelégedett emberi mivoltunk érzékeny és pontos, és adott esetben fájdalmasan és felszabadítóan neveléséges leírásával. Művészet ennél többet nem is tehet. Mindezt és az agresszív agymosás hiánya miatt lehetett a '30-as évek magyar komédiája a legkülönfélébb kultúrákban, nációkban és korokban népszerű.

A „problémafilm” puccskísérlete (még készült belőle néhány) a *Szerető fia Péter* betiltásával (1943. január) rövidesen véget ért. A kirekesztő rendeletektől korántsem mentes jobboldali kormányzat amellet, hogy idegenkedett a nyilas eszméktől, semmiképp sem kívánt politikai vitát nyitni a mozikban. Így aztán az ideológikus filmtől visszavette helyét a filmművészet: két nagy díva, Karády Katalin és Muráti Lili főszereplésével a melodráma borongós, de semmiképp sem elborult korszaka jött el.

A szabadság történelmi léptékkal igencsak röpké pillanatában, 1945–1947 között, az idő rövidsége és a világháborúban kivézet, romokban heverő ország szerény anyagi lehetőségei miatt mindössze hét film készült, de köztük két remekmű is akadt, a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1946) és az *Ének a búzamezőkről* (Szóts István, 1947). Ami jól mutatja, hogy a művészetnek igencsak jót tesz, ha a műsákat nem abuzálják politikusok és cenzorok. E remekművek utóélete már korántsem volt mentes a hatalmi beavatkozástól. Tudni való, hogy e „koalíciós” időkben a filmgyártást és a mozikat a kormányzásban részt vevő pártok között osztották el, ami ugyan a status quo révén szavatolhatta volna a filmművészet szabadságát, az egyensúly azonban megszűnt, amikor a filmügyeket felügyelő Belügyminisztérium irányítása a kommunista párthoz (MKP) került. Az *Ének a búzamezőkről* mint „reakciós”, „mindszentysta” filmet betiltották, a *Valahol Európában* pedig megvágták. Szóts István soha többé nem forgathatott játékfilmet, Radványi Géza pedig a hivatal packázásai helyett inkább az emigráció szabadságát választotta. És hamarosan jött a baljós 1948, a „fordulat éve”, a kíméletlenül erőszakos sztálinista gyakorlatra felesküdő Rákosi-rezsim és az újabb filmszakadás.

A *Talpalatnyi föld* szellemiségben még ennek a rövid demokratikus korszaknak a produktuma, noha már az új korszakban, a kommunista hatalomátvétel után, 1948 nyarán készült. És nem csak azért, mert eredetileg 1947-ben forgatta volna le a Parasztpárt filmgyártó cége, a Sarló. Hanem stílusa és világszemlélete miatt, a *Talpalatnyi föld* nem törölmetszett szocreál, hanem ízig-veéig realista film. Bán Frigyes Szabó Pál regényét egy kegyelmi pillanatban vihette filmre, a magyar filmipar (és a mozihálózat) államosítása ugyan már megtörtént, és az új hatalom reprezentatív első filmmel szeretett volna indulni, de az új ideológia képére szabott gyártási protokoll még szerencsére nem alakult ki. Néhány film – szinte kivétel nélkül klasszikus magyar regények adaptációja – még szintén élvezhette e kegyelmi pillanat előnyeit (*Forró mezők*, *Úri muri*), de az új filmgyári szisztéma

hamarosan beindult, és sorra gyártotta a hiteltelen és élvezhetetlen szocreál filmeket. Nem gyárthatott mást, mert maga a rendszer volt velejéig hazug, nem kösziklára épített, hanem csalással, trükkökkel („szalámitaktika”, kékcédulák) nyert választásra és egy lidércesen kiagyalt önpusztító politikai struktúrára, amelyben a proletariátus élcsapata gyakorolt proletárdiktatúrát a proletariátus fölött. Ebből leginkább horrort lehetett volna forgatni, nem realista drámát, és pláne nem vígjátékot. „Hol zsarnokság van, ott zsarnokság van...” minden snittben, minden párbeszédben. Ha mindez nem lett volna elegendő, bőven rásegített a bűnben fogant hatalomhoz árnyékként társuló paranoia, mindenki gyanús volt, mindenkit ellenőrizni kellett, az ellenőrző szervek ellenőreit is. A fortélyos félelem légkörében senki sem mert a maga feje szerint dönteni, a rendező félt a Központi Dramaturgiától, amely viszont – miközben meglehetősen önjáró volt – a filmgyár főnökének, Révai Dezsőnek igyekezett megfelelni, akinek szerény képességeit és csekély szakértelmét azonban igazi adu ász ellensúlyozta, a kultúrpolitika mindenható irányítója, Révai József, a testvérbátyja. A forgatókönyvek elvben legfőbb bírása, a Népművelési Minisztérium filmművészeti főosztálya és a filmgyári Központi Dramaturgia presztízsharcot vívott. A háttérben mindezekon kívül ott fontoskodott az MDP KV Agitációs Osztályának vezetője, Horváth Márton is (Révai mellett a kultúrpolitika második embere), a filmes ismeretek hiánya később sem jelentett akadályt, amikor 1960–1963-ban ő lett a Hunnia Filmstúdió igazgatója. Mindezek mellett a Belügyminisztériumnak is beleszólási joga volt a filmügyek alakulásába. Az egyre áttekinthetlenebb rendszert tovább bonyolította még egy nagyszerű találmány, a „tématerv”. A tervezdalkodás eszméjének érvényesítése a művészet világára betetőzte a káoszt. A forgatókönyvíróknak előírták, hogy milyen témából merítsenek ihletet, például, hogy járjanak utána, „mi az oka annak, hogy a bányászok kevesebb (béke)kölcsönt jegyeztek, mint a többi dolgozó”. Hiába minden efféle felülről előírt inspiráció, a filmgyári futószalag valamilyen csak nem működött: beállt a „forgatókönyv-válság”. Visszaesett a filmszám, és látványosan leromlott a minőség. (Tegyük hozzá, a mozi ekkoriban hihetetlenül népszerű volt, még a legrosszabb magyar filmekre is százazrek mentek el, a kicsit is jobb filmek nézőszáma meghaladta az egymilliót.) A forgatókönyv-válsághoz a pártosság mindenáron való erőltetése mellett a túlpörgetett cenzúra is hozzájárult, mivel nem lehetett tudni, mikor, merre változik a központi „irányvonal”, a forgatókönyveket állandóan átírták, meghúzták, míg

végül hasznavehetetlenül zűrzavarossá váltak, máskor ideológiai aktualitásukat veszve kerültek a szemétkosárba. (Mindeközben a forgatásra kijelölt rendezőket is sűrűn cserélgették, a politikai széljárás és a kaderszemponatok szerint.) Nem csoda, hogy 1952-ben a tervezett 14 filmből csak 5 készült el. Ugyan hol volt itt a rendszer, és miféle kánon, miféle esztétikai szemlélet működhetett volna itt? Az elkészült filmekből persze mindig is levezethetünk valamiféle ideológiai vagy stíluseszményt, de valójában a Rákosi-korszak elnagyolt politikai elvárásain kívül (a filmek mutassák be „a párt és a munkásosztály vezető szerepét” és a „szocializmus vívmányait”) nyomát sem látni egy világos, átgondolt esztétikai elképzelésnek, csak a zűrzavarnak és kapkodásnak.

A Sztálin halála után Magyarországon bekövetkező 1953. „júniusi fordulat” (a sztálini önkényuralmat meghonosító Rákosi helyett a reformkommunista Nagy Imre lett a miniszterelnök) a filmgyártásban is tiszta helyzetet kívánt teremteni. Ami persze cseppet sem volt egyszerű: a zavaros helyzetek mindig a középszernek kedveznek, a világos elvárás és mérce ugyanis hamar megmutatja, ki mennyire tehetséges. Az „olvasás” sajnálatosan rövid ideig tartó korszakában (Rákosi és vele az ortodoxia dermesztő légköre már 1954 decemberében visszatért) rehabilitálták mindazt, amit a filmkészítés során addig háttérbe szorítottak, az ideológia ellenében a művészetet, a megszépített szocialista ideál ellenében a realizmust, az irodalom primátusa helyett a filmes megoldásokat. A „filmszerűség” ellen a szocreálra felesküdt kultúrpolitikusok és esztéták 1948 óta ádáz harcot vívtak. A filmesektől igencsak meglepő ellenszenv mögött újfent az ideológiai szempont állt, a filmtől a kultúrpolitika azt várta, hogy hatékony propagandaeszköz legyen, a szó szoros értelmében mondja ki, hogy mit gondoljon, és mit tegyen a néző. Balázs Béla, aki már 1924-es alapvetésében (*A látható ember*) precízen felismerte, hogy a film művészete miben hozott újat, hiába próbálta megértetni, a film nem lefényképezett színház, vagy mozgóképekkel illusztrált regény, hogy a film önálló és nagyon is beszédes kifejezőeszközökkel rendelkezik, hogy „a vágás sajátos és új, nagy alkotóművészet”. Balázs Béla és a filmszerű film eszménye nem kellett a korabeli korifeusoknak, ahogy a magyar film megújításának módját 1945-ös röpiratában megfogalmazó Szóts Istvánt, őt is félreállították. A szocialista magyar film elindulhatott volna az ő nyomukban is (ahogy a '20-as években a szovjet film volt a legkreatívabb), de nem ez történt, magabiztosan menetelt előre a zsákutcában. Ezt az elhibázott útírányt próbálták korrigálni 1953 júniusa után a legtehetségesebb magyar

rendezőik. A kifejezés szabadsága, a cenzúra visszaszorítása rövid távon meghozta az eredményt: Máriássy Félix: *Rokonok*, *Budapesti tavasz*, *Egy pikoló világos*; Várkonyi Zoltán: *Simon Menyhért születése*, Makk Károly: *Liliomfi*, *A 9-es kórterem*; Ház a sziklák alatt, Fábri Zoltán: *Körhinta*, *Hannibál tanár úr*. Egy részük okkal került be az első kanonikus magyar filmrangsorba, a *Budapesti 12*-be. Utóbbi filmek ugyan már az után készültek, hogy Rákosi

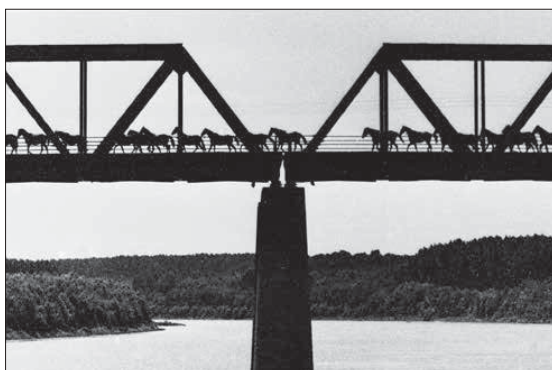
Körhinta  
1956



Szegénylegények  
1966



Tízezer nap  
1965



visszaszerezte hatalmát, de nem a Nagy Imre-korszakban felszabadult rendezők megregulázása volt számára a legnagyobb gond, hanem az érlelődő forradalom szellemének visszaszorítása.

Az 1956-os forradalomnak nincs, nem is lehetett film-története (annál nagyobb lett később a filmes utóélete), de az a magyar filmtörténetben páratlanul kreatív korszak, ami utána következett, a '60-as évek magyar „új hulláma” lehetetlen lett volna a szabad szellem fellángolása nélkül. Előtte azonban újabb filmszakadás következett, a forradalom megtorlásának időszaka. Az ortodox ideológia és a sematizmus kísértete tér vissza, több hithű film is megpróbálja megmagyarázni a megmagyarázhatatlant, miért is nemes cselekedet a szabadságvágy eltiprása, aki másként látja (*Keserű igazság*), dobozba kerül. A Kádár-korszak azonban mégsem azonos a Rákosi-rendszerrel, a Támogatott és a Tiltott fekete-fehér világa közé bekerült a Túrt kategória ötven szürke árnyalata. Ami enyhülést jelentett ugyan, de teljes szabadságot nem hozhatott. A politika továbbra is irányítani kívánta a művészetet. A kádári kultúrpolitika kétarcúságát legérzékletesebben a Balázs Béla Stúdió korai története példázza. A BBS-t eredetileg (1959-ben) amolyan ifjúkommunista propagandastúdióknak szánták, ahol a szocreál film új szellemű, javított kiadását kikísérletezik a hithű főiskolások. Az eredmény siralmas, és ekkor a kádári kultúrpolitika intelligensebb énje kerekedik felül. A párthűségnél fontosabb lett a tehetség. „Aki nincs ellenünk, az velünk van.” (Nem érthetjük meg a kádárizmust, ha elfelejtjük, végül is ezzel a kompromisszumkészséggel maradhatott hatalmon harminc évig.) Lecserélik a BBS kezdő csapatát (1961), lemondanak az ideologikus filmezésről, és valóban fiatal (az első generáció 35–40 körüli rendezőkből állt) szabad szellemű filmekre bízzák a Balázs Béla Stúdiót: részben az 1961-ben végzett Máriássy-osztály tagjaira, illetve Gaál István, Sára Sándor, Tóth János, Novák Márk, Huszárik Zoltán tették igazi kísérleti műhellyé az új BBS-t. Fennállása alatt a stúdió munkájában 251 filmes vett részt. Szociográfus dokumentaristák, mint Grunwalsky, Szomjas, Schiffer, Dárday, Szalai, a Gulyás testvérek, Tarr éppúgy, mint kísérleti filmek: Erdély Miklós, Maurer Dóra, Hajas, Szentjóbó, vagy a történelmet kritikusan újranéző alkotók: Bódy, Magyar Dezső, Dobai, Forgács Péter. És még sokan mások: amit megláttak, az szinte kivétel nélkül maradandó értéke a Kádár-korszak filmjének.

A '60-as évek világhírű magyar új hulláma – Jancsó Miklós (*Szegénylegények*, *Csillagosok, katonák*, *Csend és kiáltás*) Szabó István (*Álmodozások kora*, *Apa*, *Szerelmesfilm*), Makk Károly (*Szerelem*) Gaál István (*Sodrásban*), Kósa

Ferenc (*Tízezer nap*), Fábry Zoltán (*Húsz óra, Utószezon*), Kovács András (*Hideg napok*), Sára Sándor (*Feldobott kő*), Zolnay Pál (*Hogyan szaladnak a fák*), Sándor Pál (*Bohóc a falon*), Elek Judit (*Sziget a szárazföldön*), Bacsó Péter (*A tanú*) – mellett több nemzedéken át hullámozó BBS nem holtág volt, hanem erős sodrú mellékfolyó. Több *best of...* listát is megtölthetnénk filmcímeikkel. Gyűjtögessük csak nyugodtan a legnagyobb moziélményeinket, írjunk filmlistákat! Vegyük bele a '70-es évek második felében dokumentarista játékfilmet „feltaláló” Budapesti Iskolát, majd a Társulás Stúdiót, a közülük induló Tarr első *Kárhozatát*, Gothár indulatos remekeit, Mészáros Márta *Kilenc hónapját* és *Naplóit*, aki már akkor mindent tudott a női sorsról, amikor a „gender” fogalma még meg sem született, Gyarmathy Livia és Böszörményi Géza humorát és politikai tisztánlátását, Maár Gyula spirituális filmjeit, Huszárik megborzongatóan tiszta *Elégiáját*, Sára szemével újráfelfedezett *Szindbádját*. A '70-es évek második felének nagy innovátorait, Bódyt és Jelest. És ne feledjük a magyar animáció páratlanul kreatív mestereit, Jankovics Marcelltól Rófusz Ferencig, Nepp Józseftől Dargay Attiláig, Kovásznai Györgytől Reichenbüchler Sándorig. Kártársainkról, Gauder Áronról, Bucsi Rékáról, Mundruczóról, Törökről, Kocsis Ágnesről, Pálfiról, Hajdu Szabolcsról, Nemes Jelesről nem is beszélve. Az őket megelőző nem kevésbé tehetséges, de épp szélárnyékban induló közép- és népművészekről, Enyediről, Janischról, Kamondiról, Xantusról, Mészről, Sopsitsról, Szászról már egy másik nagy füzetet kellene nyitni. Írjunk filmlistákat! Sokféle szempontból, sokféle műfajban, mert a filmművészet, láthattuk a magyar film e száguldó légifelvételéből is, *sokszínű* – ha hagyják. Nem kidobni kell a brüsszeli 12-t (1958) vagy a budapesti 12-es (1968) vagy a legizgalmasabb dokumentumfilmek manheimi rangsorát (1964), vagy akár az utolsó nagy felmérést, a *Sight and Sound* angol magazin 100-as ranglistáját (2012), hanem frissíteni és bővíteni. Akik összerakták, pontosak voltak, és tényleg időtálló filmeket választottak a listájukba. (Persze az első tizenkettőt követő 88 film éppúgy maradandó. A művészet egyik csodája, hogy a remekművek nem kirekesztik, hanem gazdagítják egymást.)

A kánon a '90-es évek radikális irodalom- és művészettörténészei szemében hatalmi praktika. Boldogok az amerikai esztéták, akik soha nem láttak testközelből diktatúrát. A filmkritikus, a filmtörténész nem diktátor, hanem filmrajongó, amikor emlékezik és rangsorol, nem hatalmi játszmában kavar, hanem teszi a dolgát, különválasztja a remekművet a kontármunkától. Természetesen



**Szindbád**  
1971



**Az én XX. századom**  
1989

ítélkezik, de szava nem parancs, hanem ajánlás. Az esztétikai ítéletből a szubjektív kizárhatatlan (hogyanis lenne, amikor még a kémiai, fizikai mérésből sem tudjuk kihagyni). És tilos is kiszűrni, mert nem holt anyagot mér, hanem eleven szöveget, dallamot, képsort. És ehhez mégiscsak van objektív mércénk: másodpercenként 24 pillantás, percenként 72 szívdobbanás.



**A BRÜSSZELI 12**

1958-ban a Brüsszeli Világkiállítás alkalmából 27 ország elismert filmtörténészei választották ki a szerintük legjobb harminc filmet, ezekből a listából állt össze az 1895 és 1955 között készült filmek alábbi rangsora.

<https://mubi.com/lists/brussels-world-s-fair-s-international-poll-1958>

1. Szergej Eisenstein: *Patyomkin páncélos* (1925, szovjet-orsz)
2. Charlie Chaplin: *Aranyláz* (1925, amerikai)
3. Vittorio De Sica: *Biciklitolvajok* (1948, olasz)
4. Carl Theodor Dreyer: *Jeanne d'Arc szenvedései* (1928, dán–francia)
5. Jean Renoir: *A nagy ábránd* (1937, francia)
6. Erich von Stroheim: *Gyilkos arany* (1923, amerikai)
7. D. W. Griffith: *Türelmetlenség* (1916, amerikai)
8. Vszevolod Pudovkin: *Anyá* (1926, szovjet-orsz)
9. Orson Welles: *Aranypolgár* (1941, amerikai)
10. Alekszandr Petrovics Dovzszenko: *Föld* (1930, szovjet-orsz)
11. Friedrich Wilhelm Murnau: *Az utolsó ember* (1924, német)
12. Robert Wiene: *Doktor Caligari* (1919, német)

**A BUDAPESTI 12 (1968)**

A magyar film államosításának 20. évfordulója alkalmából, a Magyar Filmművészek Szövetségének játékfilmes és filmkritikus-szakosztálya titkos szavazással választotta ki az 1948–1968 között készült 12 legjobb magyar filmjét.

1. Bán Frigyes: *Talpalatnyi föld* (1948)
2. Jancsó Miklós: *Szegénylegények* (1966)
3. Fábri Zoltán: *Körhinta* (1956)
4. Kovács András: *Hideg napok* (1966)
5. Máriássy Félix: *Budapesti tavasz* (1955)
6. Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr* (1956)
7. Fehér Imre: *Bakaruhában* (1957)
8. Makk Károly: *Ház a sziklák alatt* (1958)
9. Kósa Ferenc: *Tízezer nap* (1965, bemutató: 1967)
10. Gaál István: *Sodrásban* (1963)
11. Keleti Márton: *A tizedes meg a többiek* (1965)
12. Szabó István: *Apa* (1966)

**AZ ÚJ BUDAPESTI 12 (2000)**

2000-ben, a Magyar Újságírók Országos Szövetsége Film- és Tévécritikus Szakosztályának és a Magyar Film- és Tévéművészek Szövetségének tagjai választották ki a XX. század tizenkét legjobb magyar filmjét.

1. Jancsó Miklós: *Szegénylegények* (1966)
2. Makk Károly: *Szerelem* (1971)
3. Huszárik Zoltán: *Szindbád* (1971)
4. Szóts István: *Emberek a havason* (1942)
5. Radványi Géza: *Valahol Európában* (1947, bemutató: 1948)
6. Gothár Péter: *Megáll az idő* (1981)
7. Székely István: *Hyppolit, a lakáj* (1931)
8. Fábri Zoltán: *Körhinta* (1956)
9. Jeles András: *A kis Valentino* (1979)
10. Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom* (1989)
11. Szabó István: *Apa* (1966)
12. Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr* (1956)

**A MANNHEIMI 12 (1964)**

Az 1964-es mannheimi dokumentumfilm fesztiválon megtartott szakmai szavazás eredménye.

1. Robert Flaherty: *Nanuk, az eszkimó* (amerikai, 1922)
2. Harry Watt – Basil Wright: *Éjjeli posta* (angol, 1936)
3. Viktor Turin: *Turkszib* (szovjet, 1929)
4. Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (német, 1927)
5. Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* (szovjet-orsz, 1929)
6. Robert Flaherty: *Louisianai történet* (amerikai, 1948)
7. Georges Rouquier: *Farrebique* (francia, 1946)
8. Alain Resnais: *Éjszaka és kód* (francia, 1955)
9. Szergej Eisenstein: *Régi és új* (szovjet-orsz, 1929)
10. John Grierson: *Heringhalászok* (angol, 1929)
11. Joris Ivens: *Spanyol föld* (amerikai, 1937)
12. Luis Buñuel: *Föld kenyér nélkül* (spanyol, 1932)