

**SZILÁGYI
GÁBOR**

A magyar
filmművészet
megszületése
1954-1956

ÉLETJEL



MAGYAR FILMINTÉZET

Az *ÉLETJEL* a magyar film történetének eseményekben gazdag korszakát (1954-1956) idézi fel és elemzi. Azt a korszakot, amelyben a magyar filmművészet megszületett a sematikus filmből. Kivételes időszak volt ez, kivételes emberekkel és kivételes filmekkel, amelyeket sokára követtek hasonló színvonalú alkotások.

A mű első felében az események, emberek és folyamatok bemutatására törekszik a szerző. Megmutatja a cselekedetek és történések mozgatórugóit, egy rendszer működését. Kiderül, hogy a történelem önmozgása látszat csupán, a történelem szereplői sorsuk alakítói: és a jelen csírájában hordozza a jövőt.

A történetírás kronológia, az események időrendben előadott műfaja. A történelmi folyamatok azonban viszonyrendszereket tükröznek, amelyek meghatározzák a szereplők cselekedetét, értelmet, jelentést hordoznak.

SZILÁGYI GÁBOR

ÉLETJEL

**A MAGYAR FILMMŰVÉSZET
MEGSZÜLETÉSE
1954–1956**

**MAGYAR FILMINTÉZET
1994**

Szilárd: Csak a tényeket from le – nem azért,
hogy bárki is elolvassa, csak a Jóisten
számára.

Bethe: Nem gondolod, hogy a Jóisten ismeri
a tényeket?

Szilárd: Lehet, hogy ismeri, de a tényeknek
nem ezt a változatát. [1]

Lektorálta:
Standeisky Éva
Dr. Veress József

A kötetet szerkesztette és tervezte
Haiman Ágnes

Megjelent a Magyar Mozgóképfőváros
és a Művelődési és Köznevelési Minisztérium
támogatásával

ISBN 963 7147 18 7
ISSN 1216 0687

Felelős kiadó
Gyürey Vera, a Magyar Filmintézet
igazgatója

Szerkesztette az ADM Kft.
Készült a D. F. C. Nyomdában

OLVADÁS

A régi gazdaságpolitika a szocializmusnak egészen helytelen értelmezést adott, számításán kívül hagyta az embert [...], a szocializmus fogalmát pedig leszűkítette a vas- és acélttermelés maximális növelésére, a túliparositásra. Ez nem szocializmus, elvtársak!
Nagy Imre [1]

Az 1953-as esztendő a felszabadulást követő politikatörténet (s egyben a társadalom életének) kétségtelenül legjelentősebb dátuma, amelyhez hasonló később is csak kettő akad (1956 és 1988). Az első reformkísérlet éve volt Kelet-Európában, amely nem kevesebbet tűzött ki – kimondatlanul – célként maga elé, mint hogy alapjaiban megrendítse, megváltoztassa az évtizedek során kialakult sztálini gazdasági-társadalmi modellt, és amelyet az SZKP XX. kongresszusán elhangzott bírálat ellenére a Szovjetunió a nyolcvanas évek közepéig nem tagadott meg, csak részben számolt fel. Ott a változtatás igénye később sem terjedt túl a nyílt bírálaton, a szavak azonban nem hatoltak be mélyre a funkcionárius lelkekbe, felborzolták ugyan a kedélyeket, de a vihar hamar elült.

Magyarországon azonban döntő történelmi fordulat következett be alig pár hónappal Sztálin halála után, amelyet egyetlen ember, Nagy Imre kényszerített ki, a személyiség szerepét törpe-perspektívára redukáló marxista tétel élő cáfolataként, s amely a rákövetkező évtizedek magyar történelmének irányvonalát is meghatározta. A „fordulat” éve után alig néhány esztendővel látványosan kudarcot vallott az a tétel, hogy mindaz a változás, amely gazdasági, politikai, kulturális téren a magyar társadalomban végbement, az új igények szerint a tudatot is átformálta. Holott érintetlenül hagyta, mert a demokratizálódás igénye sokkal mélyebben gyökerezett a tömegek tudatában, mint vezetői hitték vagy remélték.

1953. június 27-én összeült az MDP Központi Vezetősége, és nagy jelentőségű – „személyi konzekvenciákkal” is járó – határozatokat hozott (amelyek később a *júniusi program* összefoglaló elnevezéssel váltak ismertté). Magát a határozatot csak jóval később, 33 év elteltével publikálták, szó szerint így akkor nem vált ismertté. [2] A közvélemény a rádióban is közvetített miniszterelnöki programbeszédéből értesülhetett róla, amelyet az újonnan kinevezett miniszterelnök, Nagy Imre július 4-én olvasott fel a parlamentben. Főként gazdaságpolitikai kérdésekkel foglalkozott benne, a kultúrát érdemben nem érintette. Burkoltan ugyan, de bírálat megjegyzéssel illette a kultúra területét is érintő ideológiai irányítás monopol jellegét („az ideológiai kérdéseket – mondta – a Párt vezetése szinte albérletbe adta egyetlen elvtársnak [értsd: Révai Józsefnek], aki éveken keresztül mono-

polhelyzetet foglalt el”) [3], de a változtatás igénye – érthetően – a politikai intézményrendszerre, a gazdaságra irányult el- sősorban. [4] Az MDP vezetősége azzal igyekezett Nagy Imre szavainak súlyát csökkenteni, kijelentésének értékét alábecsülni, hogy meggátolta a júniusi határozat nyilvánosságra hozatalát, sőt a pártszervezeteket sem tájékoztatta tartalmáról. Mindez szemléletesen utalt arra, hogy mélységesen nem értett egyet vele. A szűk látókörű taktikázás azonban visszájára fordult, következményeként politikai vákuum keletkezett, amely jószerivel az MDP KV újabb, 1953. október 31-i üléséig tartott. Nagy Imre ezalatt élt a lehetőséggel, és megkezdte a politikai reformsorozatát. A Minisztertanács elnökeként július 23-án megszüntette a belügyminiszter felügyeleti jogkörét, amelyet az a helyi tanácsok felett gyakorolt, kivonva ezzel a helyi közigazgatási szervezeteket a „kemény” politika bűvköréből. Még jelentősebbnek tűnt az Elnöki Tanács július 25-én kelt törvényerejű rendelete, amely közkegyelmet hirdetett: 20 ezer ember szabadult ki így október végéig a börtönökből vagy az internálótáborokból. Július 30-án – az Elnöki Tanács újabb törvényerejű rendeletére – megalakult a Legfőbb Ügyészség, országszerte kiépülhetett az ügyészi szervezet, megszűnt a rendőrbíráskodás. A kormányzat intézkedésére többé senkit sem lehetett hatósági őrizet alá helyezni, feloszlatták az internálótáborokat, feloldották az „osztályidegen” személyek kitelepítésük után meghatározott kényszerlakhelyének kötöttségét.

Mindez olyan demokratizálódási folyamatot indított el, amelynek következményeként – mint azt az MDP KV október 31-i ülésén megállapították – megszűnő a törvényesség, új politikai frontvonalak alakultak ki, megindult a magyar társadalom „átrétegződése”, s ebből következően számos réteg (így az ún. osztályidegenek) átértékelése, új helyük keresése-kijelölése.

Az MDP III. kongresszusát előkészítő testületi ülések felszólalásai és vitái jól érzékeltették a beavatottak számára, hogy a kulisszák mögött kemény, elkeseredett, sőt késhegyig menő politikai harc folyik Nagy Imre és a Rákosi Mátyás védőszárnya alatt megbúvó konzervatív erők között. Minden kijelentésnek súlya volt.

1954. május 19-én a Politikai Bizottság ülésén Nagy Imre jelentős javaslattal állt elő, amely a demokratizálódási folyamatot felgyorsíthatta volna, s a rendszer szerkezetét, jellegét – akár középtávon is – komolyan módosíthatta volna. Rákosi felszólalásaiban rendre szembehelelyezkedett Nagy Imrével, de különösen két kérdés volt, amelyről úgy nyilatkozott: „ebben nem engedhetünk”. Kizárta annak lehetőségét – amit Nagy Imre megfogalmazott –, hogy a népfront felelevenítésével sor kerülhet a többpártrendszer bevezetésére, s az MDP helyét a népfrontban jelölte ki (tudván, hogy így ellenőrzése alatt tarthatja annak politikáját). Az ülés végére kiderült az, amiben előtte sem sokan kételkedtek: az MDP vezetői – Nagy Imre kivételével – ellenzik a politikai intézményrendszer átalakítását. Ez Nagy Imre elszigetelődésének kezdetét jelezte, noha az MDP III. kongresszusa (1954. május 24–30.) a vezetés egységét hangsúlyozta. Valójában

ez senkit sem tévesztett meg. A frontvonalak már elkülönültek, de a háború csak később kezdődött. Nagy Imre igyekezett ugyanis reformjait nem „pártvonalon”, hanem államigazgatási területen megvívni. Több esélyt látott a társadalom, mint a Párt, az államigazgatás, mint a „tisztá” politika megreformálására, tudván, hogy az előbbit követnie kell az utóbbinak is, ha nem akar elszakadni a valós társadalmi folyamatoktól. Mivel igazi bázissal nem rendelkezett sem a Politikai Bizottságban, sem a Központi Vezetőségben, „kivitte az ügyeket”, a vitatott kérdéseket a nyilvánosság elé, hogy ne a szűk pártpolitikai érdekek, ideológiai elvek érvényesüljenek. A megalakítandó függetlenségi népfronthból pártok nélküli tömegszervezetet, a tanácsokból a helyi érdeket szem előtt tartó, demokratikus önkormányzati szervet akart teremteni. [5]

A Központi Vezetőség 1954. október 1–3-i ülésén Nagy Imre először fogalmazta meg a szocialista társadalom Sztálinétól eltérő felfogását, amely a javak erőltetett termelése helyett az életszínvonal emelését, a munkásosztály „anyagi, kulturális és szellemi helyzetének állandó javítását” tűzte ki célul. „Micsoda szocializmus lenne az – jelentette ki –, amely a kenyeret sem biztosítja [...], amely nem tud húst, tejet vagy szalonnát adni?” Rákosiékat szabályszerűen meglepték a hallottak, s miután lépéskényszerben voltak, léptek is, ha nem előre, hát hátra: halkan, félmondatokkal, feltevésekkel – a feltételezett, óhajtott pártegység védelmében – igenelve az elhangzottakat. Nagy Imre – jó stratégaként – élt a lehetőséggel, amelyet a Rákosi-csoport látszólagos meghátrálása felkínált, és a nagyobb nyilvánosság előtt, a *Szabad Nép* 1954. október 20-i számában összegezte azt, amit a zárt ülésen elmondott. Sőt, még élesebben elítélte az általa *baloldali ellenállónak* nevezetteket. Utalt arra, hogy nemcsak a pártvezetésben, de az államigazgatásban és a gazdaságirányításban is sokan (és nem jelentéktelen erők) hátráltatják az 1953. júniusi határozat végrehajtását. Elítélte a törvénsértéseket, felvetette az ártatlanul szenvedők rehabilitációjának szükségességét.

Azt, hogy milyen szervezett erő állt szemben a magányos, elszigetelt politikussal, akinek nem akadtak hívei sem a párt-, sem az államapparátusban (akik pedig voltak, azok nem töltöttek be jelentős pozíciót), bizonyítja, hogy a válasz Nagy Imre szavaira nem sokat késett. Darvas József, a népművelési tárca vezetője *A túllicítálásról* írott cikkében [6] burkoltan, a jobboldali és kispolgári tendenciák felerősödéséről értekezve, voltaképpen a Nagy Imre-vonalat támadta. Azt jelölte meg kimondatlanul felelősnek, aki kiengedte a palackból a szellemet, amelyen most nem tud úrrá lenni. Darvas nagyon is érintve volt, a reformpolitika elsőként az irodalom és a filmművészet, a kultúra területén hozott gyümölcsöt, s a népművelési miniszternek „gyúlt meg” leginkább a baja a „szellem-idézéssel”.

Amíg azonban sikerült a reform szellemiségét a művészet és a kultúra területére korlátozni, ott elszigetelni és bfrálni, addig még nem volt komo-

lyabb baj. A „túllicitálás” azonban hamarosan politikai kampánytémává vált. Látszott, hogy nem a kultúra kérdései foglalkoztatják a vezetést, sokkal inkább a politikai reformfolyamat fékezésének, visszafordításának lehetőségét lehetett felfedezni ebben az ürügyben. Rákosi – amint két hónapos távollét után visszatért a Szovjetunióból – a Politikai Bizottság ülésének napirendjére tűzte a kérdést, s november 30-án, amikor beszámolt szovjetunióbeli útjáról, jónak látta megjegyezni, elhinteni – az SZKP Elnökségének véleményét ismertetve –, hogy Magyarországon növekszik a jobboldali „elhajlás” veszélye (szöges ellentétben az október 1–3-i KV-ülésen elhangzottakkal, amelyen a fő veszélyt az új politikával szemben kifejtett baloldali, szektás ellenállásban látták), aminek eredetét Nagy Imre cikkében és a népfronttal kapcsolatos – általa „hibásnak” minősített – elképzeléseiben kereste és találta meg. Nagy Imre cáfolta Rákosi állítását, és felhívta a figyelmet arra a veszélyre, hogy ha az MDP revízió alá venné a júniusi határozatban leszögeezett elveket, ezzel megghiúsítaná a népfrontpolitikát, kérdéssé tenné az azóta elterjedt, új szellemiség további érvényesülési lehetőségét. Mivel azonban többséget nem tudhatott maga mögött, a csatát – anélkül, hogy nyíltan beismerte volna – lényegében elvesztette. Megnyílt az út a „visszarendeződés” felé, amit jól érzékeltetett Rákosi beszéde és a mögéje felsorakozott többség véleménye, amelyik nem sokra értékelt az „ilyen áron” kialakuló nemzeti egységet, amelyet – Rákosi szerint – csak azért támogat a parasztság egy része, mert abban reménykedik, hogy elsorvadnak a téveszek, elhal „a falusi szocializmus”. Keményebb intézkedést helyeztet kilátásba, mert ennek hiányában féltő, hogy a reformfolyamat – amelyet persze ő tartózkodott nevén nevezni – visszavonhatatlanul (jobb felé) radikalizálódik. A kétfrontos harc helyett – Nagy Imre álláspontjával szemben – a jobboldali „elhajlás” ellen indított szabályos hajsztát, amely 1954. december 9-én, a Politikai Bizottság ülésén gyökeres fordulatot eredményezett, s a reformkísérlet végét jelentette. Nagy Imre javaslatát – azt, hogy a Központi Vezetőség tárgyalja meg a vitás kérdéseket, s csak ez után kérjék ki a szovjet vezetés véleményét – elutasították. Miután az SZKP Elnöksége – Hruscsov összefoglalója alapján – úgy ítélte meg, hogy Nagy Imre „pártellenes” nézeteket hangoztat, Rákosiék támogatása mellett döntött. Így az utolsó akadály is elhárult az 1953 júniusában megindult liberalizálódási folyamat „kiigazítását” követelők útjából, s ez felbátorította az MDP Központi Vezetőségét, hogy 1955. március 2–4-iki ülésén Nagy Imrét végleg elszigetelje, nézeteit eltítelje, őt magát önbírálatra kényszerítse. Az érdekelt, hogy – az amúgy is elkerülhetetlen – leváltását és vesszőfutását elkerülje, a pártfegyelemre hivatkozva (a testületi állásfoglalást magára nézve kötelező érvényűnek tartva), maga mondott le a miniszterelnökségről. Az április 14-i KV-határozat – amellyel minden tisztségéből leváltották – lényegében már csak formalitásnak számított. A kegyelemdőfést a párt Központi Ellenőrző Bizottsága adta meg, amikor 1955. december 3-án Nagy Imrét kizárta az MDP-ből. A hatalom ezzel a tettel

önmagát fosztotta meg a megújulás egyedül lehetséges esélyétől, s eróziója 10 hónappal később az ismert nemzeti tragédiába torkollott.

Nagy Imre világosan látta 1955 áprilisában, hogy a tét nagyobb, mint a júniusi határozat óta állítólag elkövetett „hibák” kijavítása, s nem is titkolta az 1953. júniust megelőző politikai kurzus restaurálásának szándéka munkál a hibák kijavításának hangzatos jelszava mögött. Tudta, hogy ez a restauráció katasztrófához vezethet, de ezt nem állt módjában megakadályozni. Az 1953 júniusa óta eltelt közel két és fél év alatt – az egyetlen Nagy Imre kivételével – a politikai vezetés körében az elveket illetően (s ennek következményeként a gyakorlatban sem) lényeges változás nem történt, a személycserék (főképp középszínten) a rendszer lényegét, működési mechanizmusát nem érintették, még csak nem is befolyásolták. Csak a szókincs, a retorika változott, de az is csupán némiképp. A hatalom 1953 júniusában kétségkívül megrendült, s ez lehetőséget adott. Azok azonban, akik e nem várt, rövid ideig tartó lehetőséggel meglepő gyorsasággal élni tudtak, mégis többet, nem pillanatnyi olvadást, de egy új korszak kezdetét vélték felfedezni a változásban. Ez a hit azonban csalfának bizonyult.

Szabad tévedni is, de ez természetesen nem kötelező.
Darvas József

Az a két és fél esztendő, amelyet a politikatörténetben egy reformer és az ellenreformerek küzdelmeként lehetne jellemezni, szinte havonta bekövetkező fordulataival a társadalom valamennyi rétegének, csoportjának élet- és munkakörülményeit befolyásolta, reményeit igazolta vagy cáfolta, sikereit magyarázza, kudarcait indokolja. Természetszerűen érvényes ez a megállapítás a filmpolitika és a filmgyártás intézményrendszerére, az alkotókra és a művekre, amelyek (közvetve vagy közvetlenül, alkotásban kifejeződve, szándékokat bátorítva vagy épp elbátortalanítva) tükrözték e korszakot. Mivel a filmszakma kiemelkedő (vagy kiemelt) képviselői nemcsak a formális (hivatalos) csatornán, az ún. „szolgálati úton” érintkeztek a politika közép- és felső szintű vezető rétegével, hanem informális (személyes) kapcsolatban is álltak nem egy politikai vezetővel („bejáratosak voltak” hozzájuk akkor is), gyorsan értesültek minden változásról, s „lefordítva” azokat a maguk területén és tevékenységében érvényes elvekre, illetve szabályokra, élni tudtak azokkal a viszonylag „szabad” pillanatokkal, amikor a hatalom minden részletre kiterjedő figyelme lanyhult, az ítélezés (időről időre, a hatalmi

harc pillanatnyi állásából következően) elbizonytalanodott, ún. értékválság állt be – igaz, rövid ideig –, az egyéni kezdeményezés tágabb teret nyert, stíláriis szabadságban tükröződhetett. A viszonylagos szabadság e ritka pillanataiban olyan alkotások születtek, amelyek kétségkívül bizonyították, hogy nem az alkotók tehetségével van baj, nem az egyéniségek hiányoznak a magyar filmgyártásból, hanem az ideológia és annak tárgyasulása, a struktúra felelős és vétkes azért, hogy a magyar filmművészet emancipálódására, az európai filmművészet élvonalába felzárkózására oly sokat, egy évtizedet kellett várni azóta, hogy 1942-ben Szóts István *Emberek a havason* című filmjére felfigyelt a világ. Kihasztnálni a történelmi pillanat felkínálta lehetőségeket, kifejezni az elfojtott indulatokat, újra elővenni és átgondolni a már eltemetett terveket – a később legjobbnak bizonyult művek alkotóiban ez munkált.

A „nagypolitikában” bekövetkezett változások közvetlenül alig, közvetve annál inkább éreztették hatásukat a filmpolitikában és filmgyártásban. A szervezet felépítése és működési mechanizmusa maradt a régi, a funkcionális zavarokat meg sem kísérelték kijavítani. Ezek nem magából a struktúrából következtek – amelynek hierarchikus rendje megszabta az alá-fölé rendeltségi viszonyokat, a kötelező érvénnyel figyelembe veendő közlés irányát, kialakította az engedélyeztetés rendszerét, és szentesítette a beleszólás jogát, amellyel a mindenkori felsőbb szint jogilag rendelkezett, sőt, amelyet elvileg egyedül ez a szint volt hivatott szabályozni –, mégis, amint a folyamatok elindultak, a hierarchikus rend megbomlott, a funkcionális zavarok újra jelentkeztek, mert az informális közlés gyakorta, sőt rendszerint fontosabb szerepet játszott a rendszer működtetésében és életben tartásában, mint a formális.

1949–1953 júniusa között a filmügyek legfőbb irányítója az MDP PB első és a kultúráért felelős KV-titkára volt. Utóbbi formálisan a népművelési miniszterrel állt kapcsolatban, vele közölte elvárásait és döntéseit. Ebben az időszakban olyan sajátos helyzet alakult ki, hogy a KV felelős titkára és a népművelési miniszter egyaránt Révai József volt. A miniszter – a kollégium közbeiktatásával – a Filmfőosztály felügyeletét látta el, utóbbi pedig a gyár vezetését. A filmgyár igazgatója fogta össze a Dramaturgia vezetőjének, a művészeti vezetőnek és a gyártást irányítóinak a munkáját, utóbbiak beosztottaik tevékenységéért feleltek. A funkcionális zavarok korán, akkor keletkeztek, amikor a különböző szintű szereplők kezdték be nem tartani a struktúra sugallta, megkívánta, hierarchikus kommunikációs ren-

det, és az egymással közvetlen alá-fölé rendeltségi viszonyban nem lévő szintek képviselői közvetlen (informális) kapcsolatba léptek. Minél lejjebből indult el egy ilyenfajta kezdeményezés, annál nagyobb zavart okozott a szervezet működési rendjében. Amikor a KV első titkára első ízben kívánt „szót váltani” az alkotókkal, a gyár és a főosztály vezetői konfliktushelyzetbe kerültek. Ez ugyanis alapot szolgáltatott arra is, hogy a kapcsolatteremtés fordított irányból is létrejöjjön, s a „kikapcsolt” vezetők köre tovább bővült, mind többjüket iktatták ki a döntési mechanizmusból. A „vezető elvtársak” az elkészült filmeket rendszeresen megnézték, s a vetítésekre az alkotókön kívül meghívták ugyan az „érintett” vezetőket is, ezek azonban rendre kívülrekedtek az első titkár, a KV-titkár és az alkotók meghitt eszmecseréjén, amikor a „vezető elvtársak” a vetítés után „közvetlen hangú” beszélgetés során elmondták véleményüket. „Így csinálta ezt Szálain elvtárs, s több népi demokráciában is ez [volt] a gyakorlat.” [7]

Mikor az alkotók közvetlenül a gyár vezetőihez fordultak kérdéseikkel és igényeikkel, a Dramaturgia vezetőjét, a művészeti vezetőt, egyes esetekben a gyártás irányítóját hozták nehéz, ellentmondásos helyzetbe. A filmgyár igazgatója, – a miniszter fivére Révai Dezső – gyakorta konzultált ez utóbbival a Filmfőosztály bevonása nélkül. Mindez működési zavarokhoz, gyakran ellentétes döntésekhez, még sűrűbben szükségesnek ítélt korrekciókhoz vezetett, ami megszámlálhatatlan, felesleges konfliktushelyzetet eredményezett. A központosított irányítás, amely a minimális demokratizmust is nélkülözte, amely lefelé haladva mind kevesebb önállóságot biztosított a szervezet szereplőinek, kapkodást, állandó lépéskényszert, energia- és anyagpocsékolást, fércműveket „termelt”. Mindez lényegében változatlan maradt az 1953 júniusa és 1956 októbere között eltelt újabb szakaszban is. A korábbi helyzethez képest az egyetlen, lényeges kivételt az jelentette, hogy a filmalkotók többé nem kommunikálhattak közvetlenül a Párt vezetőivel [8], s a miniszter sem volt a legfelsőbb pártvezetés tagja, a filmgyártást nem tekintette oly fontos tényezőnek, mint elődje.

Révai József távozása két további személycserét idézett elő. Leváltották a Filmfőosztály vezetőjét, Szántó Miklóst, de távozott a volt miniszter fivére is. Mindez azonban nem ment simán és egyszerűen. Csak 1953 októberére vált nyilvánvalóvá, hogy az új helyzetben az önmagát kompromittált fivér sem maradhat a helyén.

Korábbi, addig titkolt konfliktusai a Filmfőosztály vezetőjével, alkalmatlansága a vezetésre reflektorfénybe került.

Korábban sem volt titok, hogy Szántó Miklós és Révai Dezső nincs „jó kapcsolatban” egymással. (Ilyen körülmények között kész csoda, hogy Szántó a helyén maradhatott.) Így amit nem lehetett elintézni a gyárban, azt kijárták a minisztériumban, s amit a minisztérium nem engedélyezett, azt „továbbvitték” a miniszterhez vagy még feljebb. Szántó és munkatársai viszont elbarikádozták magukat a minisztériumban, nem jártak ki a gyárba, nem ismerték a filmgyártás napi, sokszor kicsinyes gondjait. A szakma művelői dilettánsoknak tartották őket, tekintélyük – ha pozíciójukból adódóan volt is kezdetben – fokozatosan elapadt, bizalmi tőkéjüket felélték. S ami még lényegesebb, nem álltak ki az alkotókért, segítségük egyetlen jelszóra szűkölt: „bízni”. Ugyanakkor mindenbe beleszóltak, hallatták a hangjukat sokszor értelmetlenül is, hatáskörüket mind bővebbre tágtították. Mindezt még az önállóságra oly kevésbé hajlamos, vezetésre alkalmatlan gyárigazgató is hamar megelégedte, és a Filmfőosztály vezetőjének, Szántó Miklósnak kinevezése után röviddel megindult közöttük a hatalmi harc, amelynek hátrányát csak az alkotók „élvezték”, előnyébe nemigen kóstitlhattak bele. Ez a hatalmi vetélkedés sok áldozatot követelt a magyar filmgyártástól: művek, alkotók „mentek rá”. Végül már az érdekelték sem tudták egy-egy adott esetben, hogy mit kifogásolnak a másik döntésében. Harcuk öncélúvá vált, hiúság és hatalomféltség éltette.

Révai Dezső csak a fivérében bízhatott, a filmgyárban nem rendelkezett „háterszággal”. Nem kérte és nem is hallgatta meg senki véleményét, ugyanakkor önbizalomhiányban szenvedett (joggal, hiszen tudta, hogy mit sem ért ahhoz, aminek irányítását rábízták), s noha állandóan hangoztatta, hogy a művészeti kérdésekhez nem ért, felelőtlenül döntött ezekben.

Révai Dezső – gyakran nem is alaptalanul – „operatív” beavatkozással vádolta a Filmfőosztályt. Úgy vélte – indokkal vagy indokolatlanul, esete válogatta –, hogy lejáratják őt, amikor már meghozott döntését felülbírálják. Más kérdés az, hogy a Filmfőosztály sokszor kényszerült döntésre az igazgató kívárá, halogató, döntést elodázó taktikázgatása, az esetleges (de soha be nem következő) elmarasztalás, a jogos vagy jogtalan felelősségre vonástól való félelme miatt. Ő maga nem habozott – hacsak alkalma kínálkozott – a főosztály amúgy sem nagy tekintélyét megtépázni. Nagy hatalmú fivére védelmet nyújtott minden esetleges támadással szemben, bár egyetlen felettese sem gondolta komolyan,

hogyan kikezdheti a miniszter és KV-titkár testvérének tekintélyét. Révai Dezső, élve és gyakran visszaélve ezzel a hatalmi helyzettel, a Főosztályt kiiktatva, közvetlenül a miniszterhelyettesekkel (Jánosi Ferencsel, illetve Erdei Sándorral) tárgyalta meg a „kényes” kérdéseket, s biztos lehetett, hogy megértő lelkekre talál bennük, amidőn segítségüket kéri. A kedvezőtlen döntések elől nem tudván kitérni, úgy intézte, hogy azok mint a Filmfőosztály direktívái „csapódtak be”. [9]

A Filmfőosztály vezetőivel kialakult konfliktusból igyekezett saját személyét taktikusan kivonni, és a gyár autonómiával nem rendelkező művészeti vezetését „nyomta” ilyenkor az előtérbe, vetette harcba maga helyett. A Művészeti Tanács megalakítását is ő kezdeményezte – szovjet példa nyomán –, hogy ezzel is másokra ruházza a kényes döntések felelősségét. A Művészeti Tanácsot szerette volna ugyanis megbízni olyan lényeges kérdések eldöntésével is, hogy ki legyen a rendezője egy adott filmnek, ezzel is növelve az egymással konkuráló alkotók között kialakult, amúgy is konfliktussal teli helyzetet. [10] A kijelölt művészeti vezető (Fábri Zoltán) maga is rendező volt, aki igyekezett – sikerrel – mielőbb megszabadulni e terhes beosztás kétes tisztéből, és utódja (Kemény Pálné), aki nem rendelkezett sem elődje presztízsével, sem tudásával, statisztálásra kényszerült. Ezt a helyzetet felismervén, nem is késlekedett lemondani. Révai Dezső tulajdonképpen maga sem tudta, jó lenne-e vagy sem, hogyha a filmgyárnak erős jellemű és képzett művészeti vezetője volna, egyfajta (lehetséges), túlságosan kiterjedt döntési körrel rendelkező ellenhatalom, így jobbnak látta a kérdés tisztázását három esztendőn át húzni, mindig elodáztatni. Miközben névlegesen volt a filmgyárnak művészeti vezetője, ténylegesen nem. [11]

A Filmfőosztály és a Magyar Filmgyártó Vállalat élén bekövetkezett személycserékkel a filmpolitika és -gyártás rendszere lényegében nem változott, működési zavarai nem oldódtak. Ezek ugyanis nem az egyénekből, hanem elsősorban a struktúrából fakadtak, így azokat a személyek változása még ideig-óráig sem tudta megszüntetni. Az új vezetők – Tárnok János megbízott főosztályvezető, illetve Bányász Imre igazgató – nagy aktivitással láttak munkához, rendteremtést ígérve, de a kezdeti lelkesedés alábbhagyott, amint a kiábrándító valóság az első, döntést kikényszerítő konfliktushelyzetben összehozta őket.

A minisztérium Filmfőosztálya – a megváltozott politikai helyzetben – az utasítgatásokban és állandó beavatkozásban megnyilvánu-

ló, „bürokratikus, adminisztratív irányítás” felszámolását hirdette meg, de az ördögi körből (még ha őszintén kívánták volna is), a szervezet csapdáiból nem volt könnyű szabadulni. Hiszen a társadalmi (makro)struktúrában nem következett be a várt, óhajtott átalakulás, hogyan függetlenedhetett volna ettől a mikrostruktúra, ha csak nem az egészből kiszakadva, amit abszurd lett volna várni, és nem is következett be. Így még a szándék meghirdetése is kevésnek bizonyult: az adminisztratív irányítás eleinte halk szavú volt, később fokozatosan felerősödött. Egy sor „helyesnek” tartott intézkedés (a Dramaturgiai Tanács áthelyezése a minisztériumból a filmgyárba, Műszaki [Technikai] Tanács megalakítása a legfontosabb filmtechnikai problémák [12] tisztázására, „megkönnyítésére”) önmagában nem eredményezte még a demokratikus irányzat szárnybontását sem a minisztériumban, sem a filmgyárban.

A minisztérium – liberalizálási szándéka egyik jeleként – a filmek művészi értékelését és az alkotók premizálását a Játékfilmgyárra ruházta, indítványozván, hogy az igazgató döntsön e kérdésekben (a Művészeti Tanács véleménye alapján), de fenntartotta magának a jogot, hogy a döntést adott esetben megvetozhassa. A diktatúrában – amelyben minden hatalmi központ vonakodva, nehezen engedi át a döntési jogkört vagy annak egy részét, s ha teheti, keresi a módját, hogy visszaszerezze, de ha ez nem sikerül, bénítsa, fékezze, működésképtelenné tegye a hierarchikusan alárendelt szervet – szokatlan engedékenységgel eredményeként 1954-ben minden premizált filmet I. osztályú kategóriába soroltak, ami a filmtermés ismeretében enyhén szólva torz értékítéletéről tanúskodott.

Ettől függetlenül azonban, a minisztérium nemtetszését váltotta ki, az nem maga az ítélet volt, hanem egyfelől az a tény, hogy értékelésüktől eltérő döntés született, s ezt ráadásul keresztül is vitték, hanem az (másfelől), hogy ebből az államnak – úgymond – kb. 200 ezer forint „anyagi kára származott”. A hivatalos indoklás szerint, „a művészek kéz kezet mos alapon dicsérték egymás filmjét”, saját szavaik szerint „nem voltak hajlandóak egymás zsebére őszinte véleményüket elmondani”. Kiderült, hogy ez az intézkedés „át nem gondolt, előreszaladó és »demokratikus« volt”, amiért a vezetés nem a konkrét közeget, hanem „a demokráciát” kárhoztatta.

A helyzet – ha a minden szintre jellemző hibákból és a szakmai önértékelésben érintett negatívumokból ítélünk („a hozzáértés hiánya, gyakorlatlanság, a munkatársak színvonala, a vezető bizalmatlansága a munkatársakkal, egyesek helytelen munkastílusa, a

hatáskörök tisztázatlansága, rossz munkamódszerek, sok értekezlet" és kevés eredmény) – az ötvenes évek elejéhez képest mit sem változott. Szinte minden középszintű vezetőre illett az a megállapítás, amit egy jelentés szemérmesen „túlzott operativitásként” jellemez, s ami nem jelentett mást, mint hogy gyakran aprócska „ügyekkel” vesződték (a nagyokba keveseknek volt beleszólásuk), elvi jellegű kérdésekben húzták-halasztották a döntést. A kellően nem tisztázott hatáskörök, illetve a döntési jogkör indokolatlan és sűrű megsértése, a döntésben érintettek megkerülése és a döntéshozók megfélemlítettsége, kiszolgáltatottsága „száraz, fantáziátlan gépekké” változtatott vezetőket és beosztottakat egyaránt. [13]

Az 1953. június végén fordulatot hozó KV-ülés és azok a júliusi kormányprogramban tükröződő változások, amelyek az előbbi folyományai voltak, és amelyeknek gyakorlati megvalósítását mindenki várta, pillanatok alatt felkavarták a filmgyártásban látszólag Csipkerózsika-álmát alvó indulatokat, új ösztönzést adtak a rejtett vagy rejtetni kényszerített ambícióknak. Mind több hang hallatszott, hogy a mesterségesen kialakított, az alkotókra erőszakolt, szklerózisban szenvedő intézményrendszert meg kell változtatni, új erőket kell bevonni az alkotásba (mindenekelőtt felfrissíteni, fiatalítani a rendezői gárdát), kihasználni a kedvező lehetőséget; emancipálni, azaz más művészi kifejezési formákkal egyenértékűvé tenni a filmalkotást; felfedni az igazat a múltat illetően; a jelenben csak a valódiról, illúzióktól és hazugságoktól mentesen szólni, társadalmi folyamatokról, emberekről, konfliktusokról lett legyen szó. A minisztérium filmfőosztályának élén, a gyár vezetésében bekövetkezett személyi változás perspektivikusan új szemléletet, az eddigitől eltérő munkástílust ígért és – bizonyos vonatkozásban – eredményezett is. Az új miniszter súlya – aki nem volt a legfelső pártvezetés tagja – csökkent, és vele együtt a minisztériumé is. Ezzel arányosan nőtt az alkotói szabadság lehetősége, de ezt konkrét igényekre, eredményekre kellett még váltani. Az utasítgatás, a beleszólás gyakorisága csökkent, de nem tűnt el nyomtalanul. A fordulatot követő egy évben lanyhult az ellenőrzés szigora (a nagypolitika irányítói mással voltak elfoglalva), de 1954 októberétől – a „visszarendeződés” megindulásával – mindinkább felerősödött, s egy átmeneti – viszonylag hosszan tartó – periódusban, amely 1955 végéig tartott, az ellenőrzés és beavatkozás ismét szorítóvá vált. (1956-ban hallgat a felszín, de dolgozik a mély: nyilvánvalóvá lesz, hogy a remélt változás elmaradt, a vezető elit képtelen a megújulásra, s a magyar társada-

lom mély politikai, erkölcsi válságának ésszerű megoldására nemcsak képtelen, de nem is hajlandó.) Az intézményesített értékrend felborult, és az alkotók közül ki-kí magára hagyva, a helyzettel szembesülve kellett hogy eldöntse, mi a teendője. Akik képtelenek voltak a változásra – a szokások rabjaiként, a számukra kedvező helyzet konzerválására törekedve – ott folytatták, ahol 1953 júniusában abbahagyták (vagy abbahagyni kényszerültek). Mások – akik érzékelték, hogy ott nem folytathatják, ahol örömmel abbahagyták, s remélték, hogy a „visszarendeződés” csak átmeneti lesz – azt próbálták folytatni, amit a júniusi fordulattal elkezdhettek.

A változtatás igénye mindössze néhány alkotóművészen (rendezőben) munkált, a magyar filmgyártás egészét korántsem jellemezte. Az eredmény még a kiemelkedő alkotásokban is többnyire kétarcú volt: a megújításban élenjárók munkáiban is, az új szemléleten néha bántóan átsüt, felsejlik a sematizmus végérvényesen még ki nem seprűzött réme, ami nem az alkotók bátortalanságára, hanem a még mindent röntgenszemmel fürkésző cenzúra működésére, a megrendült hatalom még majdnem maradéktalan erejére utal. A gyár vezetői – sokan ezt a nézetet osztják – nem az elvileg újat támogatják, hanem egy „klikk üzelmeiben” vesznek részt. Valójában az az igazság, hogy nem egységes sem a vezetés, sem az alkotók tábor. A frontvonalak összekuszálódnak, ki-kí szövetségeseiket keres és talál. Minden hasonló pillanat (egy ehhez hasonló fordulat) jó alkalom a „leszámolásra”, az új erők számára a korábban uralkodó szemlélet (és azok, akik ezt formába öntötték vagy megszemélyesítették) trónfosztására; az utóbbiaknak pedig – a politika leple és védőszárnya alatt – minden új művészi kezdeményezés (amely konkurenciát jelenthet, nemcsak esztétikai, de társadalmi, egyéni helyzetváltoztatáshoz vezethet) megtorpedózására. A megosztott politikai hatalom irányító apparátusának képviselői pedig – pártállás szerint – ezeknek vagy amazoknak – mindenkor szövetségeseiknek – ígérenk és nyújtanak támaszt. Ezért bátorít és tilt egyszerre a hatalom különböző helyzetű és érdekeltsgű képviselői útján, növelve a válság intenzitását, és maga teremti meg azt az értékzavart, amely ellen határozottan fellépni már képtelen, s amelyet – erkölcsi szétzúllásával – tovább növel.

Ebből következik, hogy a Népművelési Minisztérium „az új kezdeményezésekkel szemben” – a megfogalmazás kifejező – leginkább a „jóindulatú semlegesség” álláspontjára helyezkedett: ha komolyan nem is segítette, teljes intenzitással nem akadályozta, nem is akadá-

lyozhatta a kísérletezést. [14] A minisztérium képviselői valójában az arra a kérdésre adandó választól tették függővé intézkedéseiket, hogy „milyen irányban” bontakoznak ki ezek a kísérletező törekvések, azaz mit és milyen módon ábrázolnak a filmek a mai életből. 1953 júniusában azonban erre a kérdésre még senki sem tudott egyértelmű bizonyossággal válaszolni. Az alkotó számára viszont – amint erről az idézett tervezet tanúskodik – a megválaszolandó kérdés, a megoldandó feladat nem a valóság megítélésének kérdésében rejlett (mit ábrázoljak?), hanem a kialakítandó ábrázolási formában (milyen módon ábrázoljam azt?). A „filmszerűségről” kirobbant vita ténye és intenzitása evvel a rejtett bombahatással magyarázható. Így érthetővé válik, hogy ennek a vitának, a fogalom körül zajlott csatározásnak, a tulajdonképpeni *hogyan*nak nem esztétikai, hanem politikai szempontból volt jelentősége. A *mi* ugyanis nem annyira politikai érték-(érdek-)hordozó, mint amennyire annak látszik ebben az esetben, a *hogyan* viszont annál inkább. Ezért a Dramaturgia tématervébe vita nélkül kerülhettek be olyan témák, amelyeket a korábbi időszak kultúrpolitikája tiltott, amelyekre gondolni is alig lehetett. Amikor azonban ezek a témák forgatókönyvben testet öltöttek (már az ábrázolás mikéntjére, jellegére is utalva), elkeseredett vita folyt róluk, záporoztak a javításra vonatkozó javaslatok, érkeztek az utasítások miniszterhelyettestől, minisztertől. Egyetlen példa sem támasztaná alá elég érzékletesen e tény, mint hogy *valamennyi* esetben ez volt a jellemző.

Fontos, a változás jellegét árnyaló tényező, hogy míg korábban alig született filmtéma saját, írói-rendezői élményanyagból (az alkotóknak valósággal tiltották, hogy olyan témákhoz nyúljanak, amelyek legközvetlenebb élményeiből születtek, nem is indokolatlanul, hiszen éppen ezeket a témákat a legnehezebb utasításra, szempontok szerint átformálni), az 1953 júniusát követő egy-másfél esztendőben ezek száma megszorozódik, ha nem is dominál.

1953 júniusában seregnyi különböző (szervezeti, eszmei, szemé-lyi) gátló tényező áll a változás útjában, s ezek ellenálló képessége nem azonos. Közülük csak egy, de át nem léphető, csak eltakarítható akadály az ún. tématerv, amely évek óta gúzsba kötötte az önálló kezdeményezést, kategóriába sorolta az elkészítendő műveket, és téma szerint biztosított számukra létalapot vagy tagadta meg azt [15]; ridegen közvetítette az „állami akaratot” (pontosabban a párt ideológiai alapozottságú követelményrendszerét), szétzilálta a gyár-tást; eleve kizárta (rendelésjellegével) az alkotómunkát; a film alko-

tóját (íróját és rendezőjét) a kivitelező mesterember szerepkörére kárhóztatta. A változás mértékére, tényére vonatkozó elmélkedést – mielőtt a fellegekbe tévedne – visszarántotta a földre az a tény, hogy a tematikai terven változtatni ugyan lehetett, de létét megkérdőjelezni nem.

A júniusi határozatok ugyan nem szóltak a kultúra területén foganatosítandó intézkedésekről, de a fordulat jelentőségében az e téren működők közül sem kételkedett senki. Így a Népművelési Minisztérium arra kényszerült, hogy módosítsa az általa sugallt, de a gyárban kidolgozott 1954. évi tématervet. 10-12-re növelték a legyártandó filmek számát – a forgatókönyvhiány és a technikai kapacitás, a műszaki bázis ismeretében ez nem csekély merészségre vallott –, olyan témákra „irányították” az írók figyelmét, amelyek az „egyszerű emberek életével foglalkoznak”. Ezek ugyan eddig sem hiányoztak a magyar filmekből, de most – nem kis mértékben a fordulat, némiképp a szakmai berkekben már nagy hatást kiváltó olasz neorealizmus filmstílusának hatására – az egyszerű emberek életének bensőségét, erkölcsi és érzelmi konfliktusait, s nem a dolgozó embert, a politizáló embert állították az ábrázolás középpontjába célként. Bár a *Fiúk a rács mögött*, a *Biciklitolvajok* vagy a *Róma 11 óra* a nagyközönség körében is beszédtemául szolgált később („tanulni kell a nyugati filmekről” – hangzott a jelszó szakkörökben, a szovjet film korábban mindig emlegetett példaértékéről csak másodlagosan, „és a szovjet filmtől” összefüggésben beszéltek), a közönség nagy többségében elsősorban a jó magyar filmeket kereste (13,5 millió néző az 1953-as esztendőben a 92 külföldi film ellenére, a 10 magyarral szemben; 18,2 millió 1954-ben [16], 24 millió 1955-ben [17], amit a mozihálózat örvendetes növekedése is kísért [18]). A nézők ugyanis – akik pár évvel azelőtt, a „nem kielégítő műsorpolitika miatt” felhagytak a mozilátogatással – Budapesten is tömegesen „visszataláltak” a filmszínházakba, „visszakövetelték” az elvett mozikat, újakat reklamáltak a régiéik helyett. [19]

A Felelet a fiókban maradt

Az 1953. júniusi fordulat megfordíthatatlan és feltartóztathatatlan folyamatot indított el a társadalomban és a filmgyártásban egyaránt. Ennek jelei kezdetben apránként, részengedményekben mutatkoztak meg, majd mindinkább felerősödve – az ugyancsak gyakori

kudarok ellenére – mind szemléletesebben, erőteljesebben nyilvánultak meg. A rákövetkező időszak a filmgyártás szinte minden részterületén frontális támadást ígért, amelynek célja az alkotómunkát gúzsba kötő intézkedések hatályon kívül helyeztetése; a cenzúra – az ezerfejű cézár – hatalmának megnyirbálása; a szabadabb légkör, az egyéni kezdeményezésre építő, az alkotómunkát becsületben tartó politikai akarat kikövetelése volt. Ennek egyik, talán legfontosabb akadályát – mint már említettük – az alkotók a tématervben látták, amelyik „az állami akaratot” közvetítette feléjük, rideg és fantáziátlan témakörökre bontotta a „megrendelést”. Mindaddig az, ami e témakörökbe „nem fért bele”, nem sok eséllyel indult a megmértetésben. Márpedig a politikai hatalom tudta, hogy mit akar és mit nem, s ennek megfelelően húzta meg a határokat. A tématerv létjogosultságának megkérdőjelezése már önmagában is kihívást jelentett, s azok az írók és rendezők, akik a fordulat után az élet „kispolgári, értelmiségi” – a visszarendeződés után „perifériálisnak” ítélt – témái felé fordultak, ettől kezdve, 1955 elejéig (voltak, akik még tovább is) vitába szálltak azzal a felfogással, hogy „a munkáosztály legfontosabb társadalmi problémáinak ábrázolása a fő feladat”. [20]

A filmgyár – 1953 júniusát követően – nemcsak az 1954-re tervezett filmek számát növelte, de tématervét is módosította. A legmeglepőbb változás az volt, hogy a *Felelet-vita* [21] óta unos-untalan bírált Déry Tibor két forgatókönyvvel is szerepelt benne: Várkonyi Zoltán a *Simon Menyhért születéséből*, Fábri Zoltán a *Feleletből* – amely javaslatként már az 1953. évi tématerv elkészítésekor is számításba jött – kívánt filmet forgatni. [22]

„Ha alaposan megvizsgáljuk [az 1953. évi] tématervet – jelentette ki Révai a *Felelet* kapcsán még 1952 decemberében –, láthatjuk, hogy kettő az, amelyből film lesz, a többi levegő.” [23] A *Felelet* forgatókönyvének írásába a rendező is bekapcsolódott. Az elkészült forgatókönyv 11 képéhez fűzött Révai megjegyzést, konkrét, szövegbeli javításokat kért [24], de a *Feleletből* így se, úgy se lett (lehetett volna) film, se 1953-ban, se 1954-ben. A téma – a magyar illegális kommunista mozgalom tevékenysége – tabu volt addig, amit csak nagy körültekintéssel lehetett megközelíteni. Ezt a körültekintést igénylő, kényes feladatot nem a – tapasztalatok szerint – nehezen zabolázható Déryre, hanem a kevésbé ismert, de munkásból íróvá lett Vészi Endrére bízta, akinek Schönherz Zoltánról írott forgatókönyve – alternatívaként – szintén szerepelt az 1954-es tématervben.

Ez a tématerv 9 filmet rangsorolt (köztük a két Déry-témát), helyezett mások elébe, amelyeknek megvalósítását feltétlenül szorgalmazta. További 5-ből került volna ki az a 4 alkotás, amely még szerepelt a tervben. Az első csoportba tartozott (sorrendben) Tardos Tibor *Kincsesbánya* című forgatókönyve (a későbbi *Életjel* ideiglenes címe); Thurzó Gábor Móríc Zsigmond *Rokonok* című regényéből készített adaptációja (a tervbe vett rendező Máriássy Félix volt); Huszka Jenő *Gül baba* című operettjének tervezett filmváltozata (később *Gábor diák* címmel, Kalmár László rendezésében el is készült); Urbán Ernő *Hintónjáró szerelem* című forgatókönyve (Ranódy László rendezi majd első filmjeként); Gáspár Margit–Nóti Károly *Carment államosítják* című vígjátéka és Palotai Boris *A másik kettő* című forgatókönyve (amelyek nem éltek túl a tervezés időszakát); végül a felszabadulást ünneplő, ún. „évfordulós film”, amelynek megírására – 15 író részvételével – meghívásos pályázatot hirdettek. A második csoportba sorolták Sarkadi Imre *Leányvásár* című forgatókönyvét (amelyből később a *Körhinta* című film készült Fábri Zoltán rendezésében); Vészi Endre *Schönherzét* (amelyből azután *Különös ismertetőjel* címmel Várkonyi Zoltán forgatott filmet); a Szabó Pál regényének egy részlete alapján (Dallos Sándor közreműködésével) írt *Új föld* című forgatókönyvet (a téma eltűnt a süllyesztőben), és Gyárfás Miklós *Kitüntetés* című szatírját. [25]

A terv – amint az a korábbi gyakorlat alapján minden évben várható volt – jelentősen módosult, 10 filmre szűkült, mire a megvalósítás szakaszába érkezett. A *Felelet* a fiókban maradt – Fábri *14 életért* címmel a Tardos-forgatókönyv megfilmesítésére készült –, a *Gül baba* megfilmesítését – a Kalmár-ügy folyományaként – „elnapolták”, ismét rendezhetett filmet Keleti Márton (*Fel a fejjel!*), Bán Frigyes („Repülő-operettre” kérték fel, amelyet később az a debütáló Révész György rendezett [2 x 2 néha 5], akinek azt a *Békeház* című, Szász Péter által írt forgatókönyvet szánták, amiből sosem lett film), Gertler Viktor (az „úttörő filmként” titulált *Én és a nagyapám* rendezője), akik a korábbi tervben nem szerepeltek. Sőt – ahogy erre Halász Péter felszólalása utalt –, Keleti egyszerre két megbízást is kapott. A *Gól* című forgatókönyvre (amelyből később *A csodacsatár* született) azonban már 1954-ben nem futotta idejéből. Így festett a fordulat előtt felkínált választék. Mivel azonban „filmgyártásunk – ahogy a tapintatos kritikus finoman fogalmazott összegző értékelésében – az elmúlt [1953-as] évadban nem elégítette ki megfelelően

a mozilátogató közönség megnövekedett igényét”, az új esztendő csak színesebb, ígéretesebb lehetett. [26]

Az 1953-as év második fele a változtatás igényét konkrét tervekkel formálta, amelyek az 1955. évi tématervben fogalmazódtak meg. Az 1953 júniusától a következő év azonos hónapjáig eltelt időszak a magyar film felszabadulást követő történetében a változásnak különlegesen kedvező keretét adta, hogy azok a gondolatok, amelyek – ezen időszakra visszatekintve – a korszak legjelentősebb filmalkotásait inspirálták, megérlelődjenek és kifejezésre jussanak.

Az első jel, ami arra utalt, hogy az érzékelhetően változó politikai légkörben az alkotók teremtmény fantáziája és energiája milyen nagy mértékben felszabadult, a mai tárgyú filmtémák arányának ugrásszerű növekedésében mutatkozott. Amitől korábban sokan féltek, amit kényszerből, kompromisszumok árán – boldogulásuk, érvényesülésük érdekében – vállaltak, most maguk keresték. A tématerv első változatában a 10 téma közül 9 mai tárgyú volt. Közülük nem egy addig még – lehetőség hiányában – fel nem dolgozott, jórészt tabunak tekintett kérdéseket feszegetett, konfliktusokat jelenített meg. A hatalom – a népfrontpolitika szellemében – informális csatornákon keresztül arra ösztönzött, hogy a tématervbe bekerülő témák „a nemzeti egység kialakítását szolgálják”. A „vidéki Magyarország” zömét foglalkoztató, a jelentős változás perspektíváját ígérő mezőgazdasági politika nyomán kialakuló lehetséges, valós és tudati konfliktusok ábrázolását azonban senki sem vállalta. A falu mintha kimaradt volna a fővárosban élő és alkotó írók, filmesek érdeklődési köréből. Az egyetlen és nehezen kiérlelt falusi téma, a *Hintónjáró szerelem* is hiányzott az első tervjavaslatból. Az ötletek azonban – különös módon – nem akartak forgatókönyvvé összeállni. Az előző évek gyakorlata – amely a minimális önállóságot is megtagadta az alkotóktól – bénítóan hatott, írók és művészek nem hitték igazán, hogy ez a gyakorlat már a múlté.

A forgatókönyvválság – ami elsősorban abban fejeződött ki, hogy ötletekre, témákra nem akadt forgatókönyvíró vállalkozó – folytatódott. 1954 októberére az 1955-ös tématerv megfogalmazásának és megvitatásának szüksége sürgető feladattá vált, de a javaslatok közt mindössze három kész forgatókönyv szerepelt (*Gázolás*, *Liszt* [27], *Gól*). Kövesi Endre *Vádirat*a, amely a nagy vihart kavart Szlota-ügyet dolgozta fel, Illés Béla *Háztűznézője*, Csizmarek Máttyás *A borjúja* még csak novella formában állt rendelkezésre. A többi téma mindössze néhány, többé-kevésbé kikristályosodott elképzelés, ún. koncepció,

vázlatos, ötletszerű javaslat, a tartalomra alig utaló cím, amelyek közül egyikből-másikból évekkel később filmet csináltak (mint Gyárfás Miklós *A cseresznyési eset* című ötlete, amelyből *A nagyrozsdási eset* címmel Kalmár László forgatott később filmet; Mikszáth Kálmán *Szent Péter esernyője* című regényének adaptációja, amelyet eredetileg Apáthi Imre akart filmre vinni, de Bán Frigyes rendezett meg 1958-ban; Molnár Ferenc *A Pál utcai fiúk* című regényének filmterve [28], zömük azonban csak elképzelés maradt (Kisfaludy Károly *Kérők* című színdarabjának feldolgozása, Örkény István *Babikja*, vagy szerzőhöz nem köthető *Névtelen levél* és a *Színészbál* munkacímmel a tervben szereplő ötletek). [29] Ez a terv – amelyben végül is a *Külvárosi történet* [30], a *Budapesti tavasz*, a *Küldetés* (a tervezett *Schönherz*-film új címe), a *Gázolás*, a *Liszt*, a *Vádirat*, *A borjú*, *A nagyrozsdási eset*, a *Kérők*, *A Pál utcai fiúk*, a *Babik*, a *Gól* és tartalékként a később elkészített, Bán Frigyes rendezte *Csendes otthon* szerepelt [31] – jelentősen módosult azonban, mire felterjesztették. A minisztérium kollégiuma 1954. november 2-án tárgyalta meg azt, és elutasította.

Ehhez bátorítást adott a Politikai Bizottság 1954. február 24-i ülésén kialakított és március 15-én, a *Szabad Népben* közzétett állásfoglalás az új szakasz irodalmi platformjáról – amelyet Darvas József és Horváth Márton fogalmazott meg és öntött formába –, amely némi szemléletbeli változásról tanúskodott. Az irodalmi platform leglényegesebb eleme az volt, hogy nyíltan ugyan nem ismerte el, de hallgatólagosan tudomásul vette, hogy az irodalomban, művészetben különböző irányzatok léteznek (lehetőségek), a ténylegesen létező és érvényesülő szemléletbeli pluralizmus létjogosultságát nem kérdőjelezte meg, noha meglétét érezhetően fájlalta. Ugyanakkor leszögezte, hogy a pártosság továbbra is alapkövetelmény a művészetrel szemben. Kétfrontos harcot hirdetett a művészi „szabadság”, egyfelől kispolgári és anarchista, másfelől szűk, szektás értelmezése és gyakorlata ellen. Politikum nélkül nem létezik művészet, „eszme” nélkül műalkotás – hangoztatta. A játéktér tehát, amelyben az új gondolatok érvényesülhettek, igen szűkre szabott volt, de mégis létezett. Az elutasítás – ennek ismeretében – még nyilvánvalóbb kihívást jelentett.

A Kollégium résztvevői több mondvacsínált és egy valós indokra hivatkoztak: a tématerv kevés íróra „támaszkodik”, a vígjátékok esetében a „kommersz” veszélye fenyeget. Tény, hogy a munkás-paraszt tárgyú filmek nyomtalanul eltűntek a tervből, mindennél ékeesebben bizonyítva az érdeklődés és a légkör változását. Holott az állami vezetés

változatlanul ezeket tartotta a legfontosabb feldolgozandó témáknak, a többi is eltűrt volna, de az előbbieket feláldozni az új szemlélet oltárán – erre azért még nem volt kapható. A Dramaturgia vezetője, Kovács András védekezésként hivatkozott ugyan az irodalom „egészében” tapasztalható „bizonytalanságra”, de a minisztérium – joggal – nem „csak” ebben látta a terv „szegényességének” okát.

A Magyar Filmgyártó Vállalat újabb tematikai tervét 1955. január 22-én már egyenesen a miniszterhelyettesi értekezlet napirendjére tűzték, ezzel is jelezvén, milyen fontosságot tulajdonítanak neki. Ebben már 49, kétharmad részében mai téma szerepelt, de zömében az élet „negatív jelenségeit” ábrázolták, „fontos” problémáit kevésbé, jelentősebb író alig akadt a szerzők közt. [32]

Az értekezlet elfogadta és tervbe vette a *Gázolás*, a *Gábor diák* forgatókönyvét, Sarkadi Imre *Leányvásárát* (*Körhinta*), amelyre Máriássy Félixet kérték fel rendezőnek. A résztvevők kifogásolták, hogy néhány témában – nem is burkoltan – az elmúlt évtizedek kritikája fogalmazódik meg. A *Gázolást* és a *Körhintát* ennek ellenére sikerült átmenteni, néhány téma azonban fennakadt az ellenőrzés szűrőjén. [33] A végül elfogadott terv igen hézagosra sikeredett: a 10 felterjesztett javaslatból 9-et nem hagytak jóvá (!), s csak a 10., a *Körhinta* indulhatott műterembe (a fent már említett, korábban is szóba került forgatókönyvvel egyetemben). Nem járt több szerencsével a kiegészítésként javasolt (tehát egy-egy elutasított téma helyébe lépő alternatíva) újabb témajavaslatok egész sora sem, de azért ezen utóbbiak majd mindegyikéből, egy-két, esetenként néhány éves késéssel, mégis film született. [34]

A legnagyobb vitát azok a forgatókönyvek (*Gázolás*, *Dávid és Góliát*, *Babik* [35]) váltották ki, amelyek – az alkotók többségének és a gyár vezetésének ezúttal egybeeső véleménye szerint – a magyar filmgyártás megújítását eredményező törekvések folytatóinak bizonyultak. Újdonságukat annak köszönhették, hogy – közös megítélés szerint – „a mindennapi élet kis igazságainak ábrázolásával”, még „bátrabban” vetették fel a korabeli valóság addig elkendőzött konfliktusait. Ezek a „kis igazságok” – a filmek ismeretében – nem is voltak olyan kicsinyek, s e jelzővel is minimalizálni igyekeztek jelentőségüket, hisz akkor aligha provokáltak volna ellentmondásra. Sőt, azok, akik bírálták őket, jól látták bennük a ketyegő időzített bombát, de semlegesítéséhez már és még nem volt elég erejük. Néhány módosítás, beleszólás erejéig próbálták ugyan hatástalanítani ezeket, de az általuk okozott detonáció még ezek után is elég erősnek

bizonyult. Egyikük – a *Keserű igazság* – ezért nem kapott bemutatási engedélyt sem, erre három évtizedig kellett várni.

Az új szemlélet- és ábrázolásmód érvényesülésének nehézségét mi sem illusztrálja jobban, mint az e tekintetben legmesszebbre merészkedő filmek (*Gázolás, Körhinta, Egy pikoló világos*) „átfutási” idejének elemző vizsgálata.

Gázolás. A filmnovella benyújtása (1953. január 25.) és az irodalmi forgatókönyv megrendelése (december 10.) között majd 11 hónap telt el. Ennek elkészülte (1954. július 10.) és elfogadása (december 8.) között 5 hónap pergett le. A minisztérium december 27-én kapta meg a forgatókönyvet, de csak 4 hónappal később (1955. március 21.) ütötték rá az engedélyezés pecsétjét.

Körhinta. A filmnovella elkészülte (1954. május 18.) és elfogadása (1955. március 30.) között 9 és fél hónap telt el. A Dramaturgiai Tanács március 30-án elfogadta, de csak 3 és fél hónap múltán (július 13-án) terjesztették fel a minisztériumba. A filmnovella megrendelése és a forgatókönyv engedélyezése (1955. július 22.) között nem kevesebb mint 14 hónap telt el.

Az *Egy pikoló világos* esetében a filmnovella benyújtása (1954. április 8.) és elfogadása (május 10.) között alig 1 hónap telt el, viszont az irodalmi forgatókönyv elkészítése 10 hónapot igényelt (1955. március 15.). A Dramaturgiai Tanács két héttel később elfogadta azt, de a minisztérium jóváhagyása a benyújtás időpontjától (május 21.) a technikai forgatókönyv lepecsételéséig (szeptember 5.) közel 4 hónapot várattott magára. [36]

Mielőtt a fentiekből azt a következtetést vonnánk le, hogy egyesek gyorsan, mások lassan dolgoznak, egyesek fejében az ötlet azonnal forgatókönyvvé áll össze, mások viszont hosszan érlelik a témát, sietünk leszögezni, hogy nem erről van szó. A téma kidolgozásának lelassulása egyenesen arányos a beavatkozás mértékének és gyakoriságának intenzitásával. „Egy forgatókönyv sem volt, amelyet gyártás előtt a minisztérium és a Filmfőosztály vezetői ne tanulmányoztak volna [...], amelyhez – eszmei-politikai szempontból – ne lettek volna indokolt, elfogadható tanácsai, beleértve legjobb filmjeinket is.” A filmpolitikát irányító apparátus is „kétfrontos harcot” vívott azonban. Egyfelől szentesítette az állami beavatkozást (illetve maga gyakorolta), másfelől elutasította. „Olyan szervekkel vagy személyekkel szemben, akik meg nem alapozottan voltak bizalmatlanok egy-egy forgatókönyvvel vagy filmmel kapcsolatban (*Körhinta,*

A 9-es kórterem), kiállt a sematikus, művészietlen igényekkel szemben.” [37]

Szép számmal akadtak olyanok, akik „a szándékokat figyelmen kívül hagyva”, ezekben a témákban egyszerűen csak kritikát láttak, amelyben „ellenségesen” bírálták a népi demokráciát, és amelyek „károsak, nem járható utat jeleznek”. A bírálatokban nem egyszerűen egyik vagy másik témát kifogásolták, hanem a kísérletezés jogát magát kérdőjelezték meg. Ugyanis, aki kísérletet mondott, témabeli újítást, az ábrázolandó valóság új megközelítési módját értette alatta. Így értelmezték ezt az újonnan alakított Filmfőigazgatóság [38] képviselői is, akik a fától ezúttal jól megkülönböztették az erdőt. A nézetekben, de még inkább a forgatókönyvekben és filmekben kifejeződő új szemléletmód „nyugtalanítóan” foglalkoztatott nemcsak néhány alkotóművészt, de szinte egységesen azt vallották (és véleményüket „felfelé” sem kendőzték el), hogy a szóban forgó kísérletek a legmesszebbmenő támogatást igénylik, nem pedig elfojtást, semmiképp sem tekinthetők „károsnak”. A filmpolitika irányítói – 1954 végén, 1955 elején, a pártvezetésben és a nagypolitikában lezajlott újabb változás, a visszarendeződést eredményező gyökeres fordulat után – ezt a véleményt korántsem osztották. [39] A filmgyártásban elkezdődött tendenciaváltást fékezni ugyan tudták, de a folyamatot teljesen visszájára fordítani nem. 1956 októberéig mindvégig születtek olyan forgatókönyvek és filmek, amelyek ezt a „kritikai realista” tendenciát képviselték, az elébük tornyosuló nehézségek ellenére (amelyek az 1956-os tematikai tervben már 1955 folyamán körvonalazódtak) továbbvitték, sőt fokozták a fennálló rend hol erkölcsi problémába burkolt, hol nyíltan politikai színezetű bírálatát. Állhatatosságuk következménye is volt (noha nem kizárólagosan), hogy 1955 a felszabadulás utáni filmgyártás minden tekintetben legeredményesebb évének bizonyult. 11 magyar filmet forgattak le egy esztendő alatt (az utolsót, a *Szakadékot*, Ranódy László rendezésében, amelyik az 1956-os év első filmje lett volna, szilveszter előtt fejezték be). A filmgyár önköltség-csökkentési tervét 25 százalékkal túlteljesítette [40], a munka termelékenysége 1954-hez képest 50 százalékkal nőtt. Ezek az eredmények tették lehetővé, hogy még 1955-ben hozzákezdjenek az 1956-ra tervezett *Dollárpapa* forgatásához. [41]

A gazdasági siker, az eredményesség azonban túlmutatott önmagán. Azt jelezte, hogy milyen nagy lendületet adott a filmgyártásnak

a megváltozott politikai légkör, s ezt a lassan mind kedvezőtlenebbre forduló körülmények sem tudták teljesen lefékezni.

Az 1955-ös esztendőt – a jogfolytonosság szellemében – a hivatalos értékelés később is igen kedvezően ítélte meg. A mai és a történelmi témák aránya – amit a hatalom mindig éberben figyelt –, az előbbiek javára, kedvezően módosult. A mai témák és konfliktusok zöme „közérdekű” kérdéseket érintett, illetve dolgozott fel. A művekben „eszmei fejlődés” nyilvánult meg, s az „örömet” csak fokozta, hogy mindez egyéni feldolgozásmódban, „a film nyelvén” szólalt meg. A filmek „őszinte hangon” az igazságot keresték – miközben „a társadalom hibáit bírálják” –, nem lakkoztak többé. A valóságot sajátos alkotói stílusban dolgozták fel, s „az egyéni profil fejlődik tovább”. Mindez – úgy tűnhetett – a „szocialista realizmus” győzelmét jelentette. „A rendezők 1954–1955-ben átvették a kezdeményezést [...], egyszerű kivitelezőből valóban alkotóvá váltak.” Az átlagszínvonal „nagy fejlődéséről” zengedezni azonban enyhe túlzásnak bizonyult, hisz az átlagszínvonal (amit Keleti Márton, Bán Frigyes filmjei képviseltek) cseppet sem javult. E tekintetben az újdonságot a határozott profilú és érdeklődésű alkotóművészek (Fábri Zoltán, Várkonyi Zoltán, Máriássy Félix) beérése és egy új generáció megjelenése (amit Makk Károly képviselt) szolgáltatta.

Miközben „az egyre erősödő revizionista, jobboldali torzítás nem tudott a filmgyártásban úgy érvényesülni, mint más területen” (az alkotók „józan helyzetfelmérése” és az éber ellenőrzés megakadályozta őket abban, ha szándékukban állott volna, hogy mértéktelenül „kilengjenek”), a baloldali, szektás visszarendeződés fokozatosan, mind szorítóbban éreztette hatását, s ez olyan (az 1956. évi) tématervben konkretizálódott, amelyből mindenki megérthette, hogy a júniusi fordulatot követő „kisiklás” a múlté, „illik”, ideje kiigazítani a hibákat. Jelzésértékű volt – noha akadt már rá korábban is jócskán példa, de ezúttal figyelmeztetésnek is szánták a gesztust –, hogy a minisztérium 1955 novemberében „visszautasította” a Dramaturgia tématervét (a kifejezés korhű és árulkodik: nagyon nem tetszhetett). Az *irodalmi határozat* után ismét alaposan megcsappant a munkakedv az írókban, a forgatókönyvválság réme újra felsejlett. Így a Filmfőigazgatóság még 1955. december 21-én is csak az I. negyedév gyártási tervét tudta felterjeszteni, és csak „jelezte” azokat a témákat, amelyek „munkában vannak”, és az 1956. évi „filmgyártási képet jobbá tehetik”.

A tématerv gerincét – javasolták – „számban és színvonalban a

munkásosztálynak mai, fontos problémáival, parasztságunk életének alakulásával és munkásmozgalmunk múltbéli hősi harcaival foglalkozó filmek alkossák". Sándor András *Tisztítótűzét*, Karinthy Ferenc *Bukott emberét*, Urbán Ernő *Istenítéletét*, Darvas József *Egy munkás falun* című forgatókönyvét kiemelt témaként kezelték, Vészi Endre és Vas Zoltán munkásmozgalmi témáit tartották „a legdöntőbbnek”. „Körítésül” néhány könnyű, gondúzó vígjátékot ajánlottak (Méraytól *A csodacsatárt*, „a jégsekreányból” elővett Békeffy Istvántól *A 12 találalatot*, a „többek” közreműködésével készülő *Budapesti kalandot*). A frazeológia is újra a régi volt: „erőfeszítésre” szólított fel egy jó „ifjúsági tárgyú” játékfilm elkészítése érdekében. [42]

Nyilvánvalóvá vált – amiben egyébként senki egy percig sem kételkedhetett –, hogy a magyar film jövőjét, a filmtermés profilját másképpen képzelik el a filmgyárban, mint a minisztériumban. Miután ezek az elképzelések egyetlen ponton sem egyeztek, konszenzusról szó sem lehetett. Valakinek engednie kellett, s hogy kinek, afelől sem volt kétség. Nem akadt még precedens arra, hogy a konkrét tervek ne a filmgyár, hanem a minisztérium készítse, utóbbinak a témakörök kijelölésének, megoszlásának (tehát arányának) meghatározása és felügyelete jutott mindeddig feladatul. Most ez is megváltozott. Az indok az volt, hogy 1955 eredményei a gyárban „elbizakodottságot” szültek, és féltő volt, hogy az „ún. leleplező, kritikai realista témák [!] [*Keserű igazság*, *Azon az őszön*, *Két vallomás*] vagy a semmitmondó forgatókönyvek tolazkodnak előre [a munkás-paraszt tárgyú témák kárára], s mivel nem lesz más, ezeket kell majd műterembe vinni”. A „figyelmeztetés” nem sok eredménnyel járt: az előbb említett 3 téma közül 1956 októberéig csak egyből lett film: az írók nem készítették el a forgatókönyvet. 3 film kivételével (*Hannibál tanár úr*, *Keserű igazság*, *Bakaruhában*), amelyek létrejöttüket az esztendők folyamán erősödő, az Írószövetség „vonaláról kezdeményezett politikai vitáknak, a párt- és állami irányítás fokozatos lazulásának”, az alkotóműhelyek ezzel arányos önállósodásának, a művészi szabadság „sok tekintetben megalapozatlan túlengedésének”, a főhatóság jogkörének és befolyása fokozatos csökkenésének köszönheték, a többi az ún. egyéb (kevésbé fontos, „tartalék jellegű” keretből) vagy kész, de különböző okokból mellőzött, és most elővett forgatókönyvek közül került ki (*Tanár úr kérem*, *Mese a 12 találatról*, *Kioltott lángok* [43], *Eltűszentett birodalom*).

A minisztérium és a Filmfőigazgatóság vezetői kétségbeesetten igyekeztek 1956 nyaráig „rajta tartani a kezüket a gyártásba kerülő

forgatókönyveken” (nem sok sikerrel), igényeiket hangoztatták (csekély eredménnyel). 1956 lázas nyarának és kora őszének felkavart politikai légkörében – miközben a magyar filmművészet frissen szerzett nemzetközi tekintélye kedvező alapot teremtett a mind szélesebb körű kapcsolatteremtéshez a filmgyártás terén vezető pozíciót elfoglaló nemzetekkel [44] –, gyakorta a napi politikai helyzet, a feltételezett vagy átélt konfliktusok hatására, a már gyártásban lévő filmek forgatókönyvén is változtattak a rendezők, igyekezvén az aktualitást belopni filmjeikbe (*A csodacsatár*, *Eltűszentett birodalom*, *A császár parancsára*). Az MDP Központi Vezetőségének 1956. júniusi határozata után (amely elítélte a Petőfi-körön belül elhangzó „párt-ellenes” kijelentéseket) a kedélyek mind a filmgyárban, mind a Főigazgatóságon felforrósodtak – igaz, más és más okból. A Főigazgatóság a júniusi határozatot követően már csak 2 forgatókönyvet engedélyezett (*Bakaruhában*, *Két vallomás*), és azt az ellenérzést, sőt ellenállást, amelyet az újabb júniusi határozat váltott ki, nem tudta se semlegesíteni, se feloldani.

A forgatókönyvfront pozícióharcai

A tématervekben megfogalmazódó „központi akaratot” a filmgyár dramaturgiája közvetítette az alkotók felé. Nem passzív csatorna volt csupán, de maga is tevőlegesen részt vett a tématervek alakításában. Legfontosabb missziója azonban az volt, hogy a témákhoz megtalálja a megfelelő író, s a témától a filmig szoros ellenőrzése alatt tartsa az alkotómunkát, őrködjék azon, hogy az „akarat” – műben kiteljesülve – érvényesüljön. Ily módon a Párt „szeme” volt, rettegett intézmény, amelynek kezét kereste az alkotó. Túl buzgó neofiták (akik mindig túl akarták teljesíteni a kívánalmakat) fészke, ahol lankadatlanul költögették a szocialista realizmus eleinte sokasodó, később ritkuló fiókáit. Gondosan nyesegették a polgári nézetek vadhajtásait, irtották a seregnyi „izmus” (sematizmus, opportunizmus, voluntarizmus, liberalizmus, revizionizmus) dudváját, azt a haszonnövényt is kigyomlálva, ami – a dudva közt megteremve – nőtt volna, ha hagyják. Mindez fokozatosan ahhoz vezetett, hogy a Dramaturgia – idegen testként – elszigetelődött, a filmgyártás szerves kapcsolatrendszere alá-főlé rendelt függőségi viszonyokká szegényedett.

„A dramaturgok – vallotta meg egyikük, amikor ütött a kritika és önkritika órája –, meglehetősen opportunisták módon, nem azt nézték elsősorban, hogy milyen kérdések érdeklik a népet [...], hanem azt próbálták kitalálni, hogy mi a vonal, és ahhoz [...] szabni munkájukat.” [45] E törekvésükben

megfelelő társakra leltek a minisztérium funkcionáriusaiban. A forgatókönyvek megítélése során nem az abban foglaltakból indultak ki, hanem – az előbbieket és az utóbbiak egyaránt – „összehangzó” kórusként, azt fejtették, ők mit szeretnének látni abból a témából. Minden egyes bíráló úgy érezte, hogy benne egy író veszett el, s rögvést bizonyítani akarta, hogy nem nyomtalanul. A másik elv, amely a bírálati munkában érvényesült, az a leszűkített marxista művészetelmélet sematizált tételeinek szajkózása volt, feltételezett, műfaji recept alapján számon kérve a mű írójától a „műfajszőrűséget”, s az elvek érvényesítése révén megvalósuló „irodalmi értéket”. Így azon józan értékítélet, amelyben az fogalmazódott meg, hogy a műből kell kiindulni annak megítélésekor, és nem a bíráló elképzeléseiből, csak viszonylag későn, és akkor sem maradéktalanul érvényesülhetett. Miután a Dramaturgia csak közvetítő szerepet játszott, az önálló ítéletalkotás jogát megvonták munkatársaiktól, helyettük a minisztériumban formáltak véleményt, és döntöttek. Így nem csoda, hogy író és dramaturg között folytonos nézetkülönbség volt, érdemes-e a téma arra, hogy foglalkozzanak vele. [46]

A forgatókönyvhiány, amely a filmgyártást öt éven át valósággal válságba sodorta, a júniusi fordulat után sem szűnt meg rögvést. Pedig forgatni kellett, hogy a műtermek ne álljanak üresen. Író, dramaturg, rendező sietett a forgatókönyv befejezésével. Finomításra, javításra, nem futotta az időből, az engedélyeztetési procedúra hosszadalmas volta miatt. A minisztérium meg-megújuló beavatkozása épp a kiérleléshez, módosításhoz szükséges időből vett el. Az így elvesztett időt később sem sikerült visszanyerni, és ez a kapkodás és sietség az alkotófolyamatban továbbgyűrűzött, növelte a feszültséget a rendezőben, gátolta a színészt a felkészülésben. Gyakran nem az a téma került műterembe, amelyik kiérdemelte volna, hanem az a forgatókönyv, amit leggyorsabban, a legkisebb ellenállás nélkül be lehetett fejezni. Az eredmény ismert.

Nem javított a helyzeten az sem, hogy a forgatókönyvek minőségének javítása és a bírálati munka színvonalának emelése érdekében 1953 őszén létrehozták az Írószövetség Filmbizottságát, mert ez a fórum két esztendő alatt egy forgatókönyvet sem vitatott meg, sőt a Dramaturgiai Tanács író tagjai (Méray Tibor és Háy Gyula) meg sem jelentek szórványos ülésein. [47]

A magyar filmgyártás ötéves kudarcсорozata a júniusi fordulat után sem mindenkit józanított ki. Felelősségvállalás helyett folytatódott a korábbi egymásra mutogatás azok körében, akik pedig eme kiábrándító állapotért valós felelősséggel tartoztak. „Egyesek minden felelősséget másra, a Pártra, a minisztériumra, a Dramaturgiára hárítanak” – fakadt ki ingerülten 1953 szeptemberének végén egy

vitában a népművelési miniszter. [48] Sőt egy újabb felelős tényezőre is ráakadt: ez „az összpolitikai helyzet” volt. Szavaiból érződött, rosszallja, hogy „megszűntek az összpolitikai helyzetből adódó gát-lások”. Még meg sem kezdődött a kibontakozás, már megkongatta a vészharangot: „az ellenséges nézetek nem kaphatnak pódiumot, az útítársak (értsd: a hivatalos támogatást nélkülöző írók) fejlődésé-nek tényezője elégtelen [...], fenyeget a liberalizmus”. A jelzésértékű szavakból a filmszakma alkotói is megérthették, mit várhatnak a felügyeletet gyakorló, újdonsült minisztertől.

Hat hónapig tartó átmeneti szakasz után – amely alatt egyesek kivártak, mások szövetségeseket kerestek – 1953 végére kialakult a forgatókönyvek jóváhagyásának „új forgalmi rendje”, amely – a jelekből ítélve – nem sokban különbözött a korábban már csődöt mondott procedúrától. [49]

Némiképp rövidült azzal, hogy – a Dramaturgiai Tanácsot, ta-nácsadói hatáskörrel közvetlenül az igazgató felügyelete alá helyez-ték, tehermentesítvén ezzel a Népművelési Minisztérium Filmfőigazgatóságát, de korántsem egyszerűsödött. A Filmfőosztály vezetőjének megítélésétől függött, részt vesz-e ezeken az üléseken. Rendszerint sem ő, sem munkatársai nem jelentek meg, arra hivat-kozva, hogy csak egy-két nap állt rendelkezésükre a forgatókönyvek áttanulmányozásához, de ha kultúrpolitikai szempontból előrelát-hatóan „vitás kérdések” kerülhettek szóba, a miniszterhelyettesek, sőt a miniszter is részt vett a Dramaturgiai Tanács ülésén. [50] Ritkán fordult elő, hogy a Dramaturgiai Tanács ne javasolt volna valamiféle változtatást a forgatókönyvön, és csak e javítások elvégzése után kerülhetett az irodalmi forgatókönyv a Filmfőosztályra elbírálás végett. Jóváhagyása előtt elolvasta és véleményezte a két miniszter-helyettes (Non György, illetve Kállai Gyula) és a miniszter is. Ezt követően – ha „probléma” adódott – az utóbbiak (a Filmfőosztály vezetőjének jelenlétében lezajló) eszmecsereére hívták az alkotókat (írókat, dramaturgot, rendezőt). A technikai forgatókönyv újfent meg-járta a minisztériumot: jóváhagyása („lepecsételése”) a Filmfőosztály veze-tőjének jogkörébe tartozott. A miniszterhelyettesek és a mi-niszter csak akkor véleményezte azt, ha „komolyabb eszmei-művé-szi” hiányosságokat véltek felfedezni benne a főosztály munkatársai, amiért szükségesnek tartották kikérni „a vezető elvtársak állásfoglalását”. [51]

Az ellenőrzés szigora tehát nem lanyhult, nőtt a bizalmatlanság a szakmabeliek véleményének objektivitását, szavahihetőségét illető-

en. „Opportunizmust” gyanítottak minden pozitív állásfoglalás mögött, amely a rendezőt és írókat igyekezett menteni a további zaklatástól, a „ne bajlódjunk vele tovább”-szemlélet térnyerését ostorozták. A minisztérium szempontjainak „liberális kezelésével”, a javallatok „felületi megoldásokkal való elintézésével” vádolták a nagyobb szabadságot remélő alkotókat, akik szabadulni igyekeztek a cenzúra munkakedvet bénító szorításából.

A forgatókönyvek elbírálásának korábban jellemző „fő hibái” (számos, egymásnak gyakran ellentmondó önmagához sem következő, bíráló fórum, amelyik álláspontját „időközönként” változtatja; elhúzódozó döntések; az alkotók zaklatása, leckéztetése; az alkotófolyamat semmibevétele, tökéletes tudatlanság a művészi munka sajátosságait illetően; a film „eszmékre” redukálása), amelyeket az újonnan kialakított gyakorlat száműzni kívánt, továbbra is maradéktalanul érvényesültek. Az „életismeret” ostoba, hamis, az objektív feltételekből (hatalmi pozícióból) következő, de nem magyarázható, monopolizált tudata, amely – a politikai vezetők úgy hitték – továbbra is jogalapot szolgálhat ahhoz, hogy „az élet hamis ábrázolását” ostorozzák az „utóbbi idők” forgatókönyveiben, emlékeztetvén azokat, akik „kiengedtek”, hogy a „Dramaturgia az állam szerve, a dramaturgok állami funkcionáriusok [...], a Dramaturgiai Osztálynak az állam célját kell szolgálnia”, és a dramaturgoknak ahelyett, hogy az irodalmi életben megnyilvánuló „téves és káros irányzatokat” a forgatókönyveken keresztül segítenek terjeszteni, küzdeniük kell ellenük. Nem tűrték, hogy a dramaturgok egy része a Párt irányvonalától eltérő, „anarchista” nézeteket valljon (az ábrázolás középpontjába a kispolgári életformát állítsa [52]; elnézze, hogy a nem tipikust tipikusnak állítják be [53]; részt vegyen a kormányprogram előtti politika és gazdaság „eredményeinek” lebecsülésében [54]). [55]

A Dramaturgia munkatársait [56] kétségtelenül „felelősség terhelte” az új szellemű forgatókönyvek nagy részéért, amit fejükre is olvastak. „Polgári képzettségüket, eszmei bizonytalanságukat” okolták azért, hogy érdeklődésük „a perifériális témák” irányába tántorította el őket. „Meg kell erősíteni a Dramaturgiát, javítani a jelenlegi kispolgári összetételt” – kínálkozott a megoldás. [57] Holott a dramaturg inkább kényszerű részese, mint ösztönzője, inkább alakítója, mint kezdeményezője volt a megújulási folyamatnak. „A Dramaturgia vezetője, Kovács András azt az elvet vallotta, hogy elsősorban arra kell támaszkodniuk, amit a rendező, valamint az író

el akar készíteni, és így lemondott az állami irányítás szükségéről.” [58] A „megadás” politikájának jó és „rossz” következményei [„a hibák”] már csak a minisztériumban zajló tematikai viták során derültek ki. Az az állítás, hogy a gyár vezetése a Dramaturgia „uszályába” került, és a műtermi kapacitás kihasználása érdekében pártolta a Dramaturgia javaslatait, segítette az új szemléletű forgatókönyvek megvalósulását, inkább az állami irányítás manőverének fogható fel, amellyel a felelősséget előbb megosztani, majd másokra átruházni igyekezett. Inkább érdekelt volt abban, hogy azt a látszatot keltse, a Dramaturgia kicsúszott ellenőrzése alól, mint hogy később, a számonkérés idején elismerje, egyes esetekben pártolta, másokban nem ismerte fel a „veszélyes nézetek” térnyerését.

Ezért – a már említett ügyes, de átlátszó manőverrel – a politikai irányítévesztés vétkét a kétségtelenül és kizárólagosan a Dramaturgia illetékességi körébe tartozó kérdéskörre, az ún. dramaturgiai selejt problémájára igyekezett leszűkíteni. A dramaturgiai selejt 1951 óta évről évre csökkenő tendenciát mutatott. [59] 1951-ben a selejtre kifizetett összeg a filmek összköltségének 12 százaléka (a későbbiek ismeretében hihetetlenül magas) volt. Ez az arány 1953-ban 0,9 százalékra, 1954-ben 0,6 százalékra csökkent. 1954–1955 első felében sem emelkedett, így a vádat a tényszámok sem támasztották alá, s ami „adódott” [60], azért sem a Dramaturgia felelt (amely a selejtnek tekintett forgatókönyveket „begyűjtötte”), hanem az állami vezetés, amelyik a „Nagy Imre-féle politikai hatástól nem mentes forgatókönyveket” nem engedte leforgatni. [61]

A „selejtproblémát” végül sikerült teljesen feloldani az „általános helyzet” maró közegében, mondván, „a forgatókönyvi helyzet nem független az irodalom egészének alakulásától”. „Ilyen körülmények között nagyon nehéz volt biztosítani, hogy megfelelő számú eszmei és művészi színvonalú forgatókönyv készüljön”. [62]

Az ötvenes évek államigazgatásának tipikus, „elhárító gyakorlata volt ez”, a felettes szerveket kevésbé meggyőző megoldás, amelynek folytatói a vétkeseket mindig azok között keresték és lelték meg, akik elszenvetdék, de befolyásolni nem tudták következetlen és megalapozatlan döntéseit. Hiába vontak be tehát újabb és újabb bírálati fórumokat a véleményalkotásba (így a KV Tudományos és Kulturális Osztályának „vezetőit”) az elítélt „apolitizmust, liberalizmust és bürokratizmust [...], az elvtelenséget, a »kéz kezet mos« alapon való

bírálati módszert [...] fokozatos nevelőmunkával” sem sikerült száműzniök a Dramaturgia munkájából.

Magánvétkek – közerkölcsök

A filmpolitika tényleges irányítói távol éltek a filmgyártástól, annak mindennapos gondjai csak kevésbé foglalkoztatták őket, hétköznapijaiba „nem folytak bele”. A filmrendezőkkel csak olykor-olykor, protokolláris vetítéseken és „beszámoltatáskor” kerültek személyes kapcsolatba. Egy-egy kivételes esetben a rendező kopogtatott ajtajukon, hogy végső fokon „ügye” intézését, jóindulatú befolyásuk latba vetését közvetlenül tőlük kérje. Évek során át „bármikor, bármely miniszterrel meg tudtuk beszélni problémáinkat [...], bármelyik pillanatban nyitva álltak az ajtók, be tudtunk jutni bármikor, és meg tudtuk kapni a választ, amire szükségünk volt” – idézte „nosztalgikusan” Gertler Viktor a múltat.

A „mindenható” pőzában tetszelgő vezetőknek – beosztottjai nem csekély rosszallásának ellenére – hízelgett, hogy közbenjárását kéri. Hatalma, pozíciója jelentőségének visszaigazolását látta ebben, és „szíveskedett” intézkedni. „A Játékfilmgyár ilyen szempontból el volt kényeztetve, minden szervezetet félretolva intézték ügyeiket a miniszterrel vagy helyetteseivel.” [63]

Mindez azonban arra is utalt, hogy alsóbb szinten koránt sincs egyetértés vezetők és beosztottak közt, nem oly idilli a kapcsolat a Filmfőosztály, az igazgató, a minisztériumi funkcionáriusok és a filmgyárban a rendezők között. A viszony illetően alakulására a filmgyár egykori és későbbi vezetőinek (Hont Ferencnek, illetve Révai Dezsőnek) egyénisége, felfogása, munkastílusa, a hatalmi viszonyokban játszott, kiosztott szerepe nyomta rá bélyegét. Ez a viszony, amelyik korábban sem volt problémamentes, 1953 közepére annyira elmérgesedett, hogy már tarthatatlanná vált, változást sürgetett. Hatalmi vákuum, „anarchia” fenyegetett. Amiről (a hatalom képviselőinek, az igazgatónak, a Dramaturgia vezetőjének és a filmalkotóknak cseppet sem harmonikus, konfliktusokkal teli viszonyáról, a rendezők rossz közérzetéről és elkedvetlenedéséről) korábban említést sem lehetett tenni, most hevesen, indulatoktól terhesen a felszínre került, *ügyek* formájában és kapcsán.

A szálak a közelmúltba, az államosítás időszakába vezettek. A hatalom – mint már korábban utaltunk rá –, céljai megvalósítása érdekében, nem mondhatott le azoknak a rendezőknek a meggyezéséről, akik már 1945 előtt bizonyították képességüket, de legalábbis tudták (mert maguk is gyakorolták a mesterséget), mit jelent filmet készíteni. Birtokában voltak annak a szaktudásnak, amelyet a politikailag feltehetően lojális, a rendszer kiválasztotta fiatalok még csak elsajátítani igyekeztek a főiskolán. Gondos

mérlegelés alapján néhány idősebb rendezőre esett a választás, hogy a „szocialista” szemléletmódú magyar játékfilmgyártást újtárra indítsák, a folyamatos gyártást biztosítsák. Ezek (Kalmár László, Bán Frigyes, Keleti Márton) státusba vétele annak elismerését jelentette, hogy szükség van rájuk, számítnak alkotó és engedelmes közreműködésükre. Az ő feladatuk volt a filmek formába öntése, azok tartalmi követelményeiről mások (a főhatóság, az igazgatóság, a Dramaturgia munkatársai) gondoskodtak, illetve döntöttek. Nem azt követelték tőlük, hogy apolitikusok legyenek (ez kevés lett volna ahhoz, hogy igazolják lojalitásukat), hanem engedelmességet és aktív közreműködést az óhajtott célok elérése érdekében. Azt, hogy ez a viszony az államhatalom képviselői és a rendezők között hogyan alakul majd, akkor még senki sem sejtette. A nap mint nap megkövetelt kompromisszumok, a művészi munkát gátló, megalázó beavatkozások, a fiatal káderek – elsősorban a Dramaturgia olykor a durvaságtól sem riadó vezetője jóvoltából – arroganciája, a kilátástalannak ítélt helyzet, amelyben a változás reménye fel sem sejtett, nem segített elviselni a kompromisszumok kínzó terhét, idővel és fokozatosan megmérgezte a viszonyt a rendezők és „irányítók” között. Mind többet kellett „lenyelni”, és mind kevesebb siker-élményben volt részüik. Bármelyik, hatalmát fitogtató funkcionárius kioktathatta őket szakmájuk elemi kérdéseiben. Apró, jelentéktelennek ítélt konfliktusok mérgesítették el a helyzetet, tették próbára az intelligenciát és türelmet, de idővel elérték a tűréshatárt, hisz nincs olyan ember, aki vég nélkül tűri, hogy megalázó helyzetbe kényszerítsék, és naponta átélje saját tehetetlensége lehangoló és bénító „élményét”. Azok az „ügyek”, amelyek 1953-tól egyre-másra kipattantak és borzolták a kedélyeket, tehát semmiképp sem tekinthetők egyéni sérelmek eredményeként ismertté vált, indokolt vagy indokolatlan, „túlérzékenységből” fakadó konfliktusoknak, hanem egy általános, rossz közérzet tünetegyütteseként értékelendők, és ezért példaértékűek. Azt igazolják, hogy hosszú távon életképtelen az a makro- és mikrostruktúra, amelyikben nincs meg az elvek és célkitűzések egyeztetett harmóniája; amelyikben nincsen konszenzus a célok és módszerek jellegének, illetve mikéntjének tekintetében; amelyik nem a kommunikációra és a szabad véleménynyilvánításra épít; amelyik az ellentéteket nem egyenrangú partnerek tárgyilagos nézetkifejtésével és megegyezés útján tisztázza, illetve simítja el, hanem az egyik fél bármilyen jogának tagadásával, feltétlen engedelmességet és alkalmazkodást követelve, parancsuralmi módszerekkel diktál, véleményez, helybenhagy vagy kirekeszt örökre. Ahhoz, hogy az ilyen rendszer működjék, egyfelől a beosztottak állandó félelme, sőt rettegése (nemcsak a létbizonytalanságtól, de a büntetőjogi felelősségre vonástól is), helyzetükből adódó szüntelen, így meg-megújuló kompromisszumkészsége, másfelől a vezetők elvakultsága, politikai-erkölcsi gátlástalansága, parttalan, korlátozatlan hatalma és e hatalommal való tudatos visszaélése szükségeltetik. Itt mindkét tényező adva volt. Az ilyen makro- és mikrostruktúra tehát hosszú távon működésképtelen, rövid távon viszont

funkcionális zavarok sokasága jellemzi működését. Ezeket lehet ideig-óráig leplezni, a gázpedált ütközésig nyomva, átsuhanni felettük, de a „túl-adagolástól” a motor előbb vagy utóbb felmondja a szolgálatot. Kezdetben csak fuldoklik, majd egy idő után végleg megáll. Ez az „őrült rohanás”, száguldás a semmibe, ez az előremenekülés jellemezte a magyar játékfilmgyártást az államosítástól eltelt közel egy évtizeden át, s a ziháló, időnként kifulladásig motorra – egy-egy funkcionális zavarra, „magánügyre” – csak futtában figyeltek oda azok, akik a magyar filmgyártás működésképességét biztosítani hívatottak és felelősek voltak.

Abban a „kulturpolitikai zűrzavarban”, ami a magyar filmgyártás államosítását jellemezte, „az idősebb, pártonkívüli, régi rendezőknek, ahogy manapság mondjuk: a régi értelmiséginek különösen nehéz volt a helyzete”. A *Díszmagyar* sikere után – emlékszik vissza Gertler Viktor – „megdöbbenéssel vettem észre, hogy [a sikert] a gyárban hűvösen fogadják [...], nem szorgalmazzák [a film] propagálását”. Nyíltan a rendező szemébe mondták, hogy a filmet rossznak tartják, „és ha egyáltalán tovább akarok működni ezen a pályán, igyekezzem nagyon sokat tanulni”. A figyelmeztetés nem maradt pusztába kiáltott szó. Gertlert – aki tanulóéveit Berlinben töltötte – két évtizedes rendezői tevékenység után csak vágóként alkalmazták. Igaz, sokan még ennél is rosszabbul jártak (teljesen kiszorultak a szakmából, külföldre vagy a rövidfilmgyártásba kényszerültek), de a méltánytalan elbánás mégiscsak sértette Gertler önérzetét. Sikerült „kijárnia”, hogy vágó-rendező minősítéssel működjék tovább, de évekig élt benne „az egészségtelen légkörben” a félelemérzet és bizonytalanság, noha hamarosan újra rendezhetett. [64]

E méltánytalan bánásmódot Gertler „mindössze” szakmai múltja és származása miatt „érdemelte ki”, más „bűne” nem volt. Azok viszont, akik művészetpolitikai, szakmai, netán „erkölcsi” okból összetűzésbe kerültek a hatalom képviselőivel, ilyen „méltányos” elbánásra nem számíthattak. Léttük és mesterségük gyakorlásának lehetősége kizárólag a hatalom legtekintélyesebb helyi képviselőjének, Révai Dezsőnek „jóindulatú” megértésétől függött, aki, ha tehette, értésükre adta – „opportunistá módon” –, hogy ő „mentette meg” őket, neki tartoznak hálával. Révai negatív tulajdonságokban bővelkedő személyisége több éven át rányomta bélyegét a Játékfilmgyárban uralkodó, félelmet ébresztő és félelemmel teli légkörre. Vezetésre alkalmatlan, paranoid személyisége – mivel maga is tisztában volt hozzá nem értésével [65] – az ilyen jellem esetében tipikus, tekintélyelvű, parancsuralmi rendszert alakított ki, nem tűrt ellentmondást. Míg egyfelől (a felelősség megosztása és áthárítása céljából) szorgalmazta a döntéshozatal „kollektívizálását” az alkotómunkával kapcsolatos kérdésekben, másfelől (belső indíttatásból, hatalomféltésből) a legmesszebbmenőig ellenállt minden ilyen irányú kísérletnek. Az „oszd meg és uralkodj” elv szellemében szembeállította egymással az alkotókat, ez utóbbiakat és a gyár dolgozóit. „Szűk marokkal mért”, keveset dicsért, sokat szidott és elmarasztalt. „Ha hibát lát, lecsap” – ez közismert volt róla. „Munkamódszere” bizalmatlan-

ságot szült és félelmet keltett beosztottjaiban, a rendezőkben is. A „szervezett bizalmatlanság légkörét” alakította ki a gyárban. Munkája rapszodikus, ő maga kapkodó és kiszámíthatatlan volt. Nem csoda, hogy a rendezők ilyen légkörben éveken keresztül „rosszul érezték magukat” a filmgyárban, jövőjüket perspektívátlanak ítélték. Legfontosabb munkatársai és beosztottjai körében „állandó elvagyódás mutatkozott”. A művészeti vezető, Fábri Zoltán, majd utódja, Kemény Pálné, Kovács András, Keleti Márton, Herskó János, Tormási János, a gyártási főosztály vezetője, sőt a személyzeti vezető és a párttitkár is kérték áthelyezésüket. [66]

Révainak megszámlálhatatlan ellensége volt, „szövetségese” hosszú időn át mindössze egy, a Dramaturgia, amelyet sikerrel vetett be „harcaiban” a rendezőkkel szemben.

A Dramaturgia vezetője és munkatársai – noha nem álltak a szervezet azon fokán, mint igazgatójuk – éppúgy „lenézték” a rendezőket (néhányuket „politikailag fejletlennek” tekintették), mint Révai Dezső, s ez állandó feszültségforrás volt a közös munkában. A dramaturg nem tekintette a rendezőt alkotótársnak. Ő csak az író tiszteletét a film alkotójaként. A rendező – ebben egyezett a dramaturg véleménye a főhatóságával – „komoly segítséget” nyújthat a filmkészítésben, de ez a segítség „csak gyakorlati vonalra” korlátozódik. Az, hogy a filmalkotás sikere vagy sikertelensége döntő részben e „gyakorlati síkon” dől el, ez az „eszmeiségre” oly kényes döntőnkökből hosszú időn át fel sem vetődött. A forgatókönyv írásába is csak azért kellett bevonni a rendezőket, mert a dramaturgiai munkában részt vállalva, „ideológiai és művészi szempontból is fejlődnek a vita során”. A Dramaturgia vezetője és munkatársai – jelentőségük tudatában, amelyet a főhatóság szüntelen ébren tartott bennük – a művészeti vezető kompetenciáját is kikezdték, majd folyton vitatták. „Nem avatkozhat bele”, nem „feleltessük”, „függetlenek tőle” – állították.

A Dramaturgián meghonosodott „szellem” bírálati módszerükben is érvényesült: miközben elviselhetetlenül „vonalasak” voltak, nyomdafestéket nem tűrő kifejezéseket is sűrűn használtak esztétikai vitákban. „Az eredetieskedés és szellemeskedés általános hibája [volt] az egész Dramaturgiának, s ez bizony [vezetőjére] Kovács elvtársa is hatott.” A rosszul értelmezett önállóság néha „hibás utakra” csábította a Dramaturgia vezetőjét. „A minisztérium közvetlen, operatív segítségét jó néven vette”, de önállóságát (melyet másoktól kedvvel és előszeretettel tagadott meg, légyen az beosztottja vagy egyenrangú alkotótársa) féltve őrizte. Kritikai érzékét – „fiatalos nyegleséggel” – inkább lefelé, semmint felfelé gyakorolta; munkatársaival „ötletszerűen, nem mindig elvtársi stílusban” foglalkozott. [67]

A júniusi fordulat után azonban megváltozott ez a tarthatatlan helyzet a rendezők „fokozottabb aktivitása” révén, a körülmények kényszerítő hatására. Az igazgató és a Dramaturgia szerepe csökkent, többé nem tudta hátráltatni a rendezők „nagykorúsodását”. A rendező

zők közt is kialakult egy értékhierarchia, amely a valós értékrendhez közelített, s amelyet a „hivatal” is elismert és szentesített. [68]

Évek „munkája” azonban mély nyomot hagyott a tudatban: „eszméi-művészi igénytelenségre” szoktatta a megalkuvásra kényszerített rendezők egy részét; érvényesülést biztosított olyanoknak, akikben magasröptű elvek nem munkáltak (s épp bennük, ezzel párhuzamosan önelégültséget szült); a fiatalokat, a kezdőket megalkuvásra ösztönözte, amikor helyüket keresték. S ami talán a leglényegesebb, ennek következményeként a művészi munka színvonala (nem is a ritka „csúcshoz”, de a korábbi szerény átlaghoz viszonyítva is) aggasztóan alacsonyra zuhant.

Révai Dezső „országlását” jellemezte, hogy ha véleményével ellenkező állásfoglalást tapasztalt – a kor szellemének megfelelően –, azonnal „szocdemként” bélyegezte meg a bírálót, ami az ő (de nemcsak az ő) felfogása szerint egyenlő volt az „ellenséggel”. S mivel a „volt szocdem”, Keleti Márton amúgy is sokat keserítette az életét, az első „ügy” – értelemszerűen – az ő személye körül és tevékenysége miatt pattant ki.

Keleti – évek gondos és szakszerű kondicionálása ellenére – bizonyos tekintetben „nevelhetetlennek” bizonyult. A Keleti-ügy előzménye egy, illetve két évvel korábbi eseményekre nyúlik vissza. Hajdan is, de később is gazdasági-szervezési ügy miatt pattant ki – eltérően a későbbiektől, amelyeknek ürügye Kalmár esetében ideológiai, Bán és Makk esetében vitatott és vitatható „erkölcsi” kérdés köntösében jelentkezett –, de lényegileg valamennyi ügy, az elsőtől az utolsóig, megegyezett abban, hogy a vitatott kérdések elkendőzték a valódi okot: a kérdéses rendezők „lázáadását” a gyártási szisztéma, a filmkészítés elvi és gyakorlati követelményrendszere ellen. A „lázáadás” a rájuk kényszerített világnézet és életvitel, a kötelező magatartásminta kritikája volt, és ügyük az alkotómunka tiszteletben tartásáért, sajátosságainak elismertetéséért indított küzdelem-sorozat egy-egy láncszemét alkotta.

Mi volt Keleti vétké, sőt bűne, amit még 1952-ben, az *Erkel* forgatásakor követett el? A felvételek előtt próbákat tartott (holott az időhiány miatt ezt tiltották, mert késleltette a film mielőbbi befejezését), állandóan szorgalmazta, hogy a Művészeti Tanács forgatás közben nézze meg a filmet, két negatívot készítettett, „önkéntesen megrövidítette” filmjét. A többi rendező ezt nem szívesen tette. Nincsenek „alapszabályok” – tette szavá a kommunista aktíván –, kapkodás viszont igen, „ha baj van”. [69] Később nyíltan bírálta

a filmgyárban észlelhető rossz légkört, ecsetelte saját és a többi rendező kedvezőtlen helyzetét. „Elhagyatottnak, idegennek” érezte magát e közegekben, és ennek kifejezést is adott, ami tovább nehezítette a Dramaturgiával és az igazgatósággal amúgy is elmérgesedett viszonyát. Nehezményezte, hogy a rendezők nem azt a filmet csinálhatják, amihez kedvük van, és hogy a „különlegességekkel import rendezőket” bíznak meg. Kihallatszott persze ebből a bírálathoz a pozícióféltés is – hisz a vezetés, arra törekedve, hogy „felfrissítse” a rendezői gárdát, burkoltan elégedetlenségének adott hangot a státuszos rendezők tevékenysége láttán –, mégis sikerült maga mögé felsorakoztatnia több, ugyancsak „veszélyeztetett” helyzetű rendezőt is. „Nekik kevés talán a kulturáltságuk, fantáziájuk, elképzelésük?” – tudakolta Bán Frigyes. Szakmailag ők tudnak többet mindenből, s nem az újonnan „felfedezettek”. Ezt Kalmár László is megerősítette, akit nem rendezői képességek hiánya, hanem „ideológiai lemaradása” miatt vádoltak. „Nagyon sokszor elmondta a véleményét különböző kérdésekről, de a vállalatvezető egyetlen esetben sem használta fel” észrevételét – fakadt ki keserűen. „A gyár vezetősége nem bízik eléggé bennünk” – erősítette meg Kalmárt Bán Frigyes.

Tény, hogy a vezetés a régi rendezőkben csak „átmeneti megoldást” látott, amely addig tarthatott, amíg a számunkra megfelelő rendezői gárdát „kinevelik”, amíg az beérik. A veszélyeztetettség érzése nyíltan szóba került, s akik azt hitték, hogy „kibeszélése” mágikus módon a helyzet megváltoztatásához vezet, tévedtek. A nyíltság csak az indulatok elszabadulásához vezetett: szembeállította, megosztotta a rendezőket, ami végül is a hatalom malmára hajtotta a vizet. „Keleti helyesen vetette fel a vezetés és a vezető művészek viszonyát.” A gyár igazgatója és a Dramaturgia rendre figyelmen kívül hagyta a rendezők észrevételeit, és csak akkor valósított meg valamit az általuk javasoltakból, ha valaki éppen kint járt a Szovjetunióban, és hazatérve ugyanolyan tapasztalatokról számolt be, mint amilyeneket az itthoniak javaslataikban megfogalmaztak. Ekkor „foganatosították” a rendezők által már évekkal korábban javasolt elképzeléseket. [70] A később „ügyekben kompromittálódott” rendezők majd mindegyike megnyilatkozott, és ez jelzésértékűnek számított abban a tekintetben, hogy viszonyuk a gyár vezetésével – egyazon, egyértelműen politikai-ideológiai okból – jóvátehetetlenül megromlott. Ennek érzékelhető jele volt az 1953 júniusában megismétlődő Keleti-ügy.

Révai Dezső – ismét csak szovjet példa alapján, amit azonban már

a Szovjetunióban is többen vitattak – a gyártási folyamatot 5 szakaszra kívánta bontani, amit a rendezői gárda egységesen ellenzett, mivel a filmek gyártási idejét jelentősen meghosszabbította volna. Ez az intézkedés – ha érvénybe lép – a legvárható filmek számát tovább csökkentette volna. Keleti Márton – a tervezett intézkedés ellen tiltakozásul – lemondta megbízatását, amely a *Gól* című film rendezésére szólt. Révai Dezső ezt Keleti „szocdem álláspontjából” következő, egyénieskedő cselekedetként magyarázta, noha tudta (mert nyílt titok volt), hogy a rendezők egységesen ellenzik tervét. Keleti fellépése áthúzta számítását. Javaslatait el kellett halasztania, megvalósításukra pedig már nem futotta idejéből. [71]

Kalmár László a státusba vett rendezői gárda legtekintélyesebb tagja volt. Mögötte állt a leggazdagabb filmrendezői múlt, a legtöbb tapasztalattal ő rendelkezett, s joggal remélhette, hogy státuszba vétele ennek szentesítése, hivatalos elismerése volt. Ráadásul az általa rendezett *Déryné*, itthon és külföldön egyaránt, a lehető legkedvezőbb fogadtatásban részesült. A *Semmelweis* című film – a téma korábbi, 1939-es feldolgozásának társszerzője volt – szövetségi vitáján, jellemző párhuzamba állítással, azokhoz az orvosokhoz hasonlította a forgatókönyvekbe beavatkozó funkcionáriusokat, akik „szennyes kezükkel” megmérgezték a szülő anyák testét, ezzel halálra ítélve őket. Ezt a megjegyzést sokan nem feledték. Kalmárról „kialakult” az ideológiai „fejlődésre” képtelen, a jelen „követelményeit” meg nem értő és azokhoz alkalmazkodni nem kívánó rendező negatív képe, amely úgy tapadt hozzá éveken keresztül, mint Nesszusz mérgezett inge. Bármit tett, bármire készült, azt kifogásolták. Következtesen gáncsolták, terveit sutba vetették, őt magát elszigetelték.

„1953. április 14. Felhívtak a Népművelési Minisztériumba, Szántó főosztályvezetőhöz. [...] Az a megállapítás volt részéről, hogy azért nem forgatok már két év óta, mert politikailag le vagyok maradva, én vagyok az oka, hogy az írók politikailag helytelen forgatókönyvet csináltak. [...] Változzam meg!” – jegyezte le keserűen a *Munkácsy* című, tervezett film viszontagságairól vezetett naplójában.

Kalmár a *Munkácsy* film ötletét szerződtetése után, 1950 tavaszán ismertette a Magyar Filmgyártó Vállalat művészeti vezetőjével. Az ötlet kedvező fogadtatásra talált, de a rendező intenzíven csak a *Déryné* befejezése után kezdett foglalkozni vele. Úgy érezte, hogy a *Déryné* sikere hozzásegíti őt terve megvalósításához. Az információ-

cserre nem működött tökéletesen a filmgyárban, sem (egyfelől) a vezetés és a rendezők között, sem (másfelől) a rendezők egymás közti érintkezésében, mert 1951 őszén Fábri Zoltán – Kalmár elképzeléséről mit sem tudva – ugyancsak kedvet kapott a témához, de Kalmár tájékoztatása után elállt tervétől.

Kalmár körül, nagy visszhangot keltő kijelentése után, amely a *Semmelweis*-vita során hangzott el, megfagyott a levegő. Bár őt jelölték ki korábban az *Allami Áruház* rendezésére, a forgatókönyvet elvették tőle, és Gertler Viktornak adták. Ezt követően Lehár életéről kívánt filmet forgatni, de számítását keresztülhúzták. Majd következett a szuhakállói bányászszerencsétlenségről tervezett film (a későbbi *Életjel*), de a „sors” (a Dramaturgia vezetőjének képében, aki a gyár igazgatója szerint „köteles ellenőrizni a rendezőt munkájában is”) ismét közbeszólt: a megbízást Fábri kapta. [72] Kalmár – ettől kezdve – kedvtelenné vált, teljesen összetört. [73] Mindezen idő alatt egy percre sem szűnt meg remélni, végig hitte, hogy a *Munkácsy*ból egyszer film lesz. Az íróval, Dallos Sándorral szünet nélkül dolgozott a forgatókönyvön, a mindenkori kíváncsnak megfelelően, nem jószántából javítgatta azt. Az író és a rendező „felügyeletét” a Dramaturgia vezetőjére bízták. Ez az „együttműködés” nem sok jót ígért. Kettejük jelleme igen különbözött.

Az idősebb, tapasztalt rendezőt a Dramaturgia ifjú vezetője zsinór-rángatta. A kiszolgáltatottság és tehetetlenség érzése, a belőle táplálkozó indulatok hamarosan mindennapos, ingerült szócsatában nyilvánultak meg, amelynek során a Dramaturgia vezetője Kalmárt rendre leintette, aki kénytelen volt visszakozni. Viszonyuk annyira elmergesedett, hogy Kalmár megszakította munkakapcsolatukat. A 34 éves szakmai tapasztalattal rendelkező, Kossuth-díjas rendezőnek be kellett látnia, hogy a Dramaturgia vezetőjével (a hatalom képviselőjével) szemben nem nyerhet csatát. Múltja és presztízse csak annyit nyom a latban, amennyit a Dramaturgia vezetője – „akinek hatásköre akkora, amekkorára ő megszabja” – elismerni hajlandó. Tett még egy kétségbeesett kísérletet: a Filmfőosztályhoz fordult védelemért, de az természetesen nem az „érzékeny, sértett, makacs” rendezőnek, hanem pártfogoltjának adott igazat. A *Munkácsy*-téma végleg lekerült a napirendről.

A Kalmár-ügy az egyetlen, nyíltan ideológiai töltetű konfrontáció volt a hatalom és a rendezők egyike között. A fimpolitika mindig ügyelt arra, hogy a rendezőket maga mellé állítsa. Kölcsönös függésben voltak, mindkét félnek szüksége volt a másik támogatására,

lojalítására. Ennek az együttműködésnek, ha nem is nyíltan deklarált, de tudottan meghúzott határai voltak, amelyeket ha valaki túllépett vagy nem akart róluk tudomást venni, mód és eszköz akadt, hogy „észre térítsék”. Vagy beállt a sorba, vagy kívül rekedt. És akik kívül rekedtek, politikai tetszhalottakká váltak. Csendben, a nyilvánosság tudta nélkül, Csipkerózsika-álomba szenderültek, amelyből csak évek múltán ébredhettek.

A következő eset, a Bán-ügy arra is példát szolgáltat, miként lehet egy politikai-ideológiai konfliktust erkölcsi, gazdasági síkra áthelyezni (az érdekelt életvitelét bírálva, az anyagi veszteségért szankcionálva), és ugyanazt a célt elérni („megkegyelmezni”), ráébresztve kivételes helyzete kiváltságára, arra, kinek köszönheti azt, s hogy az mennyire „esetleges”.

Bán Frigyes „évek óta emberi-művészi csődben” élt – ha hihetünk a rendező későbbi minősítésének, amellyel megtagadták tőle a fizetéselemést. [74] A Bán-ügy – mint a Keleti- vagy Kalmár-ügy – nem egyik napról a másikra keletkezett. Lassan gyűltek az apró, áruló jelek, míg nem kikerekedhetett belőlük egy „konceptió per” körvonala. A rendezők státuszba vétele után nem sok idővel megkezdték „politikai nevelésüket, oktatásukat”. 1951-ben először középfokú párttörténetet tanultak, amiből Bán „tüntetően” kivonta magát (a korabeli kifejezéssel élve, „nyíltan szabotálta” a tanfolyamot). Ezt a bűnét újabbal tetézte: következetesen kerülte a „konferenciákat”. Miután akkoriban sem egyik, sem másik vétkét nem tették szóvá, naivul azt hitte, hogy ezek feltűnés nélkül maradtak. Nem volt tisztában a korszak gyakorlatával: hagyni, hogy az „ellenség” következmények nélkül halmozza a hibákat, elhítelve vele, hogy rendelleneset (rendszerelleneset) nem követett el, majd az adott, kíváncsú pillanatban, amikor a legkevésbé számítt rá, „lecsapni”. Így fordulhatott elő, hogy Bán – miután senki szóvá nem tette neki – nem próbált (az *Első fecskék* forgatásakor), amikor (a kezdő Kovács Nóra miatt) próbálni kellett volna, tiltakozott (a *Rákóczi hadnagya* kapcsán), amikor nem szabadott volna. „Majd holnap élesebbek leszünk Bánnal” – hangzott Révai Dezső kedvenc kijelentése. Amikor egyesek reklamálták, miért nem vetik fel „élesen” Bán rendezési hibáit, mulasztásait, „nem szabad Bánt elárulnunk”, volt rá a válasz. [75]

Mikor azonban – joggal – vele került szembe a „renitenskedő” Bán, Révai többé már nem bizonyult ilyen engedékenynek.

„Legélesebben tiltakozom – írta a *Rákóczi hadnagya* című film kapcsán a minisztériumnak és igazgatójának egyaránt címzett leve-

lében –, hogy [...] a vezérigazgató immár sorozatosan [...] olyan javaslatokat tegyen [a minisztériumnak], amelyekkel sem az író [Barabás Tibor], sem én nem értünk egyet.” Hevesen kikelt „általában” az ellen (és a minisztérium ilyen irányú javaslatát is elutasította), hogy „a rendezői megoldásokat számomra bárki előírja, mert ez [...] végén esetleg a gépállások meghatározásához is vezethet. [...] Nagyon szeretném, ha az igazgatóság, a minisztérium azokra bízna az ilyen kérdések megoldását, akiknek ez kenyerük és hivatásuk, és ezt két vagy több évtizede eredményesen csinálják. [...] Én ehhez egyenesen ragaszkodom. Ellenkező esetben a filmet másnak kell rendeznie.”

Ez az érv hatott, passzív rezisztensként egy neves rendező is elég volt, nemhogy kettő. Mivel Keletivel is „voltak problémák”, az egyetlen Gertler Viktor maradt volna aktív a régi rendezői gárdából, és az ebből származó bonyodalmakért (a tervteljesítés kudarcáért) sem a filmgyár, sem a Filmfőosztály vezetője nem óhajtotta vállalni a felelősséget.

Bán nyíltan megvádolta a filmgyártásért felelős „tényezőket”, hogy felrúgták a régi gárdával hallgatólagosan kötött megállapodást („az utóbbi két esztendőben egyre-másra születnek olyan [...] szabályok és rendelkezések, amilyenekről státusba lépésem idején szó sem esett, és [...] amelyek számomra egyre terhesebbé teszik a filmrendezői pályát”), s a romló körülmények közepette minden alkotói szándék, elképzelés fokozatosan „ellehetetlenül”. „Nem tudok és nem is óhajtok az elburokratizálódás mocsarában fuldokolni, és ezért egyre problematikusabbá válik számomra a hivatásom ellátása.” [76] Bán Frigyes ezt a vizsgát – „elégséggessel” ugyan, de – megúsza. Ez alkalommal nem ítélték osztályismétlésre, de hamarosan – hamarabb is, mint gondolta volna – ez is bekövetkezett. Bán – „egyes kérdések” tisztázása végett – elébe ment azonban a várható döntésnek, „fegyelmit kérve maga ellen”.

1954. szeptember 3-ra hívták össze a fegyelmi tárgyalásra kijelölt testületet, hogy a 2 x 2 néha 5 kapcsán felmerülő „anyagi kérdéseket”, Bán Frigyes felelősségét tisztázzák. Az ezzel – állítólag – szorosan összefüggő „személyes kérdések [a színészválasztásból eredő következmények]” Bán Frigyes megítélése szerint nem estek a tanács illetékességi körébe. Azt azonban elismerte, hogy hibát követett el, amikor „magántermészetű ügyeit” (Vass Éva kiválasztását a női főszerepre) nem tudta ennél a filmnél élesen különválasztani a

szakmai érdekektől. A vád „helytelen színészválasztásból eredő, 1 millió forintot kitevő károkozás” volt ellene.

Bán Frigyes azzal védekezett, hogy amikor május végén elkezdte a filmet forgatni, „úgy ment neki”, hogy az engedélyezett forgatókönyv alapján operettet csinál majd, ami – „éppen műfaja következtében” – „megenged egyet-mást” (!), a szorosan és szigorúan vett realista és prózai műfajtól eltérően. A tények azt bizonyították, hogy tévedett. Miután a külső felvételeket befejezte, és azokat a minisztérium képviselői megtekintették, tudomására hozták, hogy a film „nem jó mederben” készül, és javasolták az egyik szereplő (Géczy Dorottya) lecserélését. Június 5-én – ennek „letárgyalására” – összehívták a Művészeti Tanácsot, amely egyetértett azzal, hogy a színészi játék „nem őszinte”, és úgy döntött, hogy a színésznőt „le kell cserélni”. Július 30-án, az utolsó forgatási nap befejeztével, a rendezőt teljesen váratlanul érte, hogy – a minisztérium kezdeményezésére – a vállalatvezető leállította a filmet, Bán Frigyes pedig „leváltotta”.

Bányász Imre igazgató – a „lemondott” Révai Dezső utóda – szerint „művészi felfogásbeli differenciák” mutatkoznak, amelyeket a vezetőség „nem tudott magáévá tenni”. Bán tagadta, hogy a forgatócsoport – mint azt Hegyi Barnabás operatőr és Zombory György gyártásvezető állították – rossz hangulatban dolgozott volna. Szerinte jó és hangulatos légkörben folyt a munka. Kifejtette, hogy ő ezt a filmet is úgy készítette, mint eddig minden munkáját: tisztességesen. „Neki van egy könnyed munkastílusa – fűzte hozzá –, ilyen az alaptermészete.” Ha nincsenek ún. mellékkörülmények, magatartása ennél a filmnél sem tűnt volna fel. Filmjeinek költségvetése eddig általában „kedvezően” alakult: a nyersanyaggal gazdaságosan bánt, „soha feleslegesen nem kopíroztatott”.

A fegyelmi tárgyalás „nem akármilyen” időpontban zajlott. A Magyar Filmgyártó Vállalat előzőleg átélte egy „racionalizálást”, amelynek eredményeként nemcsak vezető beosztású, de „kis fizetésű embereket” is elbocsátottak, mert „feleslegesek voltak”. [77] Ez „felelősségteljesebb” munkára ösztönzött mindenkit. Bán Frigyes leváltása után „többen” szóvá tették: „lehet-e ezt csinálni egy háromszoros Kossuth-díjossal?”. Bányász megfordította a kérdést, úgy szegyezte Bánnak: „Lehet-e ezt csinálni egy háromszoros Kossuth-díjasnak?” Vitatta Bán életmódját, felfogását („én úgy élek, ahogy nekem tetszik, szabad vagyok, szükségetek van rám, igazgatók és főosztályvezetők nekem nem parancsolnak”). Ennek az életfelfogás-

nak a következményei tükröződtek Bányász szerint a 2 x 2 néha 5 című filmben, „főleg a maiság, a magas fokú művészi ízlés hiányában”. A vitatható erkölcsi felfogás, az életvitel egyenes következménye a művészi teljesítmény romlása. Különös logika, amely csak az előzmények ismeretében válik érthetővé, de a helytelen következtést igazolni ez sem tudja.

Az említett előzmények listája újabb vádpontokkal is szaporodott. „Bán elvtárs” nem vett részt a fiatalok nevelésében, a gyár művészi kollektívájának munkájában, káros irányba haladt, január óta 8140 forintot taxizott el államköltségen. Ez a magatartás rossz irányba befolyásolta a művészi kollektíva munkáját is. Magatartásából az következett, hogy „Bán elvtársnak minden szabad”. „Személyi kultusz” légköre vette körül, „törvényenkívüliséget” biztosított számára, szinte a „sztárolás” határáig juttatta el. Mivel a szocialista eszméiség szerint „egy vezető művésznek minden tette közügy” volt, a művészetet és magánéletet egymástól elválaszthatatlannak tekintették. Ahhoz, hogy a művész „a munka” szférájában eredményes legyen és maradandót alkosson, köz- és magánéletében hittel és erkölccsel kell szolgálnia. Mert „a hiba nemcsak az elkövetőnek árt, de mételyezi az egész kollektívát”. Az etikum és az esztétikum illetén párhuzamba, illetve összefüggésbe állítása révén innen már csak egy lépés a végkövetkeztetés: az erkölcstelen ember rossz művész. Nem tudni, mi másra volt jó Bán életmódját kikezdeni egy alkotói kudarc ürügyén, mint arra, hogy bizonyítani lehessen: senki sem támadhatatlan, következésképp senki sem nélkülözhetetlen.

A jó pár éve tartó „védett” korszak ezzel a demonstrációval látványosan lezárult. Azzal, hogy a hatalom feloldotta (vagy feloldani kényszerült) a „védett férfiak” védettségét, tudomásul vette, bátorította egy feltörekvő és szellemében – feltételezhetően – hozzá hű generáció színre lépését; ösztönzött arra, hogy ez a generáció (amely fiatalokból és „importált emberekből”, színházi rendezőkből verbuválódott) a stafétabotot idővel és fokozatosan átvegye. Természetesen ez a „nemzedékváltás” nem ment, nem mehetett végbe egyik napról a másikra, de kezdete erre az időszakra nyúlik vissza. Előbb Fábri Zoltán és Herskó János, majd Várkonyi Zoltán, Makk Károly, Révész György, Mamcserov Frigyes, Fehér Imre kapcsolódik be a filmgyártásba, s ez a folyamat 1956 után még inkább felgyorsul. Az idő is, persze, megteszi a magáét: előbb Kalmár, azután Gertler, majd Bán, végül Keleti mindjobban háttérbe, illetőleg a perifériára szorul.

A nézeteltérés Bán és környezete, a gyárvezetés és rendező között már az *Első fecskék* forgatásakor kiéleződött ez üggyben. Ultimátumot kapott: vagy „leváltja” a női főszereplőt, vagy nem készül el a film. Bán nem tette, a film mégis elkészült. A *Rákóczi hadnagya* tovább mérgeztette a helyzetet. Munkatársai szerint Bán Frigyes rendkívül sokat hibázott. Úgy érezték – és ez ismétlődött meg a 2 x 2 néha 5 forgatásakor –, hogy nem figyel oda a filmre. A felvételeket későn kezdte el, az ebédszünetek elhúzódtak, a túlórák száma nőtt. Mindez a magyar filmgyártás történetében addig nem látott, egyedülálló többletkiadást, tetemes selejtet, s végül a letiltást indokló csődöt eredményezte. [78]

„Mindig kell valamiféle morfium egy filmben, ami Bán elvtársat fellelkesíti – mondta Keleti, akinek kiváló érzéke volt ahhoz, hogy támadását, kritikáját védőbeszéd fátylába burkolja, s nem is sokat törődött vele (annyira azért nem volt »kifinomult«), hogy egyik-másik kijelentését, kifejezését (morfium – morfinista) naívvul vagy szándékosan félremagyarázhatják –, azért kísérletezik általában kezdő színésznőkkel. [...] Lehetetlen dolog, hogy kezdő színészek miatt tönkremenjen egy kiváló filmrendező. [...] Ha nem állott volna fenn ez az [...] ügy – vonta le a végkövetkeztetést –, Bán elvtárs feltétlenül gondolkozott volna azon, hogy tévedett a szereposztásnál.” [79]

A Művészeti Tanács annak idején hiába firtatta az állítólagos szereposztási tévedéseket (Makláry Zoltán és Kállai Ferenc kivételével minden szereplőt kifogásoltak), Bán ebből nem vonta le az egész filmre vonatkozó következtetéseket. Ez a lényeges, nem az, hogy az ebédszünet rövid volt-e vagy hosszúra nyúlt – fejtette ki Fábri Zoltán. „Bán elvtárs eltévesztette az utat az utóbbi években” – állapította meg egybehangzóan a Dramaturgia és a Filmfőosztály megbízott vezetője. „Nem tettünk jót Bán elvtársnak, hogy húztuk a figyelmeztetést.”

Bán Frigyes elismerte, hogy amikor a technikai forgatókönyvet megírja, rendszerint úgy érzi, hogy már nem érdekes számára a film elkészítése, mert a témát „kiírta” magából. S noha a forgatás idején ez az érzés „elfelejtődik”, úgy látszik, most „valami” elhomályosította „szemléletét”. Hibát követett el – mondta önkritikusan. Hiába kérte őt Vass Éva, hogy ne bízsa rá a 2 x 2 néha 5 női főszerepét (egyrészt, mert nem tartotta szerencsésnek, hogy a *Rákóczi hadnagya* után még egy filmjében főszereplő legyen; másrészt, mert úgy érezte, hogy ezzel a szereppel nem tud megbirkózni), ő – „bár emiatt sokszor nyugtalan és ideges volt” – kitartott elképzelése mellett.

A 2 x 2 néha 5 rendezőjét felelősségre vonó, szigorú fegyelmi határozat (1 évi *szilencium* és 10 ezer forint kártérítési kötelezettség) igyekezett – a felszabadulást követő filmgyártás történetében először – példát statuálni arra, hogy „nem lehet az állam pénzével garázdálkodni, és felelőtlen művészi munkát végezni”. Kedvező légkört teremtett azok számára, akik „a kemény kéz politikájának” híveiként csak arra vártak, hogy mind több renitenskedőt megregulázzanak. Erre igen hamar újabb alkalom is kínálkozott.

1954. október 4-én Bányász Imre igazgató és Szinai Miklós személyzeti vezető „felelősségre vonta [a *Liliomfit* forgató, debütáló] Makk Károly rendezőt a magánéletével összefüggő [...] hírekkel [!] kapcsolatban”. „Makk Károly [...] határozottan tartotta azt a véleményét, hogy magánélete nem befolyásolta a film gyártását.” A dolog ezzel – a lovagiasság szabályai szerint – el is intéződhettett volna, ha az igazgató nem a tetemrehívás mellett dönt. Elrendelte, hogy gazdasági és gyártási szempontból „értékeli ki” a film külső felvételeinek eredményét.

A számok önmagukban, rideg egyszerűséggel, Makk ellen tanúskodtak. A produkció 131 150 Ft-tal túllépte tervezett költségvetését. 38 000 forint veszteség a nyersanyag túlforgatásából [80], 30 000 forint a pótfelvételekből, 63 150 forint pedig a hasznosméter [81] túllépéséből és a rendező „módszereiből” adódott. Feltehetően ez utóbbi okozta egyesek nemtetszését, jelentette a valódi problémát. Makk ugyanis sajátos, egyéni módszerével némiképp felkavarta a magyar játékfilmgyártás évek óta fodrozatlan, langyos állóvizét. Gyakran ismételte meg a jeleneteket (ebből adódott a túlforgatás), „szélesebben” (hosszabban) kijátszatta őket; több beállításra bontotta fel a jelenetet, mint ahogy az a forgatókönyvben eredetileg szerepelt (ebből következett a hasznosméter-„túllépés”); improvizált (azaz eltért a forgatókönyvben rögzített beállításoktól), részletezőbb feldolgozásmódot választott. Előszeretettel alkalmazta az ún. átfordatást, azaz az előző jelenet végét és a következő jelenet elejét is rögzítette, ezzel zökkenőmentessé téve az átmenetet, egységes stílust biztosítva egyszerre több jelenetnek. Ez a munkamódszer a színészeknek is kedvezett, akiknek alakítása – a film tanúbizonyság rá – gördülékennyé, könnyeddé, oldottá vált. Végezetül ugyanazt a jelenetet más-más szemszögből is felvette, ráadásul teljes hosszában.

Tény, hogy – mint valamennyi játékfilm esetében – az előkészítési idő (a hosszadalmasra nyúló elfogadtatási procedura miatt) a szükségességnél rövidebbre zsugorodott, az előkészítés részben az operátor

távollétében zajlott. Így – a fényviszonyok változása miatt – az egyes helyszíneket folyamatosan nem lehetett kihasználni: gyakran le kellett állni, majd másnap újra kezdeni a forgatást. Mindezek a körülmények azt eredményezték, hogy a tervezett 730 hasznosméterrel szemben a forgatócsoport 871 métert vett fel, viszont az 1 napra eső hasznosméterből – az előirányzott 43 méterrel szemben – csak napi 24,3 méterre futotta. Igaz, ebben az időjárás is „ludas volt”, mert ha az időjárás miatt bekövetkezett időkiesést is beszámítjuk, az eredmény (32,1 hasznosméter) már jóval kedvezőbb. A Gyártási Főosztályon – ahol, úgy látszik, Makk nem rendelkezett kellő rokonszenvtőkével – ezt a „tervleamaradást”, a túllépés döntő okát a rendező rutintalanságában vélték felfedezni. „Bizonytalansággal” és az ebből eredő „túlbiztosítással” vádolták. Szemére vetették, hogy „ily módon szeretne kitűnő filmet csinálni”. [82] A végeredmény azonban a fiatal rendezőt igazolta, s az újabb „ügy” hamvába holt, nem lett újabb precedens. Igazolta viszont, hogy a gyártási-szervezeti rend és az ezt irányító szellem az „egyéni” kezdeményezéseket nem tűrte, a művészi alkotófolyamatot előre, egy jól tervezhető, mindenkire egyaránt kötelező „rendtartással” igyekezett szabályozni, amelyben a normasértés (legyen az erkölcsi, gyártási, módszerbeli, netán esztétikai) mindig szankcionálást vont maga után. Az alkotók szívós és sokszor kilátástalannak tűnő törekvései azonban egyre tágitották a *lehetőség* kezdetben szűk körét, és idővel – a júniusi fordulat után, fokozatosan – olyan autonómiát sikerült biztosítaniok maguknak, amelyet nem voltak hajlandók a továbbiakban feladni.

A filmi ábrázolásmód rehabilitálása

*A repülőgép nem rossz autó azért, mert országúton
nem lehet járni vele.*

Balázs Béla [83]

Az a cikk, amelyet Méray Tibor *A film önálló művészet* címmel 1954. április 12-én a *Szabad Nép* hasábjain megjelentetett (s amely címét, tudatosan vagy véletlen folytán, Szóts István egy mondatából kölcsönözte [84]), legalább akkora vihart kavart szakmai berkekben, mint a *Róma 11 óra* emlékezetes bemutatója. A film ábrázolásmódjáról alkotott, korábban, majd egységesen elismert álláspont teljes és egyértelmű, nem is burkolt kritikája fogalmazódott meg Méray írásában. Nem támadta nyíltan a művészetpolitikából ismert felfogást, hanem hiányérzetének adott kifejezést abban az öt „főpontban”, amely köré eszmefuttatását felépítette.

Az első kifogás, amelyet megfogalmazott, a sematikus filmek egyik jellegzetességét érintette. „Filmjeinkben rengeteget beszélnek. Szinte mindig” – írta. A film alkotói mindent szavakkal igyekeznek kifejezni, semmit sem bíznak a képre. A filmek cselekménye túlsúlyos, nem viselik magukon a rendező azonosítható, felismerhető „keze nyomát”, az egyénre jellemző stílus jelei, fordulatai hiányoznak belőlük. A továbbiakban bírálta a színészi játékot, a magyar filmeket nem találta elég szépnek. A legnagyobb problémát érezhetően abban vélte felfedezni – és ez ténylegesen igaz volt –, hogy a film Magyarországon az irodalom, a színház egyik „váfajává lett” (döntő mértékben Révai József „áldásos” tevékenységének köszönhetően), s ezt a képi kifejezés sínylette meg. Mindez abból ered – vonta meg a mérleget –, hogy a magyar filmgyártásban (tegyük hozzá, sokkal inkább a magyar filmpolitikában, amit Méray nem mert vagy nem akart nevén nevezni) harcot hirdettek, és éveken át folytattak az ún. *filmszerűség* ellen.

Már maga a kifejezés is árulkodott arról az eszmei zűrzavarról, amely e tekintetben a magyar köz- és szakmai felfogást csaknem egy évtizeden át jellemezte. Valójában nem e pontatlan fogalom fedte

jelenségről volt szó, hanem inkább arról, hogy a magyar filmgyártás az évek során olyan sajátos torzszülöttet „termelt ki”, amely küllemében hasonlított ugyan a filmre, de lényegében (kifejezőmódjában) az irodalmi ábrázolást tekintette modellértékűnek. Nem a kép, hanem a szó meggyőző erejére épített. Nem ábrázolt, hanem érvelt, kifejtett. A magyar filmtől idegen volt a filmre jellemző (képi) ábrázolásmód. Az alkotók az írott szöveghez menekültek, hosszú időn át lemondtak (mert lemondatták őket) arról, hogy képzelőerejükre hagyatkozzanak, azt a látásmódot, vizuális fantáziát érvényre juttassák, amely nélkül nem létezhet értékes, magát képekben kifejező, vizuális művészet. Méray cikke nemcsak felszabadította a gátlásokat, de jelezte, hogy a filmszakmán belül és kívül változóban van az a szemlélet, amely az eddigi gyakorlatot meghatározta, a képet a szó kiszolgálójává tette. Egyben ráirányította a figyelmet a már elfeledettnek hitt, meghatározó jelentőségű kérdéskörre: a film lényegéről, sajátosságáról vallott nézetek rehabilitálásának szükségességére, mert a korábban uralkodó felfogás bírálata és elutasítása nélkül új szemléletű kibontakozás nem következhetett be.

Az az eszme- és értékrendszer, amelyik egy-egy művészeti ággal, kifejezési eszközzel és annak tárgyiasult eredményével, a kifejezés formájával kapcsolatban a közgondolkodásban érvényesül (s annak részeként, mint szubkultúráként él az adott szakmában, s amelynek társadalmi kötelezettsége élni vele), minden időszakban – több tekintetben is – jelzésértékű. Nemcsak az adott eszköz és a felhasználók, a kifejezési forma és a befogadók viszonyára utal, de jelzi azt is, milyen szerepet szán neki a szélesebb értelemben vett társadalmi közeg, az adott társadalom; mi a rendeltetése a meghatározott történeti-politikai helyzetben. E tekintetben a filmről alkotott felfogás a társadalmi tudat egy meghatározott szegmentumának hűségese tükröképe. Kifejezése és összegzése azoknak a nézeteknek, amelyeket az adott társadalom magáénak vall, s közvetve azoknak is, amelyeket elutasít. Közvetlenül nem hat sem az alkotó, sem a befogadó tudatára, de „olvasata” véleményformáló, eligazít abban, milyen az adott társadalom viszonya az adott pillanatban az adott kifejezési eszközhöz. A filmről alkotott felfogás, a vele kapcsolatos nézetek ismerete tehát a művészeti ág és a magyar társadalom viszonyának újabb vetületével gazdagítja a korszakképet, annak oka és magyarázata is egyben. Nemcsak művészetelméleti tanulságokat eredményezhet az ilyen vizsgálat, de megmutathatja – más vonatkozásban is, nemcsak a hatalom és a konkrét művek viszonyában –,

miként bánt a művészetpolitika (igazul vagy hamisan értékelve-értelmezve) az adott művészeti ággal.

Az a tisztán elméleti kérdés, hogy mi is valójában a film; hogy miben határozható meg a többi művészeti ágétól eltérő jellege, sajátossága (s ebből következő újdonság volta), 1945 után sohasem állott a vita középpontjában sem a művészet-elméletben, sem a művészetpolitikában. Jónéhány kérdés fontosabbnak bizonyult ebben a korszakban. Számos vita háttérében, mintegy lappangva, ott munkált azonban ez a tisztázatlan kérdéskör nyugtalaní, bármennyire is igyekezett kitérni tisztázása elől művészetelmélet és művészetpolitika egyaránt. A kitérés jól érthető oka az volt, hogy a filmről alkotott hagyományos, és akkoriban már másfél évtizede érvényben lévő és elismert „polgári” felfogás sértette nemcsak a marxista ideológián alapuló „művészetelméletet”, de közvetve az erre épülő művészetpolitika elveit, sőt gyakorlatát. Ellentmondott annak a felfogásnak, amelyik a filmben az eszmék harcában a leghatásosabb propagandaeszközt látta vagy akarta látni, s a film funkcióit egyre – a propagandaközvetítésre – szűkítette le csupán.

A XX. század története igen érzékletesen szemlélteti, hogy a totalitárius rendszerek és ideológiák nem eredményeznek törvényszerűen egyazon propagandafelfogást, és a propaganda közvetítőeszközeinek felhasználásában (és ebből adódóan azok eredményességében) is különböznek egymástól, ellentétben azzal, amit felületesen e tekintetben várnánk. A nemzeti szocialista filmpropaganda a „filmszerű” filmre épült (hatását ez nem csekély mértékben magyarázza), míg a sztálinista filmpolitika és filmpropaganda ezt a filmfelfogást és annak korábbi eredményeit elítélte, „formalistának” bélyegezte. Filmpropagandájából száműzte a filmet (a filmre jellemző és a film erejét adó képi kifejezést, megfosztotta magát az ebből következő hatástól), a filmpropagandát a verbalításra redukálta. „A filmművészet fejlődése közben – írta egy hirtelen megihletett korabeli »elmélkedő« – a polgári ideológia és esztétika néhány kötetre való tételt, tanulságot vont le. [...] De hát mik is azok a tanulságok, amiket a film művészi formájából kielemezhetünk? Talán a sokat emlegetett formanyelv?” [85] A formanyelv ilyen „szuverén megvevése” vezetett oda, hogy a film sajátos kifejezési eszközeire (például a montázsra) építő képi „okfejtés” legnagyobb hatású úttörőinek és újítóinak, mint Eizenstein és Vertov hazájában (s ezt követően Kelet-Európában) a montázs „burzsoá praktikának” minősült, a film formanyelve végletekig elszegényedett. „Érdemes-e ma már ritka-

ságszámba menő, különcködő esztéták tévedésein rágódni [...] visszafelé tekinteni, ahelyett hogy csak a jövőre néznénk?” – elmélkedett a már idézett szerző. A magyar filmrendezők tehát nem Eisensteinen és Vertovon, hanem Csiaurelin és társain iskolázódtak.

A film sajátos kifejezőeszközeiről alkotott nézetrendszer – amelyet a felszabadulás előtt már másfél évtizeddel megfogalmazott Balázs Béla – Magyarországon csak kevesek számára volt ismert. Még az ez idő tájt legjelentősebb rendezőegyeniségnek tekintett Szóts István sok kérdéskörben új eszméket hirdető *Röpiratában* is csak néhány – igen általános, felszínes – gondolat található arról, miben és mennyiben önálló, új művészet a film – „vagy legalábbis az lehet”. [86] A film lényegéről alkotott közkeletű felfogás jobbára vagy negációból állott (a film nem lefotografált színház), vagy költői kérdésekre szorítkozott (mennyiben művészet és mennyiben technika?). [87] Azoknak a száma, akik egyáltalán kérdéseket tettek fel maguknak és másoknak a film mibenlétét illetően, igencsak szűk körre korlátozódott. Groó Lajos és Hevesy Iván munkáit, Lohr Ferenc, Kispéter Miklós műveit csak az igazán „kiműveltek” vagy a filmszakma legérdeklődőbb rétegét alkotó kevesek ismerték és vitatták meg.

Ilyen körülmények között nem csodálható, hogy az emigrációból hazatérő, és a filméletbe beilleszkedni kívánó Balázs Béla 15-20 évvel korábban megfogalmazott, még mindig aktuális és elméletileg jóval megalapozottabb, jelentős gondolatai – amikor 1948-ban napvilágot láttak – „az új értelmiség”, a filmszakmába bekerült, a filmpolitika és a filmgyártás irányító posztjaira állított funkcionáriusok körében eretnek tanoknak számítottak, amikor azokra odafigyeltek. Nézetei ugyanis csak akkor lettek figyelmes „elemzőkre”, amikor Balázs a kultúrpolitika viharába bekerülvén, röviddel később a magyar szellemi életből kisodródni kényszerült.

Balázs Béla – aki 1932-től 1945-ig a Szovjetunióban élt – azzal a szándékkal bocsátotta útjára 1948-ban *Filmkultúra (A film művészetfilozófiája)* című, negyedik és egyben utolsó könyvét, hogy annak „talán a felszabadulás után elinduló magyar filmművészet is hasznát veheti”. Tévedett. Abban a lassan kietlen szellemi sivataggá váló közegben, amit viszont jól ismert 13 évi emigrációjából, az eredeti, a rendhagyó gondolatoknak, nézeteknek, felfogásnak nem volt polgárjoga, kivált, ha a politikai érdekeknek nyíltan is ellentmondott. Életének utolsó három esztendeje alatt azt is tapasztalnia kellett, mennyire gyermekcipőben jár még az „új” Magyarországon a filmmel kapcsolatos gondolkodás, elmélkedés; mennyire hiányzik itt az

a fajta „új érzékenység, új képesség”, amely egy új, vizuális kultúrával „szemünk láttára alakult ki” az elmúlt évtizedekben szerte a világon. Balázs Béla – a látnokokra jellemző éleselméjűséggel – már a húszas évek végén tudta, hogy az irodalmon, a képzőművészeten és zenén nevelkedett ízlés, a hagyományos értékrendszer és művészi kultúra a maga „megrögzött képzeivel és értékelésével” akadályozta, hátráltatta leghatásosabban, hogy az új művészet (ahogy Balázs a filmet nevezte) Európában fejlődésnek induljon. (Jórészt – tehetjük hozzá – e bénító kulturális hagyományok hiányából következik, hogy az amerikai film oly korán és könnyen fellendülhetett.) „Más művészetek [a filmre] alkalmazhatatlan elveivel nyomták el az új elveket. Pedig a repülőgép nem rossz autó azért, mert az országúton nem lehet járni vele.” [88]

Állításából logikusan következett az is, hogy az „új művészetnek új elméletre van szüksége, amely az új kifejezés formanyelvének alaktanát (morfológiáját) rendszerezi, és törvényeit megállapítja. [...]” „Hogy a film hogyan tanított meg bennünket látni, hogy fejlesztette vizuális érzékenységünket, vizuális asszociációinkat, vizuális metaforák és szimbólumok megértését, azt a film története folyamán pontosan követhetjük.” [89]

Balázs Béla távolról sem sejtette azonban, hogy e következtetéseit épp annak az ideológiának nevében utasítják el, amelynek ő szolgálatába szegődött, vállalva emigrációt és mellőzést, mai napig várva Magyarországon az utókor értő és elemző rehabilitálására. „Szerencséjére” már nem lehetett tanúja annak, hogy őt magát pellengérre állítva, milyen „tisztítótűznek” teszik ki tanait elvtársai.

A filmek szorgalmas nézője, „az új érzékenységgel, új képességgel, új kultúrával rendelkező ember” néhány esztendő leforgása alatt megtanult „képnnyelven érteni, képekből következtetni, képperspektívákat, képmetaforákat és képszimbólumokat látni”. Két évtized kellett ahhoz, hogy egy „nagy vizuális kultúra kialakuljon”, s a filmkamera „új technikája” nyomán az ábrázolás, a történet elbeszélésének, bemutatásának új formája szülessen, amely valószínűleg gyorsasággal fejlődő, finomodó, differenciálódó, új „képnnyelvet” teremtett. [90]

A filmművészet ott kezdődik – írta Balázs Béla –, „ahol a [színpad] ábrázolásnak három törvénye végződik [91], és helyére új módszerek [92] lépnek”. A filmi ábrázolás legfőbb ismérvei azért lényegesek, mert róluk ismerni fel „a filmet”, azaz a későbbiek szempontjából döntően „a filmszerűt” [93], azt, amit a vásznon látunk. Ez a

később ugyan fel nem idézett, de Balázs írásaiban kifejeződő modell az elérendő ideált tételezi. „Ezek az új elvek a következők: 1. egyazon jeleneten belül változó távolság néző és jelenet között, s ennél fogva változó nagysága a kép keretébe [...] eltérő jelenetnek. 2. Az egész jelenet totális képének részekre bontása. [94] 3. A részletképek, jeleneten belül is változó beállítása (szemszöge, perspektívája). 4. A vágás, vagyis a felbontott részletképek megszabott sorba illesztése. [...] Nemcsak egyes jelenetek követik egymást [...], hanem a legkisebb részletek képei is, melyekből [...] áll össze a jelenet egésze (montázs, vágás). [...] A vágás [...] sajátos és új, nagy alkotóművészet. A film végső, összefoglaló, alkotó munkája [...] nem reprodukció, mert [...] nincs »eredetije«, nincs modellje.” [95]

A hangosfilm felfedezése és fokozatos térnyerése mindezen nem sokat változtatott, noha a film utóbb letért *saját útjáról* [96], „fő tendenciájában újra fényképezett színház lett”. „A beszélő film ellenére a film lényege [...] a kép maradt”. [97] Mert a hangosfilm nem a némafilm logikus, illetőleg organikus folytatása, hanem *másfajta* művészet (mint ahogy a festészet sem a grafika fejlettebb formája, hanem valami egészen más), nem a fejlődés eredménye, hanem a kifejezőeszközök gyarapodásának következménye. [98]

A film azon elméleti modellje, amely Balázs Béla elveinek publikálásáig (1948) Magyarországon ismeretlen volt, és megjelenésének időpontjában is a legkorszerűbb felfogásnak számított, szöges ellentétben állott azzal a filmideállal, amit Balázs Béla is jól ismert szovjetunióbeli emigrációja éveiből, és amely az államosítás megtörténtével a magyar filmgyártásban is irányadóvá vált. Ez az „elmélet”, amelyet ma jószerivel már ismeretlen „filmideológusok” munkáltak ki a sztálinizmus fokozatos térnyerésének időszakában a Szovjetunióban, és amely lassan, de biztosan „beszivárgott” a kelet-európai országok filmirányítási és filmgyártási gyakorlatába, hirtelen, egyik percről a másikra eluralkván azt, szöges ellentétben állott a balázsi tanokkal. Nem a kép, hanem a szó meggyőző erejére épített, ezért száműzte a részletező („filmszerű”) képi ábrázolásmódot (a részletekre felbontott jelenetszerkesztést), a belőle szervesen következő jelenetépítkezés módját (egyebek közt az *attraktív montázst*); a montázst annak legegyszerűbb formájára (a jelenetek egymáshoz illesztésének eljárása) redukálta. A rövid, de „képileg” beszédes, *montírozott* jelenetsort hosszú, statikus, értekező eszmefuttatások színpadi jelenethez hasonlatos bemutatásmódja váltotta fel. A felvevőgép alig változtatta a helyét, a beállítás szemszöge is csak akkor változott,

ha ezzel is valami jelentőset akart kifejezni a rendező, érzékeltetvén a beszélő fontos mondandóját; lemondott a hang (a beszéd, a zene, a zajok és zörejek) kifejező, a jobb hangosfilmekben oly érzékletes, jelentésgazdagító alkalmazásáról.

Az új filmtípus elterjedésével – különös módon – egybeesett Balázs Béla elveinek „felfedezése”, hivatalos értékelése. Az előbbi létjogosultságának igazolása címén – a kor elveinek megfelelően – az utóbbi létjogosultságának tagadásával kezdődött és szerveződött a továbbiakban ez a folyamat. Balázs Béla biztosan nem ilyen kétes dicsőségre pályázott, amikor – közreadva a *Filmkultúrát* – naivul azt hitte, hogy gondolatai a kialakuló „szocialista” filmgyártást szolgálhatják. Divat lett – a „burzsoá filmfelfogás” kritikája ürügyén szervezte kétes érdemeket – Balázs Bélán verni el a port. „Bár a szovjet filmek gyakorlata sorra döntötte ezeket a megingathatatlanul hitt szabályokat”, azt azért senki sem állíthatta, hogy „nyomai sem maradtak”. A köztudatban többé-kevésbé élénken élt még néhány „filmszerű” megoldás emléke. Ezeket kellett tehát eltüntetni ahhoz, hogy a „szocialista realista film” eszménye meggyökereddzék a fejekben.

Ebből a „szakirodalomból” a mai olvasó számára már nem a pongyola fogalmazásukkal és zavaros nézeteikkel kirívó, naiv, heveskedő, fésületlen kritikai észrevételek, oldal- és egyenes vágások a figyelemre méltóak, hanem az a „filmmodell”, ami belőlük kibontakozik, s amit 1953 júniusának beköszöntével el kellett „takarítani” az útból ahhoz, hogy a „filmszerű film” visszanyerje jogait. Ez a modell nem „ihlette”, csak tükrözte a gyakorlatot. A magyar filmgyártásban – „ha egyre ritkábban is” – akadtak még, akik a „megszokottnál” hosszabb jelenetektől idegenkedtek; akiket csábítottak „a képszerű megoldások (a képszerűségnek valamilyen »specifikus« formáját tartva szem előtt)”; akik a drámai jelenetekben többre értékelték a „montázsszerű szerkesztést” a már említett hosszú beállításnál; akiket félelem szállt meg a *színpadszerű* szó hallatán. Úgy tűnt, hogy „nem vészett ki még egészen a »filmszerűség«, a »speciális filmnyelv« utáni nosztalgia” néhány filmalkotóból. Sőt, „egyes szakmai körökben” olyanfajta „arisztokratizmussal is” találkozni lehetett, amelyik „az eszmei mondanivaló kielemezését szakszerűtlennek, pusztán a laikus közönséghez méltónak” tartotta.

„A széles ívű jelenetkomplexumokra épülő film [...] kétségtelenül a színpadi dramaturgia eszköze is, ez azonban semmit sem von le filmszerű voltából, hisz a film [...] magába olvasztja a megelőző művészetek számos elemét. [...] Az ilyen jelenetezés nemcsak a

színeszi munka alapfeltételét jelenti, de módot ad az írónak a párhuzamban rejlő emberi ábrázolólehetőségek kihasználására is.” [99]

Hálás feladat volna boncolgatni a fenti gondolat sor kétségkívül szembeeszkő logikai ellentmondásait, ironizálni a szerző pongyola fogalmazásán, de ez elfedné a kérdés lényegét. Az ilyen és hasonló szövegek ugyanis nem művészetelméleti, hanem ideológiai funkciójuk alapján értékelendők és értelmezhetők csak, nem igazságtartalmuk a döntő (az igazságból vajmi kevés van bennük), hanem az, amit lelepleznek a kor mentalitásából, amit feltárnak – akarva-akaratlanul – tényanyagából. Megtudjuk belőlük, hogy sokan még idegenkedtek a párbeszédektől; sokak szerint a dialógus a filmben csak „arra való, amit a képben nem fejezhetünk ki”. A párbeszéd – amelyet a sztálini szellemiségű „elmélet” a film legdöntőbb kifejezőeszközének tekintett – „helytelen” lebecsülése a még mindig élő „formalista” nézetek tartalmat lebecsülő vélekedéséből fakad. Mint ahogy a párbeszéd megítélése, a jelenetszerkesztés módszere sem egyszerű formai vagy technikai kérdés, hanem tartalmi jelentőségű, mintegy a film specifikumának – szó vagy kép, tartalom vagy forma elsőbbsége – megítéléséből fakad.

„A film formanyelve a kép. Gazdagíthatjuk [...] élőszóval, zenével, színekkel [...], de a vezérszólam mégis a kép marad. Ha ez döntően megváltozik – szögezte le a filmíráson iskolázódott Szinetár György –, akkor [...] már nem beszélhetünk filmről.” [100] E szavak bizonyítják, hogy a magyar filmalkotókból a gondos ideológiai meggyőző munka, a nyílt vagy burkolt fenyegetések ellenére sem veszett ki a szakmai igényesség vágya; tovább élt bennük a „filmszerű” film képzete, noha ez a művekben mind ritkábban ölthetett testet. Szorgos elemzők ugyanis lankadatlanul keresték a „formalizmus” megnyilvánulásának legkisebb jelét is, és ostromozták érte az abban vétkes rendezőt. [101]

Balázs Béla legnagyobb vétkének ugyan azt az állítását tartották, amely szerint a szovjet némafilmek nem forradalmi ideológiájuk miatt, hanem annak ellenére, nem politikai tendenciájuk, hanem esztétikai újdonságuk révén váltak világhírűvé, de ennek a gondolatnak közvetlen ideológiai veszélye, a filmkészítés mindennapos gyakorlatára hatása nem volt, ezért ez még bocsánatos bűnnek minősült. Sokkal többet nyomott a latban – mert „eretnek” felfogásra bátorított, s ennek gyakorlati következménye is megmutatkozott – a teoretikus ama „burzsoá vonása”, nézete – amelyet mások (így

Szóts István) is osztottak és hangoztattak –, amelyet eltorzítva „színessellenességnek” állítottak be. Ez az „elhajlás” ugyan valóban „jelentkezett” valaha Eizensteinnél is, „de ezért bírálatot is kapott, és ezt a nézetét revidálta”.

Balázs Béla és a „burzsoá ideológusok” a filmszínész esetében a művészi adottságoknál valóban fontosabbnak tartották, hogy *típust* képviseljen („a film színésze típusától nem szabadulhat” – írta Szóts István), de ezt nem abszolutizálták, nem tették kizárólagossá, kritériummá, sokkal inkább kíváncsiaknak, mint szükségesnek tartották, mert – mint Szóts írja – „az élő és nem kendőzött emberi arc a premier plánok felnagyításában [...] soha nem látott titkokat árul el az emberről”. [102] A színész és a típus „durva szembeállítását” inkább a bíráló képzeletében élt, annak szüleménye, ami a magyar filmgyártásban nem volt valóban élő probléma, hiszen a korszak kiemelkedő filmjeiben – nemcsak a *Nagy hazafi*-ban és a szovjet filmekben – a színésznek kiemelkedő szerep jutott, és a film „többi kifejezési eszköze” mind-mind (kicsit túlságosan is) arra szolgált, hogy a színészi ábrázolást „kiegészítse”. A színészt mint „kifejezési eszközt” és a film „speciális eszközeit” szembeállítani: ez vezet végül is a színész jelentőségének abszolutizálásához; a filmi ábrázolásmód „privilegizált eszközeinek” mítosza pedig ahhoz az elváráshoz, mely szerint a filmben mindenkinek és mindennek a színész munkáját kell szolgálnia, mert „a film középpontjában a színész áll”.

„A *Nagy hazafi* a lelkesedés, az öröm kifejezésére a legerősebb kifejezési eszközt, a színészi játékot használja. Nincs az a legagyafurttabb montázs, amely többet mondana az építkezés nagyszerűségéről, mint Sáhov győzedelmeskedő, büszke tekintete, ahogy végignéz a háttérben nyüzsgő építkezésen. Nem a téglahalmok, betonkeverők fontosak a rendező számára – mint magyar kollégáik némelyikének –, hanem az ember, aki mindezt alkotta.” A magyar rendezők viszont a lelkesedést „különféle montázsokkal” próbálták kifejezni. „Perceken keresztül gépek, kerekek, ismeretlen alakok mozgását látjuk a vásznon, és a rendező csodálkozik a legjobban, ha a képeknek ez a lélektelen sora [...] nem ragad magával.” Filmjeinkből ezért hiányzott „építésünk lelkesültsége, pátosza”. [103]

Ez a nézet még a filmről alkotott józan közfelfogásnak is ellentmondott, „a természet gazdag sokoldalúságának megtagadását” jelentette. „Ha a tárgyak hozzátartoznak életünkhöz (márpedig hozzátartoznak), akkor ezek [...] megfelelő körülmények között arra is alkalmasak, hogy kifejezzék életünket anélkül, hogy ez a valóság elembertelenedéséhez vezetne.” [104]

Az ember és környezete, a szubjektum és a tárgyi világ ilyenén szembeállítása, és az előbbi abszolutizálása révén az utóbbi kizárása a filmi ábrázolásból, a montázsellenesség alig burkolt megnyilvánulása volt, amit megfogalmazója nem is rejtett véka alá, miután Balázs Béla felfogásában éppen a montázs – amely az „emberábrázolás elsekélyesítéséhez vagy teljes hiányához” vezet – filmet meghatározó specifikus jellegének tétele volt az a másik „burzsoá nézet”, ami igazán nem tetszett akkoriban, mivel lényegében mondott ellent a favorizált hosszú beállításnak és a rá épülő filmformának.

A montázsellenesség ihletője, „szent tüze” szorgos élesztgetője Magyarországon maga Révai József volt. A hosszú beállításokra, vég nélküli dialógusokra épülő filmtípus a szovjet filmmodell másolásából, szolgálai utánzásából született tényszerűen, de tértnyerését, minden tőle eltérő filmforma fáradhatatlan irtómunkáját Révai, „az irodalombarát”, mély meggyőződésből, szenvedélyből űzte. Ekkora szenvedély nem magyarázható csupán ideológiai meggyőződésével. Lelke mélyén, szinte tudattalanul motiválta ezt az a megvetés, az a bevallatlan viszolygás (amely voltaképpen a meg nem értésből fakadt), amellyel az irodalmon nevelkedett, csak a szó erejében bízó, „hívó” – ebből adódóan magát felsőbbrendűnek tekintő – kultúrpolitikus viseltetett a képekben „fogalmazó”, vizuális kifejezőeszköz, a mindenkoron tömegművészetnek tartott film és annak „nyelvtana” iránt, amelynek legismertebb kompozíciós eljárása a montázs volt.

A hosszú, statikus beállításokra, dialógusokra épülő filmtípus (mintegy a „filmszerű” – tehát a rövid beállításokra és a belőlük építkező montázsra alapuló – filmtípussal szemben) kialakulását az általános „ideológiai” kontextus, a filmnek szánt ideológiai szerep tudatosítása ösztönözte, de Révai – egyénisége, funkciója révén – örködött felette, és hosszabban életben tartotta, mint ha pártfogását nem élvezte volna. A félénk, bátortalan kezdeményezéseket (amikor valóban indokoltan akart élni a rendező a montázs, a filmi kifejezés leghatásosabb eszközével) kérlelhetetlenül elfojtotta, s ez olyan abszurd döntésekhez vezetett – mint az *Erkel* esetében –, amikor Révai inzerteket javasolt magyarázatképpen, mint a némafilmekben. Igényei a „filmszerű filmmel” valóban kielégíthetetlenek lettek volna, hisz mindaz, amit a filmtől mint ideológiai üzenetközvetítőtől elvárt, azt csak a szó, sőt az írás eszközével közvetíthette, képpel aligha. [105] „A 48-as eseményeket nem montázzsal, hanem inkább jó felirattal kellene megoldani” – írta egy helyütt az *Erkel* kapcsán. „Általában vigyázni kell arra, hogy a cselekmény, illetve a képek ne

ugráljanak ide-oda, a képek ne legyenek rövid lélegzetűek, ez montázszerűsége vezet” – tért vissza a kérdésre *A harag napja* forgatókönyvének tárgyalásakor. „Helytelen a magyar filmgyártásnak az az általános szokása, hogy nem játsszák végig a jeleneteket. Ezáltal a film nem válik drámaivá, hanem egyszerű elbeszélés marad. [...] A film nem epikus mű [...], hanem dráma. A félbeszakított jeleneteket be kell fejezni, epikus (!) és nem montázsstílusra van szükség” – szögezte le ismételten, a *Kiskrajcár* kapcsán. [106] A filmek fő hibájának – művészi, illetve formai szempontból – az egymásra következő, „rövid lélegzetű” jeleneteket tartotta, a rövidséget a kidolgozatlansággal azonosította, és ítélte el. A rövid jelenetben a „hamis filmszerűség” maradványát látta. Ez a szerkesztési mód – mármint a montázs – riportszerűvé teszi a filmet, ebből arra következtetett, hogy a jellemeket nem dolgozzák ki, nem árnyalják eléggé, nem ábrázolják „tisztességesen”.

Révai – ha a szűkség, netán célja úgy kívánta – előszeretettel cserélte fel az okot az okozattal. Az effajta gondolkodásmód, amely mindig csak hibás következtetéshez vezethet, az ideologikus érvelés egyik legjellemzőbb sajátossága. Ebben nem az igazság mint kritérium a fontos, hanem a végeredmény, a következtetés, ahová az érveléssel el akar jutni. A posztulátum (a montázs rossz, tehát elvetendő) egész érvelését eleve befolyásolta, és csak a számára kedvező irányban „mozgathatta”.

„A burzsoá film” kedvelt eszköze, a „kettős montázs” (!) (ami a szakirodalomban párhuzamos montázs néven ismert), az apró részletek „sűrű váltogatása”, a „filmszerűség”, a „speciális filmnyelv”: a korabeli magyar filmgyártás jelentősebb filmjei azt mutatták, hogy ezek „veszélye” nem fenyeget, előfordulásuk gyakorisága a fehér hollóéval volt mérhető. A *Patyomkin páncélos* példájából nem a forradalmi ideológia, hanem a forma merész keresése szolgáljon útmutatóul rendezőinknek – kelt ki indokoltan Makk Károly e korántsem mondvacsinált vita kellős közepén –, és „bátor, éles harcot” hirdetett „a szürke, ízetlen [...], sematikus ábrázoló módszer ellen”. Az újat kell keresni – szögezte le –, a merész megoldásoktól sem szabad visszariadni. [107]

A beállítások hosszának kérdése, amely az ún. *Patyomkin-vita* kapcsán éleződött ki, a filmgyártásban is egyfolytában napirenden szerepelt.

Igaz, hogy a hosszú beállítás megkönnyíti a színész munkáját, felszabadultabban mozog, de a kérdés lényege – Máriássy Félix

szerint – nem a hossz, hanem a színészi játék jellegtelensége, elnagyolt, vázlatos volta, amelyet a beállítás hosszáról folytatott vita elfed. A rosszul megírt jelenetet, a szürke alakítást hiába bontotta fel a rendező rövid beállításokra, attól még jobb nem lett. A beállítás hosszának kérdését tehát nem lehet e tartalmi tényezőktől elválasztva vizsgálni, még kevésbé lehet általánosítani, kijelentve, hogy helyesebb hosszú, mint rövid beállításokat készíteni. A gyakorló rendező mindennapi munkájában tapasztalhatta, hogy akik a hosszú beállítást erőszakolják, nem ismerik a filmkészítés gyakorlatát sem; nem tudják, hogy milyen technikai akadályok gátolják egy-egy hosszú beállítás elkészítését. A hosszú beállításhoz – emlékeztetett Máriássy – bonyolult mozgás és világítás, biztos szerepismeret, mozgáskultúra, a lehetségesnél jóval több próba kell (amelynek feltételei a magyar filmgyártásban korántsem voltak biztosítva); s mivel több a hibalehetőség is, időben és nyersanyagban, tehát költségben jóval többet igényel, mint a rövid beállítás. A hosszú beállítás alkalmazása tehát távolról sem csupán felfogás kérdése, hanem a gyártási kultúra lehetséges mutatója is, „ideológiai” vita tárgyát csak akkor képezheti, ha a gyártási feltételek egyáltalán lehetővé teszik a rendező számára a választást. Csak a gyártási folyamattól elszakadt, attól távol álló szemlélet eluralkodása eredményezhette, hogy ez a kérdéskör ádag vita témájául szolgálhatott. Az olyan elmélet, amely a valós viszonyok figyelmen kívül hagyásával épül fel, csak légvárakat épít, és a valósággal összeütközésbe kerülve, szükségszerűen omlik össze. Ha ráadásul maga kíván feltételrendszert teremteni a valóság ismerete nélkül, meg is béníthatja a gyakorlatot – miként tette is –; elvárásának lehetetlen megfelelni, szorongást és bizonytalanságot gerjeszt, az alkotót önmagával és környezetével előbb konfliktusba, majd meghasonlásba taszítja.

A beállítás felelős választás eredménye (mit mutasson meg az alkotó a valóságból, és milyen kívágásban): a rendező (és a filmművészet) legsajátosabb eszközeinek egyike, és ezt a választást kinyilatkoztatással és dekrétumokkal nem lehet szabályozni, befolyásolni, mert különben az alkotómunka autonómiáját veszíti el.

„Az oly gyakran hangoztatott »filmszerűség« kérdése kizárólag a rendező ügye” – szögezte le egyértelműen, a rendezők egységes álláspontját kifejezve a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján felszólaló Bán Frigyes. [108] „A rendező – teszi hozzá Máriássy Félix – a felvevőgép lencsáját olyan közel és olyan szemszögből irányítja valamelyik személyre vagy tárgyra, ahogy

jónak látja. [...] A néző úgy lát és azt látja, amit a rendező meg akar mutatni. [...] A filmtechnikáknak ez a tulajdonsága lehetővé teszi [...] egy jelenet lényeges vonásainak kiemelését [...], szereplők jellemzését, a mellékes [...] mozzanatok kihagyását, tehát a drámai sűrítést.” [109]

Ezek a ma már evidenciának számító, nyilvánvaló igazságok akkoriban nemcsak egy vita téziseinek kritikájaként hangzottak el, hanem az alapvető alkotói jogok és érdekek védelmében, elkeseredett segélykiáltásoknak is beillettek, de távol volt még az az idő, amikor ismételten nemcsak elhangozhattak, de meg is fogantak. A „filmszerűség” kérdése a rákövetkező három esztendőben vita tárgyát sem képezhette, mert ez a probléma „hivatalosan” többé nem létezett. Pudovkin 1951. augusztus 14-i előadása folyamán, amelyet a Színház- és Filmművészeti Szövetségben tartott, egyszer és mindenkorra „levette a napirendről”. „Előadásom előtt – mondta bevezetőjében – néhány kérdést intéztek hozzám. Az ötödik így hangzott: a filmszerűség(?). Aki a kérdést adta, maga is kérdőjelet tett kérdése után. Ez előttem is kérdés maradt, amelyre valószínűen nem is tudok felelni. [Nem is tért ki rá!]” [110]

A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján – amelyet két hónappal később, október 13–15-én tartottak – azután „végre megérett a helyzet a film fő elvi kérdéseinek felvetésére”, és – ahogy Kovács András fogalmazott – az „ellenséges nézetek” („a filmszerűség formalista elmélete”) „leleplezésére”, Jerjomin nyomán, Czímer József értelmezésében. [111] Mindenekelőtt azonban nemcsak a formalizmus, de a kozmopolitizmus bűnében is vétkes Balázs Béla „szellemi örökségét” kellett eltakarítaniok az útból, mind személyét, mind nézeteit diszkreditálva.

Balázs nézetei – zsigerezte ki Kovács András a *Filmkultúrát* (!) – a kozmopolitizmust, az amerikai filmet, az amerikai életformát dicsőítik. Könyve az „imperialisták ideológiai fertőzésének” hatásos eszköze volt és maradt, amelyet a kritika sajnálatos módon nem leplezett le megjelenése idején, de később sem. A magyar filmteoretikus elmélete arra a „hamis” elképzelésre épül, hogy létezik a társadalmi viszonyoktól, osztályoktól független *egységes filmművészet*, egységes „filmformanyelv”, s ennek a „filmnyelvnek” (közelkép, változó beállítás, szemszög, vágás) a fejlődése határozza meg alapvetően a filmművészet fejlődését. Az „egységes filmművészet” [112] kozmopolita fogalma és a formalizmus dicsőítése azonban nem volt elég Baláznak. Ő a szovjet film válságáról merészel beszélni – állítja

bírálnok, noha Balázsnál szó sincs erről, de a korabeli, hithű kritikus egy-két rágalomtól sem riadt vissza célja elérése érdekében –, s Balázs Béla arra ragadtatja magát, hogy kijelentse: „a film merőben új művészet, különbözik valamennyi régi művészettől”. A „filmszerűség”, amely a demokratikus berendezkedésű országokban valóban és elsősorban szemléletbeli kérdés, Kelet-Európában elsőrendű fontosságú ideológiai problémává vált, s amíg az maradt, csekély esélye volt annak, hogy maga a film is változzék, s ne csak a róla alkotott felfogás. „A tiszta, a filmszerű film – írta Kovács – minőségében éppúgy nem különbözik a hollywoodi szeméttől, mint Tito »szocializmusa« a faszizmustól. [...] Harmadik út a filmművészetben sincs.” [113] „A forma, a filmnyelv, a filmszerűség osztályok feletti felfogása” sodorta Balázs Bélát az esztétikai és ideológiai „tévedések” útvesztőjébe, de ugyanezek a „hibák” immáron erénnyé nemesülve eredményezték rehabilitálását három évvel később a szűk és szélesebb körű szakmai közvéleményben egyaránt. „Ők is a filmszerűséget szeretik – biztosította »diplomatikusan« a vezetőket 1953 októberében a filmalkotók nevében Bacsó Péter –, s nem Balázs Béla feltámadását látják Szántó elvtársban.” [114] „S ha már elsőik nem lehetünk, ne legyünk utolsók sem abban, hogy a filmalkotás világviszonylatban páratlan magyar úttörőjének segítségét felhasználjuk a hazai filmgyártásnál – mely, valljuk meg, nagyon is rászorul arra.” [115] „Ma – vélte 1954-ben Barabás Tibor, a *Rákóczi hadnagya* forgatókönyvírója –, amikor a magyar filmgyártás megújulóban van”, amikor „sok vita folyik a filmszerűségről” [116], „a filmszerű filmtől várjuk, hogy fokozza a műfaj [...] gazdagságát, vonzerejét.” [117]

A filmről alkotott, 1948–1954 között uralkodó felfogást nemcsak a megváltozott társadalmi-politikai viszonyok és a művészi „szabadgondolkodás” rendítik meg, de a tőlünk távol zajló, mihamar hozzánk is „begyűrűző” technikai forradalom – elsősorban a *mágneses képrögzítés* mint eljárás, és a *televízió* mint új közvetítőeszköz, s az akkoriban még oly ígéretesnek látszó háromdimenziós-film-készítés és -vetítés [118] jóvoltából – kényszerítette ki a változást, rendítette meg alapjaiban a magyar filmszakmát, amelynek nyugat felé irányuló kapcsolatai meglehetősen korlátozottak voltak, s ebből következően a negyvenes évek végétől fokozatosan elszigetelődött. Amikor képviselői végre tudomást szerezhettek a technika világában bekövetkező változásokról és azok tendenciáiról, a világban már bekövetkezett a technika forradalmi változása, megújulása, ami a magyar filmszakmát váratlanul és felkészületlenül érte. A gyakorló szakem-

berek nagy része mit sem tudott annak mibenlétéről, jelentőségéről, s amikor tudomásukra jutott, néhányan idegenkedve és értetlenül fogadták a híreket, mások „előreszaladva”, mindent alapjaiban fel-forgattak volna. E két szélsőséges tendencia ütközött meg nemcsak a művészet, de a technika területén is. A filmművészek még alig hogy megbarátkoztak azzal a gondolattal, hogy filmjeik „nyelvezetét” ezentúl nem kell feltétlenül elszűrkiténiük, ismét megpróbálkozhatnak a filmi kifejezés széles skáláján játszani, élniük lehet és kell a megújhodott vagy megújításra váró formanyelvvel, egy-egy merőben új, tehát korábban ismeretlen eszköz vagy eljárás legtöbbszörből félelmet, elutasítást váltott ki. A szüntelen változás, megújulás egészen más lelkialkatot alakít ki, mint a bezártságban tartott, a változások szellemétől idegenkedő légkörben dolgozni kényszerülő magyar rendező akkori volt, s az alkalmazkodási készség sem egyik napról a másikra teremt valakiből fogékony, s az újat problémamentesen befogadni és azzal élni képes alkotót. Az új szelleme és lehetősége – ilyen körülmények között – nem minden esetben eredményez feltétlenül teljesítménynövekedést, elutasítást (amely az önhibáján túl, az újítással szemben ellenséges közeg hatására alkalmazkodásra képtelen ember sajátja) viszont annál gyakrabban. A magyar panorámafilm-eljárás kidolgozóinak esete bizonyítja, hogy egy olyan társadalmi közegben, amely a művészi megújulást hátráltatja, a műszaki fejlesztés és haladás is (eleve kockázatot követelve) kudarcra van ítélve. E konkrét esetben sem az újítás minősége az értékmérő (hisz a technika öntörvényű fejlődése fokozatosan, mondhatni automatikusan kirotálja azt, ami korszerűtlen és működésképtelen), hanem a közeg reakciója, amely minden újításban (amit egyébként szólamokban rendre ösztönzött és erőltetett) ön maga, hite szerint jól felépített rendjének megkérdőjelezését sejtette meg.

A nagyobb képméret – amely a panoráma- (*cinemascope*-) eljárás újdonsága volt – a korábbitól eltérő filmkészítési gyakorlatot igényelt, merőben más művészi (rendezői, operatóri) felfogást követelt meg, és a film mint műalkotás egészének megújítását ígérte. „A filmművészet lényege, a képekben való kifejezés, amit az utóbbi időszak vitáiban filmszerűség névvel tiszteltünk meg”, a külföldön egyre sebesebben teret hódító, szélesvásznú, ún. *panorámikus filmekben* [19] sokkal igényesebben, érzékletesebben valósulhatott meg, mint az ún. normál filmekben. A panorámikus filmeljárások egyik egyszerű, de legelterjedtebb változatát az ún. *cinemascope*-eljárás

képezte, amely a normál képmező (15,2 mm x 20,9 mm) méretét – 1 : 1,275 oldalviszony mellett – 18,15 mm x 23,15 mm-re növelte, s a kép kivetítve – a normál filmhez viszonyítva, a kettes torzítású tényező miatt – kb. kétszer olyan széles (1 : 2,55) felületet töltött be a vásznon, miközben a felvett és kivetített tér látószöge is kétszeresére nőtt. A *cinemascope*-eljárás nemcsak fokozza a térhatást, hívebben tükrözi azt a látómezőt, amit az ember szabad szemmel befogni képes, de új kifejezési (kompozíciós) lehetőséget kínál operatőrnek, rendezőnek, amely alapvetően megváltoztatja a filmek képi világát, ábrázolásmódját. A képmező méretének növekedése például lehetővé teszi, hogy az időben építkező (montázs) szerkesztésmódot a térben építkező ábrázolásmód (az egymásutániságot az egymásmellettiség) váltsa fel, be nem látható távlatot nyitva ezzel (is) a képi kifejezésmód megújításában. [120] „Egyszerre két premier plán fér a vászonra [...], nem kell a felvevőgépnek – pontosabban a rendezőnek, vágással – hol egyikre, hol másikra ugrania” – írta naiv rácsodálkozással a korabeli kritikus, mintegy megsejtve eme lehetséges újítások egyikét. [121]

A hazai panorámafilm-kísérletek műhelye meglepő módon nem a Játékfilmgyárban, hanem a Magyar Szinkronfilmgyártó Vállalat kebelén belül alakult ki. 1955. július közepétől itt folyt – ádáz szakmai viták közepette, amelyek egyebek közt arról is folytak, hogy előbb a szélesvásznú filmek gyártását kell-e megindítani, vagy vetítésükre alkalmas filmszínházak kialakítani – a gyár főmérnökének, Kereszti Ervinnek újfajta, felvételi és vetítési technikáját illetően egyszerű, „kézműves”, ezért a nyugati eljárásokkal vélhetően össze sem vethető eljárásának próbája, Dienes Ferenc közreműködésével, aki különböző jeleneteket vett fel, a gépmozgás lehetőségeit kutatva, fekete-fehér és színes nyersanyagra dolgozva, miközben félig-meddig már megszületett a hivatalos elhatározás: legkésőbb 1956 tavaszán meg kell nyitni Magyarországon az első szélesvásznú mozit. A választás – azok után, hogy az első magyar, szélesvásznú- (*cinemascope*-) eljárással készült *állókép*et bemutatták – az ország legnagyobb mozijára, a *Corvinra* esett. [122]

Kereszti rendszere valamennyi ismert szélesvásznú-eljárás közül a legegyszerűbb – egyesek, a hivatalból elfogultak szerint jobb is – volt, egyszerűbb, mint a nyugati országokban kidolgozott eljárások. [123] Ez az érv gyakran hangzott el ebben az időben, értékmérő megállapításként ezért aligha vehető figyelembe. Mértékadó egyedül maga az eljárás volt, amellyel szemben viszont záporoztak a bírálatok.

Azt, hogy Kereszti eljárása alkalmas-e – továbbfejlesztés után – szélesvásznú kép felvételére és -vetítésére, csak a kísérletek „kézzel fogható” eredményei láttán és hallatán lehetett eldönteni. A kísérletekkel egyébként már elkéstünk, kb. 10 éves lemaradásunkat amúgy is nehezen számolhattuk volna fel. Az alternatíva tehát adott volt: „magyar rendszer” vagy a nyugati szélesvásznú-rendszerek egyikének alkalmazása. A döntéshez azonban mindössze egy rövidfilm és néhány részfelvétel szolgáltatott csak alapot, tárgyi bizonyítékot, önmagában is jelezvén, milyen nagy kockázatot vállaltak azok, akik egy, a film jövőjét feltehetően meghatározó eljárás kérdésében döntésre hivatottak voltak. [124]

A Kereszti-eljárás vitájában is – mint a korszak megannyi vitájában – a politikai-ideológiai szempontok elkendőzték a megvitatandó tények tényleges értékét, s ahelyett, hogy hozzásegítettek volna az érdemi, szakmai kérdések tisztázásához – alapot nyújtva ezzel a racionális döntéshez –, mérhetetlenül bonyolították a helyzetet, összekuszálták a frontvonalakat. Két szempont látszott meghatározónak, amelyek elvileg eldönthették volna a vita kimenetelét. Az egyik, a döntő: Magyarországon nem akadt ez idő tájt egyetlen olyan filmszakember sem, aki alaposan ismerte, tudományos és gyakorlati szempontból megítélhette volna egy hasonló kísérlet életképességét, újdonság voltát. A szakemberek érzelmi, politikai megfontolásból fordultak ellene, attól tartva – in- dokoltan –, hogy a felesleges hatóság elfogadni készül azt, s ezzel a választással hosszú időre megakadályozhatja, hogy Magyarországon bevezessék a külföldön már eredményességét bizonyító *cinemascope*-eljárást. Ez a lehetséges döntés elszigetelte volna a magyar filmgyártást, olyan rendszer épült volna ki, amelyik külföldön nem lelt volna követőkre. A párt- és állami vezetők, a főhatóság képviselői – a kérdéskört felületesen ismerő közeg, beleértve ebbe a véleményformáló újságírókat is – ugyanis a Kereszti-eljárást pártolták, részben tájékozatlanságból, részben – azt rosszul felfogva – országos érdekekre hivatkozva. A szakemberek véleménye – amely az Optikai és Kinotechnikai Egyesület vitájában összecsengett – ilyen körülmények között tehát az ún. hivatalos nézettel ütközött, s elutasításában egyesek – a játék- és dokumentumfilm-gyári műszaki szakemberek – rosszul értelmezett szakmai részérdekeinek védelmét látták. Ezek a „körök” régóta szemben álltak a Magyar Szinkronfilmgyártó Vállalat vezetőinek – nevezetesen Keresztinek – nézeteivel, utóbbi újítási javaslatát is elutasították. A kívülállók számára úgy tűnt – egye- sek ezt a látszatot igyekeztek

keltetni –, hogy szakmai féltékenység motiválja őket. Várkonyi Zoltánt is megnyerték nézeteiknek, s rábírták, hogy „saját tekintélyével is segítse lejárni” Kereszti eljárását, még mielőtt látta volna a részfelvételeket, illetve a kísérleti filmet. Várkonyi – a vetítésre igyekezve – elkövette azt a hibát, hogy maga szolgáltatott alapot a feltételezésekhez, már a filmgyár kapujában kijelentve, hogy „most fogja megtekinteni a százazredik blöfföt, amit Magyarországon csináltak”, véleményalkotásának objek-tivitását, hitelét ezzel maga kérdőjelezte meg. „Amit én itt láttam – erősítette meg a vetítés után – semmi ízében sem hasonlít a *cinemascope*-hoz. [...] Ha most elfogadom ezt a kísérletet – érvelt –, erre mozit rendezünk be, és ezzel filmet csinálunk, akkor hosszú időre elintézzük Magyarországon a *cinemascope* és *cinerama* kérdését. [...] Állandóan azt a választ fogjuk kapni, hogy elvtársak, megvan.” A valós viszonyokat jól ismerő rendező rátapintott az igazságra, hisz a mind tökéletesebb felé vezető egyedüli utat, a szabad, spontán vagy liberálisan ösztönzött kísérletezést Magyarországon elutasította vagy kalodába zárta a központi „feladatelosztás”. A játékszabályok nem voltak tisztességesek. Másutt ugyanis, mint a Szinkronfilmgyártó Vállalatnál, a műszaki szakemberek nem kaptak lehetőséget, hogy szélesvásznú rendszerekkel kísérletezenek.

A meghozandó döntés horderejét nem csekély mértékben növelte az a tét, hogy a jövő szempontjából meghatározó új képrögzítési mód és közvetítőeszköz, a *televízió* Magyarországon is adásra készült, s ez a tény – potenciálisan – olyan kihívást jelentett a mozgófényképezés számára, amely (a jövőből visszatekintve igazoltan) nemcsak monopolhelyzetét tette kétségessé, de önálló létét fenyegette. Erre a kihívásra a megfelelő válasz csak az új képfelvételi és vetítési eljárás – az apró képernyővel szemben a széles mozivászon – alkalmazása lehetett, amelyet, ha késleltethettek is személyek és csoportérdekek konfliktusai, a kultúrpolitikusok tájékoztatlansága és tétovasága, a politika és a gazdaság, a kultúra és az ideológia egymásnak ellentmondó szempontjai, érvényesülését azonban középtávon nem akadályozhatták meg. A távolabbi cél a két rokon kifejezőeszköz tevékenységének harmonizálása volt (egy egységes művészet- és műsorpolitika szellemében, amely hosszú időn át nem a konkurenciára, hanem a komplementaritásra helyezte a hangsúlyt, tompítani és nem felerősíteni igyekezőn a két intézményrendszer érdek- és értékkellentétét [125]), amelyet a Játékfilmgyár volt igazgatója, a Magyar Rádió televíziós főosztályának frissen kinevezett vezetője,

Révai Dezső első nyilatkozatában már sejtetett. „Az a kérdés, hogy közvetíti-e majd a televízió akár a legújabb játékfilmeket is, nálunk természetesen fel sem merülhet. Mindent műsorba fogunk iktatni, ami nevel és szórakoztat. Ez azonban még kevés. [...] Megállapodás jött létre, hogy a filmgyár a mi sajátos szempontjainknak [126] megfelelő filmeket is gyártani fog.” [127] A televízió vezetői ezért már 1956 januárjában „vendégül láttak” néhány filmrendezőt és operatőrt. Bemutatták nekik a külföldön készült televíziós filmeket, „hogyan lássák, milyen megoldásokat kell keresniök”. Nem sokkal később már meg is kezdték – Pásztor István operatőr közreműködésével – az első televíziós film, a *Magyar csárdások* forgatását. [128]

„Ötven-valahányan” szorongtak a kiválasztottak a Rátkai Márton Színészklub helyiségében, 1956 májusában, a *televíziós készülék* első, nyilvános bemutatója alkalmából. „A gyönyörű (30 cm x 40 cm-es képernyőjű) készüléket a Művészeti Dolgozók Szakszervezete ajánlódokozta tagjainak.” Az adás (a legújabb filmhíradó közvetítése) még korántsem volt tökéletes, de a televízió már nem ismeretlen, külföldi „csoda”, hanem rövidesen elterjedő, megfogható valósággá lett Magyarországon. Már kétszer adták a *Dollárpapát*, lendületesen épült az adó. [129] A magyar film történetében pedig – az új, csakhamar vetélytárssá váló médium megjelenésével – új korszak kezdődött.

JEGYZETEK

- [1] Elhangzott az MDP KV 1954. október 1–3-i ülésén.
- [2] *Propagandista*, 1986/4.
- [3] Révai Józsefnek továbbra is döntő szava maradt ideológiai kérdésekben, noha az új szakasz ideológiai programtervezetének kidolgozásában a gyakorlati irányítást Farkas Mihály vette át tőle, téziseit azonban Horváth Márton fogalmazta meg. Nagy Imre sikerének tekinthető, hogy a Révai vezette bizottság 1953 őszén kidolgozott ideológiai irányelveit a Központi Vezetőség nem vette figyelembe, sőt tárgyalását még napirendre sem tűzte.
- [4] „Fejlődésünk új szakaszában – mondta Nagy Imre – fokozottabban kifejezésre kell jutni a nép szuverenitásának, a parlament nagyobb szerepének az állami élet törvényes irányításában, a felelős kormányzás alapelveinek és célkitűzéseinek meghatározásában, valamint az országgyűlés alkotmányos jogainak gyakorlásában.” Súlyos szavak, amelyekben kifejeződik az előző korszak bírálatát, mindaz, amit negatívként ugyan nem fogalmaz meg, de a célkitűzések ezen negatívumok megváltoztatására irányulnak.
- [5] Ma, amikor ezek a kérdések újra időszerűek, mérhetjük csak fel a tervezett reformok jelentőségét, amelyeket olyan hazai és nemzetközi közegben akart megvalósítani, amelyiktől ezek a reformok nemcsak teljesen idegenek voltak, de további létét kérdőjelezték meg.
- [6] *Szabad Nép*, 1954. november 21.
- [7] Az állami irányítás problémái a filmfőosztály és a filmgyártás szempontjából. Feljegyzés Darvas elvtárs részére. 1955. február 26. (Ahol levéltári jelzet nem áll az idézett dokumentumok mögött, azok mindegyike a Magyar Filmintézet kéziratrábából való.)
- [8] „Az utóbbi években még egy-két szavas választ sem tudunk kerüldő utakon kapni” – panaszkolta a Filmfőosztály megbízott vezetője miniszterének. A Politikai Bizottság utoljára 1952. január 10-én tűzte napirendjére a filmgyártás legfontosabb kérdéseit.
- [9] Jelentés. 1952. május 22.
- [10] „Helyes-e, hogy egy rendező két filmet készít [egy évben] – kérdezte Halász Péter dramaturg –, ugyanakkor vannak rendezők, akik évek óta nem jutottak műterembe?” (Jegyzőkönyv az 1953. október 13-án megtartott nagyaktíva-értekezletről.) Neveket ugyan nem említett, mégis mindenki tudta, hogy kirod beszél.
- [11] Jegyzőkönyv az 1953. október 10-én megtartott nagyaktíva-értekezletről.
- [12] Bár a magyar filmgyártás technikai bázisa (eszközállománya és személyi összetétele) sokat fejlődött, javult az államosítás óta eltelt 5 esztendő alatt (mintegy 20 millió forintot ruháztak be felszerelés vásárlására, illetőleg saját kezű előállítására; a Technikai Főosztály, amely 44 főből állt 1952-ben, 73-ra növelte létszámát 1954-re), az 1954-es gyártási tervben körvonalazott, ambiciózus program kiszolgálására képtelennek látszott. A felszerelés hiányos volt, a géppark elavult, megérett a kicserélésre, az eszközállomány a korszerűsítésre. A magyar filmgyártás technikai bázisa, még a környező országokéhoz viszonyítva is, több évvel lemaradt a kívánatostól, sőt a szerény átlagtól is. Az eltelt öt esztendő alatt évente a gépek 8 százalékát kellett volna kicserélni és újjakkal pótolni ahhoz, hogy az 1954-es tervnek a gyár eleget tehesen. Ehhez évi 2 millió forintba lett volna szükség, a teljes beruházási keret

ezzel szemben még 1953-ban is összesen csak 3 milliót tett ki. Fejlesztésre – ilyen körülmények között – a teljes berendezés értékének (kb. 25 millió forint) kb. 4 százaléka állt rendelkezésre. Ilyen jelentéktelen arányú fejlesztéssel nem lehetett folyamatos javulást biztosítani. A helyzet tehát 1954-ben – az előző évhez viszonyítva – tovább romlott. Miközben a terv – a politikai vezetés szándéka szerint – mind több színes film gyártását követelte, írta elő, például a színre korrigált *Cook*-lencséket még meg sem rendelték.

„Több színes filmet kell készíteni, 12-ből legalább 6-ot – mondta Révai József már a Játékfilmgyár 1953-as tématervének tárgyalásakor –, 1954-ben pedig még inkább előre kell menni ezen a téren. A nyersanyagot és az ehhez való technikai segítséget [...] mindenképpen ki fogom harcolni.” Nem tette, vagy még neki sem sikerült, az eredmény szempontjából közömbös. Pedig – ahogy az *Allami Áruház* elfogadásakor mondotta – „lassanként a nem színes filmet úgy nézzük, mint a hangosfilm előnyomulása idején a némafilmet”. „Már nem tudom nézni a fekete-fehér filmet” – jelentette ki kategorikusan.

Miközben a felügyeletet ellátó miniszter ilyen könnyed, elhamarkodott kijelentéseket tett, például a színes filmek háttereinek megvilágítására szolgáló színes automata szórólámpákból – amelyeket Európában egyedül az angol *Mole and Richardson* cég gyártott – csak 3 darab volt a Magyar Filmgyártó Vállalat birtokában. A nagyobb díszletek háttereit (például a *Föltámadott a tenger* című filmben) ezért izzólámpás *suffitákkal* kellett megvilágítani, amelyeknek sárgás színű fénye – s ezt szűrőkkel sem lehetett kompenzálni – eltért az ívlámpák kékesfehér fényétől. A filmgyár így arra kényszerült, hogy a Fővárosi Finommechanikai Vállalattal készíttessen színes automata szórólámpákat, s 1953-ban valamennyi színes filmet már ezek segítségével forgatták le.

Az exponált színes negatív laborálása sem okozott kisebb fejtörést. A laborban uralkodó „szükségállapot” miatt, kényszerűségből az eredeti, 5-6 millió forintos negatívról – és nem a külföldön bevált gyakorlat szerint, ún. színes *dubnegatív*ról – készítették a pozitív kópiákat. A labor nagyon rossz állapotban lévő berendezésein ugyanis nem lehetett – a megsemmisülés veszélye nélkül – legyártani őket. Így a magyar színes filmek *dubnegatív*ait később a DEFA-tól rendelte meg a MOKÉP – évente 2,5-3 millió devizaforintért –, de a *dubnegatív*ok minősége is messze elmaradt az eredeti negatívtól.

1955-ben kb. 5,8 millió forintot költöttek az egész filmgyártás (tehát a 3 filmgyár) technikai fejlesztésére. A Játékfilmgyár és a Híradó- és Dokumentumfilmgyár (HDF) lámpaparkját felújították (a Játékfilmgyár 25 darab 5000-es szórólámpát és 20 darab motoros ívlámpát kapott), 1 darab nagy teljesítményű aggregátort vásároltak (hogy elejét vegyék az olyan „baleseteknek”, mint amilyen a *Fel a fejjel!* pilisszentkereszti forgatása során előfordult, amikor a Láng-Diesel autóbuszmotorból és egy 500 amperes dinamóból összeépített aggregátor, amely a *Rákóczi hadnagya* külső forgatásán oly jól vizsgázott, leállt, és 1 napig tartott amíg, motorcsere után, újra üzembe tudták helyezni).

Nincs semmi meglepő abban, hogy a fent említett körülmények között, 1955-ben – amikor a nagyvilágban az eltelt 10 év alatt a filmtéchnika rohamléptekkel haladt előre, az elmúlt 2-3 esztendőben pedig forradalmi újítások sora (elektromos hangfelvétel és másolási eljárás, magnetofonos hangszalag, nagy fényerejű vetítőberendezések, új hívó- és másolóberendezések) formál-

ta át a filmkészítés egész folyamatát – a magyar filmtechnikai bázis mind nagyobb méretű lemaradása az európai átlagtól, a filmgyártás döntő jelentőségű problémájává vált.

Amíg a forgatókönyvválság csupán évi 4-6 film gyártását tette lehetővé, addig az 1954-től megszaporodó filmek párhuzamos forgatásának szükségessége felszínre hozta mindazokat, a szakemberek számára ismerős, de a válság elköszölte nehézségeket, lepusztult állapotot, amely komolyan veszélyeztette a megélénkülő filmgyártás létbiztonságát. A hangszigetelés nélkül funkcionáló műtermekben az egyik forgatócsoport zavarta a másikat. A szűk stúdiókban nagyobb díszletet nem építhettek fel. Egyetlen műteremben sem volt a korszerű világításhoz szükséges hídemelő berendezés, felső vezetékes elektromos hálózat. Előtér hiányában a díszletet a műteremben kellett felépíteni, ami csökkentette a műtermi kapacitást, elnyújtotta az átállást. Nagy teljesítményű háttérvetítő berendezést – ha lett volna – sem használhattak, megfelelő hely hiányában. Előfordult, hogy egyszerre öt film készült – mindössze két mágneses hangfelvétel berendezéssel. A hangkeverők régen elavultak, a magyar filmek (sziszegő) hangja jogos bírálatot váltott ki. Grandiózus tervekben, nagyvonalú elképzelésekben – amelyek ezen a helyzeten javíthatnak volna – nem volt hiány (új filmgyár 4 millió forintért, új labor, összesen majd 16 millió forint technikai fejlesztésre 1 év alatt [1]), amikor 10 évre csak 20 millió jutott, az is részben önerőből), de megvalósulásuk késett, némelyikük örök álom maradt. (Révai József elvtárs megjegyzései az *Állami Áruház* című filmhez. 1953. január 15. Révai József elvtárs megjegyzései a Játékfilmgyár 1953. évi tématervi javaslatához. d. n. A Technikai Főosztály [vezetőjének, Kádár Miklósnak] feljegyzése. 792/54/3, 1954. június 1. A Filmfőosztály 1955. évi munkaterve. 1954. december 20. A Magyar Filmgyártó Vállalat első öt éves tervének főbb adatai. 1955. május 19. A Politikai Bizottsághoz intézett beadvány II. része. 1955. augusztus 5. Javaslat a Filmfőigazgatóság műszaki irányító apparátusának szervezetére. 1955. szeptember 16. Nyilatkozat az Állami Ellenőrzési Minisztérium részére. 1955. november 15. A Filmfőigazgatóság 1956. évi terve. 1955. december 30. Jelentés a Magyar Filmlaboratórium helyzetéről, feladatairól, célkitűzéseiről. 1955.)

- [13] Az állami irányítás problémái a Filmfőosztály és a filmgyártás szempontjából. Feljegyzés Darvas elvtárs részére. 1955. február 26.
- [14] Részlet egy szerző és dátum nélküli elaborátumból.
- [15] Az *Állami Áruház*, ez az ízig-veéig filmoperett, így lett „kereskedelmi film”. E kategória alapján már lehetett gyártani.
- [16] A filmek számát tekintve az arány 9 : 1, a bevétel megoszlását tekintve pedig 4 : 1. (Magyar filmgyártás és filmforgalmazás. 1954. december 30.)
- [17] Az 1954-es arány – a Központi Statisztikai Hivatal jelentése alapján – az összlátogatottságot tekintve (116 millió) állandósult.
- [18] 1954-ben 508 normál- és 2231 keskenyfilmszínház működött Magyarországon (ebből 106 normálfilmszínház Budapesten). Ez a szám (2739) 1955 végére 3650-re növekedett. Az 1 főre jutó mozilátogatások aránya – 1948-hoz viszonyítva – 10-re emelkedett 1954-ben. Míg 1948-ig az országos látogatottság nagy része Budapestre és a vidéki városokra koncentrálódott, az 1950-es években ez fokozatosan módosult, és – a falusi mozihálózat fejlesztése révén – a nem városban lakó nézők száma dominálni kezdett. (*Színház és Mozi*, 1954:35,7. A magyar filmgyártás és filmforgalmazás. 1954. december 30.)

- [19] Tájékoztató filmgyártásunk és forgalmazásunk helyzetéről. 1954. január 21. A magyar filmgyártás és filmforgalmazás. 1954. december 30. Jelentés a Kollégiumnak. 1955. február 18. Rövid jelentés a filmterület 1955. évi munkájáról. 1955. december 31.
- [20] Kiemelés az eredeti szövegben. („A munkaszószó kultúrális nevelésének helyzete” című anyaghoz. 1955. június 10.)
- [21] Az MDP Központi Előadói Irodájának Kulturpolitikai Munkaközössége 1952. szeptember végén, illetve október elején több napon át tartó vitautulást rendezett a magyar irodalom időszerű kérdéseiről, amelynek középpontjában Déry Tibor *Felelet* című regénye állott. A vitát Révai József *Megjegyzések egy regényhez* című felszólalása foglalta össze, és zárta le. Kritikájának középpontjában az illegális kommunista párt ábrázolása állt. Déry – érvelt Révai – a korabeli munkásmozgalmat nem a valóságnak megfelelően ábrázolja, az nem tud igazi vonzerőt kifejteni. Ezért a Köpe Bálinthoz (a regény főhőshöz) hasonlóak nem is kerültek vonzaskörébe, vagy eltávolodtak tőle. Második vádpontként Déry fejére olvasta, hogy a főhős jellemfejlődésében az élet alapvető kérdéseinek „individualista-moralizáló” megítélése tükröződik, ami „lényegében az ellenség megsajnálására vezet”. Révai úgy vélte (illetve állította be), hogy a hős ilyenfajta ábrázolásának aktuális, politikai indítéka van, mert az MDP-n („a mi táborunkon”) belül is akadnak ilyen moralizálók („ingadozók”, „kételkedők”), és „a moralizálás ma az opportunizmus egyik jelentkező formája az ideológiai fronton, különösen az értelmiség soraiban”. „A moralizálás – Déry bűne – a Párt mai politikájával szemben kételkedő, ingadozó elvek alá ideológiai bázist ad” – jelentette ki. (*Vita irodalmunk helyzetéről*. Szikra, 1952:115.) Déry a vita után azt mondta Révainak: „győztél”. „Én azt feleltem, hogy nem legyőzni, hanem meggyőzni akarok.” (Révai József elvtárs megjegyzései a Játékfilmgyár 1953. évi tématervi javaslataihoz. 1952. október 16.)
- [22] A Déry-vita „eredményeit” Révai már az 1953-as tématervi javaslataiban megismertetni akarta. „Úgy látszik, a vita hatott rá [értsd: Déryre], és ezt helyes lenne kihasználni.” Javaslatait (a *Felelet* II. kötetének átdolgozását és a regény megfilmesítését) a záróbeszéd után Kovács András tolmácsolta Dérynek, aki kijelentette, „szívesen ír filmet”. „Köpe Bálintról kiváló filmet lehetne csinálni – érvelt Révai –, ha Déry a vita tanulságát fel tudná használni a filmhez. Az első két kötet nagyon sűrítve kiváló filmet, valódi magyar *Maximot* adhatna [utalás a szovjet filmtrilógia főhőseire]. Elég, ha az irodalmi forgatókönyvet megcsinálja” – fűzte hozzá. Kovácsra várt a feladat, hogy Sztálinvárosba leutazva rávegye az ott tartózkodó Déryt, hogy Köpe Bálintról írjon, „hasznosítva” a vita tanulságait. Déry hamar kötélnék állt, s alig egy hónappal később átadta a filmnovella vázlatát. Révai még a vázlatot is vázlatosnak ítélte, amelyből „igen nehéz megítélni az egészet”. Néhány bíráló megjegyzést azonban máris tett. A Párt és Bálint kapcsolatát homályosnak tartotta, amelyet a néző nehezen ért meg. A szeptember 1-jei tüntetés hatása Bálintra még gyengébb volt a vázlatban, mint a regényben. „Abban egyeztünk meg – írta szemrehányóan –, hogy a tüntetés és az őrszoba hatása Bálintra benne lesz a filmben, ha nem is olyan értelemben, hogy már rögtön kommunistává váljék. [...] A novellavázlatban ebből nincs semmi.” Déry – állította – a tüntetés után túlhangsúlyozza Bálint apoliticizmusát. „A megállapodásunk az volt – emlékezett Révai –, hogy Bálint [...] fejlődésének megmutatására a Párthoz, ki fogsz találni egy történetet [...], de ez hiányzik a novellából.” Bálint lefoga-

- tása a novellában rosszabb, mint a regényben" – folytatta. „Jusson rendőrkézre [...], de tettei következtében, amelyek közel állnak az önérzetes proligyerek tetteihez.” A Párt ábrázolása igen halvány – erősítette meg –, a két kommunista főttípus szerepeltetését sokkal jobban ki kell dolgoznia Dérynek. A kanári- és a Szilávik-jelenetre – rendelkezett – a filmben nincs szükség. „Érezni – írta befejezésül 1952. december 12-én keltezett levelében –, hogy magad sem gondoltad át azt az újat, amit a filmnek a II. kötetrel szemben adnia kellene. Dolgozz rajta!” (Révai József elvtárs megjegyzései a Játékfilmgyár 1953. évi tématervi javaslatához. 1952. október 16. Jelentés a készülő forgatókönyvről. 1952. október 22.)
- [23] A másik film, amire utalt, *A harag napja*. (Révai elvtárs összefoglalója a december 9-én megtartott kollégiumi ülésen.)
- [24] *Színház és Mozi*, 1953:19:8. Megjegyzések Déry Tibor *Felelet* című forgatókönyvéhez. 1953. június 18.
- [25] Tájékoztató filmgyártásunk és forgalmazásunk helyzetéről. 1954. január 21.
- [26] Játékfilmgyártásunk idei terve. 1954. május 17. *Művelő Nép*, 1954. június 13.
- [27] A filmet *Szerelmi álmok* címmel 1969–1970-ben rendezte Keleti Márton.
- [28] Ez a téma jogdíjproblémák miatt szenvedett jelentős, 14 éves késedelmet. A filmet végül Fábri Zoltán magyar–amerikai koprodukcióban készítette el 1968-ban.
- [29] Az 1955. évi tematikai terv. 1954. október 22.
- [30] Téves a *Magyar Filmográfia. Játékfilmek, 1945–1969* című kötetének azon állítása, amely a *Külvárosi történetet* a Máriássy házaspár 1957-ben forgatott *Külvárosi legenda* című filmjével azonosítja. (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973:122.) A *Külvárosi történet* forgatókönyvét Bencsik Imre írta, és Herskó János készítte azt megfilmesíteni. Főszereplője egy tanácsi tisztviselő, aki magába zárkózottan éli az agglegények csemenytelen életét, míg egy váratlan fordulat kapcsán kénytelen megismerkedni az „új” élet seregnyi konfliktusával. A cselekmény a lakáskérdés körül bonyolódik, humorral. Herskó már meg is kezdte a próbafelvételeket, de a szereplők személyét illetően még nem döntött, amikor azzal az indokkal, hogy „időközben nyilvánosabb forgatókönyvek készültek”, leállították az előkészületeket. (*Irodalmi Újság*, 1954. október 30. *Színház és Mozi*, 1954:48:21. Nyilatkozat az Állami Ellenőrzési Minisztérium részére. 1955. november 15.)
- [31] Bán Frigyes készített belőle filmet 1957-ben.
- [32] A filmpolitika irányítói mindig hangsúlyt helyeztek arra, hogy a forgatókönyveket az irodalmi élet általuk jelentősnek ítélt képviselői írják. Nemcsak a filmek, a filmgyártás presztízsét kívánták ezáltal biztosítani, hanem azt az óhajtott, egységes szemléletet deklarálni és érvényesíteni mindkét művészi ághban, amelynek elvileg a magyar művészet egészét jellemeznie kellett. Ezek a „jelentős” írók az irodalmi közéletben játszott, kijelölt szerepük alapján érdemelték ki a jelzőt, s nem tehetségük, eredeti látásmódjuk okán illette ez meg őket. A valós határvonal a jelentős és „jelentéktelen” alkotók között egészen másuttan húzódtott, mint ahol azt a hatalom kijelölte, elismerte, látni szerette volna.
- [33] Kövesi Endre *Vádirat*a (amelyből időközben *Dávid és Góliát* lett) és Gyárfás Miklós *A nagyrozsdási esete* később szabad utat kapott (az előbbi, amelyet Fábri Zoltán készült rendezni, végül Várkonyi Zoltán vitte filmre 1956-ban, az utóbbit pedig Kalmár László 1957-ben); de a *Külvárosi történet*ből, Örkény

- István Babikjából (amellyel Makk Károly készült debütálni); Dallos Sándor Annusából (amelyre Bán Frigyes készült); Tamási Áron *Magyarország* című írásából, amellyel a rövidfilmgyártásba száműzött és megtűrt Szóts István bekapcsolódhatott volna a játékfilmgyártásba, sosem született film.
- [34] *A csodacsatár* (forgatókönyv Méray Tibor, rendező Keleti Márton, 1956); *Ünnepi vacsora* (forgatókönyv Palotai Boris, javasolt rendező Fábri Zoltán, rendezte Révész György 1956-ban); *Kísértet Lublón* (Mikszáth Kálmán regényéből, javasolt rendező Fábri Zoltán, a filmet 1976-ban Bán Róbert készítette el); *A Noszty-fiú esete Tóth Marival* (Mikszáth Kálmán regényéből, javasolt rendező Várkonyi Zoltán, a filmet Gertler Viktor rendezte 1960-ban); *Szent Péter esernyője* (Mikszáth Kálmán regényéből Apáthi Imre készült filmet csinálni, helyette azonban Gertler Viktort javasolták rendezőnek, a filmet végül 1958-ban Bán Frigyes rendezte); *Szegény gazdagok* (Jókai Mór regényéből, a filmet a javasolt rendező, Bán Frigyes készítette el, de csak 1959-ben); *Rózsa Sándor* (Móricz Zsigmond regényéből, a javasolt rendező Szóts István, a témából Szinetár Miklós forgatott televíziós filmsorozatot); *Piros betűs hétköznapiak* (forgatókönyv Szász Péter, javasolt rendező Révész György; azonos címmel, de eltérő tartalommal, Máriássy Judit forgatókönyvéből Máriássy Félix készített filmet 1962-ben). A *Piros betűs hétköznapiak* forgatókönyvében, a „helytelen nézetek” következményeként, a „kispolgári” életforma került az ábrázolás középpontjába. Írója azt próbálta „bizonyítani”, hogy a felszabadulás után eltelt 10 esztendő alatt az emberek „nem fejlődtek”, a társadalom „egy helyben topog”, részjelenségeket mutatott be és tett általánossá. (Jelentés a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztályának munkájáról. NM Filmfőosztály, 1955. június 1.)
- [35] Örkény Istvánt azzal vádolták, hogy „hazug pamfletet írt a hazánkban uralkodó állapotokról, kiforgatva a munkásmozgalmat”. (Kiegészítés az Állami Ellenőrzési Minisztérium részére adott nyilatkozathoz. NM Filmfőigazgatóság, 1955. november 17.)
- [36] Kimutatás az Állami Ellenőrzési Minisztériumnak. 1955. október 21. (ÚMKL, XV-29/109.)
- [37] Játékfilmművészetünk helyzete. Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága, 1957.
- [38] A Minisztertanács (2200/1955. sz. r.) elrendelte, hogy a népművelési miniszter – a filmgyártás és filmforgalmazás egységes irányítására – a Filmfőosztály és az OMI (Országos Moziüzem Igazgatóság) összevonásával, 1955. október 1-jei hatállyal, Filmfőigazgatóságot hozzon létre. (*Határozatok Tára*, 1955:220.)
- [39] Jelentés a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztályának munkájáról. 1955. június 1. Az 1955. évi tématerv. d. n.
- [40] Amire mind ez ideig nem volt példa. Sőt, korábban az önköltség évről évre tetemesen növekedett. Ami 1951-ben még 1,8 millió forintot tett ki, 1953-ban már 3,1 millióra kúszott fel. 1955-ben az egy játékfilmre tervezett 3,225 millióval szemben kb. 3 millió forintos tényleges önköltséget sikerült elérni. (Tájékoztató filmgyártásunk és forgalmazásunk helyzetéről. 1954. január 21. Rövid jelentés a filmterület 1955. évi munkájáról. 1955. december 31.)
- [41] *Mi újság a filmgyárban? Művelt Nép*, 1956. január 1.
- [42] A Filmfőigazgatóság 1956. évi munkaterv. 1955. december 30.
- [43] *A császár parancsára* eredeti címe.

[44] A magyar film menedzselésére, nemzetközi kapcsolatainak fejlesztésére 1956. április 1-jén létrehozták a film export-import (amelyet addig a MOKÉP egyik osztálya végzett) önálló külkereskedelmi vállalatát, a Hungarofilmet (igazgatójává Hárs Lajost nevezték ki). 1956. június 10–17. között első ízben rendeztek francia filmhetet Magyarországon, amelyre 9 tagú francia küldöttség érkezett. Tárgyalásaik célja a magyar–francia filmkapcsolatok fejlesztése (adás-vétel, egy koprodukciós megállapodás előkészítése). A magyar fél azt kérte, hogy a franciák műszaki felszereléssel, eszközzel ellentételezzék részvételünket. A küldöttség tagja, Ignace Morgenstern, a *Cocinor* vezérigazgatója, három hónapra meghívott egy forgatókönyvíró vagy dramaturgot Franciaországba, hogy a koprodukció témáját közösen alakítsák ki. Ígéretet tett, hogy megfelelő téma esetén 30 százalékos tőkeérdekeltséget vállal. Budapesten már 48 órán belül alá írtak egy koprodukciós szerződést, igaz, nem Morgensternnel, hanem Jean-Daniel Daninossal (aki 15 forgatókönyvet írt, 5 játék- és 60 rövidfilmet rendezett, utóbbiakat a televízió számára). A magyar fél társíróként Thurzó Gábort, társrendezőként Máriássy Félixet jelölte ki. Az *Almaim hőse* egy filmrendező, aki a cannes-i fesztiválon mutatja be legújabb filmjét. Barátai arról akarják meggyőzni, hogy szereplői nem az életből valók. A rendező be akarja bizonyítani, hogy igenis, alakjai (egy párizsi csavargó, egy bécsi asszony, egy budapesti szerelmespár) pontosan olyanok az életben, mint amilyeneknek filmjében ábrázolta őket. Útra kel, és megbizonyosodik (ez a film története), hogy hősei az életben valóban egészen mások, mint filmjében.

A másik tervezett nemzetközi filmvállalkozás főszereplői Békeffy István és Jenei Imre voltak. Közös ötletükből Békeffy írta meg – *Elvarázsolt ügyvéd* címmel – azt a forgatókönyvet, amelyből a párizsi Marton cég közvetítésével Körner, magyar származású producer, és Vajda László rendező készült filmet forgatni. A terv azonban nem valósult meg, de az ötlet évtizedekkel később *A kutya, akit Bozzi úrnak hívtak* címmel színpadon világsikert aratott, Magyarországon is bemutatták.

A francia filmküldöttséget októberben egy amerikai delegáció követte Budapesten, amelyet Eric A. Johnston, a MOPEX elnöke vezetett. Látogatásának célja a magyar–amerikai film- és ezen keresztül kulturális kapcsolatok helyreállítása volt, amelyet első lépésnek szántak a kapcsolatfelvételben. (Jelentés a francia filmdelegáció magyarországi tartózkodásáról. NM Filmfőosztály, 1956. június 23. *Színház és Mozi*, 1956:23:8; 30:217; 42:2.)

- [45] Bacsó Péter – aki „szellemes akkor és ott is, mikor nem lenne rá szükség, egy-egy jó bemondásért mindent elkövet, s ebből adódik, hogy sokszor meggondolatlanul beszél” – ezúttal megfontoltan szólt, és a lényegre tapintott. (Kimutatás a dramaturgok elfoglaltságáról státusba vételük óta. d. n. Jegyzőkönyv az 1953. október 10-én tartott nagyaktíva-értekezletről.)
- [46] A filmdramaturgia helyzete. 1953. július 17.
- [47] Feljegyzés a Dramaturgiai Tanács átszervezéséről. 1953. január 15. Jelentés a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztályának munkájáról. NM Filmfőosztály, 1955. június 1.
- [48] Rövid összefoglaló Darvas elvtárs referátumáról és a vitáról. 1953. szeptember 30.
- [49] Korábban az író – a dramaturg és egy későbbi szakaszban a rendező közreműködésével, akinek épp ezért valójában kevés lehetősége adódott, hogy

érdemben befolyásolja a forgatókönyvet – elkészítette az irodalmi forgatókönyv első változatát (szinte sejtve, hogy lesz második, sőt esetleg harmadik változat is). Ha a Dramaturgia megfelelőnek találta azt, a Művészeti Tanács elé terjesztette. Ez vagy elfogadta, vagy elutasította. A forgatókönyv csak a Művészeti Tanács egyetértése esetén kerülhetett a minisztériumba, de valamennyi gyári fórumon – az említetteken kívül még az igazgatóval is – jóvá kellett előbb hagyatni. A Filmfőosztály a kebelén belül működő Dramaturgiai Tanáccsal vitatta meg, és általában újabb javaslatokat fogalmazott meg az átdolgozásra vonatkozóan, majd visszautalta a Dramaturgiahoz, az pedig továbbadta az íróknak. A javítás és átdolgozás addig tartott, amíg a főosztály vezetője a forgatókönyvet jónak találta. Ezt követően terjesztette a miniszter elé. 1952–1953-ban ez az eljárás annyiban egyszerűsödött, hogy Révai József már elolvasta a forgatókönyvet, mielőtt az a Dramaturgiai Tanács elé került volna, s „ezzel sok segítséget adott a Dramaturgiai Tanácsnak és a főosztályvezetőnek”. (Nyilatkozat az Állami Ellenőrzési Minisztérium részére. 1955. november 15.)

- [50] Ilyennek tekintették a Szlotá-ügyet feldolgozó *Vádirat* ot, Kövesi Endre forgatókönyvét.
- [51] Ez történt az *Egy pikoló világos* esetében.
- [52] *Piros betűs hétköznapiak*.
- [53] *A nagyrozsdási eset*.
- [54] *Vádirat*.
- [55] Feljegyzés a Non elvtársnál 1954. július 8-án megtartott dramaturgiai megbeszélésről.
- [56] A Kovács András vezette Dramaturgián dolgozott ekkor (helyettese) Bacsó Péter (1949. december 1. óta), Nádas László (1949. december 1.), Fehér Imre (1950. július 1.), Halász Péter (1951. június 1.), Thurzó Gábor (1951. szeptember 1.), Szász Péter (1952. szeptember 2.), akik a korszak valamennyi jelentős filmjében „benne voltak” (a szó jó és rossz értelmében egyaránt). Rajtuk kívül, hosszabb-rövidebb ideig, itt „szolgált” Mamcsarov Frigyes, Bánki László, Mihályfi Imre és Bíró Yvette. Nagy részük később rendezővé „lépett elő”. (Jelentés a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztályának munkájáról. NM Filmfőosztály, 1955. június 1. Kimutatás a dramaturgok elfoglaltságáról státusba vételük óta. d. n.)
- [57] A Filmfőosztály (helyesen Főigazgatóság) 1956. évi munkaterve. 1955. december 30.
- [58] Jelentés a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztályának munkájáról. NM Filmfőosztály, 1955. június 1.
- [59] A filmek összköltsége 26 468 760 forintot tett ki 1953-ban. Ebből forgatókönyvre 518 974 forintot költöttek. A meg nem valósult forgatókönyvek és a selejt ebből mindössze 241 050 Ft volt. 1954-ben az arányok így alakultak: a 36 819 548 Ft összköltségből 641 274 Ft-ot adtak ki forgatókönyvre, ebből 239 555 Ft értékű számított selejtnek. (Jelentés a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztályának munkájáról. NM Filmfőosztály, 1955. június 1.)
- [60] A selejt „okait” – a felettes szervhez intézett öngigazolásként – a filmgyár vezetői ezután rendre a Dramaturgia munkájában vélték megtalálni. Nem nyújtottak megfelelő segítséget az íróknak (mint Halász Péter a *Csendes otthon* esetében.). A dramaturg nem volt „megfelelő” a témához (ismét csak Halász Péter, aki ezúttal a *Liszt* balsikerű forgatókönyvéért felelt). Az író „rossz”

munkát végzett (mint Bencsik Imre a *Külvárosi történet* esetében). Az író eszmei-politikai hibákat követett el, „negatív” jelenségeket dolgozott fel, perifériális témát állított a középpontba, és a dramaturg ezt „elnézte” (Nádasi László Kövesi Endre *Vádirat*ának esetében). Az elkészült forgatókönyv rendezőjének időközben mást jelöltek ki, mint eredetileg, és az újonnan kiválasztott rendező új forgatókönyv elkészítését igényelte (Dallos Sándor *Szent Péter esernyője* című forgatókönyvét Apáthi Imre teljesen átfírta). A téma politikailag „időszzerűtlenné” vált, vagy azonos témakörben jobb változat született (így lett selejt Aczél Tamás *Összeesküvők*, illetve Hegedűs Géza *Holnap útjai* című forgatókönyvéből). A rendező nem kapcsolódott be a forgatókönyvírás előzetes munkájába (Csizmarek Mátyás *A borjú* című forgatókönyvének selejtéért válásáért Ranódy Lászlót terhelte a „felelősség”). Amikor az író nem hajlandó dramaturggal dolgozni – mint Háy Gyula tette az *Új értelmiség* című forgatókönyv esetében –, az eredmény csak selejt lehet. (A forgatókönyv félig már elkészült, amikor kiderült, hogy nem lehet megvalósítani (példa Thúry Zsuzsa *Francia kislány* című forgatókönyve). (Jelentés a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztályának munkájáról. NM Filmfőosztály, 1955. június 1.)

- [61] Kiegészítés az Állami Ellenőrzési Minisztérium részére adott nyilatkozathoz. 1955. november 16.
- [62] Írásbeli magyarázat az Állami Ellenőrzési Minisztérium vizsgálati megállapításairól. NM Filmfőosztály, 1956. január 6.
- [63] Jegyzőkönyv a Főigazgatóság megalakulásával kapcsolatban tartott értekezletről a Népművelési Minisztériumban. 1955. október 11.
- [64] Barabás Tamás: *Gertler Viktor filmrendezői problémáiról. Színház- és Filmművészet*, 1955:13–15.
- [65] Gyakorta és heves szemrehányással panaszkolt, hogy a Filmfőosztály „mesterségesen” igyekszik őt a művészeti irányítás munkájába „belekényszeríteni, holott régen megmondta, s ma is ez az álláspontja, hogy [ehhez] nem ért”. (Feljegyzés Non elvtárs részére. NM Filmfőosztály, 1953. június 17.)
- [66] Nem csoda, hogy mindenki valósággal fellélegzett, amikor 1953. november 26-án „közölték” a filmgyárban, hogy Révai Dezső – nem várva be, míg elmozdították – lemondott beosztásáról. (A Játékfilmgyár jelenlegi helyzetének értékelése. 1952. szeptember 30. Feljegyzés Non elvtárs részére. 1953. június 17.)
- [67] Jelentés a forgatókönyvhelyzetről. NM Filmfőosztály, 1952. április 6.
- [68] „Fábrít tartjuk [a] legjobb rendezőnek, s Máriássyt és Gertlert [...] tartjuk olyan rendezőnek, mint [...] Keletit.” (Javaslat a filmművészek kiemelt fizetésére. NM Filmfőosztály, 1955. október 6.)
- [69] Jelentés a filmgyári pártszervezet által összehívott kommunista aktíva 1952. október 21-i megbeszéléséről.
- [70] Jegyzet a Filmfőosztálynak a Játékfilmgyár vezető művészeivel tartott 1953. április 24-i megbeszéléséről.
- [71] Feljegyzés Non elvtárs részére. 1953. június 17.
- [72] „A Dramaturgia vezetőjének teljhatalmából kifolyólag 3 éve nem forgatok. [...] Információja révén erősen irányító szerepe van a filmek, forgatókönyvek realizálásában [...], pártfogolásában vagy elgáncsolásában.” (Kalmár Lászlónak az NM Filmfőosztályához, a Magyar Filmgyártó Vállalat Igazgatóságához, a Dramaturgiához, valamint Dallos Sándor íróhoz címzett leveléből. 1953. november 30.)

- [73] Káderbeszélgetés Bacsó Péterrel. 1953. október 21.
- [74] Javaslát a filmművészek kiemelt fizetésére. 1955. október 6.
- [75] A Játékfilmgyár jelenlegi helyzetének értékelése. 1952. szeptember 30. Feljegyzés a filmgyári pártszervezet által összehívott kommunista aktíva 1952. október 21-i megbeszéléséről. Jegyzet a Filmfőosztálynak a Játékfilmgyár vezető művészeivel tartott 1953. április 24-i megbeszélésről.
- [76] Bán Frigyes levele. 1953. július 6.
- [77] Ennek ellenére a Magyar Filmgyártó Vállalat állománya 1951-től folyamatosan duzzadt. 1951-ben még csak 411-en dolgoztak a Játékfilmgyárban, 1952 végére ez a létszám 502-re, 1953 végére 569-re, 1954 végére 645 főre nőtt. Ezen belül a művészeti és gyártási „alkalmazottak” száma (307) 1952-ről 1953-ra 50-nel, 1953-ról 54-re 20-szal, a technikai állományé 44 főről előbb 53-ra, majd 73-ra, az ügyintéző és adminisztratív dolgozóké 151-ről 159-re, majd 195-re emelkedett. (Jelentés a Kollégiumnak. NM Filmfőosztály, 1955. február 18.)
- [78] A film leállításakor a költségek 1 645 000 forintot tettek ki. Ebből 1 377 000 forintnyit selejtnek tekintettek. A forgatókönyv átdolgozása után – amelyet az újonnan megbízott rendező, Révész György végzett el – úgy ítélték meg, hogy a film befejezéséhez még kb. 600 000 forint szükséges.
- [79] Jegyzőkönyv az 1954. szeptember 3-án tartott, Bán Frigyes ellen lefolytatott fegyelmi tárgyalásról.
- [80] Igen jellemző – és a már említett értékválságra, a megváltozott körülmények között módosuló alkotói mentalitásra utal –, hogy 1954-ben 7 film közül 5 esetében nyolcszorosnál nagyobb volt a túlforgatás mértéke, míg 1950–1953 között 25 filmből mindössze 2-nél tapasztalható ez az arány. Részben indokolja – de teljesen nem magyarázza – az erős túlforgatást, hogy 1954-ben a színes filmek többsége két negatívval készült. Az általában „elfogadott” túlforgatás mértéke a hasznosméter 4–8-szorosa volt. (Jelentés a Kollégiumnak. NM Filmfőosztály, 1955. február 18.)
- [81] A hasznosméter nagyon sok esetben jelentősen meghaladta a film *cenzúramétere*t. A kettő közötti különbség 1952–1953-ban összesen 6900 métert tett ki, ami – a nyersanyagot tekintve – két teljes játékfilm hosszának felelt meg. A feleslegesen felvett nyersanyag forintértéke a legszerényebb számítások szerint is meghaladta egy átlagos film költségvetését. (Játékfilmgyártásunk önköltségének alakulása. Magyar Filmgyártó Vállalat, 1954. április 23.)
- [82] Jelentés a *Liliomfi* című film badacsonyi munkájáról. 1954. október 13. Jelentés a *Liliomfi* és a *Hintónjáró szerelem* című filmek badacsonyi külső felvételeiről. Gyártási Főosztály, 1954. október 13.
- [83] Balázs Béla: *Filmkultúra (A film művészetfilozófiája)*. Szikra, Budapest, 1948a:12.
- [84] Szóts István: *Röpirat a magyar filmről*. [...] 1945:68.
- [85] Fehér Imre: *Patyomkin páncélos. Színház- és Filmművészet*. 1951: 82-85
- [86] Szóts István, i. m.: 68.
- [87] *Mozi Élet*, 1946. december 27.; 1947. január 24. Művészet és technika viszonya már akkor is sajátos kérdéskört alkotott, s alkot ma is, ha a filmművészek erről faggatják. Mivel a művészet egyetlen ága sincs olyan szoros kapcsolatban, meghatározó viszonyban a technikával, mint a film, az a kérdés, hogy a technika befolyásolja-e, teremti-e a művészetet a film esetében vagy sem, döntő, vízválasztó a különféle felfogások között. Az alkotóművészek

mindig tiltakoztak (és tiltakoznak) az ellen, hogy a filmművészetet (mások) a technikára redukálják. Ezekben a vitákban a leginkább zavarba ejtő az, hogy a partnerek sosem határozzák meg, mit értenek a *technika* kifejezésen: az eszközrendszer-t-e, amely az alkotó rendelkezésére áll, vagy az eszközökből szervesen következő ábrázolásmódot (beállítás, montázs, technika). E kérdések tisztázása azonban meglepő módon senkinek sem áll érdekében. Egyesek a film művészet státuszát féltik, ha kiderülne, milyen jelentős mértékben determinálja az eszköz a kifejezést. Mások úgy vélik, hogy a technika új művészetet teremtett. Amint művészetté vált, tartalmat kapott, s ez a tartalom átformálta a technikát művészi formává. (Bán Róbert: *Filmszerzés és irodalom. Színház- és Filmművészet*, 1955:56.) Ez az eszmefuttatás azonban – ahelyett, hogy megvilágítaná – még zavarosabbá teszi a kérdést, és nem vesz tudomást róla, hogy Balázs Béla ezt a viszonyt, világos okfejtéssel, milyen jól meghatározta már a húszas évek végén. „A művészetben minden új technikai lehetőségnek ihlető ereje van. A lehetőség az igazi műzsa. [...] Az eszköz előbb van meg a szándéknál, és azt ébreszti. [...] Azután [...] az immár tudatos szándék újabb és sajátos technikai lehetőségeket keres, hogy magát kifejezze. Most már a művészet szabja meg a technikai fejlődés irányát és feladatait saját szükségletei szerint.” (Balázs Béla, 1948a:170.) A kérdésfelvetés korántsem naiv, a rá adandó választ maga a kérdésfelvetés „ideológiaiilag” involválja. Attól függően, hogy technika-e vagy művészet-e a filmkészítés, illetve az eredménye, minősül maga az alkotó is mesterré vagy művésszé. S mivel ez cseppet sem lehet közömbös egy emancipálódásáért küzdő művészeti ág képviselője számára, a válaszban elmosódnak a különbség tényleges ismérvei, s helyettük előtérbe tolatkszanak az ideológiaiilag motivált szempontok, amelyeknek a valódi problémához vajmi kevés a közük.

- [88] Balázs Béla: *Filmkultúra (A film művészetfilozófiája)*. Szikra, Budapest, 1948a:12.
- [89] Balázs Béla: *Filmesztétikai gondolatok*. Az Országos Magyar Színművészeti Főiskola Könyvtára, Budapest, 1948b:3-4.
- [90] Balázs Béla, 1948a:25–26.
- [91] „1. A néző az eljátszott jelenetet térbeli egészében látja; 2. változatlan távolságról; 3. a néző szemszöge, perspektívája nem változik (függetlenül attól, hogy a szóban forgó jelenetet közvetlenül látja-e vagy fénykép-reprodukciónban).” (Balázs Béla, 1948a: 20–21.)
- [92] Balázs terminológiája ugyan soha és sehol nem következetes (például ezek a „módszerek” egy mondattal később „elvekké” változnak), de ez nem érinti mondanivalója lényegét.
- [93] Balázs Béla értelmezésében „a részletek képi kidolgozása volt filmszerű, ebben mutatkozott meg a filmalkotók speciális fantáziája és találékonysága”. (Balázs Béla, 1948a:70.)
- [94] „A filmművészet egyik specifikuma az, hogy a jelenet képének egészéből elkülönített részletekben az élet atomjait látjuk [...]. A film rendezője nem engedí [azonban], hogy szabadjára nézelődjünk. [...] Kényszerítve vezetí szemünket az összkép részletéről részletére, a montázs során végig. Ezzel az egymásutánnal a rendezőnek módjában van hangsúlyt adni, és ezzel a képet nemcsak mutatja, hanem egyúttal értelmezi is. Ebben nyilvánul meg főképpen a filmalkotó egyénisége.” (Balázs Béla, 1948a:21–22.)
- [95] Balázs Béla, 1948a:20–21.; 36.

- [96] Balázs Béla kiemelése.
- [97] Balázs Béla, 1948a:29.; 205.
- [98] „A művészet tárgyi részében nincs fejlődés” – írja Balázs Béla –, de változás igen, és nemcsak a műélvező szubjektumában, amire ő utal. Kétségtelen, hogy – mint írja – „az emberi szubjektív képességek fejlődése” kapcsán helytelen az esztétikai értékek fejlődéséről beszélni, abban hinni. (Balázs Béla, 1948a:27-28.)
- [99] Kovács András: *Tanuljunk a Nagy hazafiból. Színház- és Filmművészet*, 1951:85–88.
- [100] *Tartalom és forma. Színház- és Filmművészet*, 1951:127–128.
- [101] Fehér Imre, i. m.
- [102] *Röpirat...*, 1945:28–30.
- [103] Kovács András, i. m.
- [104] Szinetár György, i. m.
- [105] Az, hogy milyen jellegű változtatást igényelt például az *Erkel* című filmben, jól példázza, hogy mit kért számon „a filmtől” Révai. 1. Az Erkel-muzsika és a reformkorszak összefüggése; 2. a nemzeti opera eszméjének győzelme Erkel lelkében (!). („Nincs megmutatva: mi is az a nemzeti opera! Miért népi zene ez?” 3. Nincs eléggé megmutatva, miért nincs sikere a *Báthory Máriának*. „A bemutató előtti beszélgetés Egressy és Erkel között nem elég ennek felfedésére. A közönség ezt nem értené meg.” 4. Az Erkelre ható élmények miért éppen a szóban forgó munkát váltották ki belőle. „Zenei életrajzfilmben egyik legfontosabb feladat [...] megértetni, hogy milyen valóság váltotta ki ezt vagy azt a zenei élményt (a népelet milyen benyomásai).” (Révai József elvtárs megjegyzései az *Erkel* című forgatókönyvhöz. 1952. január 16.) Mindez jól illusztrálja Révai költődését a csak szavakban kifejezhető tartalom (az eszmei mondanivaló) rögeszmés szemléletéhez, amely természetében idegen a képre épülő filmi kifejezési formától. Nem arról van szó, mintha a film nem közvetíthetne (közvetít is) bonyolult tudattartalmakat, de ez az alkotó és néző között (a kifejezés, a megvalósítás sikerének mértékében) olyan intim viszony létrejöttét feltételezi, amely viszony révén értelmezhetővé válik e bonyolult tudattartalom, s botorság azt várni az alkotótól, hogy ezeket a tudattartalmakat a kép nyelvére lefordítsa. Ez az eljárás még primitív „olvasókönyvet” is ritkán eredményezhet.
- [106] Révai József elvtárs megjegyzései az *Erkel* című forgatókönyvhöz. 1952. január 16. Révai József elvtárs megjegyzései *A harag napja* forgatókönyvéhez. 1953. január 28. Révai József elvtárs megjegyzései a *Sztálinváros* című forgatókönyvhöz. d. n.
- [107] *Filmjeink formakincsének gazdagodásáért. Színház- és Filmművészet*, 1951:187.
- [108] *Színház- és Filmművészet*. 1951:599–601.
- [109] Máriássy Félix: *A beállítások hosszának kérdéséről. Színház- és Filmművészet*, 1951:229–230.
- [110] *Színház- és Filmművészet*, 1951:420. Csak a rövid ideig Magyarországon tartózkodó külföldi tájékoztatlansága, hiányos információja menti fel Louis Marcorrelt, amikor olyan képtelenséget állít, hogy „Balázs és Pudovkin közös hatása folytán” örvend oly üszteletnek a montázs a magyar filmművészetben. Igen elnézően fogalmaz akkor is, amikor azt írja, hogy a „Szovjetunióban a szocialista realizmus óta általában relatíve lényegtelen tényezőnek tekintették” a montázst. (*Hungarian Cinema. Sight and Sound*, Winter, 1956/57.) A

- harmincas évek vitáinak, vádaskodásainak, Eizenstein meghurcolásának tükrében ez nemcsak pontatlan, de erkölcsileg felmentő ítélkezésnek számít azokkal szemben, akik sokkal kevesebb származékot és több szigort igényelnek vétkeik megítélésében.
- [111] A filmszerűség formalista elmélete – írta D. I. Jerjomín, könyvét (*A filmművészet kérdései*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 1951) ismertetve – a filmművészetnek sajátos, minden egyéb művészettől „idegen” jelleget tulajdonított. A film „eszmei tartalmát” figyelmen kívül hagyta, technikáját fetiszizálta. Ez az elmélet a „filmszerű trükköket” isteníttette, az irodalmi forgatókönyvet teljesen lebecsülte, a rendező teljes „önhatalmúságát” hirdette. Ezek a nézetek bátorították annak a magyar folyóiratnak a szerkesztőjét, aki egy cikk közlését – amely azt bizonygatta, hogy a film alapja a forgatókönyv – azzal az indoklással tagadta meg, hogy a szakértők véleménye szerint ez nem igaz, a film alkotója a rendező, a forgatókönyv mindig csak „másodrendű”. E megállapításban a régi „formalista szellemeskedés” kísért, amely szerint a rendező feladata nem egyéb, mint „leküzdeni” a forgatókönyvet. A szocialista és a polgári film igazi különbsége abban rejlik, hogy az előbbi a forgatókönyvet, utóbbi magát a filmet tartja fontosabbnak. (*Színház- és Filmművészet*, 1951:501.)
- [112] Valamennyi Kovács kiemelése.
- [113] Kovács András: *Balázs Béla filmelméletéről*. *Színház- és Filmművészet*. 1951:484–487.
- [114] Jegyzőkönyv az 1953. október 10-én megtartott nagyaktíva-értekezletről.
- [115] Reményi Béla: *Balázs Béla és a film*. *Színház- és Filmművészet*. 1954:246–249.
- [116] *Szabad Ifjúság*, 1955. március 4.
- [117] *Új Szó*, 1954. július 16.
- [118] Magyarországon – a Népművelési Minisztérium jóindulatú pártfogásával és hathatós támogatásával – a háromdimenziós film-készítés és -vetítés egy sajátos változatát dolgozta ki Barabás János és Bodrossy Félix. Utóbbi két háromdimenziós, ún. *plasztikus* rövidfilmet is készített *Állatherti séta* (1951), illetve *Artista vizsga* (1952) címmel, amelyeket a háromdimenziós filmek vetítésére átalakított, budapesti Toldi moziban mutattak be és játszottak hónapokon keresztül. Az eljárás, illetve az eredmény nem váltotta be a kezdetben hozzáfűzött reményeket. A tökéletlen polárszűrők, a némileg torz kép, a nagy fényvesztés, amely a vetítést kísérte, jellemezte, az ülések támlájára szerelt, kényelmetlen helyzetet teremtő nézőkészülék, amely a filmek élvezéséhez elengedhetetlen volt, főként azonban a gyártási kapacitás (amely a plasztikusfilm-utánpótlást biztosíthatta volna) elégtelensége fokozódó érdektelenséget eredményezett – új filmek híján – a nézők körében, s a gyártás és forgalmazás beszüntetéséhez, a Toldi nézőterének „visszaalakításához” vezetett.
- [119] Az ötvenes évek elején, rövid néhány év leforgása alatt hat különféle szélesvásznú eljárás született. Közülük a *cinemascope*-rendszer terjedt el a legszélesebb körben. A szélesvásznú filmek technikai szempontból éppoly jelentős előrelépésnek számítottak, mint művészi szempontból. A nagyobb vetített képméret nemcsak jóval több elemet tartalmazó kompozíciót tett lehetővé; nemcsak a kép részletgazdagsága nőtt, de – az utóbbiból adódóan – növekedett a rendező döntéséből adódó felelőssége is.
- [120] Az eljárásban rejlő lehetőségek mellett annak tényleges, kétségtelen hátránya

volt, hogy a kétszeres vízszintes nagyítás miatt a szemcsék, karcok jobban kiütköztek. A filmtörténetírás és a filmelmélet adós még annak vizsgálatával és hiteles értékelésével, hogy ez a lehetőségekben új távlatot nyitó eljárás miként és valóban megújította-e a filmi ábrázolás módját. Ma már ugyanis kisebb érzékenységgel reagálunk (ha egyáltalán reagálunk) a normál-, illetve szélesvásznú filmekben látható kompozíciós megoldások különbözőségére, és minősítjük ma jóval nehezebb, mint annak idején volt, amikor ez az eljárás még újdonságnak számított.

- [121] Halasi Mária: *Készül a magyar panoráma film. Színház és Mozi*. 1955:37:9. Az első szélesvásznú (panoráma-, rövid játék-) filmet Kis József készítette Móricz Zsigmond *Kis Samu Jóska* című novellájából, azonos címmel.

- [122] Sas György: *Lesz-e nálunk cinemaszkóp? Színház és Mozi*, 1955. augusztus 19.

- [123] Kereszti és munkatársai pontosan azzal a mérettel (és több mikrofonnal) készítették a felvételeket, mint a *cinemascope*-eljárás kivitelezői. Háromcsatornás sztereo-hangfelvételeket is csináltak, de kipróbálták a 4-3-2-1 csatornás, valamint az integrátorrendszert is. „A sztereo-hang nem egyenlő azzal, hogy négy csatornával dolgozunk, és hol az egyik, hol a másik szólal meg. Ez nem sztereo-hang” – állította az egyik bíráló, Barna Tamás, a Játékfilmgyár mérnöke. Ha van hozzá megfelelő technikai eszköz – válaszolta Kereszti Ervin –, ők is meg tudják csinálni azt, amit bárki más tud.

A rendszer bírálatát négy pontban összegezték kritikusi. 1. A vetítés során – a normálfilm vetítéséhez képest, amikor 50 százalékos – a fényvesztés 70-75 százalékra nő. 2. A leszűkített keskeny képkocka – a feloldóképesség szempontjából – használhatatlan – állította Fehéri Tamás, a Híradó- és Dokumentumfilmgyár operatőre. 3. A szélesvásznú kép erőteljesebbé, hangsúlyosabbá teszi a szemcsézett, karcot. 4. A látószög problémája.

A fényvesztés – cáfolta Kereszti –, ha egyszerű anamorfot (kondenzátort) helyeznek a vetítőgéphez, felére csökken. Mivel a *cinemascope*-eljárás esetében pontosan ugyanolyan szélességről nagyítanak ki (kétszeresére), mint a normálfilm esetében, a „magassági méretben” történő nagyítás a szemcsézettség kérdésében nem döntő. A feloldóképesség – a szélességet illetően – mindkét (a széles, illetve normál) rendszerben azonos, így a másik irányú (magasság) feloldóképesség nem mérvadó. Az sem döntő, hogy a nagyítást közvetlenül, optikailag, vagy széthúzó lencsével oldják meg. Végezetül, a kisebb gyújtávú objektívek nagyobb perspektivikus lehetőséget biztosítanak. (Vita a panoráma-filmről. 1955. október 25.)

- [124] Vita a panoráma-filmről. 1955. október 25. A Magyar Szinkronfilmgyártó Vállalat levele a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának. 1955. október 31. Írásbeli magyarázat az Állami Ellenőrzési Minisztérium vizsgálati megállapításairól. 1956. január 6.

- [125] „Filmművészeink nem látnak a televízióban konkurenciát, sőt örülnek neki, hiszen újabb művészi feladathoz jutnak.” (D. T.: *Televízió. Színház és Mozi*, 1956:10:17.)

- [126] „A televízió [ugyanis] nem használhat »akármilyen« filmet.” Az ernyő kicsi, ezért csak a közeli és félközele képek jelennek meg rajta kellő élességben. Azok a filmalkotások – fejtette ki érzékletesen Révai Dezső –, amelyek „a részletekbe vesző, nagy távlatú képeket halmozzák”, televíziós közvetítésre alkalmatlanok. A televíziós filmnek „fordulatossabbnak” kell lennie a mozifilmnél, mert

a néző figyelme könnyebben elkalandozik otthonában, mint a moziban. A jó televíziós film ezért rövidebb a mozivászonra szánt játékfilmnél.

Ez a sajátos szempontrendszer embrionális formájában már megfogalmazta (esztétikai értékrendbe állította) a film és a televíziós film közötti különbséget, s burkoltan ugyan, de ellentmondott a megnyilatkozó saját, optimista harmonizálási kísérletének, hisz olyan, lényegbeli különbségeket sejtetett, amelyek kizárták azt, hogy a két kifejezési mód, illetve közvetítőeszköz harmonizáljon, és ne konkuráljon egymással. A művészet- és tájékoztatáspolitikai későbbiekben azután mindjobban fokozta, felerősítette az ellentétet a két „szomszédvár” között, más feladatot, missziót jelölve ki (vagy hallgatólagosan elfogadva) egyiknek is, másiknak is.

[127] *Színház és Mozi*, 1956:10:17.

[128] *Színház és Mozi*, 1956. március 9.

[129] Ny.: *Televíziós-est a színházklubban*. *Színház és Mozi*, 1956:22:13.

ÉLETJEL

*Jött a júniusi politika, és nyiladoztak az ablakok. És
jött a XX. kongresszus, és az ablakok kitárultak.*
Gertler Viktor, 1956. [1]

Az 1953-as esztendő szakasztott úgy kezdődött, mint a négy azt megelőző. „Normálisnak” ígérkezett, de azután márciustól annyi szokatlan esemény sűrűsödött össze benne – kiváltképp júniustól októberen át, országhatáron innen és túl egyaránt –, hogy a nagy, osztársadalmi játék szereplői kezdtek összezavarodni értékelésükben. Felemás, Janus-arcú ez az 1953-as év: első feléve még harmonikusan belesimul a korábbiakba, második feléve harsányan elüt tőlük. Ilyen felemás a magyar filmgyártás 1953-as termése is. Noha a régi értékrendszer uralkodik a filmek többségében, csírájában, kezdeményezésekben már megmutatkozik az új, amely az 1954–1956-os éveket jellemzi.

A magyar film megújulása tartalmi/tematikai és formai/stiláris síkon egyaránt végbemeget, mind a történelmi, mind a mai témakörben megmutatkozik. Amabban korábban a mozivásznon nem látható események, korszakok középpontba állításával, de változatlan szemlélettel, emebben viszont megváltozott témakörben, hangsúlyáthelyezéssel, szemléletváltással, a feldolgozás- és ábrázolásmód stílusban megmutatkozó jellegzetes változásával fejeződik ki. „Témaválasztás tekintetében – ez már a korabeli szemlélő számára is nyilvánvalóvá vált – filmművészetünk tette meg a legbátrabb lépéseket, más művészeti ágakat viszonylag maga mögött hagyva, hogy a mai, jelentős problémákat kifejezze.” [2]

A mai témakör feldolgozásában a meghatározó, korszakos jelentőségű szemléletváltást az eredményezi, hogy a valóság konfliktusainak helyszíne, s főként jellege változik, ezzel – automatikusan – változnak a szereplői is. A konfliktus politikai (munka-) síkról erkölcsi síkra helyeződik át. A régi és az új, a múlt és jelen (mint értékek) szembenállását a jó és a rossz, az emberséges és embertelen (mint értékek) szembeállítása váltja fel. Legjobb filmjeinkből (amelyeket épp ezért minősítünk ilyeneknek) eltűnik a sosem kételkedő, mindig magabiztos, kicsit korlátozott, szemellenzős *zoon politikon*, helyét az *erkölcsös lény*, a tépelődő, vívódó ember foglalja el. A közéleti szereplés (munkában, társadalmi és társas életben) elértéktelenedik a filmekben, megnő viszont (ezzel arányosan és vele szemben) a magánélet, az ún. privát szféra jelentősége. A deviancia fogalma átértékelődik, érvényességi köre leszűkül: az „osztályellenség” fogalma – a szövetségi politika szellemében – finomabb megfogalmazást kap, megjelenítése árnyaltabb lesz. A normák és értékek átrendeződése, közülük sokak devalválódása felborítja a látszólag kialakult társadalmi konszenzust, zavart kelt a politika legmagasabb régióiban is, noha épp ez a közeg a zavar, az értékválság forrása. Ilyen gyökeres szemléletváltásra senki (a politikusok még leg-

rosszabb, a művészek még legmerészebb álmaikban) sem számított, mint azt az események sodra és a szemléletváltásból eredő, fokozatosan erősödő hatalmi konfliktusok (a politikában és a film szférájában) később igazolják.

Az új, közel három és fél éves korszakot nem lehet (nem helyes) egységes egészként kezelni. Az élet, a társadalmi tevékenység minden területe a nagypolitika változása alá rendelődik. Annak fluktuációja minden területen érződik, a részletekre kiterjedő változás nyomon követhető, érezhető. Első periódusa 1953. június végétől 1954. október 20-ig terjed: a reformszellem megjelenésének, kibontakozásának, térnyerésének időszaka ez, amely viszonylag kötetlen, zavartalan alkotótevékenységre ösztönöz, bátorít a filmgyártásban. Ezt egy igen rövid, bizonytalansággal és kétséggel teli másfél hónap követi, 1954. december 9-ig, amelyben még – ekkor úgy tűnik – nem dőlt el, „lesz-e magyar kibontakozás” vagy sem, felülkerekednek-e a reformerők, vagy kénytelenek vereséggel elhagyni a politikai küzdőteret. 1954. december 9-e tekintetben végleges és visszavonhatatlan döntést hoz. Ekkor elkezdődik a „visszarendeződés”, és kisebb-nagyobb intenzitással, konfliktusokkal 1956. október 23-ig tart, „a konzervatívok” (Rákosi és hívei) fokozatosan visszaserzik pozícióikat, lenyesegetik az egy esztendő alatt kinőtt „vadhajtásokat”. Persze, a szellemet – erőszak és ellenállás nélkül – nem lehet visszaparancsolni a palackba, és az ellenállásnak mindvégig mutatkoznak művekben megnyilvánuló jelei, bizonyítékai, eredményei. „A magyar filmművészet ezekben a hetekben, hónapokban kétségkívül izgalmas korszakát éli. [...] A filmgyártás belső műhelyeiben [...] szenvedélyes a hangulat – nyilatkozta megható és naiv patetizmussal Halász Péter –, bátor kezdeményezések születnek, s kinőve a filmszematizmus egy lezárult korszakából, a művészi képzelőerő mind biztatóbb távlatok felé szárnyal.” [3] Az államhatalom és a pártbürokrácia ereje megroppant, a formális irányításban egyre több a hiba és a hibalehetőség, az informális tájékoztatás és tájékozódás kiterelbélyesedése segíti, kedvezően befolyásolja a „visszarendeződést” elutasító művészeket. Aki teheti, s addig, amíg teheti (ha kell, a korszak frazeológiájával kendőzve valódi szándékát), csinálja vagy folytatja, amit a megújítás érdekében kívánatosnak tart: „az új lázas keresését, kísérletezést a témák, műfajok és kifejezési formák terén, ami a kormányprogram óta, s különösen az utóbbi [1954-es] évben megkezdődött”. [4]

Az első két próbálkozás, kísérlet – az *Életjel*, illetve a *Simon Menyhért születése* –, a szematikus film szemlélet- és ábrázolásmódjának szándékos kritikája (minőségileg más és más megítélés alá esve) azonban még jóval szerényebb célkitűzéssel indult. Egyenként és együttesen mindkét film (és ez az a tényező, ami együttes tárgyalásukat indokolja) váratlanul, minden elő- és felkészítés nélkül „berobbanva” a köztudatba, arról az értékválságról és -váltásról tanúskodik már, ami az egyén és a közösség viszonyában kialakult. Érthetően, hisz az előbbi forgatását 1953. szeptember 25-én, az utóbbiét 1954. január 9-én kezdte meg, de közel egy időben, 1954. május

6-án, illetve május 25-én fejezte be rendezőjük, Fábri Zoltán, illetve Várkonyi Zoltán. [5] „Felfigyelhetünk rá – bontja ki a művek »eszmei mondanivalóját« a szereplők egyike, Solti Bertalan, az öreg bányász, illetve a vidéki orvos megszemélyesítője, akit ezért a két alakításáért 1955-ben Kossuth-díjjal tüntettek ki –, hogy a két filmnek mennyire közös az alap-eszmeje. Ott is, itt is az életért vív harcot a nép. Ott a bányászokért, itt egy kis jövevény világra segítéséért kovácsolódik soha nem látott összefogás. Mindkét film nagy igazságot, új életünk humánumát, embermegbecsülését hirdeti.” [6]

Korábban „Egy mindenkiért!” volt a jelszó, a társadalmat mozgósító erő kifejezése, s ez a két filmben hirtelen és merészen ellentétjébe fordult át. Ezzel a korábbi pozitív érték negatív, a negatív pozitív előjelet kapott. „Mindenki egyért!” (pontosabban: a nagyobb társadalmi egység a kisebbséért, az osztálytársadalom a csoportért, illetve a helyi kisközösség az egyénért) – hangzik kimondatlanul a filmekből ez az új jelszó. Az egyén értéke (nem a közösség ellenében, de utóbbival azonos értékű megítélésben) megnő, a közösség az egyén szolgálatába rendelődik, amire a korábbi években nem akadt példa. S mi több: ezt a jelszót a Párt, az állami vezetés adja ki, és gondoskodik végrehajtásáról.

Az áttörés

Az író a lélek mérnöke [...], de aközött, hogy az író [...] az ember belső fejlődésével törődik, és aközött, hogy az állam azt kéri tőle: foglalkozz a szénnel, semmiféle ellentmondás nincs, mert ha [...] megmutatja annak az embernek a belső fejlődését, aki meg tudja oldani a széncsata feladatait, akkor megoldotta a lélek mérnökére háruló feladatot és az állam által kitűzött „feladatot” is.

Révai József, 1951. [7]

1952. december 16-án 4 óra 45 perc táján Szuhakállón, a Mucsonyi Szénbánya Vállalat (a hajdani Winter-féle) bányájának egy „leművelt” vágatában – robbantás következtében – vízbetörés történt. A bányamező – a frontfejtésben dolgozó 17 bányással együtt – a lejtaknától teljes egészében, megközelíthetetlenül elzáródott. Az egész ország összefogott a föld mélyében rekedt bányászok megmentésére. A többhetes esőtől felázott talajon, jeges esőben indult, folyt és végződött eredménnyel a napokig tartó mentőmunka. Révai szavai csenghettek vissza (mert igencsak „aktuálisak” voltak) Tardos Tibor emlékeztében, amikor a szuhakállói bányaszerencsétlenség hallatán riportra indult, hogy Szeberényi Lehellet a *Szabad Népet* tudósítsa az eseményről. [8]

„A másfél év előtti téli hajnalon, nyakig sárosan épp egy nógrádi bányából érkeztem – emlékezett Tardos Tibor –, le se vettem a bakancsot, [amikor] csengeni kezdett a telefon, a pártközpont jelentkezett. Közölték, nagy bányaszerencsétlenség történt Borsodban [...], fél órán belül induljak oda, s később írjam meg filmre az egész küzdelmet.” [9] Tardos – kormányzati segédlettel – az esemény bekövetkezése után néhány órával már a helyszínen tartózkodott, és a mentést irányítók, katonák, bányászok, a bányában rekedtek hozzátartozóival végigélhette, figyelemmel kísérhette a mentés minden mozzanatát. [10]

A munka neheze – „a fekete leves”, ahogy Tardos Tibor nevezte – azonban csak ezután következett. „Hozzáfogni egy dologhoz [...], melyet még sosem csináltam: játékfilmet írni az esetből, kitalált cselekménnyel, képzelt szerepekkel.” A témával mindenestre –

gyakorlatlanságából eredően –, úgy látszott, nem boldogul. Sikertelenségének láttán, a film „hivatalból” kijelölt rendezője, Kalmár László (akit 1952. december 18-án ugyancsak Szuhakállóba menesztettek) szerette volna maga megírni 1953. március elején a forgatókönyvet, de ajánlkozását a filmgyár vezetősége meglehetősen „rossz néven vette”. Senki sem közölte azonban vele, mi az akadálya annak, hogy megírja – „ahhoz mindenkinek joga van”, feltételezte naivul Kalmár –, hisz „ellenszolgáltatást nem kért érte”.

„Március 7-én 2 órakor a Művészklubban találkozónk volt Tardossal – emlékezik Kalmár. – Nagyon fagyos volt a hangulat. Cínikusan viselkedik. Kovács András próbált [...] engem »békíteni«. Megmondtam [...], a modortalanságot és lenézést nem tűröm, mert én a másíknak megadom a tiszteletet a munkában. [...] Délután 3 órakor Sztálin-gyászünnepeég volt, a további megbeszélést fél 9-re halasztottuk. [...] Este újra összejöttünk. Rám nézve teljes megalázás volt a tárgyalási mód, mert dacára annak, hogy mindenbe belemen-tem [...], ami egyébként teljesen egyezett a Non miniszterhelyettes által közölt állásponttal és Horváth Márton üzenetével – akik Révai József intencióinak megfelelően bányásztoborzó filmet akartak készíttetni az esemény kapcsán –, mégis ezzel ellentétes határozatot hoztak, ami 100 százalékbán Tardos kezdetben elfoglalt álláspontját képviselte. Kovács András is csatlakozott a felfogáshoz. [...] Bármít proponáltam, azt Kovács András helytelenítette. [...] Úgy döntöttek, hogy Tardos és Nádasí [László] dolgozzanak együtt, és az eredményt velem közlik. Tardos [...] folyton azt kérdezgette, neki kire kell hallgatnia inkább [a rendezőre vagy a dramaturgra]. [...] Kovács András kijelentette, hogy a forgatókönyv készítése alatt az író szava a döntő.”

A filmgyár vezetősége – feltehetően a Kalmárral fokozatosan romló viszony miatt, mintegy retorzióként azért, amiért elítélő véleményyt nyilvánított a rendezőket érintő bánásmódról – nemcsak fontolgatta, helyes volt-e korábbi döntése Kalmár személyét illetően, de már új rendezőt is kiszemelt – Fábri Zoltán személyében – a feladatra. Kalmárral ezt azonban még nem közölték. Ő – ahogy ez szokásos – utolsóként értesült erről, és joggal nehezményezte, hogy se Révai Dezső, se Fábri Zoltán nem tájékoztatta. „Erősen fontolóra kell vennem – írta május 7-i keltezésű naplójegyzetében –, ne adjam-e be a lemondásom a bányászfilmmel kapcsolatos elképesztő írói eljárás, valamint Fábri viselkedése, Révai Dezső állásfoglalása miatt [...], mert ezt nem lehet tovább bírni!” Május végén azonban

– fontolgatásának eredményét be sem várva – végérvényesen elvetették tőle a filmet, és annak elkészítésével Fábri Zoltánt és társrendezőként Makk Károlyt bízták meg. Makk azonban – a film stílusával kapcsolatban keletkezett nézeteltérések miatt – úgy döntött, nem vállalja a megbízatást. [11]

Csaknem fél esztendeig dolgozott hát Tardos a forgatókönyvön Nádasi László dramaturggal. „Nem hagyott aludni és nem hagyott enni, csak írni – nyilatkozta együttműködésükről az író –, és nem hagyott elkalandozni a fővonaltól: a kisemberek szédítő nagyságának ábrázolásától.” Heteket, hónapokat vitáztak át, bejárták a helyszínt, találkoztak a szereplőkkel, helybeliekkel, konzultáltak ismerőssel-ismeretlennel. „A mérnökök, minisztériumi szakemberek néhány röpké negyedóra alatt [...] olyan nagyszerű [...] vízbe-törési eseteket költöttek a számomra, hogy csak épp válogatni kellett közöttük. A filmbeli gázbetörés tervét egy visegrádi öreg [...] bányászdoktorral beszéltem meg először. A dráma végső jelenetét a budapesti rendőrkapitányság központi ügyeletének egyik, munkásból lett fiatal tisztje segítette megoldani, amikor egy éjszakai riporton hajnalig együtt gyötrődtünk.” A forgatókönyv írása során azonban Tardos igyekezett megszabadulni az emlékektől, „átértékelni” a látottakat és hallottakat, felejtetni és kitalálni, egyszóval alkotni. „Megkezdődött a film első lepergetése, ott bent, a képzeletben. Jelenetek születtek, amelyeket később egyetlen szó, egyetlen mondat változtatása nélkül fényképezett le az operatőr [Hegyi Barnabás], másokat újra és újra kellett formálnom [...] a legutolsó pillanatig.” 1953. nyár elejére végre elkészült a forgatókönyv első változata, *Kincsesbánya* címmel. „Hány más, javított kiadásnak kellett azt még követnie”, előbb *Tizennégy életért*, majd a végső, *Életjel* [12] címmel, Tardos ekkor még nem sejtette.

Révai József, „a mindenható” ugyanis szigorúan ügyelt a részletekre. Ő a „saját” bányászfilmjét szerette volna viszontlátni. Azt, amelynek ötlete már jóval a szerencsétlenség bekövetkezése előtt, 1952 elején szerepelt az 1953-as tématervben, és amelyben a hajdani bányászéletet is bemutatták volna. „A bányászok az illegalitás idején a Párt bázisai voltak” – érvelt ennek érdekében Révai. Annak idején, 1945-ben, az MKP 90 százalékot kapott Salgótarjánban. „Most azonban – indokolta, bár erre semmi szükség sem volt – visszaesés van náluk, gyengült a párt befolyása, húzódoznak a gépek használatától, »kétlakosságuk« visszatartja a fejlődést. Ezért is nagyon fontos lenne a Pártnak [...] egy jó bányászfilm.” [13]

A technikai forgatókönyv szeptember 1-jére készült el. Részletes kidolgozásában – természetszerűen – a rendező, Fábri Zoltán is részt vett, aki ezért a filmért 1955-ben Kossuth-díjat kapott. [14] Író és rendező között vita vitát követett. Fábri árgus szemmel ügyelt a legkisebb részletre is, nagy és kis dolgokban – akárcsak egy áttűnésről lett légyen szó – ő érvényesítette akarátát. A legapróbb mozzanatokig kidolgozott minden beállítást, jelenetet, és a forgatás során is megkövetelte, hogy instrukcióit betartsák. A forgatókönyvet telerajzolta – különféle színes ceruzákkal – ábrákkal, gépállást, látószöveget, a színész legapróbb mozdulatát is mértani pontossággal előre feltűntette. Hasonló műgond jellemezte tevékenységét más területen is. Heteken át „belefolyt” a zeneszerző munkájába; éjjel-nappal jelen volt, virrasztott a zenefelvételeken, lázas betegen közreműködött a film hangjának keverésében, fáradhatatlanul ellenőrizte, finomította a film vágását.

Pán József, a film díszlettervezője – aki több száz rajzban rögzítette az események színhelyén szerzett, megrendítő benyomásait [15] – a legnagyobb méretű díszletet építtette fel, ami valaha is készült a Játékfilmgyárban. Két hónapon át tartó munkával több helyszínt tömörítő, valóságos bányát alakítottak ki a műteremben, 35-40 méter hosszú vágattal (Kopp Ferenc építész aktív közreműködésével), amelyet 3 perc alatt mintegy 300 m³ vízzel árasztottak el a film legizgalmasabb jelenetének, a vízbetörésnek ábrázolása, felvétele során. A forgatás nemcsak a szereplők, de a stáb tagjai számára is komoly próbatételnek bizonyult fenn (külsőben) és lent (belsőben) egyaránt: napokon keresztül itt és ott csuromvizesen, vízben állva vagy a sarat dagasztva dolgoztak.

A film külső felvételei a Dorog melletti Ebszönybányán kezdődtek, de a történet java része forgatáskor a Szuhakállótól 3 km-re fekvő Izsófalván játszódott le. [16] Ebszöny völgyét sűrű porfelhő lepte be – noha előtte napokig mesterséges „esővel” áztatták, permetezték földjét, hogy bőséges sarat produkáljanak, ami a felvételekhez kellett, hisz a mentés munkái esőben-szélben zajlanak – T-34-es tank dagasztotta a sarat, fúrótoronyot vontatva a dombtetőre. Hegyi Barnabás a domboldalba vájt gödörből veszi fel a jelenetet, s közben időről időre az eget kémleli: a felhők mögül kibúvó nap rendre megakasztja a felvételt. Más film esetében a derült idő a kíváncsok, de az *Életjel* külső felvételeinek zöme borús időben, sőt zuhogó esőben játszódott a felszínen. [17]

Fábri nagy ambícióval kezdett munkához, hisz annak ellenére, hogy a Nemzeti Színház rendezőjeként kezdte 1945 utáni tevékenységét, majd a színházak államosítása után az Úttörő Színház igazgatójaként, a filmgyár művészeti vezetőjeként folytatta, a nagyközönség számára nem volt túlságosan ismert, s nyomta őt a *Vihar* kudarca is. Bizonyítani akarta, hogy a jövőben, mint rendezővel, számolni kell vele. „Az íróval közös célkitűzésünk az volt, hogy megvalósítsuk az elemek erejének, az ellenük folytatott harcnak, az emberi szenvedélyek összecsapásának [...], az ország megmozdulásának [...] megmutatásával a helytállás [...], az érzelmekbe vadul belemarkoló emberi átalakulások filmjét, ahol mindig és mindenhol az *ember* áll a középpontban. [...] A tavalyi új kormányprogram alkalmat adott [az elmúlt évek filmkészítési hibáinak] felismerésére és kiemzésére. [...] Sokan rosszul agitáltak” – nyilatkozta röviddel a 2822 méter hosszú színes film elkészülte után, amelyen itt-ott „javítani” kellett, mint azt az 5 nap pótfelvétel mutatja, azt is jelezve egyben, hogy azért minden – és egy csapásra – nem változott. [18] Kétségtelen: itt volt hát az alkalom, hogy a rossz agitációból eredő hibát kijavítsák, s „a gépek, építkezések, kohók” helyett a magánembert állítsák az új film középpontjába. Az engedélyezés előtti utolsó vetítés légköre – amelyen a párt vezetői megnézték a frissiben elkészült művet – már az új szellemről tanúskodott. „Ez volt az első olyan jellegű vetítés – idézte fel Fábri annak hangulatát –, ahol úgy éreztem, hogy nem hibavadászó funkcionáriusok, hanem jóindulatú nézők ülnek a vetítőteremben.” Az *Életjel* első képkockái láttán minden okuk meglehetett az elégedettségre.

Sajókúton – így keresztelték el Szuhakállót a filmben – azon az emlékezetes napon szép, felhőtlen reggel köszöntött az emberekre. A bevezető képsor és a behízelgő hangú elbeszélő megismertet a később bekövetkező dráma szereplőivel, a megelőző inzert tanúsítja, hogy megtörtént eseményről, de kitalált cselekményről, képzeletbeli szereplőkről lesz szó a filmben. A békés, vidám hangulatnak a várhatóan bekövetkező esemény később bizonyossággá váló drámaisága már jó előre furcsa nyugtalanságot kölcsönöz, hisz a néző sejti már, mi következik. A Balogh fiú (Sándor Géza) ma száll le először a tárnába: bányász lesz. Lakos (Misoga László), a szájharmonikás „öreg legény” egyetlen disznájában, Feriben gyönyörködik. Jancsó (Darvas Iván) fiatal házastól elválva búcsúzik – egyetlen

napra is – fiatal feleségétől. Az öreg Borsa (Solti Bertalan), a több-generációs bányászcsalád legidősebb tagja (elődei száz esztendeje szállnak le bányába) unokáját, Pistát (Sinkovits Imre) búcsúztatja, aki „gép mellé kerül”, utazik Nyárádra. Ambrus párttitkár (Barsi Béla) maga is vájár, várandós feleségét hagyja nap mint nap a felszínen. Virág Anna (Berek Kati), afféle mindenese, mint minden-nap, izgatottan lesi a postást, hoz-e neki levelet vőlegényétől, aki Dorogon él. Ők ennek a bekövetkező drámának a „pozitív hősei”. S velük szemben állnak a „korhelyek”: vezérük Szika (Görbe János), pajtása Góliát (Rajczy Lajos), az erős ember, de közéjük illik az iszákos Varjas Tóni (Bánhidya László) is, akinek nem múlhat el nap anélkül, hogy feleségével (Somogyi Erzs) össze ne rúgná a port. Kezdődik a műszak, a bányászok leszállnak. A hajdani „tőkés tulaj-donos” üzleti számításból nem tüntette fel a bányásztérképen az egyik, vízzel elárasztott vágatot. A brigádtagok ezt készülnék most berobbantani. A robbanás után betör a víz, elvágja a külvilágtól a kis közösséget. Embert próbáló órák, válságos napok következnek, amelyeknek során mindenkiből kiütözik, kicsoda is valójában. Egyesek jól vizsgáznak, mások megbuknak. Szika a vizeskannát bővíti, majd egy óvatlan pillanatban, amikor senki sem figyel rá, kiüssza a maradék vizet, s mikor a Balogh fiú megsebesül, nincs mivel kimosni a sebeit. Ahogy fogy a levegő, úgy lesznek mind nyugtalanabbak a lentrekedtek. A korhelyek nem bátorságukkal tűnnek ki: ők azok, akik a leghamarabb pánikba esnek, „lázátnak”. Csak a párttitkár őrzi meg higgadságát. Rendet teremt, lelket önt az emberekbe. Ő tudja, hogy fent nem hagyják őket cserben. Életjelt kell adni. Időközben, a baleset hírére, nemcsak a szűkebb közösség, de az egész ország megmozdul. A hadsereg is „támadásba lendül”. Le kell fúrni, levegőt, élelmet, vizet juttatni az omlás alatt rekedteknek. A főmérnök („régizakember”) adat ugyan fúrót, de nem az igazit, a nagy teljesítményű szovjet fúrót. A nagy sárban odavihetetlen – állítja kishitűen. Deák miniszter (Szabó Sándor) – akinek alakját Hidas Istvánról, az MDP PB tagjáról, bánya- és energiaügyi miniszterről „mintázták” az alkotók – a tehetetlen igazgatót is felelősségre vonja („Ki csinált magából igazgatót? Majd mi visszacsináljuk!” – nyilatkozik magabiztosan, holott szemmel láthatóan nem sokat ért az egészből, mindent munkatársától, Csekétől [Kovács Károly] kér-dez). A miniszter elrendeli: 100 ígás építsen utat a fúrótorony-nak. Tank vontatja fel a Kara-dombra, ahol a baleset hírére visszatért, türelmetlen Borsa unoka harmadmagával már megkezdte a men-tést. Itt találkozik össze Simon Sárával (Kohut Magda), a Bakos ifjúsági brigád vezetőjével, az energikus fúrómesterrel, és menten

kölcsönös vonzalom alakul ki közöttük. A repülőgépen helyszínre érkező miniszter (nagy dohányos) 3 pakli pipadohányt tart meg – naponta egyet szív el –, mondván: addigra, mire a dohányja elfogy, be kell fejezni a mentést. Ezalatt a sebesült fiúnak magasra szökik a láza. Borogatás kellene, de víz nincs. A párttitkár saját múltja felidézésével tartja a bányászokban a lelket. „Nem kutya dolog bányásznak lenni – hallatszik a toborzókonceptióból visszamaradt szólam –, másképp néznek ránk az asszonyok!” Tréfálkozása azonban elhal a megváltoztathatatatlannak látszó végbe beletörődő bányászok közönyén, amikor megszólal a telefon. Az első kapcsolat a külvilággal! Annak jele, hogy nem feledkeztek el róluk, dolgoznak megmentésükön. Odalent már csak háromnegyed órára futja a levegőből. A férfiak emlékeznek, feleségük jut eszükbe. Varjas Tóninak Marika, akit reggel még agyon akart ütni. „Marika! Kedvesem, vénasszony, bocsáss meg egy öreg, vén, bolond bányásznak! Más lesz az életünk! Vigyázok rád! Köszönöm neked!” – mondja búcsúzóul a telefonba az asszonynak. Fent kétszerezett erővel fúrnak, még a miniszter is beáll a sorba. A fűrófej áttöri a szénréteget. „Én vagyok, Simon Sára, az I. számú brigád diszista parancsnoka!” – próbál életet önteni az elcsüggedtekbe a harcias amazon. A bányászok a leeresztett béléscső köré állnak, hogy végre friss levegőt szívjanak, de a cső leszakad, ismét fogyni kezd a levegő. Borsa Pista bányamentők élén elindul, hogy kinyissa a vágatajtót, s a veszélyes metángázt, amely elárasztással és mérgezéssel fenyegeti a bentrekedteket, a huzat kivigye. Az ajtót csille zárja el. Az ajtóval-csillével bajlódó Borsa unoka oxigéntartálya megsérül. Gázmérgezést kap, s már nem tudnak segíteni rajta. Halála azonban nem volt értelmetlen: a bányászok kiszabadulnak. Ambrusnak – értesül – fia született. „Kis bányász!” – mondja büszkén. Az égen papírrepülő száll.

A film tartalmának ismertetése talán ironikusnak hat, valójában azonban azt a naiv és nem kis meglepetésre „nemzeti színezetű” pátoszt – amit az író nyilatkozata tartalmában és hangnemében egyaránt igazol, s ami meglehetősen szokatlan volt egy olyan korszakban, amely dühödten az internacionalizmust hirdette, s a nemzeti jellegre történő legapróbb utalást is ingerülten tiltotta –, kissé erőltetett lelkesedést és néminemű sematikus melléktárgyekszik csupán érzékeltetni, ami magából a filmből érződik, szinte kisugárzik. Kétségtelen, hogy – mint a korabeli kritikus lelkesen megjegyezte – „a magyar filmek közeledése a valósághoz [...] az *Életjellel* indult el” [19], de a hangsúly itt két szóra helyezhető: *közeledett* és *elindult*, de még nem érkezett el.

Fabri – aki a Művészeti Tanács javaslatai alapján korábban már „kijavította” a forgatókönyvet – 1954. február 23-án mutatta be az összeállított anyagot a Népművelési Minisztériumban. Az utolsó jelenetet március 4-én forgatták le. Ezt követően, a Művészeti Tanács újból megvitatta a filmet. A minisztérium vezetői a befejező kép helyett „más megoldást” javasoltak. A módosítás írásbeli változata március 24-re készült el, az utolsó pótfelvételre pedig március 31-én került sor. Így összesen 69 napot igényelt a teljes film leforgatása.

Az *Életjel* „rendkívüli feladatot jelentett mind a forgatócsoport, mind a gyár szolgáltatóüzemei részére”. A belső felvételek nagy része a bányában játszódott, amelynek hatalmas díszlettermében – igen nehéz körülmények között – folyt a munka. [19]

„Arról akartunk jelt adni, hogy él a magyar ifjúság szívében egy perzselő, ritka hetykeség, talán virtuosus ifjú szenvedély. [...] Az a fiatal hős – nyilatkozta Tardos –, aki mintául szolgált az én Borsa Pistámnak [...], valóban élt, és valóban fel is áldozta magát társaiért. [...] Fiatal házaspár volt, gyermeke is volt, az ország másik részéből, Dorogról jött oda meghalni.” [20]

Az *Életjel* – az író szavai szerint – „szép kalandnak” mutatja be a bányamentés veszélyekkel teli, embert próbáló feladatát, annak bizonyítékeként, hogy korunkból nem vezett még ki a kaland lehetősége. „Kaland a fiataloknak minden!” S ha a mai élet ilyen „sokszínű”, kalandokkal teli, érthető, hogy „regénybe, filmre [illő]”, s főként, mindenekelőtt „élni való”, élni érdemes.

Senki sem várta/várhatta – keletkezésének körülményei és időpontja alapján –, hogy az *Életjel* elszántan szakít a közelmúlt szemléletmódjával, s merőben más felfogást fejez ki majd. E tekintetben tehát nem is csalódott/csalódhatott senki. Az *Életjel* kétarcú film, amely egyik arcélével még a múltba néz, de másikkal már a jövőt kémleli. Deák miniszter (akinek alakja „nem elég bizalomkeltő [...], hamis jovialitása, népszerűséget megjátszó gesztusai szinte ellen-szenvenessé teszik”), Ambrus párttitkár (milyen élesen eltér a nyomába lépő, kedélyeskedő, tréfálkozó Bontától, milyen merőben más figura, mint emez), Simon Sára („aki még Deáknál is idegenebb: papírmásé, mesterkélt”), Borsa Pista (e „lelkes, nagyszerű fiatalember, [akiből] új ifjúságunk arca sugárzik” [21]) mintha egy sematikus filmből lépett volna ki. S az is a sematizmus időszakát idézi fel, hogy igazán csak a negatív szereplők (Szika, Varjas Tóni, Góliát) vagy a cselekmény mondanivalója szempontjából közömbös figurák (mint Gáspár, Peti Sándor mindig nagyszerű, találó alakításában) „színesek”, élettel teliek, az előbb említettek (sőt mások is, mint Jancsó, Virág) szürkék és egysíkúak, árulkodóan kiagyalt minden cseleke-

detük, megjegyzésük. „Ha külön-külön elemeznénk az egyes szereplők történetét, abban sem éreznénk igazában semmi különlegesen újat korábbi filmjeinkhez viszonyítva.” [22]

A filmnek és a bányában rekedtek kicsiny csoportjának továbbra is a párttitkár (Ambrus) „a lelke”. „Fojtott, de törhetetlen energiával küzd, csendes szavaival, tetteivel hitet önt az emberekbe.” Az *Életjel* stílári (a felfogásból és a feldolgozásmódból eredő) egyenetlenségét az a korábbiakból már ismert, valósággal sziszifuszi próbatétel okozta, amely a tényanyag és a megfigyelések, illetve az írói fantázia és az elvárások egymásnak feszüléséből, konfliktusából, a más és más megfogalmazást parancsoló ellentétekből, kettősségből fakad. Miközben az íróban valóban hosszú időn át munkáltak az élmények, a látottak, és hiteles ábrázolást igényeltek, a korszak uralkodó szemlélete, „a hivatali megrendelés” más jellegű feldolgozásra sarkallt: „igen, bányásznak lenni nehéz és hősi munka”. „Aki leszáll a tárnába [...], mindennap harcba megy.” Ezt Révai József sem mondhatta volna szebben. Az olyan filmgyártásban, amelyben az élményanyag háttérbe szorul, a valós események kevésbé fontosak, mint az ideológia szolgálatában álló elvek deklarálása, megjelenítése, az igazság visszaszorul azokba a mozzanatokba és jellemekbe („az apró, felvilanásszerű szerepekbe [...], felejthetetlenül az emlékezetbe vésődve”), amelyek kívül maradnak a szoros értelemben vett, parancsoló ideológiai szempontok bűvkörén. „Ahol az írói »invenció« az átlagosat nem szárnyalta túl [...], ott a film is »csak« jó.” [23]

Az *Életjel*ben ábrázoltak bármily csekély újdonságot tartalmaztak is, de tartalmaztak, mondanivalóban pedig különösképp. Akinek elég éles volt a szeme és az esze, felfedezhette benne azt a lényegbevágó hangsúly-áthelyeződést, amelyről korábban már szó esett. S elegendő volt (elegendő kellett hogy legyen) ahhoz, hogy a film vitákat gerjessen, különféle állásfoglalásra késztesen, noha lényegbeli újdonságát (hangvételt és ábrázolásmódját illetően ugyan lehettek és voltak nézeteltérések) senki sem vitatta, nem is igen vitathatta volna. Így azok, akik épp mondanivalója újdonságán ütköztek meg, olyan terepet, vitatémát kerestek, amelyen/amelyben kockázatvállalás nélkül tükröződhetett ellenvéleményük, szembenállásuk, amit a film lényegbeli újítása kiváltott belőlük.

A vita áthelyeződött tehát a marxista esztétika jól ismert, kétségetlenül társadalmi és ideológiai jelentőséggel bíró tételének vizsgálatára: „tipikus-e” az *Életjel*ben látott cselekmény és konfliktus, a

szereplők egyike vagy másika, „mondván, bányaszerencsétlenség ritkán történik”.

Amit „a tipikusság elvének hazai eltorzítói” a film hibájául róttak fel („a formálódó új ember, a nép összefogása egy szerencsétlenség kapcsán”), az mások számára „legnagyobb erénye” volt. A tipikusság nem mennyiségi, hanem minőségi kérdés – hangzott a film védelmében. A vita másik kulcskérdése (az előbbivel szoros összefüggésben) az ábrázoló és a valóság (az ábrázolt) viszonyát érintette, a hitelességgel volt kapcsolatos. „Tardos, aki a mentést riporterként megélte, az eltemetettek életét csak elbeszélésből ismerte, mégis az utóbbit ábrázolta jobban.” Valójában a szemtanú, egyben az elbeszélő hitele forog kockán, akinek – kérdéses – igazmondásában hinni lehet-e? Tekintve, hogy a mű egységes egész, annak részleges szemléletbeli torzulása az egész igazságtartalmára kihat, az egész hitelességét megkérdőjelezi. Akkor, amikor leginkább a hitel forog kockán, amikor a megrendült bizalmat illet és kellett visszaszerezni. Nemcsak és nem elsősorban a hatalomét, hanem az elbeszélő hitelét, a néző bizalmát, hogy ismét elhiggye, igaz, hiteles, amit a vásznon lát. A magyar film megújulásának ez volt a legnagyobb próbatétele. Mivel a hazug hitelteleníti az igazat is, aki hazudik a részletekben, annak „teljes igazában” sem hisz senki. Feledtetni kellett hát a lakkozást, visszaállítani hitelébe az igazságot. A szüntelenül ostromozott naturalizmus, amelyről (ebből az időszakból) tudjuk, hogy „a valóság esküdt ellensége”, a realizmus korcsa, részigazságokat eredményezett ebben a filmben is, ezeket azonban érvénytelenítette az „írói élmény” hazug állításainak, idillteremtő hangulatának jól érzékelhető hatása. Egy mű igazságtartalmát, hitelességét – ezt az *Életjel* újfent bizonyította – csak a maga egészében teremtheti meg, azt nem igazolhatja a valósághoz jól-rosszul igazított érvek és állítások mércéjével. Azt a néző nem észérvek alapján vonja le, sokkal inkább érzései alapján következtet rá, sejti, vizsgálja. A vitában sem logikus észérvek csaptak össze (ebben a korszakban soha és sehol), hanem a szenvedélyek helyettesítették ezeket. Vajon tipikus volt-e „a mi életünkben, hogy a bátor szívű, új vonásokkal gazdagodott emberek” összefognak, együttesen cselekszenek mások életének megmentése érdekében? [24] Aki az *Életjelt* azért tartotta „bátor vállalkozásnak”, mert egy katasztrófa ábrázolásán keresztül „népi demokratikus rendünk megtörhetetlen erejét és mélységes humanizmusát” mutatta meg, [25] az feltehetően ugyanabból a filmből merítette ezt a gondolatot, mint akik tényleges újdonságát üdvözlö-

ték. Mindkét fél hitte (és részben igaznak vélhette) a látottak alapján, amit megfogalmazott. Ezért kétarcú film az *Életjel*, ezért hivatkozhattott rá büszkén az ortodox marxista és a „reformértelmiségi” egyaránt szégyenkezés nélkül, hisz mindkettőjüknek – a látottakból ítélve – igaza volt.

Az utókor azonban – értelemszerűen – nagyobb mértéktartással, hosszabb idő elteltével „jobb rálátással”, s a történelmi igazságtétel lehetőségétől adódóan a gondolkodás korlátait nem ismerve, józanul ítél, egyértelműen fogalmaz. A film „globálisan”, mögöttes tartalmát, mondanivalóját, szemléletét illetően – a lényegi kérdésben – valóban újdonságot hozott. Ígéretét annak, „hogy ez a mű kezdetét [...] jelezze a magyar filmművészet új, emelkedő útszakaszának” [26], de annak nem csúcspontja – a józan szellemű és a jó szemű megfigyelő számára, amilyen Háy Gyula is, ez már akkor nyilvánvaló volt – hisz majd valamennyi tartalmi elemében a korábbi szemléletmód és változatlan ideológia maradványát hordozza, szellemiségét tükrözi, noha – és ez benne a zavart keltő – feldolgozásmódját (cselekményszerkezetét, illetve cselekménykezelését) és ábrázolásmódját (ennek filmi kifejezését) új, szokatlan módon oldja meg. Olyan szemléleti és ábrázolási módot honosít meg a magyar filmművészetben – erre később, több film együttes tárgyalásánál még visszatérünk –, amely újdonságértékű, és új pályára indítja a magyar film progresszív szárnyát.

„Le a kalappal e valóban kiváló művészi munka előtt” – mondta a filmről Mark Donszkoj, az *Egy életen át* ismert rendezője, amikor az MDP Központi Vezetőségének vendégeként megtekintette a filmet. Később azonban azt tanácsolta Fábri Zoltánnak Moszkvából, hogy 300-400 méterrel rövidítse meg, mert a fölösleges hosszúság lassítja a film lendületét. Az *Életjel* – jósolta Donszkoj – átütő jelentőségű, döntő, nagy filmnek ígérkezik, amiért kapitalista filmkereskedelmi vállalatok sora kapkod majd. [27]

Ezt a kissé merész feltételezést nem igazolták, sőt erőteljesen cáfolták a hazai díszbemutatót követő kedvezőtlen előjelek. Pedig a magyar filmforgalmazók mindent megtettek azért, hogy a nézők érdeklődését felkeltsék iránta. Ünnepléses külsőségek közepette, a IV. bányásznapon (1954. szeptember 5-én) 5 budapesti és 13 vidéki normál- és 49 keskenyfilmszínházban mutatták be egy időben. A bemutató után másfél héttel azonban a nézőtér erősen foghíjas volt: fél- vagy negyedház előtt vetítették városszerte, a *Vörös Csillagban*, a *Május 1.*-ben, a *Dózsában*, s az üresen maradt széksorok száma egyre

növekedett. Az érdektelenség okát kutatva, búnbak több is akadt: az új kormányprogram és a filmforgalmazás ebből következő liberalizálódása, a „nagy számban” bemutatott nyugati filmek, de még a Horthy-korszak műsorpolitikája is felrémlt a felelősök közt, „nem tudtuk semlegesíteni, megszüntetni még ma sem (tudott dolog, hogy a legnehezebb az emberek szokásait, ízlését megváltoztatni)”. „Kétbalkezes műsorpolitikánk – ráadásul – telt házzal futó nyugati filmek egy részét másodhetes moziba vitte – még olcsóbb helyárrakkal.” Az elhibázott műsorpolitika, a rossz filmpropaganda (amelyből a nézők azt a tájékoztatást kapták, hogy az *Életjel* „termelési film”), a kritika bizonytalansága, amely teljes, („a nyugati filmdömping idején a lapok homlokegyenest ellentmondó véleményeket közölnek egyes nyugati filmekről”), volt tehát a vétkes. A valóság azonban némiképp más. A mű szolgáltatott okot az érdektelenségre, mert a hasonló jellegű alkotásokba befáradt nézőknek vajmi kevés újdonságot kínált, szórakozást pedig kiváltképp nem.

Holott épp a szórakozás iránt nyilvánult meg szüntelenül a legnagyobb igény, szórakoztatásban kínálathiány és keresletbőség mutatkozott, ezt az igényt tudta hosszú időn át legkevésbé kielégíteni (a csekély hazai és szocialista kínálatból) a kultúrpolitika és a filmforgalmazás. „Évekig nem vettük észre, hogy az emberek szeretnek nevetni, romantikára vágyanak.” [28] A másik, a nézők áramlatának „elapadását” indokló tényező (amely a műből sugárzó, a közönség számára kevésbé vonzó világ láttán érdektelenségben nyilvánult meg) az az új helyzet, amely a forgalmazásban, a filmpiacon (épp a kormányprogram liberalizáló szellemének eredményeként, „figyelmeztetve műsorpolitikánk intézőit is”) konkrét „versenyhelyzetben” (Magyarországon talán legelőször itt) nyilvánult meg. Minden, bemutatásra kerülő magyar filmnek ezentúl meg kellett küzdenie a nézők kegyeiért és a sikerért, nem hasonszórú szocialista társaival, hanem – miután 45 országgal bonyolítottunk ekkor filmexport-import ügyleteket – az olasz, francia, német filmalkotásokkal. Ez olyan kihívást jelentett a magyar film számára – elsőként egy sorozatban, amelyhez hasonló jó évtizedes késéssel, a televízió elterjedésével következik be –, amire – úgy tűnt – akkortájt cseppet sem volt felkészülve. Az *Életjel*nek például olyan „gyenge”, de nagy közönségikert arató filmekkel folytatott konkurenciaharcban kellett volna felülkerekednie, mint a *Puccini*, az *Arlberg-expressz*, az *Egy éj Velencében* vagy – Heinz Rühmann főszereplésével – az *Örökség a ketrechen*. Ebben a konkurenciaharcban a legjobb filmpropaganda

sem segíthetett volna rajta, és csak a jobb magyar filmek segíthettek a jövőben.

Az *Életjel* fogadtatása (amely megfelelt a korszak hasonló jellegű filmjeinek esetében tapasztalható fogadtatásnak) nem feledtetheti a filmben megvalósuló valós értékeket, még kevésbé újdonságát (amelyet a sematikus „lakkréteg” alatt csak kevesen érzékeltek), s amelynek révén filmtörténeti jelentőségre tett szert; s az, ami kivételes helyét indokolja: felfogásmódját (tehát cselekményszerkesztését) és ábrázolásmódját tekintve, a magyar filmművészet megújulási folyamatának kiindulópontjául szolgált.

Életszerűség, hangulatgazdagság, tiszta eszmeiség – e három fogalomban összegezte, látta megtestesülni a film erényét egyik korabeli kritikusa. Az első az olasz neorealistáktól, a másodikat a francia, a harmadikat a szovjet filmtől „örökölte, összhatásban mégis jellegzetesen magyar” műnek tűnt számára. Hogy milyen okból? Rejtély. Hacsak nem tekintjük jellegzetesen magyar „erénynek” vagy hibának heterogeneitását, és azt, hogy némiképp – de érthetően – bátortalanul, kezdeményezésének fogadtatását előre nem sejtve, keletkezésének időszakában a változó körülmények és követelmények láttán, a rendező nem mert, nem akart, nem tudott dönteni egyik vagy másik mellett, stílári egységet biztosítva ezáltal filmjének. A tény és az írói élményanyag megkötötte kezét és fantáziáját, az éveken át ismételt „filmellenes” tételek és kirohanások önmérséklésre intették, gátolták újszerű kezdeményezésében. Fábri mégis megérezte, hogy itt a sokat ígérő és soha vissza nem térő alkalom, hogy kitörjön a rá (is) kényszerített dialógusfilm gettójából; a film „nyelvén” merjen fogalmazni, visszaállítsa jogaiba a sokat szidott és hön óhajtott „filmszerűséget”, a képi kifejezés hitelét. Ennek érdekében félénken ugyan, de élt a rövid beállításokból szerkesztett montázs kínálta „filmszerű” kifejezéssel – hol van még azonban a *Körhinta* merész, sodró erejű montázsa –, akaratlanul is, de tevőlegesen és műben példázva a Balázs Béla által reklamált kifejezésmódot. A tárgy, a környezet önálló, a szereplőkkel egyenértékű kompozíciós elemmé válik – elsőként a magyar filmművészetben – az *Életjel*ben. A riasztás valóban mozgósító erejű montázsban, a telefonközpont, a gépkocsi felvillanó képeinek kavalkádjában fogalmazódik meg. A kanna fedőjére csepegő víz, a dámajáték szétszórt figurái, a betörő víz áradatából néhány pillanatra kiemelkedő kéz, s az utána kapó másik; a vizeskanna egész képmezőt kitöltő, fémesen csillogó tömege nemcsak az emberekről, hangulatokról vall, érzékelteti a

szomjúság kínját, de mindezt a film gazdag kifejezőerejével teszi, a film nyelvén beszéli el. S egyben rádöbbsent: épp az ilyenfajta, részletező képek, tárgyközelik hiányoztak eddig a magyar filmből, amelyből nem a szereplő, hanem – amelyről – a tárgyi világ szól. Akik a „filmszerűséget” helyesen értelmezték, jól tudták, nem egyszerűen arról van szó, hogy „a szereplők keveset beszéljenek”. „A hangsúly azon van, hogy a kép beszéljen sokat.” Az *Életjel* fontos erénye, újdonsága, hogy Fábri nem egy esetben kizárólag a képpel közvetít, fejez ki érzelmeket, gondolatokat: méltán tekinthető – a papírrepülő és a pipadohány példája is bizonyítja – a *metaforikus képi megfogalmazás hazai megteremtőjének, úttörőjének*. [29] Nem róható fel neki tehát, hogy bátor kezdeményező csupán; hogy a „filmszerűség eszközeit” nem következetesen használja fel. Kétségtelenül kevésbé és ritkábban él velük, mint tehetné vagy tennie kellene az adott helyzetben, az adott körülmények között, miután azonban a mű és az alkotó lehetősége determinált, mindig az adott helyzet függvénye, az újítás nemcsak inspiráció kérdése, hanem lehetőségé is (ugyanakkor az újítás meg is teremti maga és mások számára ezt a lehetőséget, mindenkor messzebbre tolva ki a lehetőség határát).

Fábri – ezt a *Körhinta* később igazolta – méltó, hozzáillő alkotótársat kapott Hegyi Barnabás személyében, aki sorozatos bravúrral oldotta meg a legnehezebb jelenetek (a vízzel elárasztott akna, a teherautó oldalára kapaszkodó, mozgásban ábrázolt Borsa Pista) filmrevitelét.

„Az *Életjel*ben – idézi fel bravúrait Szécsényi Ferenc – másodoperatőrje voltam. Egy udvaron csináltuk azt a jelenetet, amikor az emeletes barakknak a galériájára lépcsőn, az udvarról közeledve, felfutva érkezik Berek Kati [30] azzal az örömteljes hírrel [...], hogy a szovjet fúrótornyot megkaptuk. És sáron keresztül fut, a lépcsőn föl. A lépcső mellett egy hosszú, kb. 15 méteres *fahrt*ot kellett építeni méteres emelvénnyre. Barna azt mondta: »Itt indul a gép, és idáig megy. Méteres emelvényt, *fahrt*-kocsit. Feri, csináltasd meg, és szóljál nekem.« Bement a faluba. Megépítettük a *fahrt*ot, másfél óra. Fábri állandóan kérdezte, mi van már. »Zolikám, mindjárt kész van.« Fölrakjuk a gépet. Odaülök a gép mellé, szólok a segédoperatőrnek: »Öregem, légy szíves, mozogj le.« Elindul az úton keresztül. Odaér a lépcső aljához, fordulok a géppel. A gép elakad, mert van egy határ, ahol már nem lehet tovább fordítani: »Szájba van vágva az alsó kábellel a Berek Kati« [30], nem lehet tovább fordítani a gépet. Abban a pillanatban leesik a 20 filléres. Az egészet 2 méterrel hátrébb kellett

volna tenni, Barna itt valamit eltévesztett. Másfél órás munkánk van benne. Bemegyek Barnához. Azt kérdezi: »Na, kész van?« »Barna, kész van, de baj van.« »Micsoda?« Mondom neki [...], hogy a Berek Kati [30] majdnem kikerül a képből, amikor a lépcsőhöz közelítünk. Egyszerűen elakad a gép. Barna fölül a gépre. »Próbát kérek.« Megcsináljuk a próbát. Zoli ad egy instrukciót a Bereknek. [30] Azt kérdezi: »Barnuska, felvehetjük?« »Föl!« Te jó Isten! Ez [...] egyszerűen képtelenség, botrány! Nem mertem szólni. Elindul a Berek [30], fölfut. A legzseniálisabb snitt ez [...] a filmben, mert a következő történt. A Berek [30] totálból jön, fut. Utána közel kerül a lépcsőhöz, de a lépcsőt nem látom. Csak a [...] homlokát, és ahogy jön, be a képbe, aztán megy tovább. Egy ilyen közeliben az összes lépcső benne van. Zseniális felismerés.” [31]

Hegy Barnabás közelképei, portréi is élményszámba menően szépek: sötét, izzadtságtól csillogó arcok, amelyekből „csak a szemek beszélnek”. [32]

Mindennél többet mond az a dicséret, amelyik egy másik rendező szájából hangzik el kollégája műve láttán. „Fábri Zoltán kitűnő rendező.[...] Mesteri, ahogy például a szüneteket, a csöndet drámai elemként fel tudja használni” – mondta a brazil Alberto Cavalcanti Karlovy Varyban, ahol az *Életjel* a fesztivál *Munka-díját* kapta 1954-ben. „A csönd – fűzte hozzá – itt nem a hangok hiánya – érezni a csöndet.” [33]

Az *Életjel* nyitány, de – mint ahogy a nyitányban összegeződnek a későbbi jelentős dallamok, ízelítőt kapunk a mű hangulatából – a megújulás mindig nélkülözhetetlen kezdete. „Új világunk új művészetének” szemlélet- és ábrázolásmódja teljességében, piciny, de „beépített fékezőkkel” (például a párttitkár alakja) ugyan, a *Simon Menyhért születéséből* bontakozik ki.

Jó ember, rossz ember? Nem erről van szó! Ha nem segítjük egymást, megette a fene az egész szocializmust!

(Részlet a Simon Menyhért születése című filmből.)

A szocialista társadalomban legfőbb érték az ember – e hangzatos jelszóról kissé megfeledkeztek korábban a magyar filmgyártás irányítói, s azt hitték, hogy – az új kormányprogram szellemében, vagy annak hatása alól kivonni nem tudván vagy pillanatnyilag nem akarván magukat – az *Életjel* engedélyezésével és megvalósulásával letudták ezt a reszortfeladatot. Ez a film azonban csak kevésbé felelt meg – az alkotók önhibáján kívül – a jogos elvárásnak. Valóban rendkívüli helyzetet mutatott be, olyan eseményt ábrázolt, amely természetszerűleg megmozgatta az egész országot, de – jellegéből adódóan – másutt, más társadalmi viszonyok közepette is hasonló figyelmet érdemelt volna. Épp ebből adódott, hogy az új szemlélet érdekében csak mérsékelt propagandát tudott kifejtetni, hatása időleges volt, és a hetek múlásával egyre gyengült, miként azt a látogatási statisztika bizonyította. Azok, akikre a film révén a közérdeklődés reflektorfénye irányult, kivételes helyzetben élő és dolgozó társadalmi réteget alkottak. Bányászok voltak, akik mindig is a hatalom megkülönböztetett érdeklődését „élvezték”, „tényezők” voltak hajdan, a politikai harcban, később a konszolidáció, majd a „népi demokratikus rend” hatalmi játszmájában. A feljük áradó „szocialista humanizmus”, a katasztrófa következtében veszélybe került kis csoportjuk életmentése érdekében kifejtett erőfeszítések sokak számára magától értetődő jelenségnek, értelemszerű reakciónak tüntek. Amikor azonban az (igaz, csekélyebb mértékű és körű) társadalmi mozgósítás egy erdész várandós feleségének megmentésére szerveződött, az már – vélték – valóban fényesen példázhatta a társadalmi szolidaritást, a szocializmus időtálló, humanista értékrendjének érvényesülését. Ez az örök emberi, nap mint nap ismétlődő esemény megfelelő keretet nyújtott annak bizonyítására – ha kellett, mert kellett –, hogy rendre és rangra való tekintet nélkül („nálunk nincs különbség ember és ember között”) mindenki igényt tarthat a szolidaritásra, s e jogos elvárásnak csak az indokolt kötelezettségvállalás felelhet meg társadalmunkban.

Mialatt az *Életjel* Karlovy Varyban szerepelt, és sikerrel példázta

az immár jelszóvá nemesedett „szocialista humanizmus magasztos eszméjét”, a külföld előtt is bizonyította, hogy a magyar filmművészet új útra (a tartalmi-formai megújulás útjára) lépett, Várkonyi Zoltán rendezésében, Makk Károly társrendező közreműködésével elkészült a *Simon Menyhért születése* című, Déry-kisregényből forgatott film.

A téma, amely a kisregény [34] megírására, majd annak forgatókönyvvé történő feldolgozására ihlette Déryt, megtörtént eseményen alapult, amelyről az író Lakos György ötletéből szerzett tudomást, akiben a gondolat (hogyan fognak össze az egyszerű emberek erdészársuk, barátjuk megsegítésére) az esemény helyszínén, Kovács Lajos csurgói erdész kislányának, Ilonkának születése láttán körvonalazódott.

Az elkészült forgatókönyv 1953. november végén érkezett be a Dramaturgiára, és a Dramaturgiai Tanács december 2-án tárgyalta meg. A résztvevők világosan látták – ahogy ennek egyikük, Bacsó Péter hangot is adott –, hogy „a forgatókönyv új szín, új hang, fordulópont filmgyártásunk forgatókönyveinek sorában”; a korábbiaktól nemcsak témájában és hangnemében tért el, de megfogalmazásában, írói stílusában is. A Dramaturgia a maga sikerének könyvelte el, hogy „be tudta csalogatni” a filmgyártásba „egyik legnagyobb élő írónkat”, amikor az írók zöme még meglehetősen távol tartotta magát a forgatókönyv-készítés eme „nevezetes”, hírhedt műhelyétől. „Olyan ügyesen segítették Déry Tibort, hogy nagy tehetségével ezt, a számára új formanyelvet is elsajátíthatta.” A korszak filmkészítési gyakorlatát ismerve valószínűbb azonban az, hogy ez a hathatós „segítség” inkább abban nyilvánult meg, hogy – a megváltozott körülmények hatására és közepette – nem akadályozták az író saját mondanivalója kifejtésében, nem erőltették a maguk és a felettes szerv korábbi, átkos szempontjait rá, s ez fokozta Déry alkotókedvét, valós esélyt adott a forgatókönyv befejezésére olyan formában (mint azt a jövő bizonyította), hogy azt Déry ne szégyenkezéssel, hanem büszkeséggel vállalhassa. „Érdemes [volt] tehát igazi íróval filmet íratni.” [35]

Mindez azonban korántsem jelentette azt, hogy a forgatókönyv kapcsán, bizonyos kérdésekben, ne alakult volna ki – igaz, ezúttal érdemleges – vita. A vita nagyjából három kérdés körül kristályosodott ki. Az egyik – mint az várható volt – a párttitkár személyét, filmbeli szerepét érintette. A filmben látottakkal ellentétben, Bonta párttitkár a forgatókönyvben főmérnökként is szerepelt. Ön-

magában már ez is jelképes értékű volt: a tekintélyt és a vonzerőt nemcsak a párt képviselője sugározta, hanem – igaz, magát „megosztva” – a műszaki értelmiségi is. Annak ellenére, hogy a Dramaturgiai Tanács résztvevőinek többsége ezt nem kifogásolta, a filmváltozatból eltűnt Bonta ezen utóbbi besorolása, maradt a párttitkár – Pécsi Sándor meggyőző alakításában – funkciójából következő és funkciójának kisugárzó, joviális, „karizmatikus” személyisége – aki sokakat és „sokban emlékeztetett a *Párttitkár* című szovjet film Borisz Csirkov alakította személyére” [36] – a középpontban.

Déry forgatókönyvében egyszerű, hétköznapi szülésről esett szó. Ezt azonban többen – Máriássy Félix, Fábri Zoltán – kifogásolták. Feltehetően nem éreztek elég „drámai erőt” az egyszerű esetben, ami később indokolhatná azokat az erőfeszítéseket, amelyeket a film szereplői az asszony és a születő gyerek érdekében megtesznek. „Helyes volna tudatni a nézőkkel – érvelt Máriássy –, hogy Simonnének valamilyen okból feltétlenül orvosnál kell szülnie.” „Akkor egyedi esetről lenne szó” – replikázott Déry, hozzátéve, hogy ő nem ritka, hanem hétköznapi esetet kívánt ábrázolni, híven a valósághoz, hisz az eredeti is egyszerű szülés volt, mégis kellő izgalommal járt. „Ne egyszerű szülésről legyen szó” – erőltette Fábri, Déry közbeszólása ellenére. „A rendezésen múlik, mi lesz belőle” – fogalmazta meg a meglehetősen furcsa kompromisszumot Máriássy, hisz ez nem rendezés, hanem felfogás kérdése, dramaturgiai szempont. Ez az apró momentum, ez a jelentéktelennek látszó vitatéma azért említendő és tanulságos, mert sokat elárul a korról, annak szemléletéről. A cselekményt ugyanis a továbbiakban – mint a filmben elhangzik – már nem a valós esemény valós logikája, hanem az a kiagyalt szempont tartja mozgásban, hogy „azt mondták Egerben, orvos kell az asszony mellé, orvos nélkül nem lehet”. Ez indokolja az emberek mozgósítását, a segítségnyújtás, a szolidaritás erőpróbáját. A dráma logikája ezzel az érveléssel kétségtelenül erősödött, megalapozottabb lett, de az esemény ezáltal sokat veszített nemcsak hiteléből, de meggyőző erejéből is. Mennyivel meggyőzőbb lett volna a film, ha az derül ki belőle: egyszerű szülés volt, ez a töméntelen ember mégis megmozdult a szülő nőért. „Úgyis tudjuk, hogy meg fogják őket menteni, fontosabb az önzetlen, bajtársi önfeláldozás bemutatása” – támasztotta alá ezt az utóbbi feltevést a rendező.

Kétféle logika, szemlélet feszült e kérdésben (konfliktusban) egymásnak – a valótlan, de meggyőző, a valós, de nem meggyőző alternatívájában – és az (előbbi) került ki győztesen belőle, ame-

lyik (a múlt tapasztalatai következtében, öntudatlanul is rá építve, a korábbi szemléletnek jogfolytonosságot biztosítva) a valóság elé torzító tükröt tartó *ábrázolás*, nem pedig a *valóság* meggyőző erejében bízott inkább; a valóság, az alkotó és az alkotás viszonyát látszólag ördögi körbe vonta, amelyből sem egyik, sem másik nem, vagy minden és mindenki csak torzulás/torzítás révén szabadult.

A film fő problémáját azonban nem az előbbi két tényező (Bonta „státusa”, illetve a szülés jellege) okozta, hanem egy, már a későbbi, filmi ábrázolást, a megjelenítést érintő, azt – később látjuk, kedvezőtlenül – befolyásoló, ún. topográfiai kérdés, amelyet – szóvátétele ellenére – a film sem tudott megnyugtatóan tisztázni. Ugyanis a forgatókönyvből, de a filmből sem derül ki világosan a néző számára, hogy viszonylik az egyik erdészház a másikhoz; milyen távolságot kell a fákkal borított, hófödte, lejtős terepen Kozma Ottó ifjúsági síbajnoknak – B. Molnár szerepében – befutnia, amíg Hármaskútra eljut. [37] Lényeges szempont, hisz „a néző csak akkor igazul – fejtette ki Herskó János –, ha ő is tudja, milyen akadályokat kell legyőznie a szereplőnek”. [38]

Nemcsak az ígéretes tehetségű ifjú síbajnoknak és a seregnyi szereplőnek, de a film alkotógárdájának is számos és nem könnyű akadályt kellett leküzdenie, mire a rendkívüli időjárási körülmények és terepviszonyok közepette leforgatott filmet végre befejezték tudhatta. A rendező, Várkonyi Zoltán tervei közt szerepelt néhány, a Tátrában fotografálandó tájfelvétel, a csehszlovákiai kiutazást azonban a filmgyárnak nem sikerült biztosítania. Valamennyi külső felvételt így ott rögzítették a Bükk-fennsíkon, ahol a valós történet is lejátshódott. A forgatás legalább olyan „hősi helytállást”, fizikai fáradságot követelt meg a stáb tagjaitól, mint az eredeti esemény és filmre feldolgozott mása tényleges szereplőitől. Minden tapasztalat nélkül „mentek neki” (Várkonyi szavaival) a film forgatásának. „Még soha ilyen nagy filmet, ilyen hideg télen, hegyek között, Magyarországon nem csináltak. Új utat akarunk törni, a valóság minél teljesebb ábrázolására törekszünk.” E „látnoki” szavak képletes és tényleges értelmükben – a filmen és a valóságban – egyaránt igaznak bizonyultak. A forgatócsoport felszerelése hat ökrös szekeret és vagy nyolc lovas szánkót töltött meg, és a karaván úgy araszolt a hófödte emelkedőkön, mint egy északi-sarki expedíció. Az „expedíció” téli felszerelése mintegy 200 ezer forintjába került a filmgyárnak. Mivel a csurgói erdészház a forgatás céljainak nem felelt meg, másikat építettek fel. A külsőben forgatott felvételek

körülbelül a film felét tették ki, így a szünni nem akaró, 25 fokos hideg komoly erőpróbát jelentett ember, nyersanyag, felvevőgép számára egyaránt. Pásztor István operatőr [39] a forgatást megelőző időszakban a *Mirelite* Vállalat hűtőkamráiban figyelte, miként reagál nyersanyag és kamera a nagy hidegre. A színszűrők – a gondos kísérletek ellenére – valós körülmények között másként viselkedtek, használni (ebből következően) nem tudták őket. A fagy „végzett” velük.

A nagy hideg ellenére szinte megállás nélkül, napi 15 órán át forgatott a stáb. A felvételek bevilágításához nélkülözhetetlen áramfejlesztők mindegyikét 12 pár ökör vontatta fel 940 méter magasba. A jeleneteket alapos megbeszélés előzte meg, mert nem lehetett „lepróbálni” őket, s mivel nagy részüket töretlen, friss hóban vették fel, ezért megismételni sem tudták őket. A „hóvihart” két repülőgépmotor örvénylő légárama keltette, éltette. A helybeliek – akik közül jó néhányan szerepelnek is a filmben, csakúgy, mint a közeli, híres csipkészüti ménes, Abonyi László irányításával – több segítséget nyújtottak a forgatócsoportnak, mint „hátországa”, a filmgyár.

Ilyen jellegű, komoly felkészültséget és előkészítést igénylő mű leforgatásához a filmgyár nem rendelkezett – ahogy ezt Bányász Imre igazgató már a felvételek megkezdése előtt, mintegy mentségeként elismerte – kellő technikai háttérrel és szervezőerővel. Ennek ismeretében valóban nagy „felelősség” (inkább felelőtlenség) volt a film beindítása, de másfajta „körülmények” szorításában nem lehetett kitérni a film elkészítése elől. Pásztor István ezért kényszerült hónapokon át a géphez „szorítani a lupét” (a keresőt), mert már nem lehetett rögzíteni. Hiába pótolták újra és újra, az utolsó csavar is letört, ami „foghatta” volna. Reklamálásukra a régóta jól ismert választ kapták: „Elkészült a film, elvtársak? El. Akkor mit panaszkodnak?!”

Három hónapnyi kemény tél után még a tavasz is kínált kellemetlen meglepetéseket: az áprilisi nap óraszám nem akart előbújni. Májusban ismételték meg „a hóvihart”, igaz, ezúttal a makettfelvételekhez, havas tájat varázsolván – fixírsóból – a fényképek alapján „felépített” 20 cm hosszú, 60 cm széles erdészház (az eredeti kicsinyített mása) köré.

A belső felvételek a Pasaréti úti műteremben készültek. Itt épült fel az erdészház mása, alakították ki belső terét. A film egyik ártatlan mellékszereplője, Bandi, a fiatal őzsuta is megjárta Pestet és – Homoki Nagy István aggályai ellenére – kiválóan „eljátszotta” sze-

repét a számára szokatlan környezetben. Úgy járt-kelt a díszletben, mintha otthon lett volna. Igaz, az akklimatizálódást nagyon megkönnyítette számára az erdész alakító Szirtes Ádám, aki nemcsak külsejében hasonlított feltűnést keltően eredeti mására, de hónapokig a csurgói erdészházban élt a forgatás előtt. Figyelte az erdész életét, munkáját, ismerte arckifejezését, mozdulatait, összebarátkozott Bandival.

Pedig a szerepet eredetileg nem is neki szánták. Sinkovits Imre, Benkő Gyula, Gábor Miklós, Soós Lajos, Molnár Tibor neve is szóba került a döntésre, illetve annak befolyásolására hivatott testület előtt, egyedül az övé nem. Simonné megszemélyesítését illetően teljes egyetértés alakult ki. Egyetlen jelölt, Mészáros Ági neve hangzott el. Így végül újra „összejött” – a *Kis Katalin* [sikertelen] *házassága* után évekkel – a *Talpalatnyi föld* legendás ifjú párja. A film „kulcsfiguráját” (Bonta párttitkárt) illetően egyedül Déry Tibor fogalmazott meg ellenjavaslatot: Tompa Sándorról kért próbafelvételt. Szerencsére nem érvényesült a szava, hisz az ötvenes évek közkedvelt, nagyon (talán túlfönt is) jellegzetes Tompa „Pufija” aligha oldotta volna meg a feladatot olyan természetes egyszerűséggel és keresetlen humorral, mint Pécsi Sándor tette. Solti Bertalan Kossuth-díjat kapott az öreg vidéki orvos szerepében nyújtott alakításáért, de a szereposztási javaslat elkészítésekor még senki sem gondolt rá. Bihari Józsefet jelölték ki, aki – úgy tűnt – Bánhidyi László és Gózon Gyula orra elől halássza el a szerepet a majdan elkészülő, végül is mindössze egy nap pótfelvétellel 1954. május 25-én sikeresen befejezett, 2535 méter hosszú filmben. [40]

Másfél kilométerre a legközelebbi erdészlaktól, él és dolgozik Simon István erdész (Szirtes Ádám) és Éva, a felesége (Mészáros Ági). Az asszony állapotos, a közeli napokra várja a kis jövevény érkezését. Simon, ugyan nem jó szívvel, de megválna feleségétől: az asszonynak kórházban kell szülnie, orvosi felügyelet mellett. „Hajnalban lemegyünk Egerbe” – nyugtatja feleségét az erdész. Az asszony azonban megmakacsolja magát: „Hogy ő Egerbe utazzék, nyaralni?” Szó sem lehet róla. Marad. Az ég alján azonban vészjósló fellegek tornyosulnak, havat ígérnek, méghozzá hamarosan. Az este – szélvihar közepette – meg is hozza a havat, s a ragyogó reggelre ébredő házaspárt méter magas hó zárja el fogolyként a külvilágtól. A telefon-összeköttetés is megszakad.

Simon – érezve, hogy baj lesz – segítséget, fogatot kér Hármaskútról, szán azonban nincs. Helyben kell hát szülnie az asszonynak, de orvos nélkül nem lehet. Orvos azonban csak még messzebb akadna: Szilvásváradon. S nemcsak messzebb, de jóval „lejjebb” is: a szintkülönbség Szilvásvárad és az erdészház között közel 600 méter. Körvonalazódik hát a nehézség, leküzdésére már nem elég a két erdész, Simon és barátja, Espersit (Barsi Béla) erőfeszítése. Jóval többen kellene ahhoz, hogy a várandós asszony és a születendő gyerek életét megmentse. „Lent” azonban vonakodnak az emberek. Kinek lejárt a munkaideje, ki úgy tartja, nem az ő dolga; megint mások úgy vélik, nem olyan nagy dolog a szülés, más is szült már orvos nélkül. Ki is mondják nyíltan, kertelés nélkül a párttitkárnak (Pécsi Sándor), amikor az be akarja szervezni őket. Igaz, de az „azelőtt volt”, márpedig akkor „a te fiad nem tanult egyetemen” – feleli habozás nélkül Bonta párttitkár, akit nem olyan fából faragtak, hogy hagyja magát csak úgy lerázni. „Bagót sem ér az olyan párttitkár, akinek hátat fordítanak az emberek, ha belép a szobába” – fogalmazza meg a véleményét az asztal körül kártyázóknak. „A baltát mikor cserélik ki?” – kérdi egyikük, kapva az alkalmon, hogy a párttitkár „leereszkedett” közéjük. „Ez most nem tartozik ide!” – torkolja le Bonta. Majd a másiknak – aki azt tudakolja, mit fizetnek a hólapátolásért – keresetlen őszinteséggel és tömören csak ennyit mond: „Semmit!” A jóérzés és a szolidaritás eszméje azonban – ennek ellenére – megmozdul, felsejlik az emberekben. „Lapátot hol kapunk?” – kérdezik, és egyenként elindulnak a mentésre. Időközben előkerítették az öreg orvost és a köszvényes bábát is, felfűtötték a kisvasút mozdonyát, Espersit – begipszelt lábbal 5 km-t gyalogolva – mozgósította a csipkés-kúti ménest, hogy utat törjön a fogatoknak, amikor vonattal már nem megy. „Csak megérezni a Párt jelenlétét” – jelenti ki mindezek láttán, büszkén Bonta, az erdőki-termelésből „kiemelt” párttitkár, aki szívből utálja a „papírmunkát”. („Ha én egyszer visszakerülök az erdőbe!” – sóhajtja, hogy kellő nyomtatékot adjon szavának.) Eközben a külvilágtól elzárt erdészházban Simon és felesége aggódva várják megmentőik érkezését. A kis jövevény azonban nincs tekintettel az időjárás körülményeire, úgy tűnik, idő előtt „kopogtat”. Éva vajúdik, már-már szül is, de a segítség idejében érkezik. A szülés után megkönnyebbült asszony boldogan sóhajt fel: „De jó szaga van!”. „Minek, te?” – kérdezi megütközéssel a bába. „Hát az emberiségnek!” – felel rá megnyugtatóan az orvos.

A friss, megvágott film első nézői – a Művészeti Tanács – előtt meglehetősen furcsa légkörben vizsgázott. Bán Frigyes, Fábri Zoltán

tán, Gertler Viktor, Kalmár László, Keleti Márton – a filmgyártás vezető rendezői – távollétével tüntetett, de legalábbis feltűnést keltett. „A film összehatásában nem tett jó benyomást az elvtársakra” – jegyezte meg Várkonyi. Talán azért – vélte –, mert ez a film „műfájában, hangnemében, cselekményében [...] más úton jár, mint akár-melyik film, amit eddig csinált”. [41]

Az író viszont összességében elégedett volt a látottakkal. A rendező – jegyezte meg – majdnem tökéletesen megvalósította azt, amit ő írás közben elképzelt. Az eltérés a költői álom és a valóság közt nem több, mint ami „a feje és a tolla között lenni szokott”. „Formalisztikusnak” tartotta azonban azt a megoldást, amikor az izgatottan fel-alá járkáló Simon és felesége lábait mutatja – ráadásul hosszasan – a kamera. „Ez a jelenet neki nem tetszik” – jelentette ki. A „filmszerű” ábrázolásmódot nem kedvelhette Déry, érzékletesen példázván, milyen mély nyomokat hagyott még egy író tudatában is az elmúlt évek „filmellenes”, a képi kifejezést elszűrítő, úton-útfélen hangoztatott, kötelező érvényű nézetrendszere. Nemtetszésének ismételtelen kifejezést adott, mondván, „a film elején lévő montázs [képei] szépek ugyan [noha »valóban sváb- és János-hegyi vidéket mutat be«], de a nézőt nem különösebben érdekli”. „A montázst követő részletet [a hegyi magány hangulatát] viszont kitűnően ábrázolja a rendező.” Sokallta Mészáros Ági nyögdecseletését, valamint azt, hogy folyton a derekához kapkod. „Általában [?] nem lehetne-e csökkenteni ezt?” – kérdezte.

Egyesek a film ritmusát vitatták, mások – ezzel összefüggésben – hosszát kérdőjelezték meg. „Helyenként vontatott [...], túl sok helyszín szerepel benne, amit összezavar a néző. [...] Sok helyen vágni kell, hogy a megfelelő tempót elérje.” Várkonyi – talán meggyőződésből, talán dachból, hisz a film nehéz körülmények között készült; terveit nem mindenben tudta keresztülvinni; jó néhány fogyatékos-sággal ebből adódóan maga is tisztában volt, miután a felvételek során amúgy is sokszor rákényszerült, hogy fontos és kevésbé fontos jelenetek között válasszon – azt tartotta viszont, hogy mindaz, ami a filmbe végül bekerült, nélkülözhetetlen, érthetően nem hajlott arra, hogy – mint javasolták – 300-400 métert kivágjon az összeállított anyagból. „Ennek a filmnek – állította – robogó ritmusa nem lehet, anyagánál fogva.” Nem az a döntő – felelte a topográfiát firtató Ranódynak, aki továbbra is arra volt kíváncsi, milyen távolságra van Szilvásvárad, a két erdészház egymástól, milyen magasan helyezkedik el Simonék háza –, hogy az egyik helység milyen messze van a

másiktól, hanem az, hogy valahonnan valahova el kell érni ahhoz, hogy segítséget nyújthassanak. „Ez elég világosan kijön a filmből.” A fogadtatás őt igazolta: a nézőt valóban az izgatta, odaér-e és időben B. Molnár Hármaskútra, illetve a „megváltást” hozó expedíció Csurgóra. [42] A film egész cselekményét – miként az *Életjel*ben – ez az idővel és az időért folytatott versenyfutás éllette, és ezért nem véletlenül, indokolatlanul rokonítható oly sok, szinte majd minden tekintetben, a két film.

A cselekmény szerkezete – ebben rejlik a *Simon Menyhért születése* döntő és filmtörténeti szempontból meghatározó újítása – ily módon, az *Életjel*ben látottakhoz hasonlóan, egy, az egész filmet átfogó, egymástól elkülönülő, de/és egymással összefüggő jelenetsorokban kibontott párhuzamos montázsra épül, ennek igényei szerint tagolódik rövidebb-hosszabb, de a jelenetnél minden esetben nagyobb egységekre. Mikor Várkonyi Zoltán műfaji kísérletként jellemezte a filmet, bizonynyal erre utalt. A korábbi időszak magyar filmjeiben az ilyenfajta cselekménykezelésre nem akadt példa, s az, hogy a két film azonos időben készült, indokolja, hogy rendezőik az újítás érdemében is osztozzanak. A téma egyik sajátos vonása – versenyfutás az idővel – szinte kikövetelte az effajta cselekményszerkesztési és feldolgozásmódot, más cselekményszerkezetben mindkét film elképzelhetetlen, a téma feldolgozhatatlan. A montázsszemlélet mint szerkesztésmód megkövetelte, hogy a cselekmény két, párhuzamosan futó szálának végig következetesen érvényesülő, jól érzékelhető tagolási pontjai legyenek. Ezt a rendező úgy oldotta meg, hogy a cselekmény mindkét szálát kisebb egységekre bontva, *blendézéssel* [42a] jelezte pillanatnyi lezárásukat/lezárodásukat. Ezek a lezárópontok váltak aztán újabb kiindulóponttá, amit a *blende*, mint a tagolást kifejező filmi jel, tökéletesen érzékeltetett, egyértelműen fejezett ki. Ugyanakkor a *blendének* másik erőnye, jelentése is van: utal az idő változására, érzékelteti a múltó időt. Közli, hogy itt és most valami (időlegesen) befejeződik, ott és most valami elkezdődik és/vagy folytatódik.

Miért nem alkalmazott, használt Várkonyi – mint egyik kritikusa e mulasztásért megfeddte [43] – *blende* helyett áttűnést. Pontosan azért nem, amit a kritikus az áttűnés jelentésének/jelentőségének nevez meg. Az áttűnés olyan összekötő kapocs (a tagolás azon jele), amelynek jelentése (hivatása), hogy inkább egybeolvaszt, mintsem elválaszt, inkább összeköt, mint mereven elhatárol. Az áttűnés – átkötésként – csak egy másfajta cselekményszerkezetben (és nem a

párhuzamosan épülő cselekményblokkok rendszerében) volna indokolt, amelyben az egymást követő nagyobb egységek nem két különböző, azonos időben, de más és más helyütt lejátszódó cselekményszálát képviselnek, hanem egyazon helyen játszódó, két, egymást rövidebb-hosszabb intervallumban követő időmozzanatot kötnek össze. Várkonyi felismerőképességét, tehetségét dicséri, hogy tudatosan (vagy ösztönösen), ezért folyamodott a *blendéhez* mint tagoló- elemhez, és nem az áttűnéshez. A történet tagolásában ez a filmi jel tökéletesen kifejezi a rendező szándékát (hogy rendet teremtsen az események elbeszélésében, a téridőben elhelyezze és értelmezze az eseményeket, cselekménymozzanatokot), nincs szüksége arra – mint azt kriukusa igényli –, hogy összekötő kapocsként auditív elemet (zene, beszéd, zaj vagy zörej) is alkalmazzon, vállalva az „egyszerű képriport” túlzottan lebecsülő minősítését (hisz jóval többről van itt szó, mint az események riportszerű elbeszéléséről), valamint azt, hogy Déry kisregényének „nagyszerű film, kép- és hangmontázs-kompozíciójával” összevetve, a párhuzamban alulmarad. A film általában (és e konkrét esetben) azért és a tekintetben kerekedik az irodalmi ábrázolás fölé, amennyiben a vizuális információ egymaga több tájékoztatást, nagyobb élményt nyújt, mint az írott szöveg mégoly érzékletesen alkalmazott „kép- és hangmontážsa” együttesen.

Várkonyi Zoltán nemcsak a cselekményszerkesztésben, de az ábrázolásmódban is alkalmazza a párhuzamos montázst, mint filmi kifejezési eszközt (úttaposás/erdésház, rádió/torna), mint jelentést szervező erőt, annak zaklatottságot érzékeltető, gyors ritmusát kihasználva; „eddig filmalkotásaink közül talán a legbátrabban él a filmszerűség leglényegesebb elemével, a képekben való beszéddel” [44], sőt – tegyük hozzá –, Fábrihoz hasonlóan, a *metaforikus képi kifejezés* (az erdész kenyérgalacsinból gyermeket formál) neki is éppoly erőnye, mint az *Életjel* rendezőjének.

Jó néhány hónapja elkészült már a film, de bemutatása még váratott magára. Nem azért, mert „a történet zord téli időben játszódik, és a vénasszonyok nyarának idei kellemes melege csökkentette volna a hitelét”. [45] Ilyenfajta meggondolások sosem irányították a filmforgalmazókat, nem az ilyen és ehhez hasonló szempontok határozták meg egy film műsorra tűzésének lehetőségét és idejét. Az „ítészek és cenzorok” elbizonytalanodása – erre nem a film bemutatását megelőző, illetve követő írások hangnemváltása, hanem a folyamatok utólagos elemzése és értékelése utalt csak – az

a döntő tényező, amely késleltette/késleltethette a film bemutatásának időpontját. Ki vállalta vagy vállalhatta, hogy az újfent változó politikai-társadalmi viszonyok közepette, amikor a „visszarendeződés” már előrevetítette árnyát, áldását adja egy merőben más szellemi, politikai légkörben (ami az MDP III. kongresszusával május végén, a film befejezésének időpontjában kezdődött, és november közepéig, a „baloldali” fordulatig tartott, és aminek „valós” veszélyét Darvas cikke *A túllícitálásról* veszélyes valóságnak festette le) fogant és született meg?

Újfent és ismételten a Párt (és a munkásosztály) „megfelelő” ábrázolása vált az ítéletalkotás kritériumává, zsinórmértékévé, mielőtt bármi másról szó eshetett volna. „Mindkét új filmünkben ott van a Párt; nem szavakban, frázisokban, de a valóságban.” Aki e szavakból nem értett volna, azt is megtudhatta – „egy-egy villanásnyi jelenetben nagyszerűen jelezve” –, hogy a párttitkár személye („mély emberségével, őszinte derűjével, szocialista humanizmussal” együtt és ellenére) jelzi: „a Párt ott van a legnehezebb helyzetekben”, ügyel, felvigyáz, mozgósít, befolyásol, dicsér és fedd, ha kell. Mert „az igazi kommunista nem parancsokkal és nem is frázisokkal hat az emberekre, hanem az emberségükbe és értelmükbe vetett teljes bizalommal” cselekszik. [46]

Még egy (új) közös vonás e két filmben: az értelmiség megítélésében bekövetkezett változás. Az öreg vidéki orvos a film egyik hőségévé lépett elő, a párttitkár és Espersit mellé felsorakozva vagy fölé magasodva – megítélés kérdése. „Régi” hivatásszeretete (amely korábban nem minősült elégséges hűségnyilatkozatnak) értékes jellemvonássá magasztosult, de még nem volt elegendő kedvező megítéléséhez. Jelleme „ma” már „új vonásokkal” gazdagodott: ő is szolidaritást vállalt, ő is megküzdött egy új „életért”.

Mindkét alkotás „az új [azóta már lezárult] szakasz [...] felszabadultabb [a melléknév középfoka itt értékmérő, szemléletes és jelzésértékű] légkörében” keletkezett, amelyeket nem gyötörtek meg „toldványokkal”, s alkotóik „bátran merték alkalmazni” a filmművészet sajátos – bár a múltban gyakran formalistának tartott – „módszerét [...], szöveg és kép egységét”. [47] Félénken, kétértelműen ugyan – átmeneti időszakot élünk –, de elhangzik e filmek valós értékeire az utalás, igazolódni látszik a kialakuló, helyes értékrend. Jóval később azonban – némi kivárás után –, de a pártsajtó is csatlakozott (kifejezve egyetértését) a dicshimnusz zengők kórusához. Az új észlelésének és befogadásának készségét, azonban csök-

kentette, de végérvényesen tönkre nem tette a kívül és belül kiépült (ön)cenzúra; az érvelést mellékvágányra vezette, a valós problémát szándékosan elkenőzte vagy elhallgatta.

A film tartalmi és formai újdonságát igazolni látszottak azok a zavartságot sejtető, a tartalmi-cselekménybeli újdonságot „meg-emésztetni”, feldolgozni még nem tudó, de azok újító jellegét azért meg nem kérdőjelező megjegyzések és kifogások, amelyek a tájékozott „néző” benyomásait közvetítő írásokból visszacsengtek; annak ellenére, hogy „egyszerű, tiszta történetet elevenít meg ez a film – ahogy rendezője fogalmazta – [...], nincsenek benne bonyolult lélektani problémák, heves konfliktusok”. „Az emberek összetartása és küzdelme a természet félelmetes erőivel, a kevés szavú emberek beszédes tettei jellemzik a film drámai hangulatát.” [48] A filmfeldolgozás cselekményszerkezetében, elbeszélésmódjában megőrizte a kisregény epikus jellegét. Több volt benne „a nem drámai elem”, mint a magyar filmek jelentékeny részében. Hiányzott viszont belőle a megszokott „drámaiság”, a mindig fürkészve kutatót „drámai csúcspont”. „Drámaiatlanságának” okát egyik kritikus konfliktusainak (?) jellegében vélte felfedezni, mivel „azok csak kismértékben fakadnak a társadalmi valóság talajából”. A film „nem élezte ki eléggé” a konfliktust („a néző nem érzi, hogy életről-halálról van szó” – furcsa logika, hisz ha valahol, itt szó szerint és végletesen épp ez a tétje az idővel történő versenyfutásnak és az elemekkel folytatott küzdelemnek, épp ez a konfliktus „veleje”), s a film ebből adódóan „nem elég izgalmas, lebilincselő”. Némelyek talán ezért találják unalmasnak – fejeződött ki e megrendezetlen, megrendeletlen polémiában a vélemények két szélsőséges ellenpólusának egyikét cáfoló másik nézetben –, mert „sajátos, a nyugati filmművészetben egész szokatlan ritmussal hagyja ellankadni az izgalmat, s fokozza fel majd újra meg újra”. A hétköznapi értelemben vett cselekmény hiányzik belőle, több „a lila” benne a szokottnál. [49]

A valós és a művekben ábrázolt folyamatok összevetéséből némileg más bontakozik ki, mint a sajtóvéleményekből, amelyeknek legjellemzőbb, közös vonása e kettő összemosása. Mintha „az életből vett történetben” a társadalom erkölcsi arculata változott volna, s tükröződött volna újdonsült értéke az eseményekben, holott a valóság nem változott, de annál inkább változott annak filmi ábrázolása. Nem a magyar társadalom életében következett be új erkölcsiséget eredményező fordulat, hanem a film – híven a valósághoz – vállalta, hogy példázza azt. A változás valódi értéke ebben keresendő és

lelhető meg. Ezért érdemel figyelmet és elismerést, hogy a *Simon Menyhért születésének* alkotói „mély átéléssel törekedtek az élet apró rezdüléseinek, finomságainak tükrözésére”, s közülük nem egy őszintének és – ami lényegesebb – hitelesnek hat.

A *Déry-film* – ahogy Budapesten akkoriban nevezték – nem a drámai/lírai, nem is „az inkább szép, mint jó” hamis, megtévesztő alternatívájának kelepcejében vergődve ábrázolja az embert (előbbi – érthetetlenül – konfliktusaira, utóbbit – nem kevésbé – érzelmi életére vonatkoztatva), hanem a konfliktusban a drámát, a gazdag érzelmi életet tükröző jelenetekben a lírát (az összezördülést és kibékülést, a szeretetet és aggodást, az önfeláldozást és áhítatot, ami egy gyerek születése kapcsán áthat jövőendő szülőt és kívülállót egyaránt) igyekszik hangsúlyozni és kifejezni. Esztétikum és etikum nem áll szemben, hanem harmonikusan vegyül benne, egységet alkot, mintegy sugallja – új értékrendszerének egyik tételeként –, hogy a jó egyben szép is, a szép pedig jó. Általában veszélyes még a kettő párhuzamba állítása is, még inkább összemérésük, de ez esetben helytálló és hitelesnek hat. Ha a „nagy mű” tényleges jellemzője, hogy benne a szép (a forma) és a jó (a tartalom) harmonizál, a szép akkor sem szűkíthető le – mint ahogy a kritikus teszi – a formára, a jó a tartalomra. A *Simon Menyhért születésének* igazi jelentősége és újdonsága a korábbi magyar filmekhez viszonyítva (amelyekben „a jó, azaz a mondanivaló felől közelített” az alkotó a témához) nem abban keresendő és lelhető meg, hogy ez a film „a szép felől közelít”, nem ez „a több”, s még kevésbé „a más” benne (ezek a megalapozatlan ellentétek csak arra szolgálnak, hogy elkendőzzék a lényegét, az új megítélésének kétségtelen „kockázatát” sikerrel elodázzák), hanem az, hogy a film megpróbál (egészében sikerrel) hiteles képet rajzolni a magyar társadalom egy kis közösségének – valójában a természet és nem a társadalom teremtette körülmények szorításában kikényszerített bizonyításként – erkölcsi nagyságáról, helytállásáról; félreérthetetlen utalni arra, hogy ezek az értékek (az áldozat- és veszélyvállalás, szolidaritás és önzetlenség, altruizmus) nem vesztek ki, nem változtak a „szocialista” hatalom szorításában sem. Nem új értékek megjelenéséről, hanem régi, látszólag feledett értékek továbbéléséről, vitalitásáról szól ez a film; visszahelyezi azokat régi, megbecsült helyükre. Aki a *Simon Menyhért születésében* „idillt, afféle mai legendát” [50] látott (ez a besorolás inkább az 1955-ben forgatott *Hintónjáró szerelem* című filmre illet, írója szándéka és szavai szerint is), az voltaképpen az irrealitás, az elképzel-

hetetlen tartományába utasította ezt a történetet; tagadta az évszázados értékrendszer túl-élését, a filmben ezúttal lakkozatlan felszín mögött felsejlő valóságot, nyíltan megkérdőjelezte hitelességét. Holott – az államosítás óta először – a film „élő embereket, *magyar* embereket, sőt [...] mai embereket” elevenített meg. [51]

JEGYZETEK

- [1] *Színház és Mozi*, 1956:38:10.
- [2] *Művelt Nép*, 1956. január 19.
- [3] -i-i: *Filmművészetünk aktuális kérdéseiről. Színház- és Filmművészet*, 1955:88.
- [4] Máriássy Félix: *A fejlődés útján. Színház- és Filmművészet*, 1955:90.
- [5] Játékfilmek gyártási ideje. (ÚMKL, XV-29/240.)
- [6] *Új arcok magyar filmen. Színház és Mozi*, 1954:19:21.
- [7] *A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája. Színház- és Filmművészet*, 1951:620.
- [8] A szuhakállói bányaszerencsétlenség mozzanatairól, a mentési munkálatról, a közreműködőkről és a bányában rekedtekről szóló történet – Tardos Tibor tollából – *Mindenki Sajókútra!* címmel, folytatásokban jelent meg a *Szabad Ifjúság* hasábjain (majd a *Csillag* című folyóiratban) 1953 telén. Szeberényi Lehel a maga változatát – *A víz két partján* címmel – folytatásos regény formájában adta közre.
- [9] Tardos Tibor: *Hogyan született meg az „Életjel” című film?* *Szabad Nép*, 1954. július 26.
- [10] *Új Szó*, 1954. július 25.
- [11] Kalmár László: Naplójegyzetek a Munkácsy-filmről. 1952–1953. Jegyzet a Filmfőosztálynak a Játékfilmgyár vezető művészeivel tartott 1953. április 24-i megbeszélésről. Louis Marcorelles, i. m.
- [12] *Színház és Mozi*, 1954:16:8. Az előbbi variációjaként a *Tizennégyen a föld alatt* címváltozat is szóba jött. (*Művelt Nép*, 1954. június 13.) Azt, hogy miként lett 17 bányászorszorból „14 élet”, senki nem tudja. Feltehetően területi korlátok, dramaturgiai szempontok indokolták a szereplők számának csökkentését.
- [13] Révai József elvtárs megjegyzései a Játékfilmgyár 1953. évi tématervi javaslataihoz. d. n.
- [14] *Szabad Ifjúság*, 1954. augusztus 28.
- [15] f. k.: *Készül az első magyar bányászfilm. Művelt Nép*, 1954:3:25. Pán József rajzainak java részéből később kiállítást rendeztek a *Vörös Csillag* filmszínházban. (*Művelt Nép*, 1954. szeptember 12.)
- [16] *Színház és Mozi*, 1955:11:21–22.
- [17] *Esti Budapest*, 1953. október 19. *Szabad Ifjúság*, 1954. szeptember 4.
- [18] ÚMKL, XV-29/240. *Új Szó*, 1954. július 25. Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0216/54. A film hossza tehát nem 2795 méter, mint azt a *Játékfilmek [...]*: 69. oldalán helytelenül közli. Az *Életjel* ma már csak fekete-fehér változatban látható.
- [19] *Színház és Mozi*, 1956:14:2.
- [19a] A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1954. június 30. (ÚMKL, XV-29/248.)
- [20] *Szabad Ifjúság*, 1954. július 27.
- [21] *Szabad Nép*, 1954. szeptember 5.
- [22] Mesterházi Lajos: *Életjel. Színház és Mozi*, 1954:31:3.
- [23] Fehér Klára: Az „*Életjel*” nézőterén. *Színház és Mozi*, 1954:36:3.
- [24] d. i.: *Életjel. Nők Lapja*, 1954. augusztus 12.
- [25] Illés Béla: *Életjel. Irodalmi Újság*, 1954. július 31.
- [26] Háy Gyula: *Életjel! Művelt Nép*, 1954. szeptember 5.
- [27] *Magyar Nemzet*, 1954. augusztus 10. Mihályfi Ernő: *Moszkvai vita az „Életjel”-ről. Művelt Nép*, 1954:20:5.

- [28] *Szabad Ifjúság*, 1954. szeptember 1. Simon Gy. Ferenc: *Megbukott az „Életjel”?* *Szabad Ifjúság*, 1954. október 10.
- [29] Fábri Zoltán mindig érzékeny volt erre. Nemcsak maga „fogalmazott” szívesen metaforikusan, de mások esetében is ezt tartotta a rendező egyik nagy erényének. „A *Rokonok* című új filmünkben például Kopjáss drámai helyzetéről mindennél többet mond az, hogy amikor a panamák ellen beszél, szórakozottan, tudtán kívül, egy széndarabbal játszadozik.[...], amely e pillanatban a néző számára már jelképe annak a panamának, amelyik készüléséről Kopjáss még nem tud, és amelynek ő lesz a kompromittált figurája. A *Simon Menyhért születése* barakkjelenetében a párttitkár [...] a legdrámaibb helyzetben az egyik kártyázó favágó lapjai közül rámutat arra, amit szerinte ki kell játszani, a humor, a derű rendkívül életszerű és igaz pillanatát biztosítja a következő mondata számára, melyben a szocialista segítségéről beszél.” (Fábri Zoltán: *Felkérték, megírtam. Elmondanom már nem volt szabad. Filmkultúra*, 1989:5:48.
- [30] Kohut Magdáról van szó, nem Berek Katiról.
- [31] Szilágyi Gábor: *Beszélgetés Szécsényi Ferenccel*. Budapest, 1986:52–54. (Magyar Filmintézet, kézirat.)
- [32] Demeter Imre: *A magyar film új útja*. *Művelt Nép*, 1954. augusztus 1. Boglár András: *Életjel*. *Szabad Nép*, 1954. szeptember 5. Lenkei Lajos: *Életjel. Esti Budapest*, 1954. szeptember 15. Gyertyán Ervin: *Filmművészetünk kimagasló alkotása az „Életjel”*. *Népszava*, 1954. szeptember 25.
- [33] Karinthy Ferenc: *Az „Életjel” című magyar film nagy sikere*. *Szabad Nép*, 1954. július 20.
- [34] A kisregényt először a *Béke és Szabadság* közölte folytatásokban, majd teljes egészében a *Csillag* 1953. decemberi számában látott napvilágot.
- [35] Jelentés a forgatókönyvek helyzetéről. NM Filmfőosztály, 1953. november 26. Barabás Tamás: *Simon Menyhért születése*. *Béke és Szabadság*, 1954. december 22.
- [36] Máté György: *A párttitkár. Színház és Mozi*, 1955. január 7.
- [37] Az, hogy a kettő egymástól milyen messze (másfél kilométerre) van, a filmben végül is elhangzik.
- [38] Jegyzőkönyv az 1953. december 2-án megtartott D. T.-ülésről.
- [39] Pásztor Miklós néven is ismert volt.
- [40] 112-113. o. (Jegyzőkönyv az 1953. december 2-án megtartott D. T.-ülésről. *Népszava*, 1954. január 20. Szabolcs-Szatmári Néplap, 1954. február 27. Fedor Ágnes: „Simon Menyhért (s a róla szóló film) születése”. *Nők Lapja*, 1954. március 11. jóbs: *Bandi, avagy naplesen a Bükkben*. *Béke és Szabadság*, 1954. április 21. -g-: *A „Simon Menyhért születését”-ről*. *Magyar Rádió*, 1954. április 22. *Szabad Nép*, 1954. július 15. *Színház és Mozi*, 1955:37:24–25. Játékfilmek gyártási ideje. Leforgatott játékfilmek pótfelvételei. 1955. július 13. (ÜMKL, XV-29/240.) *Vita a panorámafilmről*. 1955. október 25. Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0220/54.)
- [41] *Nyugati övezet*, illetve *A harag napja*.
- [42] Jegyzőkönyv a *Simon Menyhért születése* című film 1954. május 21-én tartott Művészeti Tanács-üléséről.
- [42a] Azaz elsőtűléssel.
- [43] Majoros István: A „Simon Menyhért születése” montázskompozíciójáról. *Színház- és Filmművészet*, 1955:206–210.

- [44] Gyertyán Ervin: *Simon Menyhért születése*. *Szabad Nép*, 1955. január 10.
- [45] v. r.: *Filmgyári órjázat*. *Színház és Mozi*, 1954. november 26.
- [46] Molnár Miklós: *Simon Menyhért születése*. *Művelt Nép*, 1955:1:10.
- [47] Demeter Imre: *A magyar film új útja*. *Művelt Nép*, 1954. augusztus 1.
- [48] *Esti Budapest*, 1954. február 20.
- [49] Molnár Miklós, i. m. Gyertyán Ervin, i. m., B. P.: *Simon Menyhért születése*. *Népszava*, 1954. december 24. Varga Domokos: *Simon Menyhért születése*. *Irodalmi Újság*, 1955. január 1.
- [50] Boldizsár Iván: *Gondolatok a Déry-filmről*. *Csillag*, 1955:1097–1099.
- [51] Barabás Tamás, i. m.

A TÖRTÉNELMI FILM
TÉMAVÁLTÁSA

A történelmi film mindig jelenértékelésünk múltba visszavetített, burkolt formája. Nem annak egyszerű leképezése, a jelen szereplőinek és eseményeinek jelmezbe öltöztetett változata – akkor a párhuzam túl leegyszerűsítő és leegyszerűsített volna –, hanem a mindenkori jelent foglalkoztató – nem egy-egy év, olykor évek értelmezésének eredményeként megfogalmazódó – gondolatok, gondok, eszmék és eszmeáramlatok hű tükörképe. Mi másért vállalkozna az alkotó a történelmi film elkészítésére, a néző annak megtekintésére, ha nem azért, hogy a korszak elé tükröt tartva, a jelen gondjait és törekvéseit szemlélje benne. Szinte közhely, de egy korszak filmjeiben tükröződő szemlélet, érték(alkotás)ítélet elemzését vállalva, nem felesleges előrebecsíteni. Bonyolult és nehezen felfedhető a gondolatoknak az a szövevénye, amellyel a mindenkori jelen a történelmi múlthoz kötődik; finom az a közlekedődény-rendszer, amelyen át a múltból a jelenbe érkezik az információ; nehezen felfedezhető az a szándék, amelytől indíttatva a jelen szemlélője szondát bocsát a múltba, hogy a maga kérdéseire választ keressen, és ha jól választott, találjon.

Nem minden történelmi film parabola, amelynek homályos ernyője mögött a megfelelések csak felsejlenek; netán egyezés múlt és jelen bizonyos, azonosságot vagy hasonlóságot sejtető eszméi, eszmeáramlatai között, s amely az értelmezés igencsak áttételes, nem is mindig bizonyítható igazolásával szolgál, siet az elemző (a néző) segítségére. Minden történelmi film felkínálja azonban a kettős értelmezés lehetőségét, s a kor – igényei, vágyai szerint – él vele vagy elutasítja.

Olyan korszakokban, olyan politikai és társadalmi rendszerben, amikor és amelyben a véleményeket nem lehet szabadon kinyilvánítani, a megfélemlítés, a tiltás elkendőzésére ösztönöz, ami egyetlen módja a valós vagy vélt igazság kimondásának. Divatba jön a képletes beszéd és ábrázolásmód, az analogikus okfejtés, a példabeszéd és a tanmese (nyomaiban vagy egészében az ún. *parabola*), ami nem arról szól, amit elbeszél, hanem arról, ami kihallatszik belőle/mögüle. A XVIII. század történelme például – az 1954–1956-os években – eszményi és megfelelően távoli keretet biztosítottak ahhoz, hogy annak „talaján” – kockázat nélkül – olyan kérdésekről lehessen beszélni, amelyek az ötvenes években aktuálissá, sőt akuttá váltak a társadalmi életben és a közgondolkodásban, amelyek mindenkit foglalkoztattak.

Egy-egy utalásba rejtve, ezek a gondolatok aktuálisak, igen „be-

szédesek” voltak még az „egyszerű” néző számára is. A finomabban rajzolt analógiákat azonban már jóval kevesebben észlelték. A történelmi azonosság (egybeesés) vagy hasonlóság cselekményszerkezetet is érintő, abban elbújtatott jellemzőit és jellegzetességeit (tudatosan vagy ösztönösen), kellő biztonságot nyújtva, a történelmi keretet mintegy garanciaként felhasználva az ábrázolásban, maguk az alkotók is igyekeztek gondosan elfedni. Ezek lenyomata azonban örökletesen tárgyiasult formában, emlékként őrzi egy korszak sajátos, képletes beszédre kényszerített megfogalmazás- és ábrázolásmódját, az analógiás/metaforikus, illetve parabolikus [1] kifejezés-mód első ízben megnyilvánuló kísérleteit.

Eleve kudarcra van ítélve tehát az, aki a kényszerű és kényszeredett megfeleléseket vizslatja, aki az analógiát erőlteti, aki a vélt parabolát a valóságos ábrázolásban keresi. Mégis, ki ne keresné, hogy a múlt és jelen között mi az, ami hasonló, mi az, ami a kettőt összeköti. És mi más köthetné össze, mint a hasonlóság vagy az analógia, valamiféle rég elmúlt vagy ma is élő, a múltat éltető aktualitás. „Rákóczi urunkat várjuk, hogy megszabadítson” – mondja a *Rákóczi hadnagya* öreg jobbágya az 1953-ban megkezdett film-ben, s ki ne hitte volna a korabeli nézők közül, a jelen eseményeinek tükrében, hogy ennek a mondatnak jelentősége van, akutális volt akkor és aktuális most, csak a nevet kell valaki máséval felcserélni.

Kényszerű/kényszeredett aktualizálás – mondhatná a hitetlenkedő, s meglehet, igaza van. A történelmi filmek értékelésekor azonban nemcsak azok tartalmából, képi és szóbeli információjából kell kiindulnia a krónikásnak, hanem abból a (kettős) közegből is, amelyben a szavak elhangzanak, megfogamzanak a néző agyában vagy kihullanak emlékezetéből. S ez a közeg nemcsak és nem is elsősorban társadalmi-politikai, hanem lelki közeg, a személyiségen átszűrte mindenkori közösségi lét valamennyiünkben lerakódó élményanyaga, hozadéka, amely – bármi furcsa legyen is – még az egész konkrét, korra történő utalásból is azt érzékeli, azt szűri ki, ami a jelenben foglalkoztatja, amibe – élve a párhuzam adta lehetőséggel – belekapaszkodhat.

Az 1948–1953-as évek történelmi filmjeinek témavilágát a XIX. és a XX. század, Mikszáth, Móricz, azaz a kritikai realizmus klasszikusai által megfestett díszletvilága, szépirodalmi szemlélete, problémáérzékelése, illetve az ötvenes években uralkodó ideológia és ideológus sajátos történelemértelmezése indukálta, kényszerítette ki. Az 1953 júniusával beköszöntő „új” korszak merőben más téma-

világot állít az ábrázolás középpontjába, ítél meg ábrázolandónak. A jelen számára korábban kivételes (kivételezett) referenciául szolgáló XIX. századot a történelemszemléletben, a párhuzamkeresésben felváltja a XVIII. század, és a XX. századból is merőben más, a korábbtól eltérő témák kerülnek az érdeklődés homlokterébe: a kommunista mozgalom múltjának, előzményeinek feltárása és bemutatása, az 1945-ben bekövetkező társadalmi sorsforduló válik meghatározóvá a történelmi kor/körképben. Az előbbiről – két kísérlet után – kiderül, hogy a korszak szereplői csak nehezen tudnak azonosulni képviselőivel a történelmi távolság miatt, a problémák azonosságát csak nehezen vagy késlekedve ismeri fel a jelen. A történelmi parabola megfejtethetetlen talánynak bizonyul, vagy csak elemeiben válik érzékletessé. Az utóbbi több buktatót hordoz, mint sejteni lehetett volna, s megnyugvás helyett megosztottságot eredményez, tovább mélyíti a szakadékot vétkesek és áldozatok között. S vétkesből a kelletténél mindig több, áldozatból pedig mindig kevesebb adatik. A „mit” és „mi célból” adva volt – mint korábban –, a „hogyan” vált perdöntővé. Az, amit már nem vállalhat át az ideológia, s ahol a művészet kezdődik.

A történelmi film csak akkor szólhat hozzánk, ha alapeszméje mai világunkat is lelkesíti.

Barabás Tibor, 1954. [2]

II. Rákóczi Ferenc fejedelem – Kossuth Lajos mellett és vele azonos értékben – a magyar történelem kimagasló alakja, a nemzet panteonjának példaadó és példaértékű, jeles személyisége. Mindketten a nemzeti függetlenségi törekvések jelképévé magasodtak, s a magyarság az elmúlt évszázadok és évtizedek során ezt értékelte bennük elsősorban, csakúgy, mint törekvéseikben. Kossuth „apánk” és Rákóczi „urunk” – e két, évszázados idiómában kifejeződik mindaz, ami – egyfelől az apa és fiú bensőséges, másfelől az úr és szolgája távolságtartó viszonyában – a kollektív tudatban és nem kevésbé a tudatalattiban e két személyiséget egymással rokonítja, de egymástól meg is különbözteti. A történelmi tudat – amely függetlenedik az adott korszak egyéni és kollektív tudatától, viszonylagos autonómiával bír – ennek ellenére, minthogy nemcsak az egyén helyzete és osztálytudata jelenik meg benne, hanem a történelemhez fűződő

viszony is, a hasonlóságot is, nemcsak a különbözőséget érzékeli bennük; a legitim igények folytonosságát és folyamatosságát, a nemzeti azonosulás keretét, egyben viszonyítási alapjául szolgálva mindenkori.

Valamennyi korszak és minden politikai kurzus azért fordult szívesen Rákóczi és Kossuth felé, hogy velük, rajtuk keresztül önnön törekvése helyességét igazolja; nevét zászlajára tűzve, presztízsük fényében sütkérezve fogadtassa el politikáját és ideológiáját. Az „igazi” Rákóczi-, a „valódi” Kossuth-kép ábrándkép, a valóság jóval prózaibb: egy hitelét vesztő vagy egy hitelét megszerzendő politika és ideológia bekebelezési kísérletének vagyunk, lehetünk tanúi, valahányszor e két történelmi személyiség (és sok hozzájuk hasonló) élete, pályája papírra vettetik, szépirodalmi műben vagy filmalkotásban megelevenedik. A politika szolgálatába szegődött ideológia ül tort ilyenkor elhalt történelmi személyiségeink felett, kifejezésre juttatva, hogy gondolataikból, törekvéseikből csak a számára elfogadhatónak ítéltre tart igényt belőlük. Afféle emléményekre redukált személyiség-képre van szüksége, amelyeket saját legitimitása, a folyamatosság bizonyítására kénye-kedve szerint használhat, önnön törekvéseit vetítve eszmerendszerükbe és erkölcsrendjükbe, s mindazt az ellentmondást kilúgozva belőlük, amely őket ízig-vérig élő alakká tette, sikerüket és kudarcukat egyaránt magyarázta.

Minden korszak megharcol a maga valós Rákóczi- és Kossuth-képeért, ideológiák árnyékában és ellenében, s olykor meglepetéssel ismeri fel azokat a sémákat, amelyeket ördögűzéssel feledtetni akartak és feledni véltek képalkotók, illetve képrombolók.

A „népi demokratikus rendszer” is megteremtette a maga Kossuth-képet irodalomban és filmben egyaránt. Csak idő kérdése volt, hogy Rákóczihoz is hozzányúljanak; hogy Rákócziban is felfedezzék a történelem „pozitív hőseinek” egyikét: a saját származásával és „természetes” szövetségeseivel szembeforduló fejedelemet, aki ha nem is hitt teljesen kísérlete sikerében, de megkísérelte összebékíteni a politika és erkölcs, az idegen és a honi érdek egymással ritkán harmonizáló rendjét.

A két háború közötti magyar filmgyártás Daróczy József *Rákóczi nótájában* (1943) megteremtette a maga és a korszak Rákóczi-képet, s ha ez nem is szolgált alapul vagy viszonyítási pontként tíz évvel később keletkező tükörképének, mégis meglepő (vagy talán nem is olyan meglepő, mert az ideológiaképződés működési rendjéből következik) a hasonlóság, amely cselekményszerkezetében, történe-

lemszemléletében a kettőt (mint a *Rákóczi nótája* testvérpárját, a jó Szathmáry Pétert és a megátalkodott Frigyeszt) egymással rokonítja, és egymástól (mint tükörképet a valós megfelelőjétől) megkülönbözteti.

Illusztris plebejusokban szűkölködő nemzeti múltunk, „haladó történelmi hagyományaink” számbavételekor az új politikai rendszer fő ideológusa kénytelen volt (némi kedvét is lelte benne) a szó szoros értelmében és képletesen is rendhagyó patríciusokkal számolni, akik „ellentmondva származásuknak, megtagadva osztályukat és múltjukat”, a nép élére álltak szabadságtörekvései vezetésére.

Egy Rákócziról forgatandó film ötlete tehát nem véletlenül fogant meg Révai József elméjében. A téma rége óta foglalkoztatta, de konkrét javaslat formájában 1952 elején körvonalazódott. „Lehetne foglalkozni Rákóczi-témával” – jegyezte oda tömören a miniszter a Játékfilmgyár 1953. évi tématervi javaslatának olvasásakor a papírra. A filmgyár dramaturgiája magára nézve kötelező érvényűnek tekintette a megjegyzés konkretizálását, jöllehet a fogalmazás szó szerint csak egy lehetőségre utalt. Barabás Tibort bízták meg a téma vázlatos kidolgozásával, aki 1952. november elejére készítette el *Kurucok* címmel a vázlatot. Miután azt megfelelőnek találták, a Dramaturgia felkérte, hogy a vázlatot irodalmi forgatókönyvvé bővítse, dolgozza át. Barabás meglepő gyorsasággal – nem egészen két hónap alatt – végzett a feladattal, és 1953. január 19-én letette az asztalra a *Rákóczi hadnagya* irodalmi forgatókönyvét.

A történelmileg hiteles esemény (Bersiczky Gáspár, Rákóczi titkára 1708-ban jegyezte le naplójában Bornemissza János strázsameszter történetét, aki szabad portyaúton lévén mélyen az ellenség háta mögött, 11 katonájával foglyul ejtette Starhemberg grófot, a császári csapatok fővezérét és kíséretét, magával hurcolva zsákmányként nemcsak a labancokat, de az osztrák hadipénztárat is) feldolgozásával, amely a forgatókönyvnek azonban csak *egyik* epizódjául szolgál, míg a többi az írói fantázia szüleménye. Barabás Tibor azon meggyőződésének bizonyítékát akarta adni, hogy „a magyarság [...] legnagyobb kora az az idő, mikor szembefordul a zsarnoksággal”. Nem törekedve a teljességre (amely az „életrajzfilmek nagy igénye”, s ezért sokszor „széttöri a mű kompozícióját”), de azért a kor szellemét s nem „külsőségeit” kísérelte megidézni, mai „szellemben” és nyelven, kerülve a feleslegesnek tartott archaizálást, s gondosan ügyelve arra, hogy „ne aktualizáljon erőszakosan” – nyilatkozta az író 1954 derekán (miután ő és a rendező átvették a forgatókönyvért,

illetve a filmért odaítélt Kossuth-díjat), elejét véve az akkor már igencsak más történelmi-társadalmi közegben elinduló/elindítható találgatásoknak, amelyekben bizonyos/lehetséges párhuzamok ténye és tanulsága fogalmazódott/fogalmazódhatott meg. [3]

Múltak a hetek és hónapok, a forgatókönyv jóváhagyása – a júniusi fordulat előtt és után a minisztérium apparátusa gyakorlatilag döntésképtelenné vált – azonban egyre késett, a kijelölt rendező, Bán Frigyes mind türelmetlenebbé vált. Mások, de a saját tapasztalata alapján is jól tudta, hogy a korabeli filmgyártás szervezeti rendjéből, döntési mechanizmusából adódóan, gyakorlatának megfelelően, semmire – így az előkészítésre – sem jut elegendő idő. Tartott tőle, hogy megismétlődik előző filmje forgatásakor szerzett kedvezőtlen tapasztalata, nevezetesen: kényszerítik rá, hogy úgyszólván előkészítés nélkül, az utolsó pillanatban kezdjen hozzá a *Rákóczi hadnagya* forgatásához. Nem is csalódott, így történt. A téma újdonsága, a műfaj igénye és a forgatókönyvben megfogalmazott követelmények ismeretében Bán Frigyes – a forgatókönyv jóváhagyását követően – a technikai forgatókönyv megírására 3 hetet, előkészítésére legalább 2 hónapot kért. Ehelyett a technikai forgatókönyv megírására, motívumkeresésre, színészválogatásra, próba-felvételekre, díszletkészítésre és -építésre, a forgatási ütemterv elkészítésére, a kellék-, a jelmez-, a maszklista, a költségvetés elkészítésére összesen 8 hetet kapott. A forgatás megkezdése előtt egy hónappal a film költségvetését még nem hagyták jóvá, így sem anyagot rendelni, sem a közreműködőket felkérni nem tudták még. A nyár közepén jártak, az idő sürgetett: bonyolult, nagyszámú statisztériát igénylő felvételek sorozata várta a stábot (a film jeleneitnek 78 százaléka külsőben játszódik), s később beigazolódott, hogy csupán az időjárás viszonyosságainak köszönhető munkakiesés és csúszás – amiért a filmgyár igazgatója a produkciót tette felelőssé – több mint félmillió forinttal növelte a költségeket. Bár a *Rákóczi hadnagya* költségvetését, megvalósításának nehézségi fokát, művészi igényességét tekintve a *Föltámadott a tengerrel* azonos elbírálást igényelt volna, a filmgyár vezetése érthetetlen okokból nem foglalkozott vele súlyának, jelentőségének megfelelően; nem mérte fel valójában, hogy a magyar filmgyártás egy hasonló igényű és méretű történelmi film előkészítésére – anyagi, szervezeti, technikai és művészi szempontokat tekintve egyaránt – még alig-alig vált alkalmassá. Jogos, de indokolatlan félelmeiket is csak drasztikus, közel 2 millió forintos költségcsökkentéssel próbálták kompenzálni, ami

nemcsak nehezítette, de akadályozta a siker reális reménye nélkül munkába induló elkeseredett alkotók legapróbb kezdeményezéseit is. [4] „Az utóbbi két évben egyre-másra születnek olyan [...] szabályok és rendelkezések [...], amelyek egyre terhesebbé és ellenszenvesebbé teszik a filmrendezői pályát. Nem tudok és nem is óhajtok az elburokratizálódás mocsarában fuldokolni” – fakadt ki indulatosan, de joggal Bán Frigyes a munka „ellehetetlenülése” láttán.

Igy azután – mivel a szükségesnél jóval kevesebb idő jutott az előkészítésre –, amikor 1954. augusztus 5-én végre megkezdődhetett a film forgatása, a stáb minden tagja még a szokásosnál is jobban összpontosítani igyekezett feladatára. Némi túlzás talán sok száz faluról beszélni – mint a gyártásvezető tette –, amelyeket a forgatócsoport megtekintett, míg végül Ipolyszögre esett a választás, hogy a filmben szereplő Réthe helyszínéül szolgáljon. A házak tetejét bezsuppoztatták, a kerítéseket, udvarokat a kor jobbágyfalvainak korhú képehez igazították. Egyetlen díszlet épült csak külsőben (noha Létrástető és Jánoskút környékén is forgattak), a falu temploma. A többire, a jóval jelentékenyebb mennyiségű és méretű díszletre a belsők forgatásakor volt szükség. Lévai Lajos szobrászművész, a makett-tervező – metszetekről készített vázlatrajzokkal a mappájában – bejárta a Bükk vidékét: a nyitrai várhegynek megfelelő hegyvonulatot keresett, és meg is találta. Ennek alapján készítette el a vár plasztikus modelljét.

Rákóczi seregében minden ezred más-más színű egyenruhát viselt. A kuruc seregben a vörös, a kék, a zöld szín uralkodott a ruházatban. Ezekből válogatta össze az egyenruhák színeit a katonai szakértő, Csillag Ferenc és a jelmeztervező, Kölcsey Aliz. Nemcsak a korhűsége ügyeltek, de arra is figyelmet fordítottak, hogy a színhatás a filmen gyakran egészen eltér a valóságban látottaktól. Korabeli festmények, grafikák alapján készítették el a történelmi személyiségek jelmezeit, akik a filmben pont olyan ruhát viselnek – Rákóczi például a Mátyóki-festményről ismert atilláját –, mint hajdan. A ruhák (jelmezek) rekonstruálásában a legnagyobb nehézséget az okozta, hogy a régi brokátok, bársonyok, finom posztók „kimentek a divatból”, az ötvenes években beszerezhetetlenek voltak itthon, holott textúrájuk, fényelnyelő és -visszaverő képességük, színárnyalatuk döntő mértékben meghatározta a filmszalagon visszatükröződő hiteles, anyagszerű ábrázolásukat. A film előkészítésével párhuzamosan folyt a kísérlet a különböző textilféleségekkel, hogy megfeleljék az előbbieik helyettesítésére legalkalmasabb anyago-

kat. Kiderült, hogy a nyakkendőszelyem anyaga például ugyanazt a színhatást kelti, mint a brokáté, a finom posztó pedig a düftün látszatát kelti. A parasztok „gúnyáihoz” főként vízben áztatott és szárított szalonvásznat használtak alapanyagul (de alkalmanként mosott jutából és molinóból is varrtak), amelynek textúrája teljesen megegyezett a hajdani kendervászonéval. Ivanicza György maszkmester – Básti remekbe szabott Kossuth-maszka után, amely a *Föltámadott a tengerben* oly kiválóan sikerült – most Mádi Szabó Gábor plasztikus, valósággal élő, félszemű Vak Bottyán-portréjával remekelt. A szokásos alapozófestékre mély tónusú színeket, ráncokat festett, a széles csontú, jellegzetesen „magyar arcot” igyekezett hangsúlyossá tenni a generálisban. [5]

A *Rákóczi hadnagya* díszlet- és jelmezigénye (azok költsége) csak a *Föltámadott a tengeréhez* mérhető próbatétel elé állította a filmgyártást. [6] A gyár vezetősége – újabb és újabb beszélgetések egyre ingerültebbé vált légkörében – fáradhatatlanul kutatta és irtotta a költségnövelő tényezőket, elsősorban az általában jórészt kihasználatlan, de jelentékeny összegért megépített díszletek számát igyekezett – húzással, jelenet-összevonással – csökkenteni. [7] Miután sikeres kísérletet tettek a forgatókönyvben szereplő kassai bevonulás kiiktatására, a bécsi Burg díszleteinek összevonásával Starhemberg gróf érkezését és elutazását megörökítendő képek elhagyásával próbálkoztak. Az utóbbit Bán – „ki nem hagyhatók, megoldásuk szükségyszerű, és a módosításokat nem fogadom el” – felkiáltással – kerek perec elutasította. A Burgban azért van két díszletre szüksége – indokolta meg –, mert az egyik a tanácssterem, ahol csak akkor tartózkodik a császár, ha tanácsot tart, márpedig Starhemberget a haditanács kellős közepéről küldi az uralkodó új beosztásban, főparancsnokként Magyarországra. Később, merőben eltérő tevékenység közepette tudatják vele, hogy a fővezért elfogták, s ennek hallatára újfent haditanácsot hív össze. A két helyszín tehát nem vonható össze – érvelt a rendező –, mert rendeltetésük, szerepük a cselekményben merőben más az egyik, mint a másik esetben.

Az újabb érv Réthe megsejlesztését, illetve a sáncmunkát vette célba, újabb helyszínt próbálván „lefarnagni” a meglévőkből. A falu megsejlesztésének „súlya van, dramaturgiai kontrapunkt”, amiről nem mondhat le – tért ki elutasítóan a javaslat elől Bán Frigyes –, összefüggésben van a sáncmunkával, ahonnan Anna „egész drámai vonala” elindul.

Márpedig e „drámai vonal” nélkül (amely szakasztott mása volt

annak, ami Szathmáry Péter és Katinka körül bonyolódott a *Rákóczi nótájában*, összeszöve akkor és most is magánéletet és közügyet) a *Rákóczi hadnagya* nem lett, nem lehetett volna azzá, amivé vált: a *lent* és *fent*, a nagypolitika és a népélet, az úr és jobbágya, a magánélet és a közszereplés („hazaszeretet és szerelmi szenvedély egy töről fakad”), az egyén és a nemzet drámájának, vezetői és vezetettek konfliktusának és sorsközösségének drámájává.

Egy alkotó pályafutását sokszor a tehetsége, olykor az elhivatottság érzése, néha töretlen akarata irányítja, de az is megtörténik, hogy a sors – a körülmények formájában – lép be az életébe, s dönt. Így történt ez Badal János esetében is. „Gyomorvérzés miatt épp az ágyat nyomtam az Uzsokiban, amikor bejött hozzám Bán Frigyes [Badal, mint a *Talpalatnyi föld* forgatásánál segédkező egyik „sameszt”, Bán jól ismerte], és azt kérdezte: »Ide figyeljen! Nem tudna-e valakit, aki leforgatná a filmemet – mármint a *Rákóczi hadnagyát* –, mert az Eiben Pista bácsi kicsit fél a színestől, nem nagyon jól ismeri?» »Hát ha van bizalmuk bennem – válaszoltam –, én megpróbálom.« [...] Akkoriban nagyon érdekelt a színes film. [...] Ismertem a labor munkatársait, dolgoztam már velük az *Ecseri lakodalmás* ([1952] és a *Vidám verseny* [1953] című színes rövidfilmek készítése kapcsán. A színes film azonban még meglehetősen ismeretlen fogalom volt Magyarországon. Valahányszor idelátogatott egy turista, kértünk tőle egy darabka színes filmet, csináltunk rá néhány képet, bevittük a laborba, előhívtuk, másoltuk. Lassan kezdtem megtanulni, megismerni a színes nyersanyag viselkedésmódját, sejteni, mi az, színes film. Amikor tehát a *Rákóczi hadnagya* elkészítése szóba került, kb. már tudtam, hogy mire vállalkozom.” [7a]

A filmgyár vezetése komoly kockázatot vállalt, amikor egy ilyen, nagy gyakorlatot és biztos mesterségbeli tudást igénylő, tömegjelentek sorát felvonultató színes filmben „avatta be” az ígéretes tehetségként számon tartott, de játékfilmet még soha nem forgató fiatal operatőrt, Badal Jánost. Igaz, a századik játékfilmjének forgatására készülő neves és már életében legendássá vált Bolykovszky Béla fővilágosító támogatása (aki pályáját a *Csak egy kislány* című, utolsó magyar némafilmben kezdte világosítóként 1929-ben) [7b] nem kevés garanciát jelentett (ez be is bizonyosodott), de a nehezebb feladatokat (így a csataképek forgatását, a tömlőcjelenetet, amelynek „merész sötétségét” Bolykovszky varázsolta elő lámpáival, mert – mint mondta – a filmen a sötétséget is fénnel állítják elő) mégis

csak elsősorban Badalnak kellett megoldania, aki ezzel a filmmel indult el rövid hazai pályáján.

Badal viszonylagos önállóságra tett szert, hiszen a Gevaert színes nyersanyagot nála jobban senki sem ismerte. Nem mondták neki, hogy mit exponáljon, úgy dolgozott, ahogyan jónak látta. Amikor leforgatta az első nap anyagát, sietett vele a laborba, megvárta az eredményt, és másnap hasznosította a tapasztalatokat. „Abban az időben csak azt kívánták tőlem, hogy végezzem rendesen a munkám. Ha nem volt levágva a színész feje, ha látszott valami a képen, már dicsértek: »Jól van, szépen dolgozik!« A felelősség teljesen az enyém volt, és ez nagy önbizalmat adott.” [8]

1708. Nagy volt a reménység hajdan, a Rákóczi-szabadságharc kitörésekor az országban, s most hasonlóan nagy az elkeseredés és félelem az események alakulása láttán. Rákóczi és környezete tanácskozik, tárgyal, erőt gyűjt, hogy a Felvidéken döntő csapást mérjen a császári csapatokra, bevegye Érsekújvárt, Kassát. Ebben a politikai és hadászati sakkjátszmában Réthe is stratégiailag fontos pozíciót foglal el. Az a Réthe, ahol most a labanc az úr. A császár katonái fosztogatnak, gyűjtogatnak, gyilkolnak. A jobbágyok – életüket mentve – csapatostul szöknek Nyitrára, a fejedelem védelme alá helyezvén magukat. Nyitrán azonban Inczédy kapitány (Sármássy Miklós) parancsol. Réthe birtokosa, kuruc mundérba bújtatott „urasági” emberekkel” veszi körül magát. Tőle nem sok jót remélhetnek az odamenekülőek. Alatta szolgál Bornemissza János (Bitskey Tibor) strázsamester is, akinek jobbágy apját hajdan Inczédy húzatta deresre, küldte ezáltal a halálba. A két ember sohasem érthet szót egymással. János legényeivel portyázás közben lecsap a Réthét fosztogató labancra, megfutamítja a császár katonáit. Felettesétől azonban nem dicséretet, fenyítést kap.

A császáriak is tisztában vannak Réthe stratégiai jelentőségével („Pozsony kulcsa, és Pozsony Bécs kapuja”), ezért csapatokat vezényelnek oda, megerősítik, sáncmunkára rendelik a helybelieket. Az ellenük lázadó Bíró Annát (Vass Éva), János mátkáját tömlöcbe vetik. Inczédy újra portyázni küldi Bornemisszát, de ezúttal fontos feladattal is megbízza: „kitudni” a császári csapatok mozgását, szándékát. Jó emberét, Suhajdát (Raksányi Gellért) pedig felbérel, értesítse a császáriakat Rákóczi támadási tervéről. A portya váratlan eredménnyel zárul: Bornemissza foglyul ejti a császári csapatok újonnan kinevezett főparancsnokát, Starhemberg grófot (Szabó Sándor) és kíséretét, valamint a zsoldnak szánt hadipénztárt. Társai

hiába unszolják, térjenek be a közeli Réthére, Bornemissza számára első a kötelesség: a pénzt és a foglyot biztonságba helyezni Nyitrán. Suhajda és barátja, Öcsödi – üldözést színlelve – elmarad a csapattól, Réthére igyekszik. A bajvívás és fogolyejtés izgalmaiban János nem veszi észre, hogy elvesztette Anna mátkakendőjét, amit Suhajda talál meg. Ő tudja, mit kezdjen vele. Réthén ismerteti a császáriak parancsnokával Rákóczi haditervét (amit Inczedy bízott rá): „támadás a Vágnál!” Majd a tömlőcbe zárt Annával igyekszik elhitetni – a kendő a bizonyosság rá –, hogy János halott, „vége a kurucvilágnak”, s megkéri, legyen az övé. A lány öccsével, Matyival (Gyárfás Endre) üzenetet küld Nyitrára: elárulták a támadás tervét a labancnak. A fejedelem – miután értesült Bornemisszától, hogy mátkája a labanc foglya – engedélyezi az immár hadnaggyá előléptetett Jánosnak, hogy miután a támadásra felszólító hadparancsát továbbította, kiszabadítsa a lányt. Inczedy most másik emberét, Kamutit bérel fel, hogy Rákóczi üzenetét bármi áron megszerezze. Kamuti azonban – miközben az éj leple alatt a levelet meg akarja szerezni – rajtaveszt a kíséretlen. Inczedy – aki a támadás ellen ágált – lelepleződik, árulására fény derül. A kibontakozó csatában Bornemissza hadnagy újabb jelentős haditettet hajt végre: kurucaival és a hozzájuk csatlakozó szabadcsapattal – annak élén Fekete Miskával (Zenthe Ferenc) – hátba támadja, lefegyverzi az osztrák tüzereket, megfosztja a császári csapatokat ágyúik támogató, félelmetes tűzerejétől. Suhajda sem kerülheti el a sorsát: János kardjától hal meg. A kurucok is gyászolnak azonban: Fekete Miskát, „az igazi kuruc vitézt” búcsúztatják, akinek minden kincse a kardja meg a hűsége volt. Legendás kardjával Matyi indul a menekülő labancok nyomába. Réthe felszabadul, János pedig (aki „legény a csatában, legény a csalitban”) Vak Bottyán közvetítésével nyeri el méltó jutalmát: Anna kezét.

Az 1954. január 8-án befejezett, méreteit és nehézségét tekintve meglepően kevés, mindössze 3,5 nap pótfelvételt igénylő, 3100 méter hosszú *Rákóczi hadnagya* középpontjában – miként a *Föltámadott a tengerben* – az egyetlen, hiteles közember, Bornemissza János kivételével a fiktív pozitív, illetve negatív, ún. népi hősök állnak. Rákóczi személye csak „körítés”, a szabadságharc nem egyéb, mint romantikus kellék, látványos akciók kerete. „Ebben a filmben a nép vitéz fia már nem halványan körvonalazott mellékfigura, akit eltakar a fényes urak árnyéka. Olyan népi hős, akiben megtestesül a magyar nép találékonysága és tettereje, hazaszeretete és vitézsége.” [9]

Ők, a nép fiai állnak egyértelműen Rákóczi oldalán szövetségesként, szemben az ármánykodó, hintapolitikáját folytató urakkal. Ne bízz az alkalmi szövetségesekben, akik saját érdekeikért mindig készek elárulni téged; de bízz azokban, akik csak benned bízhatnak – sugalmazza félreérthetetlen aktualitását a film. A „fejedelem” egyedül áll a hatalmi játszma középpontjában. Akik körülveszik (az inczédyk, a károlyik), elszigetelik, semlegesíteni akarják. Egyetértést színlelnek, de közben ellene törnek. Igazi szövetségeseit más táborból kell toboroznia, noha nem velük, nem az ő körükben dől el végül a játszma. Itt és távol, a császári udvarban, egy idegen hatalom fővárosában döntenek a szabadságharc és Rákóczi sorsáról. Az ország földjén idegen hatalom csapatai állomásoznak, ítélkeznek. Amíg az országnak nem sikerül függetlenségét kivívnia, a hatalmat birtoklókat tárgyalóasztalhoz kényszerítenie, a fegyveres harc az egyetlen eszköz, amely a siker reményével kecsegtet. Így fest az a történelmi tabló, amelyet a *Rákóczi hadnagya* elébünk tár – nagy vonalakban, amit apró ecsetvonások finomítására szánt sokasága igyekszik elkendőzni, magát a kort és a hiteles történelmi személyiségeket hívja ürügyként, segítségül díszletként, statisztériaként. [10]

Egyéb „újdonsággal” nemigen szolgál ez a törekvésében, művészi ambíciójában csupán a *Föltámadott a tengerhez* mérhető alkotás, amelynek mind a cselekményszerkezete, mind konfliktusai, végletesen megosztott és leegyszerűsített jellemei elsősorban arra hívtak – és ezt a célt híven is szolgálják –, hogy láttukra, elemzésükkor gondolatok fogalmazódjanak meg a néző agyában, s a múlt kapcsán reflexióra késztesse a jelenről. Nem nehéz elképzelni, hogy – miközben a kritika szólabban és szólamyszerűen ünnepelte a film már-már népmesei hőseit – mi játszódhatott le 1954 közepén a néző fejében e film láttán.

A három „központi hős” egyike sem a fejedelem, hanem a jobbagyból kuruc vitézzé lett Bornemissza János, félelmet nem ismerő mátkája, Bíró Anna és a hetyke, kedves, felsőbbbséget nem ismerő, minden kötöttséget elutasító szabad ember, Fekete Miska, akiket „a hazaszeretet [...], a nép [...], a szabadság és igazság szeretete tesz naggyá”, s ehhez „az idegen hódítók ellen irányuló gyűlölet ad szárnyakat.” Ők fognak össze Rákóczival, irányítják figyelmét nemcsak az idegenekre, de a „belső ellenségre” (jelen és múlt nehezen foglalható össze ennél szemléletesebb analógiában).

A filmben ábrázolt Rákóczi „tragikus hős” (de „nem olyan ragyogó hitet és erőt árasztó, mint [...] amikor néphadseregünk fiatal

munkás és paraszti katonái emlékeznek a régi vitézségre”), akit elárulnak az övével azonos társadalmi rétegből származó, látszólagos hívei (hajdan „a jobbágytartó, jobbágykínzó nagybirtokos urak”, annak idején a pártoligarchia), de kitart mellette a „kórus”, a hajdúgyurkák jobbágy ősei, a bornemisszajánosok, matyik és feketemis-kák.

A történelem leegyszerűsítő, manicheus szemlélete, amely csak a fekete-fehér ellentétét ismeri és kedveli az ábrázolásban, de árnyalatait elutasítja, mert idegen attól a funkciótól, amelynek kifejező megnyilvánulása, „szerencsésen” ötvöződik a film alapjául szolgáló történetben (rokonságuk és rokoníthatóságuk révén) a népmesékre jellemző alakokkal, az egyszerűen megfogalmazható alapigazságokkal, amelyek „szinte teljesen azonosak a marxista történészek által feltárt tudományos igazsággal”. [11] A jó és a rossz párharcában mindig az előbbi győzedelmeskedik: a jótett elnyeri jutalmát, az ármány nem győz/győzhet a szerelem fölött; „aki másnak vermet ás, maga esik bele” (lásd Suhajda esetét), „nem mind arany, ami fénylik”, „sok lúd disznót győz”, „ha rövid a kardod [...]”, s folytathatnánk még a sort annak illusztrálására, hogy ez a cselekmény milyen mértékben és részletében szolgál csupán apropóul, inkább elfed, mint feltár. Egy olyan társadalomban azonban, amelyik a gondolatok szabad áramlását fokozatosan szigorítva, elérkezett annak teljes tiltásáig, a kommunikáció stratégiája a nyílt közlés felől a rejtjelezett közlés irányába tolódott el. A *Rákóczi hadnagya*, „amikor a múltból ad számot, találkozik a magyar nép ezernyi feltámadt vágyával, amelyet hosszú időn át láncon tartott a hatalom”. „Beszélő tükör ez a film [...], jó ebbe [...] tekinteni, jóra biztat.”

Tény, hogy ebben a filmben „az irányzatosságnak” nincs szüksége külön szócsőre, de nem azért, mivel „ékesebben beszél a cselekedet [...], az igazi dráma” (erről itt aligha beszélhetünk), a „tudnivalót” nem szőtték bele. A forgatókönyv és a film értéke a kiválasztásban, az értéketes analógiateremtésben rejlik, amely – miközben nem függetlenedik a megrendelő „szempontjaitól” – hathatósan és egyazon keretben a maga igényeit is megfogalmazza és szolgálni tudja. Fogyatékosága, hogy „a nemzeti ügy árulója nem szemünk láttára bűnhődik”. „A néző joga is, hogy pusztulni lássa a bitangot.” Mert a Rákóczi-szabadságharcnak az is a mához szóló tanulsága, hogy „a győzelem magában foglalja a bűnösök bűnhődését is”. [12] A történelmi igazságtétel azonban váratott magára.

Ha a *Rákóczi hadnagya* valóban hiteles történelmi tablónak készült volna, joggal hiányolhatnánk az árnyaltabb történelmi-társadalmi helyzetábrázolást, de a hitelesség és valóságghűség általában nem e korszak fő erénye. Még ahol törekszenek is rá, ott is megbicsaklik a szándék, közbeszól a „felettes én”, elfojtja nemcsak a valóst, de fél, irtózik még a vélt igazságtól is. Ezért sikeredett felemásra, a véresen komoly ellenfél helyett „afféle operettellenségre” a fővezér és a bécsi udvar ábrázolása. A császár egy hisztérikus bolondra hasonlít, aki (mint Csiaureli *Berlin elestéjének* elmebeteg Hitlere) őrjöng, szitkozódik, teátrálisan pózol és hangoskodik. A labancok gyávák és kegyetlenek, Suhajda sunyi, pénz- és élvhajhász, Inczedy pedig alattomos és számító. Mese és operett találkozik, harmonikusan vegyül az ábrázolásban, hisz mindkettő jellemzője a túlzás, a mértékletesség hiánya, amelynek a mindkettőben egyaránt munkáló manicheus szemlélet megfelel.

A Rákóczi-kort bemutató történelmi film újdonsága a parabola megfogalmazásában rejlik, s még egy – ehhez képest – apróságban, amely azonban nemcsak jelzésértékű, de egy korszak felfogásával, ellenszenves és indokolatlan/indokolhatatlan prüdériájával szakít, amikor visszahelyezi jogaiba a legvonzóbb emberi érzés, a szerelem külsőségben is kifejeződő jelképét: a csókot. Az államosítás óta először látni magyar filmen két, egymás iránt ilyen vonzalmat érző fiatal – a szó szoros értelmében, tehát ajkuk összeérintésével – csókolózni. Vége a szemérmesen elfordított fejeknek, és az egymás ruhájába, hajába belefojtott, lehetlenyi csókoknak, amivel a fiatalok – a néző előtt rejtve – kifejezték érzelmeiket, rést ütve a *Rákóczi hadnagyában* a „kommunista szemérmesség” korábban érthetetlenül emelt válaszfalán. A film röpke szerelmi jelenete azért páratlan a maga nemében, mert végképp búcsút mondanak benne a magyar társadalom és a magyar film történetében erkölcsi aszkézisében már soha vissza nem térő szemléletnek.

Reszkessetek, mert feltámad(t) az elnyomott proletár!

Rákosi elvtársról csak olyant állítsunk, ami megfelel a történelmi igazságnak.

Révai József, 1953. [13]

Minden hatalom a maga legitimitásának bizonyítását tartja elsőrendű, legfontosabb, mihamarabb eszközrendő feladatának. Minél messzebbre tud visszanyúlni példáért és bizonyítékért a történelemben, annál biztosabb a siker, annál szilárdabb a bizonyítás alapja, amelyre ezt a legitimitást építheti. A közvetett bizonyítás – amely elvont, áttételes értelmezésre ad módot csupán, és a korszakok történetileg-társadalmilag eltérő mivoltából következően csak a hasonlóságok, az előzmények kényszeredett, nem mindig és mindenki számára nyilvánvaló analógiáján alapszik – bevonása az érvelés körébe inkább csak hagyományteremtésre szolgál, amolyan „laza” referenciául, amelyet segítségül lehet hívni ugyan, de eredményessége erőteljesen kétségbe vonható.

A korábbi történelmi filmek és párhuzamok ráébresztették az ideológiai monopólium élvezőit és a tényleges hatalom birtokosait (a kettő egybeesett) az effajta bizonyítás kétséges eredményességére, és arra ösztönözték őket (amit mindaddig félve kerültek, hisz saját múltjukhoz fűződő viszonyuk volt a legkritikusabb, ábrázolása a legtöbb buktatót rejtő), hogy a közvetlen bizonyítás, az egyértelmű „beszéd” eszközhöz folyamodjanak: önnön múltjukból kovácsoljanak politikai tőkét; bizonyítsák, hogy hatalomra kerülésük nem konjunkturális tényezők eredménye, hanem egy hosszú folyamat logikus következménye. Mint az európai kommunista és munkásmozgalom törekvéseinek egyedüli örökösei és letéteményesei, legitim igényük jogosult, a történelmi fejlődési folyamat betetőzése, lezárulása. Mindehhez egy rendkívüli „aduval” is rendelkeztek. Az ország élén az a történelmi személyiség állt, aki egymaga jelképezte ezt a folyamatosságot, s aki összekötötte/összeköthette a mával a hazai kommunista és munkásmozgalom mindaddig legsikeresebb hatalomszerzési kísérletét; „laboratóriumi körülmények” közt ilusztrálhatta a marxista társadalomfelfogás és társadalmi berendez-

kedés, valamint a bolsevik stratégia szép példáját, ami – a Monarchia szétesését, az első világháború befejezését követően a magyar társadalom szerelvényét történelmi vakvágányra vezetve – a „dicsőséges Tanácsköztársaságban” öltött testet. Az már a sors különös fintora, hogy erre az önigazolásra – hosszas gyötörődés és mérlegelés után – olyan időszakban került végre sor, amikor az események túlléptek a történelmi főszereplőn, aki emblematisus hősből pillanatok alatt bűnbakká vált, s akit a történelem változása következtében – a „népek vezérének” váratlan halála és a nyomában bekövetkezett földindulás után – „kiretusálni” kényszerültek az eredetileg dicsőítésére tervezett műből.

A Magyar Néphadsereg Színháza 1952-ben mutatta be Sándor Kálmán *A harag napja* című színművét. A darab színreviteléért a színház főrendezője, Várkonyi Zoltán Kossuth-díjat kapott. A magas művészi elismerés nemcsak teljesítményének szólt, de a kulturális politika irányítói azt is kifejezésre juttatták vele, milyen nagyra értékeli, hogy a színház művészeti kollektívája – anélkül, hogy iránymutató „hagyományokra” támaszkodhatott volna – vállalkozott „1919 ragyogó tavaszának és nyarának méltó feldolgozására”. [14]

Még élénken élt az emberek képzeletében a Horthy-korszak „mindent meghamisító, gyalázkodó propagandájának” emléke, amely a Tanácsköztársaság néhány hónapos tevékenységét az ellenforradalmi kurzus kommunistaellenes történelemszemléletének megfelelően rajzolta meg, annak atrocitásaira, túlkapásaira, ideológiai szélsőségeire és várható társadalmi-politikai következményeire helyezte a hangsúlyt. A Tanácsköztársaság ezért meglehetősen kényes témának számított, amit az új hatalmi elit is tabuként kezelt, s aminek feldolgozása kellő óvatosságot igényelt. A feladatot azonban nem lehetett a végtelenségig elodázni. Sándor Kálmán darabja végre megfelelő alapanyagnak bizonyult ahhoz, hogy a leghatásosabb társadalmi propagandaeszköz, a film segítségével is folytatásra méltó precedenst teremtsen.

Magaz az író kapott megbízást, hogy darabját forgatókönyvvé feldolgozza – mintegy garanciaként arra, hogy a filmváltozat „főcselekménye” teljesen megegyezzek a színdarabéval – és hathatós segítséget (hogy a filmírásban gyakorlatlan szerző magvas gondolatai maradéktalanul eljussanak a nézőhöz) az aktív közreműködők, Várkonyi Zoltán és Makk Károly társrendezők, valamint Bacsó Péter dramaturg személyében. Így a forgatókönyv, majd a későbbi filmváltozat mindazokat „a nagy történelmi személyiségeket, elsősorban

Lenin és Rákosi elvtársakat, azután Szamuely Tibort, Landler Jenőt, Stromfeld Aurélt” felvonultatta, akik a darabban is szerepelnek, hogy „példaképeink magával ragadó személyiségét és tömegeket mozgósító hatását képeken is ábrázolja”. [15] A darab nyomán, a tervezett filmalkotásban Rákosi nemcsak felmagasztosult, de egyenesen Lenin mellé nőtt fel, megelőzve a „nagy Sztálint”, aki nem dicsekedhetett olyan kimagasló, hősi forradalmi múlttal és 16 év fegyházzal, mint az MDP főtitkára.

A színmű és a későbbi filmváltozat egyetlen, sorsdöntő napon – mint arra a cím utal, *A harag napján* [16] – játszódik, amikor álmok, célok, tervek és életek megméretnek; a valaha egy helyről induló, de egymástól eltávolodó életpályák ismét keresztezik egymást; az ember szembesül múltjával, és választásra kényszerül. A történelem egyéni sorsdrámákban kényszerül ítélkezésre: a politika ördögi körében az apa szembesül fiával, a fiú féltestvérével, a féltestvér az őt magától gyáván eltaszító apával, a fiúk édesanyjai (az úri- és a „proli” asszony), a férj és feleség egymással.

A darabból jól ismert „privát grand guignolt, azt hiszem, ki lehet dobni” – jegyezte meg Révai József a forgatókönyv olvasásakor. „Ez nem szükséges, ez véletlen, hogy ugyanattól az apától származik a két fiú, így ez lesz a fontos, nem pedig a lényeg, az osztálykonfliktus.”

A történelmi személyiségek megjelenítését illetően egyetlen nyomasztó kifogása volt. „Félek Rákosi elvtárs színpadra vitelétől” – aggályoskodott álszent módon, a legszemérmetlenebb személyi kultusz tetőzésekor, s különös logikája („Sztálin elvtárs történelmi alak már, Rákosi elvtársat mindenki ismeri”) még gyanúsabbá tette érvelését. „Nem vagyok ellene azonban” – visszakozott, még mielőtt a szentségtörő gondolat hallgatói agyába befészkelhette volna magát, s politikai állásfoglalásnak, nyílt szembeszegülésnek vélhették volna. A megoldás, amit talált és javasolt, csak tovább bonyolította a helyzetet, újabb feltételezés kiindulópontjául szolgálhatott. „Lehet esetleg úgy, mint a *Viharos alkonyatban* [amely eredetileg ugyancsak színdarabnak készült, később azonban megfilmesítették], ott mindenütt ott van Lenin, de színre nem lép.” Nem, „Salgótarján bemutatásánál legyen [mégis] látható Rákosi elvtárs” – döntött. [17] (Soós Imre maszkja mögé rejtve azután a filmben Rákosi frontparancsnok énjét, a főtitkár igazán nem panaszkodhatott Várkonyinak a dinamikus és magabiztos fiatalkori énjéről alkotott portréja láttán. Mily „feltűnő hasonlóság” – nyugtázta elégedettséggel a *Magyar Nemzet* kritikusá. [18])

Az író – ismerve a miniszter véleményét – Révai meglátásait és

javaslatait messzemenően „értékesítette” a forgatókönyv megírásakor. A „családi grand guignolt” ugyan nem vetette el egészen, de teljesen „háttérbe szorította”. Ezt követően Várkonyi és Bacsó „vette kezelésbe” az anyagot: javította, átdolgozta, és 1952. december 15-re elkészültek vele. [19]

„A szcenárium általában jó – vélte Révai –, a darab fővonalát [...] sikerült átültetni.” A részleteket illetően azonban sok kifogásolnivalót talált. „Egész sor kidolgozatlan jelenet van” – állította. Legtöbbjük új volt, vagy a színműben nem játszott komoly szerepet. Elsősorban azt hiányolta, hogy a történelmi-politikai összefüggéseket ábrázoló új jelenetek szervesen nem kötődnek a dráma „fő magjához”. „Fontos volna – indítványozta –, hogy Sóst [a főszereplőt] szerepeltessük valahol [...] az egyik történelmi jelenetben, hogy a politikatörténet ily módon összekapcsolódjék a dráma magjával.” Esetleg a munkástanács ülésén? – tette fel a kérdést. „A főhős ne Rákosi elvtárs legyen – hangsúlyozta –, hanem Sós. Ezért a történelmi képekkel spórolósan bánnék.” 1919. május 1-jének bemutatása feltétlenül szükséges-e? – kérdezte. Technikailag nehezen megoldható, túl költséges – adta meg mindjárt a választ is.

A történelmi helyzet exponálása nem tartozott a forgatókönyv erősségei közé. A cselekmény július végén játszódott (az egyik jelenetben a kormányzótanács épp lemond, a valóságban ez augusztus 1-jén zajlott le), holott Rákosi nem a kormányzótanács lemondása után utazott Salgótarjánba az ellenállást megszervezni. Salgótarján védelmére május elején került sor. („Ha jól emlékszem” – mondta Révai. „Ellenőrizni!” – hangzott az utasítás.)

Révai javaslatára változtattak a cselekmény időpontján, május második napjára helyezve azt, amikor a kommunisták – hallván, hogy a Forradalmi Kormányzótanács „jobboldali szocdem tagjai” a Tanácskormány lemondását követelik, „gyáván hivatkozva a cseh és román ellenforradalmi csapatok betörésére” – elhatározzák, hogy mozgósítják a munkásosztályt Salgótarján védelmére, és egy teljhatalommal felruházott katonai megbízottat küldenek a városba. Landler kérdésére, hogy ki legyen az, Rákosi azt feleli: „Oda én megyek, elvtársak!” Ezt a „leegyszerűsítő szemléletet” Révai elfogadhatatlannak találta. „Egy ilyen fontos döntést még 1919-ben sem így hoztak” – kifogásolta.

A városkát – amelyben a történet játszódik – a forgatókönyv szerint nemcsak a felfegyverzett öntők mentik meg a „féhér pucscsisták” lázadásától, hanem segédkeznek ebben a Rákosi által oda-

irányított bányászok is. „Erre nincs szükség” – rendelkezett Révai. „Rákosi elvtársról csak olyat állítsunk, ami megfelel a történelmi igazságnak. Elég tehát, ha a bányászok [...] megakadályozzák a csehek bevonulását.” A dráma is azt igényli, hogy Sósékat csak az öntők mentse meg. Révai további megjegyzései már inkább a szenvedélyes dramaturgra, mintsem a politikusra jellemzőek. A KV-titkár nagy igyekezettel és élvezettel mélyült el a legapróbb motívumban is, s rendszerint nemcsak kifogást emelt vagy kérdőre vont, de találékonyságát is bizonyította: „Az *Egy árva gyermek andalog* helyett [...] jobb lenne egy szép népdal” – javasolta. „Ez igen fontos.” [20]

A „lélegzetelállítóan izgalmas, szívet indító, izmot feszengető hőskötemény” felvételeit, amelyik a „munkásosztály erejét, hitét” volt hivatva „sugározni”, 1953. április 23-án kezdte meg – a színpadi változattól eltérő szereposztásban, mindössze Somogyi Erzszi őrizte meg Sós anyjának szerepét – a két társrendező. Mikor a film nagyobb részével elkészültek, a felvételeket bemutatták Révai Józsefnek. „Jók a felvételek” – állapította ő meg. A „főkérdést” bemutató jelenetek aránya – nehezményezte azonban – az egész anyaghoz viszonyítva nem kielégítő. Kevesellte az izgalmas jeleneteket – a Sós és anyja közt játszódókat tartotta a legszebbeknek –, és hangsúlyozta, hogy az egyszerű emberek álljanak a film középpontjában, ne Salgótarján és ne a Tanácsköztársaság vezetői. Úgy találta, hogy Magda szerepe nincs kellőképp kiaknázva: ő nem egyszerű munkáslány, hanem a film egyik „hőse”. A filmből azonban nem érezni, hogy nélküle nem sikerülne az ellenforradalmárok leverése. „Mindezt finoman, a karakter rajzával kell megmutatni” – jelezte a teendőt. „Ne helyezzenek súlyt a külsőségekre” – figyelmeztetett. „Nem a salgótarjáni főhadiszállás, nem a csehek táborra vagy a budapesti 1919-es május a fontos, hanem a jellemeik rajza.” Lenin és Frunze telefonbeszélgetésével már a forgatókönyvben leírtak olvasásakor elégedetlen volt, s a jelenetek láttán most egyenesen úgy találta, hogy „a történelmi figurák kincstárivá teszik, a Rákosi-jelenetek gyengítik a filmet. „Radikálisan ki kell hagyni ezeket” – rendelkezett. A fehérek összeesküvését nem elég bemutatni, meg kell indokolni, hogy miért gyűlölik „ezek” a prolit. „Ez egy jó film lesz” – mondta végezetül, anélkül hogy hozzátette volna: „ha hallgatnak rám”. Erre azonban nem is volt szükség, hisz Révai „tanácsait” nem illett és nem volt szokásos figyelmen kívül hagyni. Lenin, Frunze, Landler, Stromfeld és Rákosi azonban (egyelőre) maradt. [21]

A harag napja

Ilyen instrukciók, valamint 57 napi forgatás után [21a] *A harag napja* felvételeit 1953. augusztus 15-én fejezték be. [22] Az első *standard* kópia október 5-re készült el. Bár a művészeti vezető, a Dramaturgia és a Népművelési Minisztérium időközben megváltozott irányítója, „helyesen ismerték fel” a dramaturgiai változtatás szükséges- ségét több ponton is (indokoltnak látták, hogy „bizonyos történelmi jele- neteket” kihagyjanak), október 23-án „felsőbb helyről további vál- toztatást rendeltek el a filmen”. Október 24-én megtörtént az ugyancsak elrendelt „szükséges pótlás”, három felvonásból pedig kivágták a kifogásolt jeleneteket. Az 1., 2., 3., 4., 5., 6., 43., 44. kép kimaradt. Ezután újra keverték a 2903 hasznosméterből 2676 mé- teresre „zsugorodott”, cenzúrázott kópiát. Október 29-én azután a felettes hatóság képviselői is „rábólintottak a végleges verzióra”. [23]

A harag napja megkezdése és befejezése között eltelt időszakban ugyanis jelentős fordulat történt a magyar belpolitikában, és a Rákosi Mátyás „történelmi horderejű”, múltbéli szerepvállalását dicsőíteni hivatott film – finoman kifejezve – elvesztette aktualitását. A 2,8 millió forintos költséggel készült történelmi „filmeposzt” 77 előadás után levették a mozik műsoráról. A *Szabad Nép* szerkesztő- ségi cikkben végzett rajta „élveboncolást”. S ha meggondoljuk, hogy születésénél Révai milyen féltő gonddal bábáskodott, a bíráló – „a film fordított, nyomott, fojtó, torzító [...] képet ad 1919-ről, a való- ságról” – nyíltan neki szólt, hisz mindenki ismerte „vonzalmát” a filmek iránt, s szerepét a filmgyártásban, nem kevesebbel, mint történelemhamisítással vádolva a hajdani ideológiai titkárt. „Itt az egész film alapvető eszmei kérdéséről van szó, a történelmi igazság- ról” – hangzott a szigorú szentencia.

A néven nevezett bűnös persze maga a szerző volt, aki „a burzsoá propaganda hatása alá került”, amikor forgatókönyvét írta. Mi hi- bádzott ebben a történelemszemléletben?

Elsősorban a forradalom „szektaszerű” felfogása. Mivel az öntö- deiek várnak a jeladásra, hogy beavatkozzanak; várják a bányászok, a Vörös Hadsereg segítségét, „a munkásokat magateheteilen embe- reknek állítja be”. A munkások „egyedül, elszigetelten állnak szem- ben a burzsoá világgal, az odaadóan támogató szegényparaszti rétegek egyetlen képviselőjével sem találkozunk”. Nem talál ment- séget a névtelen kritikus más társadalmi rétegek ábrázolására sem.

A kispolgárok korlátoztak és együgyűek, a reakció megtestesítői, „az értelmiségiek nagy része megátalkodott, ellenforradalmár bandita és besúgó”, de eltűzött az ellenforradalmárok pökhendisége, ágálása is. Az ellenforradalmárokat támogatják a papok és a szocdemek, sőt a hivatalnokok és kispolgárok is. Velük szemben magukra maradnak a munkások.

Magyar film ilyen könyörtelen kritikát több esztendeje nem kapott. Feltételezhető – hisz a filmnek ez az első változata ma már nem létezik –, hogy *A harag napja* nem volt „korhű”, ahogy azt elvárták alkotóitól megrendelőik, s még kevésbé volt „korszerű” az igen „kényes téma” feldolgozása. Az is megkockáztatható azonban, hogy se jobb, se rosszabb nem volt, mint a korabeli filmek többsége. Kétségtelen viszont, hogy a filmtől független, konjunkturális tényezők változása eleve meghatározta fogadtatását. Az alkotók és művek (önhibájukon kívül, illetve a filmben meglévő kétségtelen fogyatékokat sem tagadva) a hatalmi játszma gyalogáldozataivá, bűnbakká váltak, akiken és amin következmények nélkül lehetett „elverni a port”. Az is figyelmet érdemel *A harag napja* megítélésekor, hogy a magyar filmgyártás – épp e mű forgatása idején – hirtelen szakít a sematikus filmi ábrázolással, a korábbival ellentétes irányba fordul, témáinak és feldolgozásmódjának megújítására készül (ennek egyik kezdeményezője és reprezentánsa éppen *A harag napja* rendezője, Várkonyi Zoltán, másik meghatározó egyénisége társrendezője, Makk Károly lesz). Változik a mérce, de *A harag napja*, a megelőző korszak szellemi és művészi terméke, már nem tud ehhez „felőni”. Túl sok ballaszt terheli ahhoz, hogy kiszabadulhasson összefércelt konfekcióruhájából, és legalább a filmi ábrázolásmódban az átlag fölé emelkedhessen. Úgy tűnik, hogy a rossz lelkiismeretű művészetpolitika (ami a *Szabad Nép* szerkesztőségi cikke mögé rejtőzik) *A harag napja* bírálata kapcsán és árán kísérel meg a júniusi fordulat politikai tisztítóüzén keresztüljutni, majd annak Grál-lovagjaként (őszinteséget követelve és színélve) alkalmazkodási készségét (s nem pedig szemléletváltozását) bizonyítani. „A művészettől nem azt várjuk, hogy múltunk vagy jelenünk egy-egy hibájából erényt csináljon, nem azt várjuk, hogy idealizáljon, hanem hogy bírálja [a hibákat].” Mivel erre *A harag napja* elkészült formájában alkalmatlannak bizonyult, egy időre dobozba került, hogy azután 1954 végén, amikor (Rákosi „visszatérésével”) ismét gyökeres változás következett be a belpolitikában, újból elővegyék, és elrendeljük „kijavítását”, majd bemutatását.

A *Szabad Nép* idézett cikke sejtetni engedte – s később ez be is bizonyosodott –, hogy a filmet politikai hibái miatt vették le a műsorról, és a határozat mögött az MDP KV Titkársága, személy szerint Rákosi Mátyás állt. [24] *A harag napja* külföldi forgalmazását azonban nem tiltották meg – egyszerűen elfeledkeztek róla –, s így fordulhatott elő, hogy azt eredeti változatában bemutatta (méghezváz „nagy sikerrel”) Románia, átvette Lengyelország, Csehszlovákia, Bulgária és az NDK filmforgalmazási vállalata is. Sőt, a Karlovy Vary-i nemzetközi fesztivál szervezői meghívták a filmet. Ritkán fordulhatott elő az 1950-es évek Közép-Európájában, hogy egy film, ami otthon dobozba került, ilyen „nemzetközi” sikert aratott volna; fesztiválra invitálták, „mi” viszont nem tudtuk adni, kínálni, mert – bár hivatalosan erről senki nem ejtett szót – a film jószírvével be volt tiltva. A belpolitikai baklövés immár nemzetközi „konfliktussal” fenyegetett, egyedülálló esetet jelentett még a korabeli magyar film történetében is. Mivel az 1954 áprilisában, az MDP III. kongresszusán újjáválasztott titkárságban Rákosi továbbra is őrizte helyét, személyében is érdekelt volt abban, hogy az a film, amelyik ilyen „komoly művészi értékkel rendelkezik, anyagi szempontból is fontos, hogy előállítási költsége megtérüljön”, dobozsírából új életre keljen. Az MDP KV titkársága ezért aztán beleegyezését adta, hogy *A harag napját* „kijavítsák”.

A „javítás” azonban nem várt nehézségbe ütközött. Mivel a film keverési anyagát időközben kiselejtezték, így ahhoz, hogy az egyes felvonásokat ne kelljen – megismételt zenefelvételekkel – újra keverni, a pótfelvételek anyagát csak meghatározott pontokon tudták bevágni a filmbe.

A javításoknak „elvi és gyakorlati választ” kellett adniuk a *Szabad Nép* kritikájában bírálat formájában elhangzott kérdésekre. Sándor Kálmán vállalta, hogy – a minisztérium útmutatása alapján, a megadott tartalmi szempontokat figyelembe véve – igen rövid idő alatt átdolgoz néhány jelenetet, kivált a bennük elhangzó párbeszédet. Hét szempontot adtak meg, amelyek az átdolgozáshoz iránymutatónál szolgáltak. Így – többek között – az egyik jelenetből, illetve párbeszédből ki kellett derülnie, hogy az öntöde a városon kívül található, tehát a *vasöntők*nek nagy utat kell megtenniök, ha be akarnak avatkozni a harcokba, s a távolság miatt a hírek csak későn jutnak el hozzájuk. Hangsúlyossá kellett tenni azt, hogy a vörösöröket elvezényelték a városból, s hogy ezzel az akcióval lényegében kivonták onnan a fegyverforgatókat. Kerülni kellett azt a látszatot,

hogy a városkában Máriássék képviselik az értelmiséget, s ezzel egy időben tisztázní azt, hogy az *értelmiség* komoly része a „proletárforrad- lommal” tart. Megszüntetni annak látszatát, hogy a jobboldali szociáldemokraták azonosak a teljes *szociáldemokráciával*. [25] Bemutatni, hogy az ellenforradalmi megmozdulás milyen bé- kebontó, a lassan kiépülő új életet kívánja megsemmisíteni. Hacsak villanásnyi képbén is, de jelezni, hogy a parasztság, az iparosság és a kishivatalnoki réteg együttérez a munkásosztállyal, ez utóbbi nem elszigetelten vívja harcát. Máriáss tanár sorsát másképp kellett le- zárni, hogy ezáltal „az értelmiségi vonal” némiképp megerősödjék.

Ezen szempontok alapján, 10 napig tartó próbafelvétellel kiiga- zítva az eredeti verziót – ez volt a leghosszabb utólagos „beavatko- zás”, ami valaha is előfordult a magyar film történetében –, megszületett *A harag napja* második, 2737 méter hosszú, ma ismert változata, ami a jelek szerint több ponton is eltért az eredeti, ún. első verziótól. [26] A díszbemutató (1956. május 25.) után egyszerre nem kevesebb, mint 7 fővárosi és 39 vidéki filmszínház tűzte műsorára a Tanácsköztársaságról szóló első, de nem utolsó filmpozst. [27]

1919 májusa. A Tanácsköztársaság „forradalmi szabadságharcát” vívja a rátörő külföldi ellenséggel szemben. A Forradalmi Kormány- zótanács Sós Ferenc vádbiztost (Bessenyei Ferenc) küldi szülőváro- sába, egy Salgótarján melletti kisvárosba, hogy biztosítsa a rendet, és előkészítse az ellentámadást az előrenyomuló külföldi csapatokkal szemben. Magda (Komlós Juci), régi ismerőse is hazatart, s arra a kérdésre, miért nem megy ki a frontra, Sós nemes egyszerűséggel, de sokat sejtetően csak annyit felel: „Belül is van ellenség.” Nemcsak létezik, de Víznicz Gyula (Mányai Lajos) vezetésével – aki szociálde- mokrata kárpitosból lett a városi direktórium elnöke – szervezkedik is. Víznicz kettős játékot folytat: miközben a forradalom védelméről papol, küldöncöt meneszt az antantcsapatok parancsnokságára, hogy tudassa, elviszik a vörösdöröket, mindössze két szakasz marad a városban.

Sós, a városkába érkezve, még jóformán meg sem melegszik, máris nagy energiával kezd a rendcsinálásba. „Megkezdem a letar- tóztatásokat” – mondja határozottan. Az első „áldozat” féltestvére, dr. Máriáss Endre bírő (Ungvári László), akinél Sós fegyvereket talál. Apjukat (Ajtay Andor) – akinek Endre anyja (Tóké Anna) 30 éven át megöltotta, hogy a „fattyúját”, Sóst felkeresse – most köz- benjárni készül, egyik fiánál esdekel a másik megmentése érdeké

ben. „Lépjén vissza, Endre mégiscsak az ön féltestvére!” – kérleli apja, de Sós hajlíthatatlan. „Forradalom van, itt nincs visszalépés!” – válaszolja apjának. A bíró anyja Sós anyjához (Somogyi Erzsí) indul segítségért, de az önérzetes proletárasszony – aki a főjegyző cselédje volt, amikor az ifjú Máriáss tanár teherbe ejtette – elutasítja: „Ide rossz helyre jött!”

Időközben a cseh csapatok megindulnak, hogy elfoglalják a városkát. A Tarjánba menesztett küldöncöt megsebesítik, Szedlacseknek (Barsi Béla), Sósék albérlőjének kell helyébe lépnie, s indulnia, de Sós az öntöktől is segítséget kér, Magdát küldi majd hozzájuk. Vízintz – afféle „szocdem csúrcsavarással” – időt akar nyerni, hogy a szervezkedő „reakciót” lépéselőnyhöz juttassa. Mialatt a letartóztatott „összeesküvők” tárgyalása folyik, a helyzet váratlanul megfordul: az „ellenforradalmárok” fogságba ejtik, majd brutalizálják Sósékat.

Salgótarjánban terjed a rémhír, hogy a várost kiürítik a vörösök. A hadseregben is vannak áruló tisztek, de a Forradalmi Kormányzótanács küldötte (Soós Imre) a város védelmére szervezi a katonákat. S lám, mit tesz az erő és határozottság: a cseh csapatok megállnak. Ezalatt Magda belopószik a városházára. Kihallgatja az urakat, észreveszi a fogoly Sóst, aki jelt ad neki a szemével. Az igazság órájában, amikor állást kell foglalni, Vízintz is lelepleződik: nyíltan az ellenforradalmárok mellé áll. Sós önmagát okolja, amiért nem vette észre a direktórium elnökének kétszínű játékát. „A tagsági igazolványának jobban hittem, mint a cselekedeteinek” – állapítja meg keserűen. Ismét fordul a kocka: Máriáss tanárnak most másik fia életének védelmében kell közbelépnie. Épp akkor érkezik, amikor a magáról megfélekezett Endre meg akarja ütni Sóst, sőt apjára is kezét emeli, és a helyzet a tettelegességig fajul. A „nemzetfenntartó úri osztály” a forradalmárok akasztására készül. A megbocsáthatatlan, jóvátehetetlen gaztettre azonban nem kerül sor: a csehek elvonulnak Salgótarján alól, és bányászok jönnek a városkát felszabadítani. „A forradalom számíthat az öntökre is”, akik kiszabadították a végveszélyben lévő Sósékat. „Mert ha az elmélet behatol a tömegekbe” – összegzi a tanulságot félig huncutul, félig komolyan a tréfálkozásra mindig kapható Szedlacsek.

Megjön a parancs: mindenki fegyverbe! Kell a munkáskéz, a forradalom veszélyben. Felcsendülnek az *Internacionálé* dallamai. Indul a katonavonat Sósékkal tovább, s ha kell, egész addig mennek vele – hangzik a vadbiztos szájából –, „amíg össze nem találkozunk Szovjet-Oroszország vöröskatonáival”!

A film első változatának néhány „fogyatékoságát” a második verzió nagyrészt „kijavította” („elsősorban a munkásosztály néhány típusának sokszínű [...] életre keltésével alkotott jelentőset”), de a „forradalomban pozitív szerepet játszó értelmiséget” ez utóbbinak sem sikerült elég meggyőzően ábrázolnia. A kulcsfigura e tekintetben Máriáss tanár volt, aki nem a forradalmár értelmiségi szárnyalását, hanem a beijedt kispolgár kapkodását, sodródását, éreztezte inkább, s aligha győzött meg arról, hogy az (ilyen) értelmiségi meghatározó szerepet játszott az 1919-es „proletár- forradalomban”. S ha meg-gondoljuk, hogy a „haladó értelmiség jobbait” egyedül ő képviseli, érthetlenné válik, miként értelmezhetette gyökeresen eltérően a film korabeli kritikusa a látottakat, felmagasztalva Máriáss tanár ábrázolását, jellemrajzát. Valóban „falmelléki” [28] – s a színdarabban nem is szerepelt – az és ahogy az „álhumanista” Máriáss tanár az utcán a forradalmárokhöz csatlakozik.

A színdarab egykori nézője igencsak elcsodálkozott a filmváltozat láttán. Ez ugyanis feloldotta a színmű „belső logikáját”, szoros, zárt drámai egységét. Számos és szerteágazó jelenettel „gazdagította” a szerző a film cselekményét, amelyben a szálak szövényében nehéz kiigazodnia a nézőnek. Nem egy ponton zavarba ejtő ez a feldúsított cselekmény: nem tudni, pontosan mi, hol és miért történik, akkor és úgy, ahogy *A harag napja* az epizódokat elénk tárja. Az alkotók igyekezete arra irányult, hogy érzékeltessék: „a forradalomban osztályok küzdenek egymással, a vérségi kapcsolat eltörpül [...], világnézetek ütköznek össze”.

A papírmásé figurává egyszerűsödött Sós, a könnyfakasztó munkásasszony, Juliska, a vérszegény, de öntudatos munkáslány, Magda kevésbé lelkesítő alakja nem vetekedhet a „hiteles”, ezúttal is kiválóan megformált negatív szereplőkkel. Közülük is kimagaslik Mányai Lajos Viznitz, „a kétkulacos munkásáruló” szerepében, aki „szocdem tanácselnök” létére „az összeesküvők aljas besúgója”. „Nagy hangon ordítózik a közös pártról, de [...] az első pofontól összezsuklik, kegyelemért könyörög. Az ilyen patkányokat a munkásosztály kiveti magából [...]” [29] Nem a padlóba lövöldöző birtokos, nem is a pofozkodó táblabíró, hanem a *jobboldali szocdem* a nép és a párt legfőbb ellensége még 1955 közepe táján is. Miközben sok minden megítélése változott, az osztályellensége – *A harag napja* tükrében –, úgy tűnik, konzerválódott. „A mai kor előtörténetének, 1919-nek eposza” – miközben dicséri a forradalmi humanizmust, „ami az emberi életben szép és felemelő” [30] – továbbra sem ad felmentést,

bűnbocsánatot azoknak, akiknek vétkét még mindig súlyosabbnak ítéli az „ellenforradalmároknál”. Ha van valami tanulsága *A harag napjának*, helyel-közel „üzenete” a korabeli jelennek, végkövetkeztetésben mindenképpen ez lehet az.

A film stílár is „újdonsággal” is szolgált. Első ízben fényképezett nagy mélységélességgel díszletben az operatőr, Hegyi Barnabás. Ennek köszönhető, hogy nemcsak az előtérben, hanem a háttérben játszódó cselekmény is felkelti a néző figyelmét. A városháza udvarának díszletében az erkély makettjében „mozogtak” a szereplők, a díszlet-makett kombinációnak köszönhetően.

A cirkusz porondjától a Duna-partig

A Valahol Európában témája hajdan bizonyította, hogy a magyar társadalom egészének megrázó, közös élménye, a második világháború még annak befejezése után, évekkel később is milyen mélyen hatott a tudatra. A háborút megelőző, a háborút kiváltó vagy a háborúval járó események, társadalmi konfliktusok, a rendkívüli állapot, a felfokozott kedélyek és a hagyományos társadalmi feszültséget már régen felülmúló robbanásveszélyes helyzet, amelyet a nyilasok hatalomátvétele félmjelzett, megosztotta, gyűlöletben és szenvedésben kiengesztelhetetlenül szembeállította a magyar társadalom tagjait.

Nemcsak a társadalmat, de a tudatot, sőt az emlékezetet is megosztotta, kitörölve belőle a mértékletességet, megsemmisítette a józan ítélkezés feltételeit, példa nélkülivé tette a pártatlanságot, eleve lehetetlenné téve az utólag tárgyilagos megítéléshez szükséges mérlegelést és belátást. Mindaz, ami felhalmozódott az emberekben a háborút megelőző és alatti mozgalmas esztendő folyamán, hosszan tartó és mélyenszántó mozgást indított meg a kollektív tudatban, amelynek konfliktusai nem zárultak, nem zárulhattak le a valós élet jogos, jogtalan, törvényes vagy törvénytelen ítélkezési eljárásaival, hanem megoldatlanul feszítették a békésnek látszó felszín alatt a magán- és közélet szféráit, hatalmukba kerítették a politikát és az erkölcsöt, helyet kértek, követeltek és kaptak a művészetben, a filmi ábrázolásban. A „nagy adósság” törlesztésében, a kollektív tudat tisztázó és tisztító, indulatmentes, igazságra törekvő, megújuló erőfeszítésében a magyar filmgyártás is részt kívánt vállalni.

Az, hogy a művészet a valós vagy vélt társadalmi igényekre adandó megfelelő válaszként milyen műfajban dolgoz fel egy eseményt,

az nemcsak a tapasztalás és az élményanyag ebből adódó vagy következő feldolgozásmódjának kérdése és eredménye, hanem egyben a társadalom tűrőképességének vizsgálata, szondázása: képes-e múltján, félelmén, rettegésén – nevetéssel – úrrá lenni, avagy a trauma, a megrázkódtatás még oly friss, oly mélyen él a lelkekben, a köztudatban, hogy csak komolyan, drámai hangvételben kifejezve talál megértő, együttérző fogadtatásra. Mikor a magyar filmgyártás a *Fel a fejjel!* és a *Budapesti tavasz* című alkotások elkészítésére vállalkozott, e legutóbbi, kollektív lázalom, a második világháborúnak a tudatban maradandó nyomokat hagyó, megrázó élményanyagának tesztelését kísérelte meg. Képes-e már a magyar társadalom derűvel szemlélni hajdanvolt, valóságában véresen komoly eseményeket, „kacagva búcsúzni a múltjától” (ahogy Hegel mondta, noha gondolatát „később” Marxnak tulajdonították), vagy továbbra is csak tragikus színezetükben hajlandó látni és befogadni őket. A *Fel a fejjel!* filmtörténeti jelentősége ily módon nem önnön vagy sajátos, egyedi művészi értékében keresendő, illetve található meg, hanem abban, hogy elsőként ábrázolta – a szocialista filmgyártás igényei és követelményei szerint – a második világháborút. Fogadtatása tehát jelzésértékű volt, amely hírt adott a közvélemény hangulatáról, a legkülönfélébb társadalmi rétegek reakciójáról, ugyanakkor rávilágítva a felejtés és emlékezés konfliktusára. Mi több, e felejtendő és feledett film kapcsán vetődött fel először, nagy nyilvánosság előtt a sajtóban tabuként kezelt, „nacionalistának” bélyegzett nézet: a filmalkotás, s rajta keresztül a „magyar fejlődés” *nemzeti jellegének* – úgymond „sajátosan magyar arculatának” – kérdése, amely egyszerűsmind „az új szocialista filmvígjáték megteremtését” eredményezhette volna. [31]

E nemzeti jelleg érvényesülését mi más is akadályozhatta volna e korszakban, mint a vele oly ellentétes, filmgyártásunkban eddig ismeretlen „kozmpolita sablon”.

Pedig a film alapjául szolgáló forgatókönyv „fazonjának” kialakításánál olyan, kozmpolitizmussal aligha vádolható személyiségek bábáskodtak, mint a népművelési miniszter (Darvas József) és helyettese (Non György). A filmnovella szerzőjét, Gáspár Margitot, és a forgatókönyv megannyi ötletének egyik szülőatyját, Szász Pétert, a filmvígjátékok immáron nélkülözhetetlen tréfamesterét, Nóti Károlyt, a forgatókönyvírásban is részt vevő Latabár Kálmánt [32] igen pontos és feltétlenül megszívlelendő tanácsokkal látták el a Dramaturgiai Tanács ülésén, amelyek alapvetően meghatározták nemcsak

a film bizonyos jeleneteit, de szerkezetét, s végső soron mondanivalóját is.

Kétféle igény ötvöződött e megrendelésben. Az egyik – furcsa módon – mindenfajta politikai vagy kultúrpolitikai meggondolástól mentes volt, látszólag mégis közérdekű: olyan filmet készíteni, amelyben az ország legjelentősebb, legnépszerűbb komikus színésze, Latabár Kálmán, „a magyar Chaplin”, végre tehetségéhez méltó főszerepet játszhat, kilépve az epizodista számára már megalázóvá vált, kényszerű szerepköréből. S miután ez az igény „a legkülönbözőbb helyeken” (még „a Szovjetunióban is”) megfogalmazódott, és Latabár már – Darvas József megjegyzése szerint – „nemzeti kincsnek” minősült, megkezdődhetett „egy Latabár-film” előkészítése. Nem akármilyen filmé (egyébként ebben a korszakban sohasem készült vagy készülhetett „akármilyen” film), ezért a téma hamarosan Latabár fölé nőtt, mint a végeredményből kiderült, sajnálatos módon. A jellemszínész Latabár sem volt képes kitölteni bármiféle keretet. A „népi demokráciában” első film főszerepére készülő *Latabárt* súlyos ballasztal (egy rosszul sikerült forgatókönyv főszerepének eljátszásával) *terhelték* meg. A filmtől azt várták, hogy egy bohóc mozgalmas pályafutása keretében mutassa be, miként élt és dolgozott „a művész” a felszabadulás előtt és után. Ugyanakkor ez a „művész” egy jellegzetesen chaplini figura volt: csetlő-botló, ügyetlen és tehetetlen. Afféle „kisember”, aki belekerülve, mint „Pisti a vérzivatarba”, túlélési stratégiával nem rendelkezett. Mindig a helyzet határozta meg, hogy miként cselekszik. Ezért volt kiszámíthatatlan, következésképp legyőzhetetlen. Mámorosan, szinte bódulatban lábalt át az életén, mert mindig csak érzelmei foglalkoztatták, a körülötte zajló események soha. Egy ilyen típusból hőst csinálni, köréje drámát kanyarítani, meglehetősen kockázatos vállalkozás volt, de kétségtelenül új műfaj, a tragikomédia filmi megfelelőjét eredményezte. A *Fel a fejjel!* műfaji tulajdonsága ellenére egyike azon filmeknek (ezeknek sorozata egészen a korszak végéig tart), amelyek mennyiségüket tekintve a magyar filmgyártás meghatározó vonulatát alkották, s amelyeknek legfőbb jellemzője az volt, hogy konzerválták a korábbi szemléletet. Továbbvitték a sarkított fogalmazást, a leegyszerűsített, sablonos jellemabárázást, a szegényes, „stílustalan” filmi kifejezőmódot. Szellemiségük tisztaságán az ortodoxia még hivatalban lévő „angyalai” örködték, vigyázták makulatlanságukat. Ezek a filmek azt a hitet erősítették meg és azt a látszatot keltették, mintha 1953 júniusában Magyarországon

nemtörténtvolnasesmim;minthaállapotábanéstudatábanmitsem változottvolnaazország.

A filmnovellában, majd a forgatókönyvben lényegében minden adott volt ahhoz, hogy sikeres film szülessék, de a szocialista filmgyártás működési rendszerének ismeretében a forgatókönyvírók nem bizakodhattak problémamentes elfogadásban. Azon a bizonyos, 1954. február 6-án megtartott Dramaturgiai Tanács-ülésen mindenekelőtt a Darvas–Non páros ösztüzébe kerülve kellett védelemzők ötleteiket, de másoknak is akadt kifogása.

„Vígjáték-irodalmunkban ilyen jó alapötletű, levegőjű és stílusú forgatókönyv eddig még nem született” – adta meg a beszélgetés alaphangját a Dramaturgia vezetője, Kovács András. A legnagyobb probléma azonban – fűzte sietve hozzá –, hogyan lehet a forgatókönyv első részének [33], amelyik a nyilas hatalomátvétel és a felszabadulás közti időszakban játszódik, majdnem burleszk műfaját a második részben [34] (a felszabadulást követő időszakban) érvényesíteni. Ez műfaji kérdés – jelentette ki. Korántsem elsősorban műfaji kérdésről volt szó, hanem politikáról. Illik-e a burleszk csúfolódó, karikázó, gyengeségeket leleplező ábrázolásmódja az új, reményekben szocialista, de legalábbis demokratikus korszak ábrázolásához? A burleszkben céltáblák kellenek, de most csak olyan céltábla volt kívánatos, amelyik „nem lő vissza”. Ilyen pedig nem sok akadt. Maradt tehát a gúny tárgyának Jackson, a póruljárt cirkuszigazgató, Flitter (*alias* Ödön), a sötét lelkű fehér bohóc, valamint az ügyefogyott artistaügynök, Márkus.

Latabár sajátos alkata, humora, gesztusai, a jóindulatú, sete-suta kisember – folytatta a már megkezdett gondolatsort Urbán Ernő – eleve kizárják, hogy más műfajban (például vígjátékként) készüljön a film. A gondot az okozta, hogy a forgatókönyv második része nem azonos stílusú az elsővel. „Itt – azaz a második részben – túlságosan vaskos módon akar érvényesülni az eszmei mondanivaló, hiányzik [az első részben oly gyakori] a költőiség, a cirkusz levegője.”

Non Györgyöt – hajdani felettesével, Révai Józseffel ellentétben – kevésbé foglalkoztatták a műfaji vagy stílári kérdések. Ő (kultur)politikusként közelített a témához. „Az államosítás a forgatókönyv jelenlegi formájában nem jó. Túlságosan kilóg a lóláb. Ez politikai kérdés” – szögezte le, mintegy elejét véve a további vitának. Azt ugyan nem indokolta meg, hogy hol és miben lóg ki az a bizonyos lóláb, hisz az államosítás tényleg államosítás volt, és tény maradt, még ha vitatta is. A cirkuszt is, mint megannyi intézményt, államo-

sítozták. Érvelése meglepő fordulatot vett, amikor kifejtette, hogy a konfliktus megoldása azért nem torkolthat az államosításba, mert „mi a filmet Nyugaton is akarjuk forgalmazni”.

Az államosítás – védte meg álláspontját Gáspár Margit – kikerülhetetlen, hisz szoros összefüggésben áll a mű „eszmei tartalmával” („egy elveszett, tehetséges művész a felszabadulás után hogyan érvényesül”). Korántsem mindegy, „hogyan találja meg a helyét, és hogyan érti meg az új világot”. Igaz – vallotta be önkritikusan –, „ez elsikkad” a forgatókönyvben.

Non – mintegy annak bizonyságául, hogy a funkcionáriusmentaltás a júniusi fordulat ellenére mit sem változott – azt javasolta, hogy Jackson cirkusztulajdonosból (aki a forgatókönyvben csak „egyszerű csirkefogó” volt) „bizonyos mértékben háborús bűnöst” kell csinálni, akit lelepleznek. Az elefántot tehát nem „államosítják”, hanem bűneiért elkobozzák tőle. A forgatókönyvben benne is rejlik ez a lehetőség – próbálta megindokolni a javaslat ésszerűségét Szász Péter –, hisz Jackson az elefántot a társától, a Grüner névre hallgatató zsidótól tulajdonította el, akit azután feljelentett a Gestapónál. Jacksont viszont – Non javaslatára – Jánosnak kell lelepleznie és feljelentenie. Az első rész végkifejlete ezután szinte teljes egészében a miniszterhelyettes kívánsága szerint alakult. A nyilasok letartóztatták Petit. Tudomására hozták, hogy kivégzik, őrizetét, majd kivégzését „egyszerű” katonákra bízta. Ők maguk elvonultak. (A filmben nem ezt teszik.) Peti a kivégzés előtt jelenetet rögtönzött az összeereglett katonáknak. Végül a katonák megkegyelmeznek neki. (A filmben szétzavarja őket az érkező elefánt.) [35]

A Dramaturgiai Tanács azzal a feltétellel fogadta el az irodalmi forgatókönyvet, hogy azon a szóban forgó módosításokat el kell végezni.

A technikai forgatókönyv megírása és a forgatás előkészítése – mint megannyi más esetben – ezúttal is párhuzamosan folyt. A forgatás 1954. március 19-én kezdődött el Keleti Márton irányításával. [36]

„Múteremben erdőt építeni, a filmgyár udvarán óbudai utcát, cirkusztábor, vidéki cirkuszt”, amelynek széksoraiban 600 statisztát kellett helyezni – ez a feladat várt Pán József díszlettervezőre. A tervezésre és kivitelezésre együttesen alig néhány hetet kapott. A tervező megkötés nélkül alkothatta, de a díszletek kivitelezése már nem minden esetben találkozott ízlésével. „Ennek okát legnagyobb részben abban látom – állította, hogy színes a film. A szí-

nes a film. A színes film sok esetben irreális hangulatot kelt.” [37] Illés György, a film operatőre, akinek ez volt a harmadik színes filmje, Pán Józseffel ellentétben, fekete-fehérben el sem tudta volna képzelni ezt a filmet. A *Fel a fejjel!* volt az első olyan filmje – emlékezik még ma is rá –, amelyikben a tudatos tervezés („nagyképű kifejezéssel ezt úgy hívják, színdramaturgia”) eredményeképpen a színek nem a tarkaság érzetét keltik („a színes film erre törekszik”), hanem a díszletek, ruhák, kellékek egységes színvilága magát a színt, a színeket juttatja érvényre. Azért „a szín veszélyes jószág, ha nincs kézben tartva”. [38]

A filmben szereplő hídrobbantás nem mindennapi feladat elé állította a trükkosztály munkatársait. Miután a hidat – ez nyilvánvaló volt – nem lehetett felrobbantani, makettet alkalmaztak. A hidacska egyes részeit befűrésztették, hogy a robbanás biztosan sikeres legyen, azaz csak a híd középső része zuhanjon le. E feladat végrehajtása nemcsak szakmai próbatételt jelentett, de lélektani szempontból sem volt elhanyagolható a jelentősége. Meg kellett győzni a rendezőt, aki – pályatársaihoz hasonlóan – idegenkedett az úgynevezett trükk- vagy kombinált felvételek alkalmazásától. Keleti is megértette azonban, mint előtte és utána mások, hogy a magyar filmgyártás anyagi, technikai, de művészi okokból sem nélkülözheti az új látványt kínáló technikai eszközöket, eljárásokat. [39]

Előkészítésre és a technikai forgatókönyv megírására mindössze 31 napot kapott a stáb, illetve a rendező. A rendkívül rövid idő alatt nem jutott idő egyes jelenetek aprólékos kidolgozására. Mint ahogy az már krónikussá vált, a sietség, a gondos előkészítés hiánya a forgatás során bosszulta meg magát. A forgatókönyvben a 10 beállításból álló, a film egyik drámai csúcspontját képező kivégzési jelenet meglepő tömörséggel volt megfogalmazva: „331–341. Patyi [Peti] elkezd számát. Zene: Patyi száma.” A film második részének fontos jelenete a cirkuszi bemutató, amelyen Peti végre újra porondra léphet. A tervezett 15 beállításról csak annyit tudni meg a technikai forgatókönyvből, hogy [626–640] ezek revüjelenetek. Ha a 665 beállításból (81 „kép”) álló film egészét tekintjük, e beállítások száma csekély, ha filmben játszott szerepüket is ismerjük, már nem hat a meglepetés erejével, hogy az előbbieket meg kellett ismételni (188 ezer forint többletköltségért), utóbbiakból pedig tetemes túlforgatás keletkezett, amiből a szemfüles Keleti a *Pixi és Mixi a cirkuszban* című rövidfilmet vágta össze, mentve, ami még menthető. [40]

A film feléne leforgatása után a Művészeti Tanács megtekintette

az anyagot, majd elrendelte a forgatókönyv átírását, több, az eredeti forgatókönyvben nem szereplő jelenet beiktatását. A korábban jóváhagyott forgatókönyvben nem szerepelt előjáték (falusi utca, falusi ház belseje), sem az erdei ösvényen lejátszódó jelenet. Az emlékeztetéssé vált kivégzési jelenetsort pedig a Művészeti Tanács ülésén elhangzott „új szempontok” szerint átírták. Emiatt négy nappal meghosszabbodott az augusztus 3-án befejezett 2810 méter hosszúságú, 15,5 nap külsőben és 45 nap belsőben leforgatott film munkálata. [41]

„A film műfajilag is nehéz problémát jelentett, mivel keverednek a drámái, vígjátéki, a burleszkelemek. A nyilasok ábrázolása egy ilyen filmben borotvaélen táncol: félelmetes és nevetséges legyen egyszerre. A kétrészsége – felszabadulás előtt és után – szintén elég nehéz megoldást igényelt. [...] A már meglévő művekből készült filmekkel [ellentétben], a *Fel a fejjel!* [...] eredeti filmnovella. [42] A cirkuszvilág ábrázolása szintén először fordul elő magyar filmen.” [43]

Keleti néhány soros összefoglalója érzéketlenül tükrözi mindazon nehézségeket, amelyekkel a film készítésekor szembe kellett néznie. A legjelentősebb az a kettősség volt, amelyet nem óhajtott egyetlen alkotó sem; amelyet a politika kimondatlan vagy megfogalmazott igényei eredményeztek. Tíz évvel a történetek, a második világháború mély nyomokat hagyó, emlékeztető eseményei, emberi és társadalmi tragédiája után a magyar filmgyártás még mindig hallgatott, nem adott számot ezekről. A helyzet – ahogy mondani szokás – kezdett tarthatatlanná válni. Senki sem tudta azonban a politika, illetve a kultúrpolitika irányítói közül, mi lenne e helyzet megoldása. Érthető, hogy a zsidóüldözésről, a *holocaust*ról, a nyilas hatalomátvétel „országvesztő” következményeiről, ami kimondatlanul is mélysegesen megosztotta a társadalmat; amit a kollektív tudat az emlékezet legmélyére száműzött, de amit százazrek éltek át nap mint nap fájó aktualitásként, azt nehéz volt mindenkit kielégítő módon megéleveníteni. A felejteni vágyás lelki igénye és az emlékezés erkölcsi szükségessége feloldhatatlannak látszó konfliktust eredményezett. Ma sem tudni pontosan, hogy kinek a fejében és mikor fogalmazódott meg az ötlet egy, a *Fel a fejjel!*-hez hasonlatos, műfajilag (hangvételében) ennyire problematikus alkotás elkészítésének gondolata. Bár Latabár személye kulcsfontosságú e tekintetben, önmagában mégsem magyarázza, hogy ezt a történelmi traumát miért gegek sorozatára épülő (tehát burleszk típusú) filmben igyekeztek megeleveníteni. Az élet drámája adott volt a cselekményhez, a burleszk-,

illetve vígjátékelemeket, a hangvételt a korszak produkálta. Burleszk vagy vígjáték született-e a témáról? E műfaji kérdés boncolgatása nemcsak elméleti szempontból indokolt, de politikai, társadalomlélektani vonatkozásai révén (film)történeti szempontból is. Ha Révai még funkcióban lett volna, ironikusan elvitatkozgatott volna arról, mi a különbség e két műfaj ábrázolásmódja közt. Bizonytalán arra is választ talált volna, illik-e egyik vagy másik az ábrázolandó témához. Révai azonban már eltávozott, és a véleményét sem kérték ki. Így maradhatott a témához méltatlan, helyenként az ízléstelenség határát súroló, az eseményekről, szereplőkről torz, hamis képet festő cselekmény, a vérszegény viccelődés, a humor olyan közegben, amelyben nem volt helye a viccelődésnek. A *Fel a fejjel!* nemcsak politikailag, művészileg elhibázott film, de következtelenségei miatt hibrid alkotás, holott az első rész gegekre épülő szerkezete a magyar filmgyártás egyetlen burleszkjévé avathatta volna, ha ezt az ábrázolásmódot következetesen, a második részben is megvalósították volna. A főszereplő személyisége látszólag alkalmas volt arra (sőt, egyedül ő volt látszólag alkalmas), hogy hasonló típusú filmet rá építsenek, de teljességgel alkalmatlan volt arra, hogy pozitív hőst, „szocialista cirkuszművészt” faragjanak belőle. A kivégzési jelenet befejeztével mintha merőben más film kezdődött volna el, amelynek ugyan azonosak voltak a szereplői a korábban látott események szereplőivel, de akik nem lették helyüket a megváltozott világban, játékszabályait nem érthették annak, elvei és erkölcsisége merőben idegen maradt számukra.

Mint ahogy látszat volt Latabár alkalmassága a szerepre, amit a végeredmény nem igazolt, éppúgy látszat volt a burleszkjelleg is, az alapjában félreértett jelenség hazai adaptációjának látványos kudarca. Kiderült, hogy a burleszk nem burleszk, hiszen épp abban különbözik a vígjátéktól, hogy csak a látványra épít, míg a vígjáték – mint a *Fel a fejjel!* – nemcsak a vizuális, de a verbális humor kiaknázására is törekszik. A szereplők nemcsak cselekedeteikben, de kifejezésükben (bemondásaikban) is humorosak. Nóti Károly, számos kabarétréfa és vígjáték szerzője, a vizuális humort nem tartotta elégséges forrásnak ahhoz, hogy nevetést fakasszon, ezért a gegeket helyenként felváltják, másutt helyettesítik olyan jól sikerült vagy sikerre számító bemondások, amelyek a vizuális humor „elapadásakor” válnak érzékelhetővé, öncélúvá. [44] Ez utóbbiak a film közegében egészen másként hatnak, mint a kabarétréfában vagy színdarabban. A *Fel a fejjel!* művészi kudarca egyben a kabarétréfálkozás

kudarca és vége a magyar filmben. *Exit* Nóti – végérvényesen, és vele távozik a magyar flimgyártásból azon írók sorából az utolsó, akik valaha a verbális humort oly sikeresen összekötötték a filmmel.

A nyilasok ábrázolása – ezt jól érzékelte a rendező – valóban a film legvitatottabb megoldása. A nyilasokat – „véres karikatúraként” – úgy állítani be, mint nevetséges, grimaszoló, handabandázó idioták tömegét, s valós tevékenységükről szót sem ejteni a filmben, ez oly mérvű történelemhamisítás volt, ami még az e gyakorlatban jártas magyar flimgyártásban is példa nélkül állt.

Nem csoda tehát, hogy „városszerzte heves viták foly[t]ak a film körül”. „Az egyik álláspont [...] kétséget támaszt a film erkölcsi jogosultságával szemben, frivolnak bélyegezve azt a törekvést, hogy megrázóan gyászos történelmi szakaszban [...] kereste a nevetető elemeket.” [45] Nagyon is kétséges, hogy ebben a korszakban voltak-e ilyen mozzanatok, de a közönség „örkánszerű, meg-megújuló kacaja” azt a benyomást keltette, hogy sokan inkább kacagva szerettek volna búcsút venni a történelem e tragikus eseménysorozatától. Akik pedig furcsállották a dolgok ilyen alakulását, és a történelmi eseményekről is más felfogásuk alakult ki, azokat aligha nyugtatta meg a film „hivatalos”, a sajtó révén legitimált fogadtatása, s még kevésbé a végkövetkeztetés: „bármilyen történet is, ez már a múlt”. „Rossz helyre teszi a hangsúlyt az, aki a történelem effajta ábrázolásában, a történet szereplőinek így módon történő bemutatásán felháborodik”. Pedig nem hatott sem üdítően, sem felvidítőan, hogy „a külsőben élethű gyilkosokat [...] az operett légköre lengi körül”. [46] „Nyilas tömeggyilkosokat szerepeltetni egy vígjátékban nehéz.[...] Keleti erre nem fordított kellő gondot, s ezzel a film *igazságát* gyengítette” – állapította meg az MDP központi napilapja, a *Szabad Nép*, mintegy kipellengérezve a történelmi igazságot, dramaturgiai, ábrázolási hiányosságra kicsinyítve a szemléleti, erkölcsi torzítás vétkét. [47]

Azok a tízezrek, akik jegyüket jó előre megváltva, előadásról előadásra jól szórakoztak a hét budapesti bemutató filmszínházban párhuzamosan vetített képsorokon, látszólag nem sokat törődtek azzal, hol és mennyiben csorbult a történelmi igazság. Őket elsősorban Latabár Kálmán vonzotta a moziba. S csak későn fedezték fel – ha egyáltalán felocsúdtak –, hogy „a remek témát eladták egy vak lóért”. [48] Mert „a film fő gyengéje, hogy [...] Petinek voltaképpen nincs is nagy száma.[...] A nagy szám az elefánté.” [49]

Akik „jégre vitték” Latabárt, azzal áltatták, vagy abban a hitében

erősítették, hogy filmet lehet rá építeni. Most csalódottan tapasztalták, hogy a közönség első számú kedvenc komikusa nemcsak megroggyant a ráhelyezett súly alatt, de összeomlott. Amint véget ért a moka (a film első része), attól kezdve Latabár tétován bolyong olyan cselekmény útvesztőjében, amely lelkében távol áll tőle, színészi alkatától, adottságaitól pedig idegen tulajdonságokat igényel. A szerep „olyasvalamit erőltetett [rá], ami távol áll az ő [...] színésze-gyéniségétől. [Latabár] fölényes gúnnyal nézi magát és az embereket, slágfertigen replikázik, ő az, akit nem lehet a víz alá nyomni, hallatlan magabiztosságában sokkal erősebb a többiekénél, ő a nagy »átejto«, kedves, mulatságos, vagány csibész. [...] Ezt a Latabárt erőltetik most »kacagj bajazzós« hőssé.” A bohóc szerepköre nem illett Latabárhoz, mert „ahhoz képest, hogy nagyszerű színész, nagy-szerű bohóc is, de nagyszerű bohócnak már nem elég nagyszerű”. [50] Kénytelen-kelletlen tudomásul kellett venni, hogy Chaplin Chaplin, Latabár pedig Latabár, s a Szovjetunióból importált hason-lat tetszetős, de nem felel meg a valóságnak. A Latabár-mítosznak vége szakadt e filmmel, de a téma (a zsidóüldözés és a nyilaséra, összekötve „felszabadulásunk emlékének méltó megörökítésével”), amely e mítosz látványos szertefoszlásának keretétül szolgált – a 10. évforduló közeledvén –, továbbra sem vesztett sürgető időszerűsége-ből.

A rendhagyó 1955-ös esztendő

Az 1955-ös esztendő több (bel- és kultúrpolitikai, esztétikai, ábrázolási, gyártásszervezési) szempontból egyaránt különlegesnek, rendhagyónak ígérkezett, s visszatekintve, a magyar film történetében a *fordulat évének* bizonyult. Az 1954-ben állandósult várakozást igazolták a történetek és az eredmények, szentesítette az utókor ítélete: *a magyar filmművészet* (oly kevés sikeres és annyi elvetélt kísérlet után) végre *megszületett*. Korábban soha még nem készült egy esztendőben annyi, művészileg értékes, ábrázolásában eredeti, hatásában oly megrázó filmalkotás, mint ebben az egyetlen, 1955-ös esztendőben: *Budapesti tavasz*, *Gázolás*, *Egy pikoló világos*, *Körhinta*, *A 9-es kórterem*. Filmek, amelyek a magyar filmgyártást ismertté tették, amelyekre mindenütt felfigyeltek. Műalkotások, amelyek végre olyan kérdésekről szóltak, olyan konfliktusokat ábrázoltak – s tették ezt eredeti, az alkotóra jellemző módon, nemcsak tartalmukkal, de stíláris je-

gyekkel észrevétetve magukat –, amelyeket korábban nem „merészelt” senki; amelyek végre a közönséget foglalkoztató, emberi gondokat idéztek fel. Nem párnázott ajtajú miniszteri szobák külvilágtól hermetikusan elzárt környezetében „tervezték meg” őket, centizték és mérlegen dekázták, adagolták bennük „a problémákat”, s szolgáltak rögvest a megoldással is.

Az eredmény 1955-ben mutatkozott, de a fogantatás 1954-re nyúlik vissza. Sőt, a *Gázolás* esetében 1953 őszére.

A gondolatok abban a belpolitikai légkörben fogantak, amelyben a magyar társadalom egésze megmozdult. Reménykedni, bizakodni kezdett, ellenállt és kiállt, hogy az első közép-európai reformfolyamat ne fulladjon kudarcba. A történelemben azonban a vágyak nem sokat nyomnak a latban. A történelemben az erőviszonyok döntenek, s ezek a reformelképzelések kudarcát eredményezték.

Ahhoz azonban, hogy a magyar filmművészet megszülethessen; hogy a képességeket alkotásokban tárgyasítva bizonyítsák; hogy az azonos vagy megközelítően azonos célokért cselekvő egyének csoportja ne a társadalmi munkamegosztásban betöltött helyzete, funkciója, hanem tevékenységének és annak eredményét képező műve minősítése alapján ítéltessek meg; hogy maga és műve a művészet közegében legitímálódjék, a belpolitikai helyzetnek változnia, a kultúrpolitika által megszabott mozgástérnek jelentős mértékben tágulnia kellett. A mozgástér szélesítése azonban küzdelmek, konfliktusok nélkül nem látszott megoldhatónak. Ezt a harcot elsősorban a filmmel szoros kapcsolatban álló írók, irodalmárok vívták meg. Ők, akik a filmek alapanyagát szolgáltatták (pl. Sarkadi Imre), tárgították valamennyi alkotóművész számára a sematizmus által korábban oly szűkre szabott mozgástérrel, és ezen a tilalomfáktól megtisztított, itt-ott már kitaposott úton hatolhattak be a filmgyártás képviselői a művészet tartományába.

Az 1953 júniusában megfogalmazott politikai program legfőbb irányelvei – amelyeket azután alig vagy egyáltalán nem sikerült megvalósítani – kiemelt kérdésként kezelték a törvényesség helyreállítását, a koncepciók perekben elítélését (egyelőre csak kommunista) politikusok szabadon bocsátását és rehabilitációját; a kollektív pártvezetés gyakorlatának kialakítását a személyi kultusszá torzult egyszemélyi vezetéssel szemben, ami jótékonyan hathatott volna a pártélet demokratizálódási folyamatára is.

A politikai intézményrendszer megreformálásáról először 1954 tavaszán, Nagy Imre javaslatára esett szó. Az MDP III. kongresszusa (május 24–30.) elvi jelentőségű határozatot hozott az államigazgatás feladatairól, az államapparátus szervezetének „racionalizálásáról” (azaz létszámcsök-

kentéséről), és a párt új szervezeti szabályzatáról, amely vezető szerepének további erősítése mellett irányelvként fogalmazta meg a kollektív vezetés lenini elvét, ettől várván a demokrácia megszületését és megerősítését a pártban. Szélesebb körű demokratizmusról szó sem esett. Ennek igénye 1954 nyarán fogalmazódik meg a magyar politikai, társadalmi, kulturális és tudományos élet vezető képviselőinek értekezetén. A szervezeti keret a majdan megszületendő népfront, amely ezt biztosítani hivatott. Jelleget tekintve hazafias (nemzeti), szervezeti kereteit illetően pedig mozgalom, nyitott struktúra. A reformkörökben terjedő nép- frontelképzelés sok tekintetben rokonságot mutat az MDP 1948-as programnyilatkozatában (Révai által) már megfogalmazott elvekkel: többpártrendszer, koalíciós kormányzás. Az irányító szerepe persze – vélte még Nagy Imre is – az MDP-t illeti meg.

A ma már meglehetősen mérsékeltnek tűnő demokratizálási törekvés 1954-ben meglehetősen merésznek tűnt, hisz megkérdőjelezte a kommunista párt egyeduralmát, heves ellenállást váltott ki a Politikai Bizottságban. A pártvezetésben Rákosi köré tömörült „ellenzéki erők” 1954 őszén még több ízben vereséget szenvedtek. Először a Központi Vezetőség október 1–3-i ülésén ítélték el „az új szakasszal” szemben álló személyeket és törekvéseiket, majd az október 23–24-én megalakuló Hazafias Népfront újabb kudarcukat jelezte.

A belpolitikai élet 1954 őszén tehát kétségkívül a demokratizálódás lehetőségeit mutatta, de a veszély, a balos, szektás ellenállás valósnak bizonyult. A szinte napról napra változó helyzet a párt- és miniszeriális apparátus döntéshozóit is elbizonytalanította. Figyelmüket lekötötték a politikai élet eseményei. Szorongásukat növelte a váratlan leváltás és a még váratlanabb kinevezés kiszámíthatatlansága, a hatalomféltés, az egyértelmű utasítások elmaradása vagy megritkulása pedig végképp válságba sodorta őket. Magabiztosságuk megingott, ítéletük elbizonytalanodott. Nem tudták, hogy mikor cselekszenek helyesen. Akkor, ha hagyják alakulni a dolgokat, vagy akkor, ha beavatkoznak menetükbe úgy, ahogy korábbi tapasztalataik, funkcionárius lelkületük diktálta nekik. „A baloldali elhajlók – írta erről a tudatállapotról találóan Nagy Imre – olyan eszmei-politikai zűrzavart teremtettek, amelyben nem lehetett megállapítani, mi a helyes marxista-leninista álláspont, mi a baloldali vagy jobboldali elhajlás, ki milyen elhajló.” [51] Ez a bizonytalanság, amely a hatalom megrendülését tükrözi, felbátorította az írókat, filmeseket. Az előbbieik politikai aktivitása is megnőtt. Mindez ma már ismert a kultúrpolitikai és irodalmi vitákból. [52] A viták olyan kérdések körül zajlottak, amelyek közül néme-lyik – bírálatként megfogalmazva – a jelentősebb filmalkotások kapcsán is elhangzott. A művészi tevékenység, a művekből tükröződő szellem leglényegesebb fogyatékoságai az alább következőkben foglalhatók össze. 1. *A hibák felnagytávítása*: egyesek, kihasználva a párt „engedékenységet”, mérték-telenül felnagytávják a „negatív jelenségeket”, méltánytalanul „elfelejtkezve”

az „eredményekről”, amelyek „kétségtelenül vannak”. „Ők” (mármint a hibák felnagyítói) a párton is túl akartak tenni. Nem elégedtek meg a párt önkritikájával, ők azok, akiknek a bírálattól sosem elég, ők, akik mindig „túllícitálnak”. [53] 2. *A valóság megismerésének „empirikus” szemlélete.* A vele (kart karba öltve) járó és 3. *megerősödő kispolgári nézetek* (az „ösztönösség”, a „magánügyek” előtérbe kerülése); az őket kísérő 4. *naturalista ábrázolás*, amely a kispolgári ideológiából következik, és az empirikus szemlélettel párosulva, a marxizmus-leninizmus tanításait figyelmen kívül hagyva, pártosság nélkül formálja művé a valóság „részelemeit”.

„Egyesek kritika címén destruáltak, bírálat címén lejáratták a vezetőket, a vezetés tekintélyét.” „Ez anarchiát szül” – vonta le a következtetést Darvas József író, kultúrpolitikus és népművelési miniszter, példát mutatva a túllícitálásból. Darvas cikke előrejelzése volt annak, hogy az addig kedvezően alakuló belpolitikai folyamatok megtorpantak, és a reformok ellenzői ellentámadásba lendülve, átvették a kezdeményezést. 1954 novemberében a filmgyártásért is felelős miniszter bírálata (amely fenyegetésnek is beillett) sem tudta azonban fékezni azt a lendületet, amellyel a magyar film legjelentősebb képviselői – a júniusi fordulat hatására – 1954-ben elindultak a film „megreformálásának” bizonynal tudatos messiáshitével és ihletével, egyesek küldetésstudattal, mások „csendes útitársként”.

A filmgyártásban jól ismert, anyagi-műszaki jellegű gondok sem oldódtak meg, sőt 1954–1955-ben újabbak tetézték őket. A legsúlyosabbak nem is a fojtó ideológiai kötöttségből, a folyamatos és kérlelhetetlen, szűk látókörű cenzúrázásból, a minisztériumi és pártfunkcionáriusok állandó akadékoskodásából, az alkotómunka rendszeres akadályozásából adódtak. Nem „szubjektív tényezők”, hanem az anyagi-tárgyi feltételek hiánya akadályozta a nyugodt munkavégzést. A magyar játékfilmgyártás ugyanis régóta kinőtte kereteit. Olyan méretű műszaki fejlesztést, amelyet igényelt volna, vagy amelyet állapotta szükségessé tett, soha nem hajtottak végre. Tervek, elképzelések, „keretszámok” mindig léteztek. Még szándék sem hiányzott, de a megvalósítás mindig késett, majd egyszerűen elmaradt. Az 1954 szeptemberében kilátásba helyezett 1955. évi beruházási keret (2,2 millió Ft) csak a 70 százalékát képezte annak, amit a folyó évre kapott a filmgyár. Ilyen körülmények között a trükktechnika jelentős mérvű fejlesztése (például a *vándormaszk* eljárás bevezetése) szóba sem kerülhetett. Le kellett mondani a nagyobb teljesítményű háttérvetítő gép beszerzéséről is. Ha ehhez hozzátesszük még, hogy a gyár gépkocsiállománya nem gyarapodott, érhetővé válik, hogy miért rettegett szinte mindenki a párhuzamos forgatástól (3 filmnél többet egyszerre nem tudtak készíteni) és a sok külső helyszínt igénylő témától, a színes filmről már nem

is beszélve. A filmgyártásnak nem volt olyan területe, amely ne igényelt volna jelentős beruházást. Következésképp, ennek elmaradása tovább rontotta a munkalehetőségeket, annak esélyét, hogy a tervben rögzített játékfilm mennyiséget legyárthatják.

Évek óta napirenden szerepelt a filmek számának emelése, de 1955-ben is – az objektív, műszaki tényezők miatt – csak 11 játékfilm leforgatására nyílt lehetőség, holott a Magyar Filmgyártó Vállalat 1954. évi beszámoló jelentése – az ötéves tervről szóló XXV./1949. törvény 46. §-ra hivatkozva – figyelmeztetett arra, hogy a filmgyártásnak súlyos „adósságai” vannak e tekintetben, hiszen már az első ötéves tervben évi 14–26 film elkészítése szerepelt irányszámként. Ennek értelmében az első ötéves tervidőszakban 86 játékfilmet kellett volna gyártani, ezzel szemben mindössze 32 (ebből 13 színes) készült el. Vagy a tervezéssel, vagy a filmgyártással kapcsolatosan, de valahol hiba csúszott a számításba. Az irreális tervszámok megálmodói figyelmen kívül hagyták, hogy a filmgyártás nemcsak művészi, de ipari tevékenység is, amelyhez megfelelő anyagi-műszaki eszközrendszer szükséges. Ugyanakkor a hiányos műszaki bázis alapján reális tervezőmunka nem rögzített volna soha ilyen megvalósíthatatlan tervszámokat.

Hiszen a géppark jószerivel már az ötvenes évek elején kioregeedett. Mindössze 5 műtermi (Super Parvo) és 5 kézi felvevőgép (Arriflex) állt folyamatosan rendelkezésre. A terv, hogy egy új műterempár épül a szükséges segédépületekkel, 1954–1956-ban is papíron maradt. Ilyen körülmények között még jelentősebbnek tűnnek azok az eredmények, amelyeket a magyar filmgyártás 1954–1956-ban önerejéből elért. Cseppet sem meglepő – már az elkészült alkotások ismeretében –, hogy az 1954-ben elgondolt és 1955-ben kivitelezett filmek a bemutató évében összességükben 30 millió nézőt vonzottak. Soha nagyobb közönsége nem volt a magyar filmeknek, annak ellenére, hogy akadt köztük néhány – mint a *Különös ismertetőjel* vagy *Az élet hídja* [53a] –, amely a korábbi szemléletet igyekezett átmenteni.

A szemléletváltozásról – amely a játékfilm megújulásához, a magyar filmművészet megszületéséhez vezetett – kellőképpen tanúskodik az az önmagában is sokatmondó tény, hogy míg az 1954. október 27-i Kollégium elé beterjesztett 1955. évi tématervben összesen 20 téma szerepelt, csupán négyből lett film. Még többet is elárulnak a számok, a változás mértéke még megdöbbentőbbnek látszik, ha e négy filmet cím szerint vizsgáljuk: *Budapesti tavasz*, *Gázolás*, *Külvárosi*

történet, *Díszelőadás*. A tételes felsorolásból kiderül, hogy az 1954 őszén beterjesztett és elfogadott tématervnek *mindössze 10%-a* valósult meg, hisz a *Külvárosi történet*ből – mint már szó esett róla – csak néhány beállítás készült el, majd leállították a forgatást, a *Díszelőadás* [53b] pedig semmiképp sem tekinthető játékfilmnek.

Tizennégy témából (tehát a tématerv 70%-ából) már el sem készült a forgatókönyv. Sőt kiderült, hogy e „témák” mögött nincs forgatókönyv-fedezet, csak a később selejtszámba sorolt elképzelés néhány oldalas vázlata. „Újra világossá vált, hogy minden (a tervezés biztonsága, eszmei, művészi tisztázottság foka) a Dramaturgián dől el.” Mikor azután „tüzetesebben” megvizsgálták őket, kiderült, hogy „nem illeszthetők be sem tartalmilag, sem tematikailag” az éves gyártási programba. Az a mélyreható és mélyenszántó revíziós folyamat, amely a magyar filmgyártásban 1954-ben végbement, inkább csak kikövetkeztethető néhány tényből, elejtett szóból, jól-rosszul megalapozott kifogásból, hibának beállított, de nemcsak látszólagos erényből. Az azonban – az eredmények ismeretében – bizonyos, hogy a megtisztulás végbement, és a megújulás garanciájává vált.

Vannak jelek – ezek írott formában is az utókorra maradtak –, amelyek arra utalnak, hogy ez folyamat nem zajlott le konfliktusok nélkül. A „hivatal” (az állam és a párt) képviselői kevesellték a vígjátékot, a paraszti élettel foglalkozó témákat, mivel úgy vélték, hogy „mai életünk központi kérdései éppen a faluval kapcsolatosak, s az átalakuló paraszti élet különösen gazdag konfliktusokban”. Nem találták elegendőnek a munkásosztály életét bemutató téma-választékot sem, és hiányolták, hogy kalandos vagy bűnügyi film, mai tárgyú operett egyáltalán nem szerepelt a tervben.

Az ideológiai prés szorítása lazult, ugyanakkor ismételten „megfogalmazódtak” olyan, látszólag racionális „gazdasági szempontok”, amelyek korábban is inkább korlátozták, mintsem segítették az alkotómunkát.

Ismét „terítékre került” a filmek hosszának, a színes filmek, a díszletek, a forgatási napok számának csökkentése. Általában és mindenből több volt a kelleténél, nem akadt, amiből ne kellett volna „lefaragni”. S persze – a bürokraták szerint – ismét a kelleténél több statisztá szerepelt a tömegjelenetekben. Miért oly nagy a zenekar – kérdezték –, ha a felvevő- és leadóberendezések nem teszik lehetővé a minőségi különbség észlelését?

Mindezek a gazdasági szempontok vitathatatlanul meglévő gyár-

tásszervezési hiányosságokra, szemléletbeli tévedésekre, olykor hanyagságra és nemtörődömségre világítottak rá (kétségtelen például, hogy a nagyméretű díszlet kockázatnövelő tényező, kihasználása nehezebb, előállítása költségesebb, mint egy kisebb méretűé – de csak általában és elvben; hogy a színes film költségesebb a fekete-fehérnél – de arra ösztönözni alkotókat, hogy úgy válasszanak témát, hogy az „ne kívánja a színességet”, értelmetlen), amelyek egy minden tekintetben jól működő filmgyártásban feltétlenül elgondolkodtató érvek lettek volna, az adott időben és helyzetben azonban – amennyiben meghallgatásra találnak – nem szolgálták volna a magyar filmgyártás javát. A korábbi, kétségkívül nem magas színvonalú filmi ábrázolást (s az abban döntő szerepet játszó operatőr tevékenységét, munkája minőségét) tovább rontotta volna, ha elfogadják az olyan érvet, mint amelyik „egyszerűsíteni” kívánta a fekete-fehér film esetében a lámpázást, s ebből következően a világitást. Sejtteni lehet, hogy az ilyen és hasonló szempontok (kevesebb tömegjelenetet, de ha már feltétlenül szükséges, „lehetőleg belsően”) hová – a filmek amúgy sem gazdag látványvilágának mérhetetlen elszegényesedéséhez – vezettek volna.

Önmagában már az is elég lehangolónak tűnt, hogy 1954 őszén 25%-kal csökkentették a filmek gyártási költségeit, s ezzel alapot szolgáltatottak, ürügyet teremtettek ahhoz, hogy a gyártásvezetők már a téma kidolgozása során, a forgatókönyvírás szakaszában „befejelezzék” a munkába, és állandóan gyártásszervezési és gazdasági szempontokra hivatkozva, felhívják a figyelmet a takarékoskodásra (finomabban szólva, a „gazdálkodásra”). A forgatási napok számát az 1948-tól 1952-ig terjedő időszakban szokásos kb. 45 napra kívánták leszorítani, a filmek hosszát – a nemzetközi átlagra hivatkozva – 2300–2600 méterben maximálni. Az éppen csak meginduló és útját kereső színesfilm-gyártásra is kimondták a megfellebezhetetlen ítéletet: „csökkenteni”. A „művészi, technikai és fizikai munka terén mutatkozó hibák kiküszöbölésének és az eredmények továbbfejlesztésének reményében” kötötte meg a Magyar Filmgyártó Vállalat igazgatósága az első üzemi kollektív szerződést „a dolgozókkal” [54]; növelte a helyi ellenőrzés fórumainak számát – a már meglévő Dramaturgiai Tanács és Művészeti Tanács mellett – két újabbal: az Igazgatási Tanáccsal és a Technikai Tanáccsal. [55] Ezzel egyidejűleg a Művészeti Tanács feladatköre is változott. [56]

A belpolitikai élet eseményei, az irodalmi viták felfűtött légköre, a sajtóban megjelenő állásfoglalások, a különféle szerkesztőségek-

ben, alkotóműhelyekben rendezett „aktívák” légköre csaknem mindenütt megegyezett. A reform hívei és ellenzői csaptak össze a vitákban, védtek szókimondva vagy támadták szóvirágokba öltöztetve az 1953 június-júliusában megfogalmazott és azóta napirenden lévő új bel- és kultúrpolitikai programot. A „forgatókönyv”, a hangneme szinte mindenütt azonos volt: mérsékelt önkritika (a vezetők vagy a „korábbi politika” elkötelezettjeinek szájából (kötelezően megemlítvén persze „a kétségtelenül meglévő eredményeket”); szólamok a változtatás szükségszerűségéről, bírálva az „új szakaszban” jelentkező hibákat, negatívumokat.

„Komoly elégedetlenség és hiányérzet van sokakban a magyar filmekkel szemben” – hangzott el a személytelen és általánosító bíráló a Magyar Filmgyártó Vállalat művészeti aktívaértekezletén. 1954. augusztus 27-ét írtak azon a napon. Bizonyos, hogy az 1953 júniusa óta eltelt 14 hónapban a magyar filmgyártás csak két olyan filmmel büszkélkedhetett (*Életjel*, *Simon Menyhért születése*), amelyekből látni lehetett, hogy az ábrázolásban is oly szükséges megújulási folyamat elkezdődött. Immár azt sem lehetett azonban kétségbe vonni, hogy ez a megújulási folyamat nem a kívánt ütemben haladt, lelassult. Az alkotókban felgyülemelő elégedetlenség és hiányérzet a témák „kikeresésében” és a forgatókönyvek kidolgozásában kialakított „helytelen módszerből” adódott. „Kitűztünk egy bizonyos elgondolást, és [...] ehhez próbáltunk anyagot, témát, mesét konstruálni.” Ezek a „helyes” eszmék, gondolatok „igen sokszor” a tématervben, a Népművelési Minisztérium vagy „más szervek” igényei alapján megfogalmazott követelményekké váltak a későbbiekben. „Miután előre elhatározott tételtől volt szó, általában csak a felsőbb vezetőknél [...] kutattak problémák után.” A mű „nevelő célzata” számított. Azt, hogy esztétikai élvezet forrásává váljon, másodlagos szempontnak tekintették. Az így összegezett, meglehetősen enyhe önbírálatot, az ismétlődő „felfelé mutogatást” a jó szándék bizonyítása követte az ismeretlen előterjesztő ködös, általánosító megfogalmazásában. „A kormányprogram óta sokkal nagyobb gondot fordítunk arra, hogy filmjeink ne legyenek unalmasak. [...] Sokkal ízesebben ábrázolják a valóságot, figuráik színesebbek, közelebb kerültek a nézőhöz.” Sokan nem értettek azonban egyet ezzel az optimista végkövetkeztetéssel. Sőt helyzetértékelésük is merőben eltért az előadótól. Ők a magyar film előtt álló „feladatokat” egészen másnak „képzelték el, mint ami eddig volt”. Ők radikális változást akartak: szakítást az eddigi szemlélettel

és gyakorlattal, vállalva azt a „veszélyt” (ahogy azt az előadó aposztrofálta), hogy „minden új filmünket merőben új jelenségnek” tekintsék, „teljesen függetlenül [azt] eddigi munkánktól”. Így abban, amiben az előadó „a most nálunk kibontakozó forrongás” hibáit látta, az utókor a megújulás jeleit és erényét észleli.

Témavilág és ábrázolásmód egyaránt megváltozott. Az új témák „majd mindegyike a kisember bürokráciával kapcsolatos konfliktusait dolgozza fel”. Ezek – a szektás, dogmatikus, konzervatív nézeteket vallók szerint – úgynevezett „kispolgári” konfliktusok, „kis igazságok” körül bonyolódnak, de az „egyszerű kisemberek életében a nagy konfliktusokat képezik”. Olyan „hősöket” korábban nem ábrázolt a magyar film, akiket erkölcsi magatartásuk tett pozitívvá.

1954 késő nyarán ez az új, s egyben legfontosabb törekvés keresett kitörési pontot a sémák szorításából. Akkor, amikor egyesek még mindig azt szajkózták, hogy „felszabadulási év következik, csinálunk egy felszabadulási filmet”. [57]

Budapesti tavasz

Ez a film memento lesz a világnak. [...] Hogy ne ismétlődhessék meg a múlt. [...] Emlékezni kell.
Rózsahegyi Kálmán [58]

Minden pontosan úgy indult, ahogy korábban annyiszor. Közeledett a *felszabadulás* [59] 10. évfordulója. Ötletek kellettek, és legalább az egyikből jó forgatókönyv. Lehetőleg problémamentes elképzelés, amelynek kidolgozásához mielőbb hozzá tudnának fogni. A filmgyár Dramaturgiája 1954 elején zártkörű felszabadulási filmnovella-pályázatot hirdetett. Tizennégy „első vonalbeli” írórt kértek fel, hogy vegyenek részt a pályázaton. Rajtuk kívül még hárman (Sándor András, Boldizsár Iván, Máriássy Judit) foglalkoztak ez idő tájt „felszabadulási témájú” novellaírással. Az alkalomhoz és a témához illő emelkedettség és kiváltságos jelleg nemcsak a résztvevők gondos kiválasztásában, de a bírálóbizottság összeállításában is kifejezésre jutott. A népművelési miniszter – elnökként – maga kívánta eldönteni, mit vigyenek filmre. Az író Darvas József hiúságát legyezgette, hogy mint „kívülálló” kockázatmentes bírálatot mondhat e fontos témakörben pályatársai teljesítményéről. És nem is akárkiéről.

A meghívottakat nehéz volna rangsorolni, de összességükben reprezentálták a magyar irodalmat, annak legkülönfélébb irányzatait. Az elnök köré vont „díszes koszorú” – a bírálóbizottság – írókból, rendezőkből állott, és ugyanolyan „sokszínűség” jellemezte, mint a résztvevők csoportját. [60] Utóbbiban, „beállítottságukra” való tekintettel, megtalálható volt a szektás-dogmatikus és a polgárinak titulált, a nyíltan politizáló és a művekben értékítéletet mondó literátor egyaránt. [61]

Szabó Pál egy fiatal tanítóról írt novellát. A témát Bán Frigyessel együtt dolgozta ki. Később Bán visszalépett vagy visszahívták. Tőle Fábry Zoltán vette át a „stafétabotot”.

Aczél Tamás először „munkástémát” választott, amelyben 1945 első hónapjait elevenítette meg. Őt Várkonyi Zoltán segítette a forgatókönyvírás számára szokatlan tevékenységében. A munka nem haladt, ezért Aczél lemondott a témáról, és úgy döntött, hogy

inkább Sztálin-díjas „nagy regényét” (*A szabadság árnyékában*) javasolja filmre vinni. Karinthy Ferenc *Budapesti tavasz* című regényének – amely először a *Magyar Nemzet* hasábjain látott napvilágot folytatásokban, majd ezt követően könyv alakban – első részével pályázott. Gergely Sándor *Tanító* című novelláját dolgozta át. Örkény István – saját élményanyagból – az 1942-ben hadifogságba esett katonák felszabadulását idézte fel. Gyárfás Miklós – *Kitüntetés* címmel – saját novellájából írt forgatókönyvet Gertler Viktor közreműködésével. Sándor Kálmán – *A harag napja* szerkesztési elvéhez híven – egy kisváros különböző típusait mutatta be egy nap keresztmetszetében, amikor a németek már kivonultak a városból, de a szovjet csapatok még nem érkeztek meg. Szeberényi Lehel az Állami Népi Együttes egyik tagjának élettörténetét választotta novellája tárgyául. Barabás Tibor *Érettségi elnök* című novellájában egy munkásasszony életének változását szemlélítette. Rideg Sándor és Illés Béla még nem nyilatkozott, hogy mivel kíván részt venni a pályázaton, Déry Tibor, Veres Péter és Urbán Ernő pedig el sem döntötte még, vajon igent mond-e a felkérésre. Sarkadi Imrét a *Körhinta* előkészítése kötötte le: *Leányvásár* című filmnovelláján dolgozott már akkoriban. Ígéretet tett azonban, hogy később bekapcsolódik a pályázatba. Az „önkéntesek” közül Sándor András *Híradás a pusztán* című elbeszélésének középpontjába egy párttitkár viszontagságait állította. Boldizsár Iván saját élményét formálta novellává egy szovjet katona emberségének tanúságtételéről. Máriássy Judit pedig *Rendületlenül* című, már elkészült forgatókönyvét dolgozta át. [62] Összesen kilencen adtak be a meghívottak közül – elképzelés formájában – írásos anyagot.

Közülük Karinthy Ferencé látszott a legalkalmasabbnak arra, már az „első fordulóban”, hogy filmre vigyék. Vitathatatlan sikerének nyitja az volt, hogy a felszabadulás témáját a megelőző korszak megrázó, kollektív élményével, a nyilas hatalomátvétel és a zsidóüldözés addig méltánytalanul elhanyagolt, illetve „nevetséges” korábbi feldolgozásával ellentétben, kellő emelkedettséggel és drámai hatásfokkal tudta ötvözni.

Nem sokkal később Veres és Déry is döntött: részt vesz a pályázaton. Veres Péter *Helytállás* című novelláját „szélesítette ki”. „A koncepció – fogalmazta meg álláspontját a Dramaturgia – azonban még nem találta meg filmi formáját.” Déry Tibor *Alvilági játékok* című novellaciklusának egyik írását küldte be, amelynek cselekménye a felszabadulás pillanatában ért véget. Gyárfás Miklós *Városunk orvosa* című elbeszélésében egy kisváros felszabadulását és a „kommunisták

hősiességét” örökítette meg. Örkény István – terveivel ellentétben – már nem a hadifogság problémájával foglalkozott, hanem azt próbálta meg illusztrálni – „merész kezdeményezéssel, amely az eddigiektől eltérő stílusú filmet” eredményezett volna, ha elfogadják –, hogyan találja meg a helyét egy, a Horthy-rendszerben elvadult, csavargóvá züllött ember a felszabadult Magyarországon. [63]

Teltek a hónapok, az írók rendre változtattak terveiken, elképzelésükön, csak nem letek rá az „igazi” témára. Veres már nem a *Helytálláson*, Déry sem az *Alvilági játékokon* dolgozott, hanem – mint a bírálóbizottság munkájába bevont Kónya Lajos tájékoztattott róla – az előbbi a *Bacsó tanyán*, az utóbbi az *Anna néni* című íráson. Mindkettő – vélte a zsűr – „megéri, hogy film legyen belőle”. Gyárfás és Szabó Pál (*Nem politizálok*) novelláit is „mindenképpen” megfilmesítésre javasolta. Karinthy regényrészlete az ötödik helyre csúszott vissza a ranglistán. Örkény *A csavargó* című írása viszont már ekkor kihullott a rostán. Némi eséllyel indult még versenybe Gergely Sándor *Elszáradnak a könnyek* („de csak nagymérvű átdolgozással”), Szeberényi Lehel *Tánc* (témája „elég” egyedülálló) és Barabás Tibor *Felszabadult élet* című filmnovellája.

Nádasdy Kálmán megerősítette Kónya pozitív, illetve negatív értékelését. Karinthy írásáról – a végeredmény ismeretében az utókort ennek megítélése érdekli leginkább – az volt a véleménye, hogy története túl bonyolult ahhoz, hogy azt egy filmben ábrázolni lehessen. Sokallta a szereplők számát, megoldhatatlannak az írás filmre vitelét. Javasolta a cselekmény egyszerűsítését és a regény alapján egy-egy részlet, jellem aprólékosabb kidolgozását. Csak e változtatások után lehetne megítélni – vélte –, hogy milyen film lesz vagy lehet az alapanyagból.

Veres, Örkény, Gyárfás és Déry időközben végleg „elvérzett”, utóbbi „gyalázkodó, intellektuel siránkozása és átkozódása” különösen felbőszítette a Dramaturgiai Tanács ülésein mindig virulens, szélsőséges és indulatos Fekete Sándort. Karinthy vázlatát, bizonyos javításokkal, azonban ő is megfelelőnek találta. Többen „versenyben voltak még”, és számolni kellett Rideg Sándorral is, aki időközben a részvétel mellett döntött (Szinetár Györggyel kívánt *Sámson* vagy *Tűzpróba* című regényéből filmet írni), valamint Illés Bélával, aki továbbra is hallgatásba burkolózott. Az ő részvétele, illetve álláspontja (mint olyané, aki aktívan „végigszolgált” a felszabadítást) döntően eshetett volna latba. [64]

A döntés a Dramaturgiai Tanácsra várt, de a fórum ezt nem siette

el. Június elején Simon Zsuzsa közvetlenül a miniszterhelyettesnek, Non Györgynek fogalmazta meg észrevételeit, hogy ezzel is némi-
képp siettesse a döntést. Seberényi, Déry, Barabás, Gyárfás, Ger-
gely, Szabó: nem felel meg. Örkény: megfelelne, de „nem szolgálja
a pályázat célját”. A legfigyelemreméltóbbnak Veres Péter még
kidolgozatlan novelláját tartotta. Cseppet sem törődve azzal a
ténnyel, hogy meghívásos pályázatról van szó, Goda Gábor *Budapest
felszabadulása* című novellájának megfilmesítését ajánlotta. „Ezt a
művet még én rendeltem meg” (1951-ben) – tette hozzá magyará-
zatként. Karinthy regényrészlete – véleménye szerint – nem fejezte
ki a magyar nép felszabadulásának lényegét és jelentőségét. [65] A
döntést a kulisszák mögött hozták meg, noha a regény és a film nem
a felszabadulásról szól, az utóbbi az előbbinek csak egy epizódja,
Karinthy Ferenc mégis megbízást kapott, hogy *Budapesti tavasz* című
regényéből – Máriássy Félix és Thurzó Gábor közreműködésével
elkészítse a forgatókönyvet.

A forgatókönyv a regény cselekményét annak mindössze kéthar-
mad részéig, a felszabadulásig követte. Elhagyott részleteket, hozzá-
fűzött másokat a történethez. Ebben fontos szerep jutott a Zoltán
szerepére felkért Gábor Miklósnak, akinek naplórészleteit, gondo-
latait is felhasználta az író. Gábor jól ismerte a katonaszökevények
életét és lélektanát, hisz 1944 novemberében megszökött, és jó időn
át Máriássy Félixszel bujkált. Máriássy sem felejtette el életének e
szakaszát, sem azt, akivel életét kényszerűen megosztotta. Ő adott
lehetőséget Gábor Miklósnak, hogy képességeit filmen is bizonyítsa.
„Volt már néhány jó alakításom a vásznon is. Ennek ellenére azt
hiszem, hogy az igazi nagy filmszerepemet még nem kaptam meg.
Erre nagyon várok” – nyilatkozta Gábor. [66]

Az elkészült forgatókönyv vitájában elsősorban az illegális kom-
munista sejt tevékenységét bemutató epizódok tartalmi és formai
problémái körül polarizálódtak a szemléletbeli ellentétek. A magyar
munkásság, azon belül a kommunizmus eszméje iránt elkötelezettek
mozgalmi életének, a nemzeti ellenállásban játszott szerepük meg-
jelenítésére a két háború között eltelt időszakban mind ez ideig nem
merészkedett a film. Minden mozzanatnak, a jellemzésnek, a maga-
tartásformák illusztrálásának ezért fokozott jelentősége, s egyben
példaértéke volt. Ezt aényt nem hagyta, nem hagyhatta figyelmen
kívül senki, se „fent”, se „lent”. Ingoványos talaj volt ez a javából. A
kommunista mozgalmi múlt köré legendák, mítoszok szövődtek, s
ezek szövevényébe könnyen bele lehetett gabalyodni, a tisztázás

igénye és minden jó szándék ellenére. A pártiskolai jegyzetek, népszerűsítő brosrúrák sommásan, néhány fejezetben elintézték a „Horthy-fasizmus” korszakának a valóságban szerény számú, a legendákban és mítoszokban ellenben népes szereplőgárdáját, akiknek sorait egyébiránt sokkal jobban megirgította az ÁVO és az ÁVH, mint az előző rendszer politikai rendőrsége. A dicső múlt nem egy szereplője néhány évvel ezelőtt akasztófán végezte, mások éppen börtönbüntetésüket töltötték. A rendszer azonban nem feledkezett meg múltjukról: kiből hőst, kiből árulót csinált halála után. E témában tehát nagyon is indokolt volt az óvatosság. Minden kimondott szót, megjelenített epizódot – a szereplők és események jellemzése végett – pontosan meg kellett tervezni és gondosan mérlegelni. A *Budapesti tavasz* még csak epizodistákat ábrázolt, annak ellenére, hogy tetteiket felmagasztalta, történelmi jelentőségűnek igyekezett beállítani. Ezek az epizodisták a *Különös ismertetőjében* léptek elő főszereplővé. Ügyelni illett és kellett azonban már itt is, a *Budapesti tavaszban* arra, hogy a kommunista mozgalomról kialakítandó *saga* első mítoszelemei már benne is a helyükön legyenek. Hétköznapi emberekből kellett hősöket formálni, akik ugyan még a háttérben húzódnak meg – az illegalitás kötelez –, de tetteikkel már felkészítik a nézőt a „történelem színpadára” hamarosan fellépő főszereplő, az immáron rendkívüli ember cselekedeteinek kellő és helyes értékelésére, aki tetteivel filmbeli elődei és jövőbeli nézői fölébe magasodik.

A problémát az elsőként felszólaló Erdei Sándor fogalmazta meg, de a vita alaphangját ismét Non György ütötte meg. Félreérthetetlen egyszerűséggel tolmácsolta „a párt” követeléseit.

A regény „hiányossága” volt – fejtette ki Erdei –, hogy nem érzékeltette kellően a kapcsolatot, amely „a földalatti munkát végző” Markó-csoport és a „nép” között kialakult. Ezt a „hibát” a forgatókönyvben sikerült ugyan kiküszöbölni, de a kommunista csoport akciói „egyáltalán nem kapcsolódnak a fõlszabadulást váró néphez”. A filmben (!) meglévõ ellenállási harcot ezért „egy-két rövid jelenettel föl kell erősíteni” – vette át a szót Non. A „történelmi hűség” is azt kívánja – érvelt –, hogy ezt a vonalat „megerősítsék”. „Meg kell mutatni, hogy ebben a pokolban valami új születik. Hősök, akik megváltoznak ebben a harcban.” S hogy szavainak kellő nyomatékot adjon, „nemzetközi viszonylatba” állította a kérdést. „A lengyelek is szükségesnek tartották, hogy filmet csináljanak [...] arról, hogy az ellenállást a kommunisták szervezték, és ezzel is megcáfolják a hamis híreszteléseket”, amelyek tagadták

a kommunisták vezető szerepét a németek ellen vívott illegális harcban. „Tartozunk a történelmi hűségnek azzal, hogy bemutassuk, hogy akik az ellenállási akciókhoz csatlakoztak, azok kommunisták voltak. Ez nem derül ki a filmből.” Bányász Imre, a filmgyár igazgatója nem volt ilyen borúlátó. A „történelmi hűségnek” megfelelő „az az arány” – helyezkedett szembe félénken Nonnal –, amit a forgatókönyvben a kommunista csoport „végez”, akcióik a regényben sem voltak jelentősebbek, de ott „jól meg voltak rajzolva”.

A „hivatásos és hivatalos álmodozókat” Karinthy Ferenc válasza hideg zuhanyként érte. A történelmi tényeket („hogymi történt itt”) nem lehet figyelmen kívül hagyni. „Szép lett volna, ha ugyanaz történik, mint Varsóban, Odesszában. De a valóság nem ez volt. Összesen 2-3 csoport működött Budapesten, akik komolyabb ellenállást fejtettek ki. A Párt [...] nem tudott frontális ellentámadást csinálni. Komoly akciót, mint a foglyok kiszabadítása, csak egy csoport végzett Újpesten. [...] Budapesten akkor mindenki az ellenállásról fecsegett, de a tett embere nagyon kevés volt. Legfeljebb iratokat adtak egymásnak.” A kommunista illegális ellenállás ilyen rövid, velős összegzése merész szembehelyezkedés volt a hivatalos apologetikával, torzítással, hazug történelmi glorifikálással. Nem kis bátorságot igényelt a dogmatikus Non György szemébe mondani, hogy amiről beszél, az nem létezett, vagy nem úgy és olyan nagyságban, mint utólag beállították. A személyes bátorság kétségkívül szerepet játszott Karinthy kiállásában, de az időpont sem felejthető: még tartott az „új szakasz” híveinek pozícióharca.

A kifogások listáján, amellyel Non előhozakodott, második helyen a főszereplő, Pintér Zoltán jellembeli, emberi értékei állottak. A forgatókönyv hibájául rótta fel, hogy nem bizonyította, „itt tavasz születik”, Zoltán más emberré válik a vele történeteknek köszönhetően. Zoltánból nem vált hős, s ezt Non rosszallotta. „A szerelem »vonalán« is be lehetne mutatni”, hogyan válik hőssé. Jutka, a női főszereplő önfeláldozásból megy el, nehogy veszélybe sodorja szerelmét. Ebből jöjjön rá Zoltán, hogy „milyen nagy érzelem volt ez”, ekkor alakuljon ki benne „az emberekhez való új viszony”. Budapestet is szereti, tudja, hogy érte is áldozatot kell hoznia. „Ezek a dolgok alakítják át és teszik a passzív embert harcossá.” Hosszabb taglalást nem igényelnének az effajta, korábbról jól ismert érvek (amelynek még a frazeológája is visszaköszön, hányszor találkoztak már vele a vita résztvevői), ha nem szivárgott volna át belőlük, s nem vert volna gyökeret a forgatókönyvben és a filmben közülük egy-két

oktondi gondolat, jó adag hamis pátosz, ami zavarja az ábrázolás, a színészi játék hitelét, olykor megkérdőjelezi az alkotók őszinteségét vagy tisztességes szándékát. A téma, a történelem tragikuma megkövetelt némi pátoszt, de a patetikus ábrázolás mindenkori problémája, hogy nehéz elkerülnie a szólamszerűséget, s a szólamokban mindig van valami, ami hamisan cseng.

Zoltántól, aki az eredeti változatban még a partizánok közé akart állni, azt várja a közönség, hogy harcoljon – tartott ki álláspontja mellett a miniszterhelyettes. Karinthy nem zárkózott el attól, hogy némileg változtasson néhány jeleneten, lényeges változtatásnak azonban nem látta szükségét. „Üres lapokból nem lehet monumentális művet csinálni” – fűzte hozzá rejtélyesen. Ő Zoltánban nem a harcos, hanem a passzív, bezárkózó értelmiségi típusát kívánta megrajzolni, aki politikailag tájékozatlan. (Melllette persze ott vannak „mások”, akik jól tájékozottak, vagy hamar eligazodnak az élet dolgaiban, mint Gazsó.) Különben is – mondta Erdei Sándornak válaszolva, aki az ellenkezőjét állította –, a forgatókönyv „központi témája” nem a felszabadulás, a történelem. Mindez háttérként szolgál a történethez, amelyben „néhány egyszerű kis embernek, utat kereső embernek a sorsát szerette volna filmre vinni”. „Két emberről van szó, akik egymásba kapaszkodnak a viharban.” Először hangzott el az a vélemény, hogy a művészet középpontjába az embert és nem az elveket kell állítani; hogy ki kell vonni az embert (az egyszerűt, a kisembert) a közélet szférájából, tehermentesíteni annak nyomasztó súlyától; abból a környezetből, amelyben csak a történelem ráosztotta statisztaszerepét játssza, és vissza kell helyezni őt saját életének történéseibe.

A forgatókönyv egyik epizódját nagyon sok bírálat érte. Az író szándéka szerint a háború e tipikus mozzanata („ilyen minden háborúban szokott lenni”), amelyet a valóság inspirált, nem titkolnivaló, hanem éppenséggel felidézendő. „Ezek a dolgok – azaz, hogy a bátor szovjet tizedes, az első felszabadító szovjet katona, Turumbek, aki a filmben megjelenik, bemutatkozásként mindjárt 4-5 órát zabrált – még élénken élnek az emberekben” – szabadkozott Karinthy az elhangzó bírálatok hallatán. „Várkonyi úgy beszélt erről, mint kényes kérdésről”, pedig nem az volt a lényeges, hogy Turumbek 4-5 órát elvitt, hanem az, hogy életét áldozta. Az érvelés azonban nem hatotta meg Non Györgyöt. „Igaz, hogy vannak szovjet írók, akik bemutatják reálisan a háborút [...], de azt ők magukról csinálják” – válaszolta. „Itt más a helyzet.” „Tekintettel arra, hogy kétféle

vélemény uralkodik – állt elő kompromisszumos javaslattal Bányász Imre –, készítsék el kétféleképpen, majd a végén meglátjuk, hogy hat.” Nem, ki kell hagyni a filmből – makacsolta meg magát Non –, „tekintettel arra, hogy külföldre is megy a film, s ez rontaná a szovjet hadsereg egyébként nagyszerű ábrázolását”. „A kényes kérdéseket nem elhallgatni kell, hanem szembe kell nézni velük. A két igazságot egymás mellett kell bemutatni. Ha az egyiket elhallgatjuk, a másiknak nem hisz a közönség” – zárta le a maga részéről a vitát Karinthy.

Eddig mindenki azt hitte – de legalábbis nem vitatta –, hogy csak egy az igazság. Csak a pártnak lehet igaza. Most kiderült, hogy ez sem egyértelmű. A pártnak lehet igaza, de az is lehet, hogy a párt téved. Előfordulhat, hogy téved. Ez már csaknem eretnek nézet volt, amit csak az író engedhetett meg magának. Ő csak a maga nézeteit képviselte a vitában, mindenki más egy intézményt, „szervet”. Véleményük „állásponttá” fogalmazódott, merevedett, álláspontot pedig csak testület alakíthatott ki. Most azonban hiányzott a testületi állásfoglalás, mindenki a maga nézeteiért felelt. „A könyv átdolgozása a hozzászólások alapján nem ütközik komolyabb nehézségbe” – szólalt meg Máriássy Félix is, átlátva, hogy e kérdésekben nem születhet egységes döntés, s tudva, hol kell, hol lehet, hol pedig szükségtelen változtatni, mivel – úgymond – „a javítás lehetősége a jelenetekben magukban is benne van”. [67]

Máriássy állta a szavát. Nem telt bele két hét, és a következő módosítási javaslatot terjesztette fel a Népművelési Minisztérium Filmfőigazgatóságához. „A pincét felszabadító Karaganov Maxim [Darvas Iván] jelenjék meg. Ez az orosz tiszt nemcsak a szovjet hadsereget képviselné, hanem Maxim, több szovjet filmből ismert bolsevik forradalmár figuráján keresztül érzékeltetnénk azt, hogy a felszabadulást lényegében az Októberi Forradalomnak köszönhetjük. [...] Természetesen az utolsó jelenetet Maxim figurájának megfelelően át kellene írni, és ebben az esetben javasolnám a Turumbekkel [Tarsoly Elemér] lejátszódó órajelenetet kihagyásra. Tekintettel arra, hogy szovjet katonákat játszó színészeket amúgy is a Szovjetunióból akartunk kérni, ebben az esetben Maximot természetesen Csirkovnak kellene játszania.” [68] Ilyen mértékű kompromisszumra azért nem volt szükség. A *Budapesti tavasz* enélkül is zöld utat kapott.

Ezek után már csak egy kérdés megoldása maradt nyitva: Jutka meghaljon-e a filmben vagy sem? Karinthy Ferenc és a Művészeti Tanács egy emberként amellet foglalt állást, hogy igen. Ellenkező

esetben a film giccsé silányodna. Keleti Márton javaslatát is megfogadták: Jutka húga és Zoltán találkozzék a felszabaduláskor. További, lényeges javításra már nem került sor.

A Budapesti tavasz előkészítése a Dramaturgiai Tanács jóváhagyása után egy héttel, 1954. szeptember 17-én indult meg, és 73 napon át tartott. Több színésszel csináltak próbafelvételt azért, hogy a főbb szerepekre a legmegfelelőbbeket választhassák ki. Számos kisebb szerepet is jelentős színészekre (Rajnay Gáborra, Mezey Mária-ra, Bánhidya Lászlóra, Rajz Jánosra, Pethes Sándorra és tíz év után először Lázár Mária-ra) osztott ki Mária-assy. A látottak alapján igazoló-dott Rózsahegyi Kálmán nézete: „nem a szerep nagysága teszi a művészetet, hanem az, hogy mennyi életet, igazságot tud a színész belesűríteni játékába”. [69]

A próbafelvételek bizonyították, hogy Mária-assy Félix jól válasz-tott, amikor Jutka szerepét a debütáló Gordon Zsuzsára, Zoltánét Gábor Mikló-sra, Gazsóét Molnár Tiborra, Markóét pedig Rajczy Lajosra bízta. Mások véleményével ellentétben Karinthy például szívesebben látta volna Ferrari Violetta-t Jutka szerepében, de a Művészeti Tanács Mária-assy javaslatát támogatta. A Tanács tagjai közül többen azzal érveltek, hogy Ferrari egyénisége távol áll a filmben megrajzolt lányétól. Markó szerepére nem tartották alkal-masnak Zenthe Ferencet – aki a felterjesztésben szerepelt –, de egyetértettek Rajczy Lajos jelölésével. [70]

A technikai forgatókönyvet november 26-án peccsételték le a Népművelési Minisztériumban. Négy napra rá, november 30-án megkezdődhetett a jubileumi „felszabadulási film” forgatása.

Tíz esztendővel a háború befejezése után, amikor a főváros egy része újjáépült, másutt az épületek javát helyreállították, ilyen „mo-numentális háborús film” forgatása nem várt nehézségekbe ütkö-zött. A film elkészítése rendkívül nagy mennyiségű és jelentős méretű díszlet felépítését igényelte. Miután az eredeti, már újjáépí-tett helyszíneken nem lehetett „romosítani”, a filmgyár műtermé-ben, illetve udvarán építették fel a belvárosi utcák, az Egyetem tér, egy egész belvárosi bérház pincéjének, lakásainak hű mását. Törté-nelmi filmről lévén szó, minden részletnek, ami a filmen látszik, jelentősége volt. Csupán a felvétel pillanatában derült ki például, hogy az „V. ker.” felirat helytelen, mert az Egyetem tér akkoriban a IV. kerülethez tartozott. A roncs taxi már felszegezett rendszámtáb-lája 1946-ból származott. Át kellett festeni azt is. Villamossíneket fektettek le, aszfaltoztak, „telesítettek”, a legnagyobb munkát igény-

lő „romosítás” mellett. Utóbbihoz teherautókkal szállították a törmeléket, a díszletekből épített házfalakra habarcsot szórtak. Így keltették annak látszatát, mintha a falakról lehámlott volna a vakolat. A „kirakat” üvegtábláját begittelt törmeléküveg váltotta fel. Közepébe gondosan kerek lyukat vágott az üveges, jelezvén, repesz fúrta át. De az eredeti helyszíneken (a Toldy Ferenc utca 68.-ban, ahol a nyilas házban játszódó jeleneteket forgatták; a Bem rakparton, a Batthyány utca és a Fiáth János utca kereszteződésében) is sok tennivaló akadt. A díszletezők három napig építették az üszkös, romos falat, ami a kasírozott tankcsapdák mögött látható a filmben. Egy teljes napnyi forgatást igényelt az a néhány másodpercig látható beállítás, amelyben kétszáz, katonaruhába öltözött statisztá, lovaskocsik, „gulyáságyuk” (a mozgókonyhát nevezték így), korabeli luxus- és teherautók, motorkerékpárok, harckocsik forgatagában menekülnek az emberek a szovjet csapatok elől. A tárgyak nagy részét a legkülönbélebb helyekről, helységekben gyűjtötték össze e célra a lehetetlent nem ismerő kellékesek. A Moszkvai Központi Dokumentumfilmgyár közölte, hogy a stáb rendelkezésére bocsátja azt a kb. 1200 méter hosszú dokumentumfilmet, amelyet a szovjet hadsereg operatőrei vettek fel Budapest ostromáról. A prágai filmgyár német katonaruhákat kölcsönzött a statisztéria beöltöztetéséhez (a Wehrmachtnak 1945-ben már nem volt ideje arra, hogy raktárait evakuálja). A magyar honvédség a statisztériát és a haditechnikai felszerelést biztosította a filmhez. Komoly megtakarítást tett lehetővé az ún. *előtétmakett-eljárás* alkalmazása. Nem egy költséges díszletnek csak a filmben látható részletét építették meg természetes nagyságban, a hiányzó részt pedig a beállítás szemszögének megfelelően, perspektivikus arányban lekicsinyített modell helyettesítette. [71]

Mozgalmas, sok száz szereplőt megmozgató tömeg-, illetve egykét szereplős, intim, bensőséges, „a lélek rezdüléseit” tolmácsolni hivatott jelenetek váltják egymást a filmben. „Az ostrom, a háborús hangulat, a budapesti éjszaka fényei nagy munkát adtak a világosítóknak.” Az operatőr, Illés György legközelebbi munkatársa, Kocsenda László fővilágosító pályafutása során még nem találkozott olyan eszközigényű és nagyságrendű világítási problémával, mint ebben a filmben. „Különösen sokat követelt az éjszakai harcok megvilágítása. Hatalmas területet kellett úgy bevilágítani, hogy a gép nagy távolságokra »lasson« el”, közben azonban érzékelni lehessen, hogy a jelenet éjszaka játszódik. A sötét szögletek bevilágítását az óvóhelyen úgy kellett az operatőrnek és a fővilágosítónak megol-

dania, hogy azokban látni lehessen a szereplők arcát, szemük rebbenését, amikor a rettegés kiül az arcokra (például a razzia pillanataiban). „A legsikeresebbnek a magam szempontjából azt a jelenetet tekintem, ahol a beszakadó, piszkos üvegkupola nyomában beárad a fény, a szabadság üzenete” – mondta Kocsenda László. [72]

Pásztori Tibor, a film maszkmestere olyan maszkokat készített, amelyek híven érzékeltették az emberek megrendült egészségét, megviselt idegállapotát. A németek és a nyilasok maszkjának megtervezésekor – Máriássy és Illés elgondolását követve – arra törekedett, hogy ne sablonosan, küllemükben a nevetségességig egyszerűsítve, torz képet adva róluk, ábrázolja őket, és szakítson „a legtöbbször látható Hitler-bajuszokkal”, olyan „átlagembereknek” mutatván őket, amilyenek a valóságban voltak.

Mivel a forgatókönyvet a legapróbb részleteiben is ismerte, változását naprakészen nyomon követte, Illés György tisztában volt vele, hogy milyen feladat várja, mire kell felkészülnie. Különösen a belsők, a meghitt jelenetek, a két fiatal ember kibontakozó érzelmi viszonyának, egymáshoz közeledésének folyamatát és hangulatát igyekezett a képpel, a megvilágítással is kifejezni. Már hetekkel a forgatás előtt minden tőle telhetőt megtett, hogy ne a magyar filmgyártásban használt *Agfa* nyersanyagra kelljen fotografálnia (ami igen alacsony érzékenyséű volt, s nem tudta volna kellő finomsággal visszaadni a pince, az elsötétített szobák hangulatát, tompított fényviszonyait, a gyertya lángjának szemmel alig érzékelhető, rebbenésszerű változásait). „Szóval, tényleg tudatosan készültem fel a képekre” – mondta évtizedekkel később, visszaemlékezve a forgatás előkészítésére. Törekvéseit nem fogadták kellő megértéssel. Véget nem érő vitákba bonyolódott az operatőrök legidősebbikével, a több évtizedes tapasztalatokkal rendelkező Eiben Istvánnal is, amikor elképzeléseit megismertette vele. Hegyi Barnabás óva intette attól, hogy más nyersanyaggal próbálkozzék. Féltették őt, tartottak attól, hogy az ilyen kaland kudarcba fullad. „Hiába magyaráztam nekik, hogy én mást szeretnék csinálni, mint amit eddig csináltak, de nem azért, hogy egyszerűen mást csináljak, hanem azért, mert erre a forgatókönyv kényszerít engem, hogy tartalmának, dramaturgiájának megfelelő képi megjelenését tolmácsoljam a történeteknek.” A következetesség és a kitartás végül eredményre vezetett. Sikerült megrendelnie az érzékenyebb *Gevaert* nyersanyagot, „s hát mondanom sem kell, nemhogy bukás lett volna a végén”,

de valamennyi magyar operatőr ezt követően már csak *Gevaert* nyersanyagra forgatott. [73]

A forgatás befejezését március 8-ra tervezték, de a legfontosabb kép, „a felszabadulási” március 17-re „tolódott” át. [74]

A leforgatott anyagot – a szokásoknak megfelelően – megtekintette a Művészeti Tanács. A kételyekre, amelyeket tagjai megfogalmaztak, Máriássy igyekezett egyértelmű, határozott, de megnyugtató válaszokat adni. Zoltán túl könnyen, túl egyszerűen jut be a Tátra utcai csillagos házba, és túl egyszerűen szökteti el Zsuzsikát? „Itt az volt a döntő, hogy egyáltalán bemegy-e”, hiszen Markóéknak még azt mondja, nem vesz részt semmiben. Nem is tudja, hogy mire vállalkozik, amikor odamegy a Tátra utcába. A látvány megdöbben-ti, nagyon fél, nem könnyen határozza el magát, hogy bemegy. A Művészeti Tanács tagjai között továbbra sem simultak el az ellentétek Jutka elmenetelét illetően. Menjen-e vagy ne? Karinthy és Máriássy azon az állásponton volt, hogy ha marad, az megváltoztatja nemcsak a szerelem jellegét, de megkérdőjelezi az előzmények hitelességét is. A rendező egyébként mindössze egyetlen kép – az ún. kanapéjelenet – megismétlését javasolta.

Március 24-én a minisztérium vezetése megtekintette az ún. első *standard* kópiát, és engedélyezte, hogy a film április 4-én megjelenjen a mozikban. [75]

1944. december 24. Szomorú karácsonyra készül az ország. Budapest körül bezárulóban van az ostromgyűrű. Német és magyar katonák, nyilasok, civilek kifelé igyekeznek a városból. Csak két katona kivétel ez alól. Pintér Zoltán (Gábor Miklós) és Gázsó Bertalan (Molnár Tibor), az értelmiségi és a munkás. Az egyik civilben történész, a másik bányász. Ők végeztek a háborúval, elhatározták, hogy levetik az egyenruhát, vállalva a katonaszökevények sorsát. Két „valódi hamisított” nyílt parancssal a zsebükben, szemrebbenés nélkül állják ki az első erőpróbát, a csendőrök igazoltatását. Ki-ki indulna a maga útjára, de a véletlen összeköti sorsukat. Egy mentőautóban jutnak be Budapestre, utolsóként. Mögöttük szovjet harc-cioszlop halad át az országúton.

Budapest kihalt utcáin néhány siető járókelő, tébláboló betlehe-mes gyerek. A kávéházban dizóz énekel. Zoltán és Gázsó egy rokon elhagyott lakásában akarja meghúzni magát, átvészelni az elkerül-hetetlen ostromot. Az üresnek hitt lakásban azonban ismerősökre

akadnak: Turnovszky mérnök (Rajnay Gábor) és felesége, Ilma (Mezey Mária) fogadja őket. A szomszéd szobában, a becsukott ajtó mögött fiatal lány hallgatózik. Jutkát (Gordon Zsuzsa), aki zsidó, Turnovszkyék bűjtatják. A karácsony esti készülődést légiriadó szakítja félbe. Turnovszkyék a pincébe indulnak, de egy bőröndöt a lakásban felejtenek. Zoltán visszamegy érte, és meglepve fedezi fel az „erdélyi menekültet”. Az óvóhelyen katonák járőröznek, igazoltatnak. Gázsó papíra nem állja ki próbát. A razzia másik áldozata „a diósgyőri vasas”, Markó (Rajczy Lajos). Valamennyi letartóztatottat sáncéptítésre viszik. Közben a lakásban Jutka és Zoltán közelebbi ismeretséget kötnek. A lány húszéves, Zoltán három évvel idősebb. Jutka orvosnak készült, de nem vették fel az egyetemre. Zoltán jóvőre doktorálna (Budapest történetéből).

Repülő köröz a sáncot építők fölött. Az egyik őr lekapja a puskáját, rálő. Markó nekiugrik, elveszi a puskáját. A többi őrt is lefegyverzik. A repülőgépről lehulló röpcédulák egyikéről értesülnek, hogy Debrecenben megalakult az Ideiglenes Nemzeti Kormány, és földosztásra készül. A vacsorához készülődő Turnovszkyékhoz Gázsó állít be két vekni kenyérrel. Csak „vendégségbe” jött, fontosabb dolga van. A tető alatt, a fényképészműteremben az illegális kommunista sejt tagjai gyülekeznek. Markó Zoltán felől faggatja Gázsót. Veréb (Mádi Szabó Gábor) jelenik meg nyilasegyenruhában. Gázsó csodálkozására kijelenti, hogy ez csak álruha.

A németek géppuskaállást akarnak telepíteni a tetőre, az udvaron összesereglett lakók tiltakozása ellenére. Markó hiába próbálja Zoltánt megnyerni „az ügynek”, ő többet nem vesz puskát a kezébe – mondja. Nincs értelme harcolni.

Turnovszkyéknál Kalocsainé panaszkodik, hogy nem sikerült ki-menéktennie a csillagos házból Jutka hűgát, Zsuzsikát. S most viszik őt is, mint a többieket. Zoltán vállalja, hogy érte megy. A szülők rábízák a gyereket, de maradnak.

A pékség előtt hosszú sor kígyózik. Kenyérre várnak. A kenyeret azonban a nyilasok akarják elvinni. Veréb és társai szétzavarják őket, és kiosztják a kenyeret a sorban állóknak. Zoltán haza érkezik. Megnyugtatja Jutkát, hogy Zsuzsika biztonságban van.

Sinkovits (Bánhid László), a nyilas légóparancsnok érkezik „inspicálni”. Zoltán és Gázsó kilétét tudakolja. A megriadt Turnovszky megkérdezi Jutkától, jó helyen van-e itt. Fél, hogy a lány jelenléte valamennyiüket veszélybe sodorja. Zoltán felháborodottan tiltakozik szavai hallatán. Jutka csomagol. A sötét előszobában Zoltán Jutkába botlik, aki zajt hallva kijött. Zoltán megcsókolja, karjaiba

veszi, és beviszi az ágyba. Reggel egymás mellett ébrednek. Csend honol. Olyan, mintha béke lenne.

Budapest határában szovjet parlamentek közeledik a németek állásához, hogy megadásra szólítsa fel őket. De géppuskarok fogadják.

Reggel Zoltán borotválkozni indul. Jutka szobája üres. Rádöbben, hogy a lány elment. Tanácstalan, azt sem tudja, hogy hol keresse. Az utcán járőr igazoltatja, letartóztatják. Egy pincébe lökik. Jutka is itt van, többedmagával. Mindössze egy rács választja el őket. Zoltán hiába követeli, hogy a parancsnokkal beszélhessen. Ő figyelme se méltatja. Más dolga van most.

A foglyok csoportja megindul a hajnali ködben a „végállomás”, a Duna-part felé. Kabátjukat levetik, cipőjüket gondosan egymás mellé helyezik. Jutka is köztük van. Zoltán időközben kiszabadul, fülében csengenek a parancsnok intő szavai: „legyen jó magyar”. A kijáratnál az őr biztatja, hogy örüljön a szerencséjének, mert a többiek már „jó helyen vannak”. Mire a rakpartra ér, már csak a levetett cipők sorakoznak ott. Magába roskadva tér haza. Felmegy Markóékhoz, akik éppen „haditanácsot tartanak”. Akcióra készülnek, elfogott társaikat kell kiszabadítani a nyilasok fogságából. „A lány?” – kérdezi Markó. Zoltán csak annyit felel: „Adjatok fegyvert!” Az akció balul sikerül. Zoltán és Gázsó fogságba esik. Vallatják őket, amikor kint lövések dördülnek: Markóék adnak jelt, hogy nem felejtették el őket. Időközben megindul a szovjet támadás is. Folyik Budapest felszabadítása. A harc végeztével az emberek végre feljuthatnak a pincéből. Az élet újraindul. Fiatal rikkancs (Ruttkai Éva) kínálja lapját: „Megjelent a Szabadság! Itt a Szabadság!”. „Pista!” – kiált Zoltánra. „Jaj, bocsanat!” – szabadkozik, amikor észreveszi tévedését. Majd siet tovább. Zoltán emlékezetében visszacsengenek Markó szavai: „Na, történész, most jön a te időd. Megírhatsz Budapest történetét – 1945-től.”

Az, amit a film legnagyobb erényeként ünnepeltek (azaz, hogy először elevenítette meg „a felszabadulási harcok” eseményeit), voltaképpen tévedésen alapult. Tény, hogy több filmünk szól már arról, hogy mi történt a nevezetes dátum, 1945. április 4. után, de a közvetlen előzmények feldolgozására korábban csak a *Felszabadult föld*, később a *Fel a fejfel!* alkotói vállalkoztak. Késztetésben kétségtelenül nem volt hiány, de a történetek buktatói, nehézségei a potenciális vállalkozók nagy részét elriasztották. Mert másként emlékezett erre az időszakra és a történelmi tényre a lakosság, Magyarország

népe, és másként kívánt emlékezni, viszontlátni a történeéseket a hatalmat birtokló kommunista párt. Kívált nehezzé tette a téma ábrázolását, hogy azok, akiket felszabadítóként heroizálni kívántak, azok megszállóként felélték erkölcsi tőkéjüket, amelyet Magyarország felszabadításával szereztek. A felszabadulás és előzményei olyan történelmi témát alkottak, amely a közönség nagy részét mélyen és közvetlenül érintette, hisz a negyvenes évek közepét csak a legfiatalabb generáció nem élte át felnőtt fejjel vagy gondolkodó fiatalelként. Nem volt tehát a múltnak egyetlen időszaka sem, „amelynek felelevenítése ennyi eleven emléket” bolygatott volna fel. [76] Csak épp az nem volt mindegy vagy mellékes, hogy a film mit idéz fel, milyen „hangsúllyal” ábrázolja a történeteket. S talán a leglényegesebb kérdés mind a megjelenítésben, mind az ábrázolásban az volt, vajon amit a filmen látni, az történelmi tény-e vagy képzelet szülte cselekmény, a valóság idealizáló elkendőzése. Vajon a történelmet torzító tükröt szétzúzta-e az elmúlt esztendő változást sejtető korszaka, vagy sem, avagy változatlan maradt a filmbeli „történetírásban” a nosztalgikus mítoszteremtés, a múlt átfestése, a sosem létezett hősök és a kinevezett ellenségek hamis ellentéte. Persze józan eszű, a politikával többé-kevésbé tisztában lévő, a *Szabad Nép*-félórákat, az alapfokú szemináriumokat, a kurta brosrúákat figyelmen kívül hagyó állampolgár jól tudta, hogy még nem érkezett el az a pillanat, amikor az igazságot ki lehet mondani, legkevésbé a filmen. Az ábrázolási probléma abban nyilvánult meg, és a nézők érdeklődése annak szólt, vajon a történelmi igazságból – ha létezik egyfajta igazság – mit és hogyan lehet kimondani, megjeleníteni. Ebből a szempontból vizsgálva, a *Budapesti tavasz* kétségkívül megbukott a történelmi vizsgán. Ha igazságosak akarunk maradni, ha a történelmi helyzetből kiindulva vizsgáljuk a tényeket, meg kell állapítanunk, hogy nem is történhetett ez másképpen 1955-ben. Kevesen akadtak olyanok a nézőtéren (őket mind népesebbnek szerette volna látni a hatalom nézeteit tükröző kritika), akik azt mormolták a sötétben, a felszabadulás jelenetei láttán, hogy bizony „így volt”. Annál többen akadtak olyanok, akik kételkedve szemlélték a filmben ábrázolt történeések nagy részét.

De hát történelmi film-e, ilyennek készült-e a *Budapesti tavasz*? S nem egyszerűen „két tétel [...] egyetlen kérdés: élet vagy halál”? [77] Inkább, talán, élet és halál. Annak tételezése, hogy a történelem nagy pókerjátszmájában mindenki olyan lappal játszik, amelyet kap. A véletlen találkozás a film történész hősét is e felismerésre ösztönzi,

hiszen maga is egy kétesélyes játszma szereplője, amelyről kezdetben nem tudhatja, hogyan végződik. Neki azonban megadatott, hogy sorsát befolyásolja, de Jutka már eleve veszített helyzetből próbál meg, még egy utolsó erőfeszítéssel, szabadulni. A film drámai (dramaturgiai) alapképlete ez, és a történelmileg adott keret a negyvenes évek Magyarországa, amelyet a *numerus clausus* kihirdetése óta véglegesen és végletesen megosztott a politika. A „zsidó lány” és a „magyar fiú” szerelme nem nélkülözi az igazi, valós elemeket („volt ilyen” – szokták mondani), de az egyetlen, fájdalmasan lepusztult igazsága, realitása a lány elhurcolása és halála. A film észrevétlenül és finoman azt sugallja, hogy író, rendezőt nem érdekelt e témakörben igazán semmi más, mint ez a történet. Máriássy élni tudott a történelem adta lehetőséggel, amikor a cenzúra szorítása engedett, amikor a figyelem – az adott témán belül – a számára jelentéktelen kérdésekre koncentrált. S a „gazda” gyanakvására – „vajon az írók s az egész film nem túlságosan a polgár, az utat kereső értelmiségi szemével látja 1945 tavaszát?” [78] – mi mást lehet felelni, mint azt: igen. Ebben rejlik erőnye, nem „az igazi, szocialista realista filmszerűség megvalósításáért vívott küzdelem bátor kezdeményezésében”. [79]

A korábbi korszak nagy hatalmú, de kétes hírű szakmai „tekintélyének” a *Budapesti tavasz* csupán ürügyet szolgáltatott arra, hogy utóvédharcát megindítsa a valaha irányítása alatt álló filmgyártásnak – a *Simon Menyhért születése* óta – mindjobban kirajzolódó „veszélyeztetettsége” láttán. „Az utóbbi időben – próbált még egyszer »leszámolni« mind szaporodó »ellenzékének« nézeteivel – a filmszerűségről téves és káros nézetek terjedtek el filmművészeink körében.[...] A gyökeréig idealista nézetek hangoztatói a filmszerűséget csak a felvevőgép sajátos lehetőségeire korlátozzák, leszűkítik és azonosítják a képszerűséggel, a film kifejezési formáit szembeállítják a valóság megjelenési formáival, és elszakítják az eszmei mondanivalótól, a tartalomtól, az öncélú, különleges mozgóképmegoldások kedvéért. [...] Az igazi filmszerűség [...] nem csupán képszerűség, hanem a kép és a szó, a csönd és a hang helyes aránya.” A „filmszerűség”, amelyet csupán a recenszens szűkített önkényesen a képszerűségre, valóban „gazdagabb és tartalmasabb a némafilm formanyelvét mechanikusan utánzó képszerűségnél”, de az ötvenes években (több mint húsz évvel a hangosfilm felfedezése után), már nemigen akadt ezen utóbbi nézetnek képviselője, és még kevésbé védelmezője. Jóval többen voltak viszont azok, akik a filmet a tarta-

lomra, az „eszmei mondanivalóra” igyekeztek redukálni [80], akik makacsul elleneztek a „mozgóképmegoldásokat”, „önkényesnek” kiáltva ki minden eredeti beállítást, képi ábrázolást, s akik a *Budapesti tavasz* stiláris „újszerűségét” a semmitmondó „közvetett megoldásokban” látták. [81]

A *Budapesti tavasz* a magyar filmnek mind elbeszélés-, mind ábrázolásmódját megújította. Előbbit a jellegükben eltérő jelenetek, képek, beállítások egymás mellé vágásával, narratív ellenpontozással érte el, utóbbit – az operatőr leleményének és tehetségének köszönhetően – a fényképezés stílusának megváltozásával érzékelte. A film alaphangulatát kifejezően megjeleníteni képes operatőri munka stílusjegyei az intim, bensőséges, kevés szereplőt igénylő jelenetekben mutatkoznak meg a legérzékletesebben. Amikor például Ilma zongorázni kezd. Egyik profilja árnyékban marad, a másik fényben. Gyertyafény mellett virraszt Zoltán és Jutka a kiürült lakásban. A lány elindul, gyertyával a kezében, és a pislákoló fény végigvonul a lakáson. Később látjuk őket, amint az ágyon hevernek, háttérben a gyertya sápadt fénye világít. Azután a váratlan találkozás a sötét pincében, ahol alig kivehetőek a szereplők körvonalai. Végezetül a filmtörténet maradandó epizódjai: a ködös Duna-parton sorba rakott, elárvult cipők, a fiatal rikkancs és Zoltán találkozása a film utolsó jelenetében.

A korabeli kritika – egy-egy kivételtől eltekintve – azonban nem ezeket a jeleneteket tartotta leg többre. Azokról az epizódokról emlékezett meg dicsérőleg, amelyek „az ostrom idejének rendkívüli állapotát illusztrálják”. „Amikor az élet a véres drámák mellett groteszk [...] helyzeteket is teremtett.” [82] „Szinte az egész sajtó nagy elismeréssel szólt arról a jelenetről, amikor feltűnik az első szovjet katona, Turumbek tizedes, s nem egy vetítésen nyílt színi taps fogadja. [...] Az ablakot betörő katona, a mögötte beáramló levegő egy új korszakot jelképez [...], az új élet szimbólumává növekedik. S milyen egyszerűen fejezi ki a film a szovjet katona és a magyar bányász egymásra találását!” [83] A moziból távozó néző ezek után eltöprenghetett, vajon olyan szovjet katonákat látott-e viszont a vásznon, mint amilyenekkel 1945-ben közelebbi ismeretiséget kötött. Meglepve vette tudomásul, hogy felszabadításában, védelmében milyen fontos szerepet játszottak az illegális kommunisták, akikről nagy részük annak idején azt sem tudta, hogy ilyenek léteznek. A látottakból ítélve, Karinthynek nem sikerült józan belátásra bírni az illeteéseket, amikor attól óvott,

hogy az illegális pártsejt tevékenységének túlzó, megszépítő idealizálása többet ront az „elődeink” harcáról már készülóban lévő „tablón”, mint ha hiteles ábrázolásra törekedett volna. Az efféle előzmények azt sejtették, hogy a kommunista párt „meghatározó” történelmi szerepvállalásának és tevékenységének utólagos legitimálása, „pártszerű” átfogalmazása még tartogat meglepetéseket. Ez a sejtés hamarosan bizonyossággá vált, amikor a korábbi statiszták mögött felsejlettek a főszereplő körvonalai, fokozatosan kirajzolódtott profilja. Különös ismertetőjele az volt, hogy alakját Schönherz Zoltánról, a Kommunisták Magyarországi Pártjának titkáráról „mintázta” az író, Vészi Endre. „A Schönherz-téma évek óta kísértett. Realitás akkor lett belőle, amikor Várkonyi Zoltán kézbe vette” [84], „s izgalmas történetet” faragott belőle „az 1942-es év Magyarországról”. [85]

A párttörténet útvesztőjében

A *Budapesti tavasz* témaalakítása és annak eredménye csak megerősítette azt a benyomást, hogy a magyar filmgyártás a történelmi események, tények ábrázolásakor cseppet sincs – mert nem lehet – tekintettel a történelmi igazságra. Persze a történelem értékelése mindig világnézet (ideológia) függvénye (volt), de korántsem mindegy, milyen mértékű függőségben van téma és megjelenítője attól a világnézettől, amelyet vall és/vagy egyszerűen csak szolgál. A történetírás objektivitása legenda, a történész, az író, a filmrendező mindössze arra törekedhet, hogy világnézetét, szemléletét ne a történelmi tény rovására érvényesítse: ne hallgasson el és ne emeljen ki érdemtelenül, a megedett valóság ábrázolásának kárára, tényeket, eseményeket, személyeket. A történetírás ismeretelmélete és technikája, az események, tények és folyamatok felidézése, ismertetése és értelmezése, a megismerés és megismertetés módszertana rendkívül fontos, de talán a leglényegesebb a történetíró, a történelmet ábrázoló erkölcsi felelőssége, igazságérzete, tisztasága. Olyan képet kell festenie a történelemről, amely arányában leginkább közelít ahhoz, amit a kortársak feljegyeztek, ábrázoltak, ugyanakkor kellő távolságtartással szemlélve a világnézetből eredő torzítást, összevetéssel kiszűrve a valótlan a valódiból.

A történelem ábrázolása – a filmben is – tehát elsősorban etikai kérdés, amelynek háttérbe kell szorítania a világnézetet. Az ötvenes

évek Magyarországon a helyzetet éppen e viszony ellentéte jellemezte: a világnézet primátusa, az ideológia fanatizálása és fetiszizálása illúzióvá tette az „igazság” keresését a párttörténetben és az ábrázolást a művészetben. A valóságot számon kérni hasonló helyzetben értelmetlen és hiábavaló fáradozás lett volna: az senkit sem érdekelt abban a közegben, ahol a döntések születtek. Át kellett tehát írni a párttörténetet is, ahogy korábban átírták a XIX. és XX. század történetét egyaránt.

A magyar történettudománynak talán legfontosabb területe – 1950–1956 között – az ún. párttörténet volt. „Felfogása messzemenően kihatott az egész marxista-leninista történetírára.” [86] E területen „csapott össze” a leglátványosabban – nézetek formájában – a tudományos megismerés objektivitásra törekvő szemlélete és módszere az ún. *konjunkturizmus*ssal, a „személyi kultusz, a dogmatizmus szubjektivista anyagkezelésével”, amelyben napi politikai szempontoknak rendelték alá a történelmi események, folyamatok értelmezését, a személyiségek értékelését. „Ez a *konjunkturizmus* nem vált javára sem a tudománynak, sem a politikának.” [87] Az „új” történettudomány így „túl közel” került a „gyakorlathoz” (igyekezvén a napi politika változását tükrözni). E *konjunkturizmus* szemléletes példájává vált, hogy a munkásmozgalom történetét lassan és folyamatosan egyetlen párt (a kommunista párt) történetére szűkítették [88], de azt is – a *pártosság* elvét szem előtt tartva – jócskán eltorzították, és a mindenkori pártvezetetésben helyet foglaló személyek érdekének és felfogásának megfelelően „alakították”. A magyar párttörténetírás legfontosabb „szellemi műhelyévé” nem az e célra létrehozott (és Munkásmozgalmi Intézetből átkeresztelt) Párttörténeti Intézet vált, hanem az MDP Központi Vezetőségének (Révai-) titkársága, Tudományos és Kulturális Osztálya (amelyet Andics Erzsébet vezetett.) E fórumok döntő szerepet játszottak abban, hogy a történettudományban felülkerekedett és egyeduralkodóvá vált a „rózsaszínű történetírás”, a „történeti események szubjektivista, voluntarista felfogása”, és „megoldatlanok” maradtak a párttörténet olyan fontos kérdései, mint a Kommunista Párt, illetve a Szociáldemokrata Párt „ideológiai fejlődése”.

Az „1953 után megindult tisztázódási folyamat” a *történészfronton* is éreztette hatását, tükröződött abban a „zűrzavarban”, amely „akkoriban [...] az ideológiai fronton uralkodott”. „1945-ben [...] ez az erjedés megállt, és 1954 végén, 1955 elején megindult [...] az ellentámadás.” A párttörténetírás területén ezek, a visszarendeződést sejtető és előkészítő események a „dolgokat egy kicsit a fejük tetejére állították”. Megindult az ideológiai harc a *negativizmus* ellen, amely a hibákat „túlságosan” előtérbe kívánta helyezni. [89] Az SZKP XX. kongresszusának „fényében” sem világosodott meg „egyesek” számára, hogy „a párt [...] múltbeli hibáinak feltárása [...] nem kisebbíti [...] múltbeli dicsőséges küzdelmét, [nem vezet] ad abszurdum a párt vezető szerepének tagadásához”. „Gyökeres fordulatra van

szükség a párttörténetírásban, hogy ezeket a régi hibákat [...] felszámolhassuk.” [90]

Azt már nem vitatta igazán senki, hogy az 1953 előtt folyó történettudományi munka („de nem kis mértékben az azutáni is”) meghamisította a valóságot, *lakkozott*. [91] A bekövetkezett politikai változás szellemében „a magyar párt történetében is le kell vonni [...] a következtetést”. A párt története többé nem lehet „a jelen helyzetben vezető garnitúra [...] története”. „A párttörténet azoknak az embereknek a története kell hogy legyen, akik a mozgalmat csinálták.” Következtetés: a párt közkézen forgó története tehát nem azoknak az embereknek a története volt, akik „a mozgalmat csinálták”. Véggkövetkeztetés: akik tehát ma a párttörténetben szerepelnek, azok „nem csinálták a mozgalmat”. Az eddigi „párttörténeti kísérletek” párthatározatokhoz „stuccolták hozzá” a történelmi helyzetet, „a határozat szemüvegén keresztül szelektál” (sic!), ami helytelen és tudománytalan módszer. A párt vezetésében, tevékenységében, stratégiájában elkövetett hibák feltárása és elemzése tehát nem tekinthető *negativizmusnak*, mert „az a hősi harc, amelyet [...] a párt vitt [...], pozitív [...], még akkor is, ha az adott szakaszban a hibák dominálnak”. [92] Kialakult az a nézet, bár korántsem vált általánosan elfogadottá (inkább csak retorikai szerepe volt a beszédekben), hogy „nem helyes, hogy a párttörténetet csak felülről írják meg”. Ezért „voltak összeütközések a felső vezetés és a párttagság, a pártfegyelem és a valóság vagy egyes emberek értékelése tekintetében”. [93]

A párttörténet rengeteg hibát követett el azzal, hogy „kit és hogyan” mutatott meg a történelemben. Bő teret szentelt a kommunista mozgalom néhány „kiemelkedő személyének”, de megfeledkezett a „becsületes funkcionáriusokról”, és ezzel nagymértékben „elszemélytelenítette a történelmet, holott azt „személyek csinálják”. A történetírás feladata, hogy az ő tevékenységüket „a valósághoz híven” mutassa be. [94] Miként az volt a művészeté is, ha már a tudomány nem boldogult vele oly könnyen. Ehelyett azonban a (film)művészet is „önkéntesen megváltoztatta a párt történetét [95], de a cselekmény megváltoztatásának hátart [szabott] a történelmi igazság”. [96]

A film úgy fűzi az eseményeket, hogy a pártot és a munkáosztályt szüntelen kölcsönhatásban lássuk.
Németh Sándor, 1955.

Schönherz Zoltán elektromérnök 1938 decemberében „települt át” – pártutasításra – Csehszlovákiából Magyarországra, ha egy illegálisan érkező és mindvégig illegálisban élő ember esetében egyálta-

lán van értelme e fogalom használatának. Schönherz 1941-ben a KMP Központi Bizottságának tagja lett. Tevékenyen szervezte a párt háborúellenes kampányát, irányította a Függetlenségi Bizottságot, amelyik 1941. október 6-án a Batthyány-emlékmécsesnél, november 1-jén Kossuth és Tancsics sírjánál rendezett tüntetést. Részt vett a *Népszava* karácsonyi számának előkészítésében is. Bábáskodott a *Szabad Nép* születésénél, a lap első vezércikkét ő jegyezte. Az egy évnél alig hosszabb idő alatt, ami aktivizálódása és letartóztatásának elrendelése (amire az 1942. március 15-i háborúellenes tüntetés szervezésében játszott szerepe adott okot) között eltelt igen „eredményes” munkát végzett. Letartóztatására is csak a parancs kiadása után hónapokkal került sor. Október 9-én kivégezték.

Ennyit árulnak el róla az életrajzi adatok, a száraz tények. Ebből az élettörédekből kellett mítoszt csinálni, ebből a hétköznapi emberből hőst. Erre a tudomány nem lehetett képes, ezek a tények úgyszólván semmitmondóak voltak. A „művészet erejével” kellett kitölteni a tusrajz fehér foltjait, a magánéletet is bevonva, árnyalt portrét kerekíteni, megjelenítve körülötte a „mozgalom” valós vagy vélt, jellegzetes szereplőit, tablóvá szélesíteni a magányos hős portréját.

Schönherz tehát úgy került a tématervebe, mint Pilátus a *credó*ba. Belőle a kor csinált áldozatot, az MDP pedig az áldozatból mártírt. „Amikor Schönherz Moszkvából [Budapestre] érkezett és megkezdte a pártszervezést, békében éltünk a Szovjetunióval, elítélésekor háborúban állottunk vele.” [97] Ha „voltak összeütközések a párt-irányítás és a tagság [...] vagy egyes emberek megítélésében”, ő feltehetően nem az utóbbiak körébe tartozott. Kivégzése, halála olyan erkölcsi tekintélyt adott neki a háború alatt, amelyet később is elismertek. Hozzá hasonló kevés akadt még a kommunista párt képzeletbeli panteonjában, ahol a „mártírok” között jelölte ki – Sallai és Fürst, Rózsa és Ságvári társaságában – a helyet számára a sors és a párt.

A „történelmi elődök”, „mártírok” közül – a látszat ellenére – nem volt könnyű azt kiválasztani, aki az illegális kommunista párt harcát *leghatásosabban* (tehát kellő érzelmi töltéssel és nemcsak „eszmei tisztaságával”) képviselni tudja. A tragikus sors mellett ehhez más jellemzők is kellettek. Mi szólt, szólhatott Schönherz mellett – pontosan nem tudni. Biztos, hogy nem a helyzet és a történetek ismerete játszott döntő szerepet a választásban, hisz a „Moszkvában [élő] magyar elvtársaknak fogalma sem volt az itthoni kommunisták

életéről és működéséről” – írta Skolnik József, az illegális KMP Központi Bizottságának megszervezésével megbízott egyik vezetője. [98] Schönherzben tehát „megbízta a moszkvai elvtársak”, szemben Rózsa Ferencsel, akivel kapcsolatban „kihangsúlyozták – idézi Skolnik –, hogy vele a kapcsolatot [vegyék fel], de ne vonjuk be őt és társait a vezetésbe”. „A vezetés gerincét a bécsi döntés után Csehszlovákiából ájtott elvtársak képezzék.” Közéjük tartozott Schönherz is. Őket a Komintern és magyar tagozatának vezetői – a Magyarországon tevékenykedő illegális kommunistákkal ellentétben – „tisztának” tartották. Olyannak, akit nem szervezett be a politikai rendőrség. Schönherzet jól ismerték Moszkvában is – kétszer is járt ott illegálisan –, és „az elvtársak” megbízta benne. Mindez döntően esett a latba akkor, amikor „a magyar közvélemény” szorgalmazni kezdte „a párt vezette munkásosztály hősi harcainak művészi ábrázolását”. [99]

„Hosszú út előzte meg a film elkészültét. [...] A munka irodalmi kézírata [terjedelemben] felér egy vaskos regénnyel” – sóhajtott fel, minden bizonnyal megkönnyebbülten, Vészi Endre 1955 októberében. [100] Négy év telt el azóta, hogy az első mondatot papírra vetette.

Révai József valószínűleg 1949 júniusa óta melengette azt az ötletet, hogy a két világháború közötti magyar munkásmozgalom, azon belül is az illegális kommunista párt történetéről, működéséről, vezetőiről és aktivistáiról (Sallairól, Fürstről, Schönherzről) játékfilm készüljön. [101] Mikor a *Schönherz* témája az 1953. év tématervi javaslatai között „megjelent”, Révai azonnal, és rá nem jellemző lelkesedéssel, felkarolta. „A legfontosabb film” – jegyezte fel a javaslatok láttán. „Magyar munkásmozgalmi film a Párt hőseiről még nem készült. Erre nagy erőket koncentrálnak” – hívta fel a Filmfőosztály vezetőjének és a filmgyár igazgatójának figyelmét 1952. január 16-án kelt „megjegyzésében”. Helyeselte, hogy a témára „Fábrit állítsák rá”. Kételyei voltak viszont afelől, hogy „a tervbe vett írók” képesek lesznek-e „megcsinálni”. Javaslatában az első helyen Asztalos Sándor *Schönherz* címmel készülő színműve szerepelt kiindulópontként. „Ha [...] reménykeltőnek ígérkezik, akkor vele kellene foglalkozni.” [102]

A megbízást e téma kidolgozására mégsem Asztalos, hanem Máthé (Máté) György és Vészi Endre kapták. A cselekmény ötlete Máthétól eredt, de ő nem ért rá megírni, Vészi azonban egyedül nem vállalkozott erre. Így, közel egy esztendő alatt, jóformán semmi

sem történt. 1952 őszén Vészi végre hozzáfogott a novella megírásához, feltehetően némi ösztönzésre. Időközben ugyanis kipattant a „Déry-ügy”: a *Feleletről* 1952 szeptemberében és október elején – mint arról már korábban szó esett – vitát rendezett (helyesebb volna ezt az akciót provokációnak minősíteni) [103] az MDP Központi Előadói Irodájának Kultúrpolitikai Munkaközössége. A háttérben Rákosi állt – Révai csak az *ördög ügyvédje* szerepét játszotta –, akinek felgyülemlett az „elszámolnivalója” Déryvel. „A Déry-ügy az irodalom frontján [vetette fel] nagy nyomatékka az osztályharc kiéleződését.” A párt, a két háború közötti magyar munkásmozgalom, azon belül pedig a kommunisták és szociáldemokraták ábrázolása, a regény „konfliktuskezelése” nem tetszett a „vezető elvtársaknak”. A *Feleletben* ábrázolt kérdéskör „az irodalmi-művészeti front fő kérdésévé vált, amelyben a pártvezetés [demonstrálni kívánta] az irodalomra [és a magyar közvéleményre] ható polgári befolyás hatását és veszélyességét”. [104]

A téma jelentősége tehát tovább nőtt. A „Dramaturgia gondolkodni kezdett” azon, hogy Vészi helyett kivel lehetne „jól megírtni”, mivel a film az 1953-as év legfontosabb alkotásának ígérkezett. [105] De azért hagyták, hogy Vészi tovább dolgozzék a *Schönherz* című novellán. Puhatolóztak nála, hogy mit szólna ahhoz, ha Méray Tibort „társítanák” vele. A kijelölt dramaturg, Bacsó Péter „nagy lehetőséget” látott az anyagban, a megbízott rendező, Fábri Zoltán viszont „egyelőre” nem tartotta annak. „Várjuk meg a novella elkészülését – javasolta kompromisszumként a Gyártási Osztály –, s ha nem lenne biztató, azonnal keresünk nagyobb képességű író.” [106] Fábri időközben, a bizonytalan helyzetet megelégedve, lemondott. Helyébe a pályakezdő Herskó Jánost jelölték ki rendezőnek. Őt viszont Vészi nem tartotta megfelelőnek, és válaszul abbahagyta a *Nagy küldetésre*, majd a *Küldetésre* elkeresztelt forgatókönyv írását. [107] A kompromisszum lehetőségét azonban ő is nyitva hagyta. „Tapasztalt segítőt” kért – „a legrosszabb esetben” – Herskó mellé. Herskó ezen felháborodott, „így” nem vállalta a film rendezését. A „rendezői probléma” az Igazgatási Tanács elé került megoldásra. Az idő sürgetett, mert Vészi – hogy „követelésének” nyomatékot adjon – ismét abbahagyta a munkát. [108] Mivel Bacsó is kívánt a munkából, Szász Péter dramaturgot bízták meg a téma „istápolásával”. „Filmet nem lehet egyedül írni” – indokolta a döntést Szász Péter. „A filmkészítés közös dolog. [...] Két esztendeig szültük a forgatókönyvet. Ezer meg ezer változat, elképzelés [...], ötlet, alak tengeré-

ből kelt ki végül az irodalmi forgatókönyv”, Schönherz életének utolsó két esztendejébe sűrítve a cselekményt, drámává érlelve azt. „Ahogy terebélyesedett a drámai anyag, ahogy Vészi újra és újra felszítva, új gondolatait” papírra vetette, eljutottak odáig, hogy a film már nemcsak Schönherzről szólt, hanem a „kommunista hős” típusáról. Valóságos személyből megálmodott alakká, ideállá vált, akit már nevén sem nevezhettek. „Soha egyetlen »szempontot« sem adtam – védekezett a valós vagy vélt vádak ellen a film dramaturgja (aki ezúttal is »egy kicsit meghalt«, mert »az igazi dramaturg álmai és elképzelései« is benne voltak a forgatókönyvben, a filmet azonban más »jegyezte«) –, erről már szó sincs filmművészetünkben.” [109]

A *Küldetést* mind a filmgyárban, mind „más művészeti körökben [...] propagandafilmnek” tartották. Várkonyi Zoltán ennek ellenére vállalkozott rendezésére. Az időközben elkészült forgatókönyvhöz (amihez csak „szakmai szempontból” fűzött megjegyzéseket a Művészeti Tanács [110]) már ő írta a technikai forgatókönyvet – egy hónap alatt. Ezzel párhuzamosan folyt az előkészítés (motívumkeresés, a szereplők kiválasztása, próbafelvételek, a költségek felbecsülése). A cím is megváltozott.

A *Különös ismertetőjel* főszerepére Sinkovits Imrét választotta a rendező, Kóti Bessenyei Ferenc játszotta volna. Ezt a szereposztást már Gertler Viktor is bírálta a Művészeti Tanács ülésén, mondván, „Bessenyei hangja túl intellektuális Kóti szerepére”. A „minisztérium” Gertlerrel értett egyet: „a végső döntés Bessenyeire esett”. A próbafelvételek alapján kifogásolták Básti túlzott határozottságát, kérdésessé vált, megfelel-e Gara szerepére. Váraljai megszemélyesítésére – a javasolt Kovács Károly helyett – Somló Istvánt ajánlotta Szász Péter. [111]

A forgatás 1955. január 11-én kezdődött el. [112] A korszak legtöbb, 124 képre (illetve 469 beállításra) bontott filmje a rendező szerint 80, az operatőr, Pásztor István szerint 86, a gyártásvezető, Zombory György megállapítása szerint viszont 89 helyszínen játszódott. [113] Ez a tény már önmagában is jelzi, hogy milyen nehézséget jelentett a korabeli gyártási lehetőségek, a szegényes eszköz- és gépkocsiállomány ismeretében ennyi helyszínen dolgozni. Ráadásul a *Különös ismertetőjel* esetében történelmi filmről volt szó, ami tovább bonyolította az egyszerűnek amúgy sem nevezhető helyzetet.

A film legnagyobb szabású jelenete az antifasiszta, háborúellenes tüntetés, amelyben 1200 statiszta és 300, korhű jelmezben „fellépő” lovas rendőr szerepelt. Már az előkészítése is sok gondot okozott.

1942. március 15-én a tüntetők kokárdás, plébából készült Petőfi-jelvényt tűztek a kabátjukra. A jelentkezők több mint tízféle jelvényt hoztak. Mindenki azt állította a magáéról, hogy az az „igazi”. A rendező asszisztense, Fejér Tamás azonban, aki részt vett a tüntetésen, mindegyikükről kiderítette, hogy nem eredeti. A Munkásmozgalmi Intézet bocsátotta ezek után az alkotók rendelkezésére az igazit.

Nem kis bravúr kellett ahhoz sem, hogy a hajdani, állítólag „tízezer” tömeget az 1200 statiszta kétséget kizáróan érzékeltesse. Még ennyi embert is csak körülményesen lehetett a Petőfi-szobor köré tömöríteni úgy, hogy közben a felvevőgép ne mutassa a Dunát, mert hiányzott az 1942-ben még álló Erzsébet-híd, foghíjas volt a Gellért-szobor oszlopfélköríve, és a Tabán küllemén is sokat változtatott a háború. De hiányzott a távból a királyi vár jellegzetes kupolája is. A Petőfi-szobor mögül eltűnt a hajdani Bristol Szálló. Az egykor Mária Valéria névre keresztelt utca 1955-ben még foghíjas volt. A távoli beállítások szemszögének kiválasztását pedig majdnem meghiúsította, hogy a görög katolikus, illetve a belvárosi plébánia-templomot csak bizonyos magasságig lehetett fényképezni, mert egy-egy tornyuk a háború alatt leégett.

Amit a járókelők észre sem vettek – azt, hogy mennyit változott az utca képe 1942 óta –, azt a film készítőinek pontosan tudniuk kellett, és tenni arról, hogy a korabeli városképet rekonstruálni tudják a filmben. [114] A vidéki vasútállomáson játszódó jelenetet a Józsefvárosi pályaudvaron forgatták. Az egyik jelenetben, az „egyszerű munkáslakásban” rádiót hallgatnak az összegyűlt emberek. Megszólal a bemondó: „Figyelem, itt a Kossuth rádió beszél, az igaz magyarok rádiója.” „Felolvassuk a szovjet hadijelentést.” Ezt a korabeli magyar lapok természetesen nem közölték. A front alakulásáról 1941. szeptember 12-én csak szovjet forrásból tájékozódhatott volna az érdeklődő. De a szünetjel is sok fejtörést okozott. Milyen hangnemben szólalt meg akkoriban a Kossuth-nóta? Sikerült megszerezni a szöveget, és megállapítani azt is, hogy a Kossuth-nóta hat taktusa zongorán hangzott el. Így került be a filmbe is. [115]

A forgatást 1955. március 25-én fejezték be, de ma sem tudni pontosan, hány (39, 41,5 vagy 47) forgatási nap után. „A minisztérium által kívánt új anyagot” 2,5 napnyi forgatással pótolták. Az *első standard* kópia május 14-re készült el, amit – fontos filmről lévén szó – a szokásosnál többen tekintettek meg előzetesen. Kovács István PB-tag és a Nagybudapesti Pártbizottság véleményét Non György

közvetítette. „Kovács elvtárs” három olyan pontot jelölt meg, amelyeken „javítani kell”. A háborúellenes tüntetést ábrázoló jelenetből „vagy kivágni a Himnusz-részt, vagy benne hagyni úgy, hogy utána erős hangsúlyt kapjon [...] a rendőrök brutalitása”. A film befejezését („KP nincs – megsemmisítettük” – mondja az ezredes, és „pont”. A két kommunista elmegy.) nem találták frappánsnak. „Így erőltlen.” Kovács István helyett azt javasolta, hogy a „pont” után jelenjék meg Ottó, és dühösen nyújtsa át a főnökének egy rölapot. „Schönherz elvtárs kivégzése után a Párt röpcédulákat bocsátott ki, hogy a Párt él, nem lehet megsemmisíteni.” Ezt a jelenetet kövesse a Duna-parti zárójelenet az elballagó kommunistákkal. „Az elvtársak” nem érezték elég hatásosnak a siralomházban játszódó jeleneteket sem. Elsősorban az anya magatartását kifogásolták, aki szótlan marad, „idegesnek hat, meg sem csókolja a fiát”. A *Titkárság* [116] is megtekintette a filmet, de a „vezető elvtársak” akkor nem nyilvánítottak véleményt. Pedig – aggályoskodott a Filmfőosztály megbízott vezetője miniszteréhez írott feljegyzésében, akit nem közvetlen beosztottja, Non György, hanem annak alárendeltje tájékoztatót csak –, jó lenne azt is ismerni, mielőtt „esetleg költséges javításokba” fognának. A Tudományos és Kulturális Osztály vezetője, Andics Erzsébet viszont már közölte „Nagy elvtársnő” útján, hogy Rákosi Mária meztelen képét ki kell vágni. „Kállai [117] elvtárs szerint nem kell.” Nagy volt a tanácsalanság, hiszen a leginkább érdekelt személy, Rákosi hallgatott. Titkárságáról származó hírek szerint (közvetítő „Szathmári elvtárs”) „a film [ugyan] nagyon tetszett, [de] Rákosi elvtársnak néhány apróbb megjegyzése” volt, „amit Darvas elvtársal fog közölni”. Ő (mármint Szathmári) nem tudja, „kell-e változtatásokat végrehajtani”. Az, hogy a „néhány apróbb megjegyzés” mire vonatkozott, közölte-e őket Rákosi Darvassal, ma már nem tudható. A Népművelési Minisztérium ezek után engedélyezte a 2980 méter hosszú film – amely „előrelépés [volt] azokkal a filmekkel szemben, amelyek csak a mozgalmi munka, a közélet síkján ábrázolták a kommunistákat” [118] – bemutatását. [119]

1942. A szovjet határ közelében fekvő kis falu állomásának vendéglőjében jókedvű társaság búcsúztatja a bevonulni készülő állatorvost. Az egyik sarokban detektívek üldögélnek. Időnként az egyik felugrik, a telefonhoz siet. Valakit várnak, akinek nincs „különös

ismertetőjele". Az illetőt Szabó Imrének hívják (Bessenyei Ferenc). Ő a Kommunisták Magyarországi Pártjának titkára. Amikor belép a helyiségbe, azonnal érdeklődést vált ki. Egy szempillantás alatt felismeri a helyzetet, és hogy a nyomozókat megtévessze, a zongorához ül. Az „akció” sikerrel jár. Olyannyira, hogy a letartóztatásával megbízott nyomozók később, már a vonaton, kártyapartira is meghívják.

Kóti Lajos (Sinkovits Imre) taxisofőr szerelmes Esztibe (Ruttkai Éva), de a megbeszélrt randevúról mindig elkésik. Taxijával feltűnés nélkül járja a várost, ezért a Párt fontos feladatokkal bízza meg. A lánynak erről persze nincs tudomása. Kóti nem árulhatja el késése okát. Most is, a randevú helyett a Keleti előtt kell várakoznia Garával (Báti Lajos) Szabó Imrére.

Szabó megérkezése után azonnal munkához lát. Anna (Szemere Vera) segítségével, aki egy könyvkereskedésben dolgozik, megkezdí az illegális *Szabad Nép* kiadását, megszervezi terjesztését. „Igaz, az újság még nem rotációs, de a sokszorosított lap is a Párt szavát hirdeti.” [120] Kóti szállítja a nyomdába a sokszorosítógépet és a papírt. Az ő leleményességén múlik az „akció” sikere.

A Párt tevékenysége a háború okozta nehézségek ellenére mind nagyobb méreteket ölt. Kezdeményezésére jön létre a találkozó a polgári demokratikus ellenzék képviselőivel, akik a Történelmi Emlékbizottságba tömörülve kívánnak egységesen fellépni a háborús, németbarát politika ellen. A bizottság tagjai megállapodnak abban, hogy március 15-én háborúellenes tüntetést szerveznek a Petőfi-szobornál.

De a rendőrség sem tétlenkedik. Tapasztalják, hogy a kommunisták aktivizálódtak, maguk is mind nagyobb erőt vetnek a küzdelembé. Kapóra jön az egyik nyomozó, „Ottó” (Ladányi Ferenc) ötlete. 1930-ban, a tüntetés alkalmával, letartóztatnak egy fiatalembert, aki „köpött”, elárult jó néhány kommunistát. Az illetőt Garának hívják. Most vezető szerepet játszik a mozgalomban. Ottó – egy kis baráti beszélgetésre – felkeresi. Gara elhárítja Ottó „ajánlatát”, de a nyomozó megzsarolja. Az egykori „spicli” rádöbben, hogy múltja foglya. Gara „értékét” növeli, hogy szeretője, Felhó (Ferrari Violetta) Szabó „összekötője”. Őt bízza meg Gara azzal, közölje az „elvtársakkal”, hogy egy időre „kiszáll” az akcióból. Felhó – Szabó tilalma ellenére – titokban találkozik Garával. Így – tudtán kívül – nyomra vezetí a rendőrséget. Felfedezik az illegális nyomdát, a „legderekbabb harcosokat” letartóztatják, illetve, mint Annát, lelövik. Szabó is „hurokra

kerül". Felhő, amikor rádöbben Gara kilétére, elkeseredettségében a Dunába öli magát.

„A rendőrség borzalmas kínzásokat alkalmaz Szabó Imre vallatásánál, de reménytelenül, mert Szabó ajkát nem hagyja el áruló szó.” A Margit körüti fegyház tárgyalótermében Bajcsy-Zsilinszky Endre (Ajtay Andor) nyugodtan felel Szabó kérdéseire. „Elismeri a kommunisták következetes, hazafias politikáját.” A bíróság meghozza ítéletét: halálbüntetéssel sújtja Szabót. A kivégzés előtt a fiú találkozik az édesanyjával. „Büszke vagyok rád, fiam” – mondja az anya alig hallhatóan. Miután elment, fia felidézi a gyermekkor emlékeit. „Nem tehettem másképp [...], ha újra kezdeném, ugyanezt tenném. [...] Nagyon rossz, hogy elmentél [...] mama [...], de én csak így lehetek a – te fiad.”

„A Párt titkárának kivégzésével, legjobb harcosainak bebörtönzésével nem halt meg a Párt. A mozgalom vérzett, de nem fogyatkozott. Új harcosok léptek az elesettek helyére.”

„Az volt a szándékunk – foglalta össze röviden célkitűzését a film rendezője –, hogy [...] kiemeljük az ún. *politikai film* műfaját abból a sematikus kátyúból, amelyben eddig vergődött.” [121] Ehhez azonban (a korszak egyre jellegzetesebben kirajzolódó, új irányzatának megfelelően) „emberi közelségbe” kellett hozni a „kommunista hősöket”. „A magyar filmrendezők, filmírók az utóbbi időben egyre inkább rájönnek arra, hogy ha olyan művészi alkotást akarnak létrehozni, amelyet a közönség [...] igényel [...], közelebb kell kerülniök [...] a valós élethez” – jelenben és múltban egyaránt. [122]

Sokat várt ettől a filmtől „a Párt”, talán többet is a keltetésénél. Így az eredmény nem felel meg, inkább lehangoló volt. A pártsajtó például két cikket is szentelt a *Különös ismertetőjelenek*, s az egyik másból sem állt, mint kidekázott dicséretből s véget érni nem akaró szemrehányásból. „Emberibbé váltak a hősök” – igaz –, de veszítettek hősi mivoltukból. Politikai harcuk ábrázolása háttérbe szorult, a magánéletüké előtérbe került. (Ennek ellenére, a film – ahogy Petőfi tette – csak a „szabadság után mond [...] szerelmet: világosan mutatja, hogy az illegális harcosok mindig elkéste a szerelmi találkozóról, valahányszor a párttal kellett találkozniuk”. [123]) Ugyanakkor a „kommunista helytállást” elsősorban ez utóbbi tette „hitelessé”. „Egy lépéssel előrejutott” a film az *ellenség* ábrázolásában is. A fizikai brutalitás mellett a rendőrség „lelki brutalizálásának” (lélektani

megdolgozásának) is tanúi lehetünk. Pszichológushoz méltó Ottó körültekintése, leleményessége és „analízise”, amit Garával, Gara kapcsán végez. Ladányit Ottóéhoz hasonló, negatív szerepben filmen még nem láthatta a közönség. Évek során át mindig pozitív hóst játszott, valósággal beskatulyázták ebbe a szerepkörbe. A színész-rendező Várkonyi jó érzékét mutatja, hogy felismerte Ladányiban a tehetséget, amit a pozitív szerepekben nem bizonyíthatott. A film egyetlen, hiteles alakítása így Ladányi nevéhez fűződik. A többiek pózolnak, szenvelegnek, szavalnak, míg Ladányi „hekusa kedves, simulékony, jó modorú, szinte már rokonszenves [...], de ezáltal még gyűlöletesebb”. (Ladányi Ferenc) [124]

„A regényhez képest megvékonyodott a munkások életének ábrázolása” [125], keveset látunk abból a „munkából”, amit a párt a munkások, az egyszerű emberek körében végzett, és még kevesebbet abból a változásból, amely – e munka után – „a tömegekben végbe ment”. [126] A főhős alakja – abból eredően, hogy „politikai munkájának nehézségei közben nem találkoznak vele eleget” – „kissé” elvonttá vált. Az árulóé vázlatos maradt („nem tudjuk, honnan sodródott a mozgalomba”), árulóvá válásának folyamata „nem elég árnyalt, kidolgozott”. [127]

A film, „mint a világ legtermészetesebb dolgáról, beszél arról, hogy 1942-ben egy asztalhoz ülnek a Kisgazdapárt illegális vezetője, a konzervatív, polgári tudós, a népi író, a szociáldemokrata funkcionárius és az illegális KP titkára, [és] megegyeznek a közös akcióban”, a háborúellenes tüntetés megszervezésében. [128]

Pedig Vészi és Várkonyi mindent megtettek a siker érdekében. „Magyar filmen még nem elevenítették meg ilyen meggyőzően a kommunista vezető típusát.” [129] S azt, hogy „a felszabadulást közvetlenül megelőző korszak témái végre polgárjogot kaptak” [130]; hogy e témakörben olyan film születhetett, mint a *Különös ismertetőjel*, joggal ünnepelhették az MDP vezető köreiből mint „a jobboldali opportunizmus elleni harc jegyében eltelt” év legjelentősebb kulturális eseményét.

Szigorúan a tényeket tekintve, volt is rá okuk. A *Különös ismertetőjel* minden jelenete az illegális kommunista párt szerte nemigen ágazó tevékenységének „életteljes” illusztrációja; a kommunista lét, e lét stációinak, csapdáinak valóban mítoszteremtésre törekvő, hű ábrázolása. Van benne konspiráció (Szabó zongoraóra ürügyén találkozik „kapcsolatával”), motiváció (Felhő, Busa miért és hogyan lesz kommunista, Gara miért és hogyan áruló), illegális találkozás (a

könyvesboltban); lapkészítés és terjesztés (az öntödében, a kohóból kifűjatra a rölapokat); lebukás (Busa, Szabó), beszerzés és valla-
tás. Megtudjuk, hogyan kell lerázni a hívatlan „követőt”; mi törté-
nik, ha valaki megszegi a konspiráció szabályait. S látjuk, mint
magasztosul hőssé a hétköznapi ember, nem a körülmények szorí-
tásában, hanem eszméi szolgálatában. Cselekedeteinek köszönhető,
hogy „a Párt igazsága kiárad az utcákra, az emberek szívébe”. [131]
Ez volt – és ez nem kevés – a *Különös ismertetőjel* végső üzenete.

JEGYZETEK

- [1] Az analógiás/metaforikus és a parabolikus megfogalmazásmód és ábrázolás közötti lényegbevágó különbség az, hogy míg az előbbi gondolatsort, jelene-tet, azaz kisebb (elbeszélő) egységet érint csupán, utóbbi a film egészére kiterjed, érezteti hatását, bár sohasem tolakszik az előtérbe.
- [2] *Új Szó*, 1954. július 16.
- [3] Révai József elvtárs megjegyzései a Játékfilmgyár 1953. évi tématervi javas-lataihoz. 1952. január 16. Jelentés a készülő forgatókönyvek állapotáról. Gyártási Osztály, 1952. november 13. A „*Rákóczi hadnagya*”ról. *Új Szó*, 1954. július 16. Jelentés a Kollégiumnak. 1955. február 18.
- [4] A „takarékoság” az egyre jobban elszabaduló *rezsiköltségek* megfékezésére irányult elsősorban, és nemcsak ennek a filmnek az esetében. Ugyanakkor nem mérték fel reálisan, hogy a rezsiköltség – amely két esztendő alatt másfélszeresére növekedett (1952-ben még összességében 6 634 000 forintot tett ki, 1953-ban már 7 656 000 forintot, 1954-ben pedig 9 830 000 forintra kúszott fel) – nem az egyes filmek anyag- és munkaigényével, illetve ezek növekedésével függ össze, hanem elsősorban a filmgyár állományának, illetve a foglalkoztatottak bérköltségének függvénye, amit a készülő filmekre terheltek. A nem hatékony foglalkoztatás következtében – ami az alkalmazottak száma és foglalkoztatottságuk mértéke közti aránytalanságban tükröződött – a minden évben jelentékeny összeget felemésztő bérköltséget rendre rezsiként számolták el. Így azt a látszatot keltették, hogy a filmek költségvetése évről évre nő (ténylegesen nőtt is – egyéb költségtevézők reális növekedése miatt –, de nem oly mértékben, mint azt a számok tükrözték), holott a túlméretezett állomány, a kevésbé hatékony foglalkoztatottság okként ott rejtőzött a jelentős költségnövelő tényezők között. Hiba és tévedés volna azonban – mint az adott esetben és általában tették – a rendezőket okolni a magyar filmek évről évre fokozatos és jelentősen növekvő költségeiért. Számos olyan, önköltségnövelő tényező akadt a filmgyártásban, amiért a rendező egyáltalán nem felelt. Felelt viszont a gyártási szisztéma, szerepet játszott a *filmek jellegének változása*; az egyre bonyolultabb és költségesebb kellékgigényeket rejtő forgatókönyvek (fűrótorony és bányaberendezés az *Életjelben*, toronydaru a *Kiskrajcárban*, „tengerjáró” az *Ifjú szívvel* című film-ben); a mind gyakoribb *tömegstatisztéria*; az egyre nagyobb zenekar; az 1952-ben bevezetett *új prémiumrendszer*, amely alkalmanként 60-80 ezer forintos költségnövekedést eredményezett. Állandósult a *szakértők felkérése* (amire ko-rábban csak kivételes esetben tarthattak igényt az alkotók); *emelkedett a szol-gáltatások és szállások ára*; 16–24 ezer forintról 20-30 ezer forintra nőtt az *trófi honorárium*, míg 8 ezer forintról 16 ezer forintra emelkedett a *szerzői jogdíj*. Korábban nem létezett, de 1953-ban bevezették a 20 ezer forintig kifizet-he-tő/kifizetendő ún. *trófi prémiumot*, a rendezők *közreműködési díja* (a mai témák esetében a forgatókönyvfrásban nyújtott „segítségért”) pedig a korábbi 2 ezer forintról 15 ezer forintra ugrott, nem beszélve az ún. átírásért (ez igen gyakori eset volt) kifizetett újabb összegekről. (Játékfilmgyártásunk önköltsé-gének alakulása. Magyar Filmgyártó Vállalat, 1954. április 23. Jelentés a Kollégiumnak. 1955. február 18.
- [5] Szilágyi István: *Rákóczi hadnagya. Élet és Tudomány*, 1954. február 24. Az *arco-k varázsloja. Színház és Mozi*, 1955:18:27.

- [6] Míg korábban egy átlagos magyar film ruha-, illetve jelmezköltsége 15-20 ezer forintot tett ki, a költségigény 1952-től jelentősen megnövekedett: 1952-ben ez 35 ezer forintra, 1953-ban 45 ezer forintra emelkedett, 1954-ben pedig már ennek az összegnek több mint háromszorosára, 154 ezer forintra rúgott átlagban, filmenként. A költségek számottevő növekedésének oka két tényezőtől fakadt: a történelmi filmek jelmezei nemcsak több és drágább anyagot, de igényesebb kidolgozást, lényeges többletmunkát követeltek meg. Ráadásul ezek az alkotások külföldről beszerzett *színes nyersanyagra* készültek, és csupán a nyersanyag, illetve a laborálás költsége egy színes film esetében 350-400 ezer forint költségnövekedést eredményezett az 1953-1954-es években. A jelmez minősége, színezése tehát döntő szempontnak számított. A *Rákóczi hadnagyának* 528 ezer forintos jelmezköltsége, a korszakot tekintve, horrorilis kiadást jelentett. (Játékfilmgyártásunk önköltségének alakulása. Magyar Filmgyártó Vállalat, 1954. április 23. Jelentés a Kollégiumnak. Népművelési Minisztérium, 1955. február 18.)
- [7] A díszletek átlagköltsége, amely 1952-ben filmenként 209 ezer forintot tett ki, 1954-ben 372 ezer forintra emelkedett. Azon költségnövelő tényezőkön kívül, (anyag- és munkadíj növekedése) amelyekről már a jelmezek kapcsán szót ejtettünk, a legjelentősebb a díszletek kihasználtságának, „hatékonyságának” igen alacsony foka a magyar filmgyártásban, mely tételesen is kimutatható. A díszletek kihasználásának csekély hatékonyságáért a Gyártási Osztály a rendezőket tette felelőssé, akik – úgy mond – a forgatókönyv elkészítésekor nem törekedtek „gazdaságos megoldásokra”, azaz nem mérték fel előre, hogy milyen mértékben szükséges kidolgozni, megépíteni a díszletet annak függvényében, hogy mit hasznosítanak belőle a forgatás során. Ebben volt némi igazság. Indokolatlan volt azonban az alkotók szemére vetni, hogy elképzeléseik, „túlzók”, „igényes megoldásokat” keresnek, mivel valamennyi rendező érthetően a véleménye szerint legmegfelelőbb kiállítást, a lehető legtöbb helyszínt igényelt, ebben látta a film változatosságának, érdekességének egyik garanciáját. (Jelentés a Kollégiumnak. Népművelési Minisztérium, 1955. február 18.) Az is kétségtelen, hogy legtöbbjük – talán az egyetlen Fábri Zoltán kivételével – a háború előtti magyar filmgyártás iskolájában nevelkedvén (amikor minél kevesebb díszletben és minél gyorsabban kellett egy filmet leforgatni, hosszas és előzetes tervezgetésre nemigen maradt idő), nem rajzolta be előre a technikai forgatókönyvbe, illetve a díszletrajzokba a felvevőgép helyét, ami támpontot adhatott volna arra vonatkozóan, hogy a képen mi látszik a díszletből, hanem szinte a díszletbe „lépve” rögtönzött. Ezért bizonyos díszleteket akkor is teljes méretben rendelt meg és kiviteleztek, amikor azoknak csak egy részletére volt szükség, illetve azoknak csak egy részletét használta fel a rendező. Ilyen szemlélet alapján, annak tipikus példaként épült fel a szóban forgó *Rákóczi hadnagya* című filmhez a nyitrai várudvar (noha ebben „az olcsóbbítás érdekében – vallotta Bán Frigyes – a legalsó határig lementem”, de a makettek miatt tekintettel kellett lennie a mozgásra), de hasonló esettel találkozunk a már elkészült *Ifjú szívvél* és a később elkészülő *Rokonok* című filmekben is (az iskolaterem az előbbiben, Magdaléna háza az utóbbiban). Jelentés a Kollégiumnak. Népművelési Minisztérium, 1955. február 18.)
- [7a] Hegyi Barnabás és Illés György, a két színes-„specialista” éppen foglalt volt. Az előbbi az *Életjel* felvételeire készült, az utóbbi a *Kiskrajcárt* forgatta.

- [7b] Bajor Nagy Ernő: *A fény mestere. Színház és Mozi*, 1955:1:22.
- [8] Szilágyi Gábor: *Beszélgetés Badal Jánossal*. Kézirat. Budapest, 1987:7-8.
- [9] Újvári Imre: *Rákóczi hadnagya*. *Magyar Nemzet*, 1954. február 14. ÚMKL, XV-29/240.
- [10] „A filmből kimaradtak a forgatókönyv olyan jelenetei, amelyekben a fejedelem méltó fényben mutatkozik.” (Újvári Imre, i. m.)
- [11] Illés Béla: *Rákóczi hadnagya*. *Szabad Nép*, 1954. február 9.
- [12] Újvári Imre, i. m. A kiemelés minden esetben tőlünk származik.
- [13] Révai József elvtárs megjegyzései *A harag napja*-forgatókönyvhöz. 1953. január 28.
- [14] Rajk András: *Harag napja*. *Népszava*, 1955. május 27.
- [15] Sándor Kálmán: *Így született „A harag napja” című film*. *Béke és Szabadság*, 1953. március 24.
- [16] Mint azt az utolsó ítéletről szóló középkori himnusz kezdő sorai jósolják (*Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla*), azon a bizonyos napon, a harag napján, hamuvá lesz a világ.
- [17] Révai elvtárs megjegyzései 1952. június 31-én. (?) *Színház és Mozi*, 1953:14:7. *Színház- és Filmművészet*, 1954:500.
- [18] *Magyar Nemzet*, 1955. május 27.
- [19] Jelentés a készülő forgatókönyvek állapotáról. Gyártási Osztály, 1952. november 13.
- [20] A hűtlen feleség, Hanánkné, szerepeljen-e vagy sem? Bedobja-e Szedlacsek a sekrestyést a kegyeszerület kirakatába? Révai válasza mindkét esetben: nem. (Révai József elvtárs megjegyzései az *A harag napja*-forgatókönyvhöz. 1953. január 28.
- [21] Révai elvtárs megjegyzései az *A harag napja* felvételi anyagához. d. n.
- [21a] A Gyártási Főosztály kiértékelése szerint 50 nap. (ÚMKL, XV-29/248.)
- [22] Jelentés a játékfilmgyártás 1953. évi munkájáról. d. n. ÚMKL, XV-29/232. Más változat szerint a filmet augusztus 17-én fejezték be. (Játékfilmek gyártási ideje. ÚMKL, XV-29/240.)
- [23] Gyártásvezetői összefoglaló. 1953. október 31.; november (?). (ÚMKL, XV-29/114, 239-248.)
- [24] A háromtagú titkárságot Rákosi Mátyás, Ács Lajos, Vég Béla alkotta.
- [25] Valamennyi kiemelés az eredeti szövegben.
- [26] Előterjesztés a Titkárság részére. Népművelési Minisztérium Filmfőosztálya, 1954. június 1. Leforgatott filmek pótfelvételei, 1950-1955. 1955. július 13. ÚMKL, XV-29/240. Határozat. Népművelési Minisztérium Filmfőosztálya, 0580/55.
- [27] Jó pár követte még a sorban. Így a *39-es dandár* (*A harag napja* társrendezőjének, Makk Károlynak 1959-ben készült filmje) a *Déltől hajnalig* (1965, rendezője Rényi Tamás), vagy a Tanácsköztársasággal csak közvetve kapcsolatban lévő *Pár lépés a határ* (1962, rendező Keleti Márton), de az első olyan ideológiai-esztétikai normarendszert teremtett, amelyhez minden későbbi alkotásnak így vagy úgy, de tartania kellett magát.
- [28] Rajk András: *A harag napja*. *Népszava*, 1955. május 27.
- [29] Balla Anna: *A harag napja*. *Esti Budapest*, 1955. május 31.
- [30] Vészi Endre: *A harag napja*. *Szabad Nép*, 1955. június 2.
- [31] Lenkei Lajos: *Fel a fejfel! Esti Budapest*, 1954. október 27.
- [32] garai: *Az első filmkocka az első magyar cirkuszfilmből*. *Művelt Nép*, 1954. április 4.

- [33] 1945 tavasza van. A háború a vége felé közeledik Magyarországon. Emberek, járművek árasztják el az utakat. Nyugat felé tartanak. Annuska (Ferrari Violetta) is sietve készülődik: neki a rábizott zsidó kisfiút, Sanyikát (Benkő Péter) kell mentenie. Jánosnak (Benkő Gyula), az udvarlójának viszont a saját bőrét. Mint katonaszökevény, nem kevesebbet kockáztat, mint az életét. Úton van a Jackson-cirkusz is, Göndöcs felé, abban a reményben, hogy akad még, aki néhány óra erejéig feledni akarja a szomorú valóságot. Az igazgató (Balázs Samu) és Ödön (Szakáts Miklós), művésznevén Flitter, a fehér bohóc, azt vitatják, vajon betartja-e szavát Müller (Pongrácz Imre), a körzet nyilasparancsnoka, aki vonatszerelvényt ígért Jacksonnek, hogy a cirkuszt Nyugatra menekítse. Peti, a bohóc (Latabár Kálmán) szorongva hallgatja barátját, Locsit (Pethes Sándor), amint ecseteli, hogy akit katonaszökevényként letartóztatnak, azt azonnal felkoncolják. Ez felettébb kellemetlen, morfondíroz Peti, hisz neki már négy hónapja zsebében a behívója.

Peti találkozik a menekülő Annuskával és a gyerekekkel. Müller a nyomukban van. A nyilasok átkutatják a cirkuszkocsikat, de Petinek sikerül elrejtetni mindkettőjüket. Müllerben, akit meglepetés és kigúnyol, halálos ellenséget szerez. Most már neki is menekülnie kell, maga is üldözötté vált. Petit letartóztatják. Időközben János is „horogra akad”. Mindkettőjüket, és a hozzájuk „csapott” szakállast, kivégzésre viszik. Petiben megszólal a bohóc: a kivégzőosztag előtt röpke számot rögtönöz. A jelenetnek Aida, az elefánt vet véget, aki szétzavarja a nyilasokat és a katonákat. Peti és János együtt menekül. Közben Müller parancsot ad a közeli híd felrobbantására. Azéra, amelyiken éppen akkor sétál át Peti, János és az elefánt társaságában. A híd a levegőbe röpül.

- [34] Szovjet katonakórház. Itt ápolják a hídrobbanás alkalmával megsebesült Petit. Önmagát a kórházban sem tagadja meg: árnyjátékot mutat be, búvászkedik. Locsi meghallja az utcáról Peti ismert dalát. A két régi barát egymásra talál. Az elefánttal kiegészülve vágnak neki az előttük álló útnak. A Jackson-cirkusz Óbudán telepedett le. Peti és Locsi visszaszerződik. Előadásra toborozzák a nézőket, amikor a közeli ház folyosójáról Sanyika felfedezi őket. Azonnal riasztja Annuskát: Peti megérkezett! Ödön Jackson üzenetével keresi fel Petit. A tulajdonos számít rá. Szerződés helyett azonban fenyegetést kap. Jackson azzal vádolja, hogy ellopta az elefántot. Az utcán találja magát. Nem messze hatalmas plakát hirdeti, hogy díszelőadás keretében megnyílik az Állami Nagycirkusz. Peti megpróbál bejutni az igazgatóhoz, felajánlani neki „a nagy számot”, amelyet – úgy érzi – most végre előadhat. Az előszobánál messzebb azonban nem jut. Kidobják. Közben az igazgató – aki nem más, mint a szakállas – városszerte kereseti a bohócot. Peti Annuskáéknál vigasztalódik. A beteg Sanyikának bábjátékot rögtönöz. Annuska meghívja, hogy az áruház játékoszályán – ahol dolgozik – tartson előadásokat. Itt találkozik össze Jánossal. A cirkusz utáni vágy nem hagyja nyugodni Petit. Bemegy a

cirkuszba, de hiába. Amint távozik, megpillantja az elefántot: Jackson és Ödön az ő régi számát adja elő. Peti átgázol a nézőkön, befut a porondra. A porond markos őrei azonban kirepítik a cirkuszból. Annuska és Peti eljegyzésére készülődnek. Peti meghívta Jánost is. Mikor megérkezik, kiderül, hogy Annuska még mindig őt szereti. Peti álma véget ért. Feleslegessé vált. Hová is mehetne máshová, mint a cirkuszba? A cirkusz folyosóján útja végre keresztezi az igazgatóét. A szakállas sürgeti, hogy azonnal lépjen porondra. „A nagy számot” maga az igazgató konferálja be.

- [35] *A Fel a fejjel!* című film Dramaturgiai Tanács-ülése. 1954. február 6.
- [36] Filmek átfutása. 1955. április 22. (ÚMKL, XV-29/194.)
- [37] Pán József: *A filmművészet égető kérdéseiről. Színház- és Filmművészet*, 1954:578-580. Kiss András: *A nagy pillanat... Esti Budapest*, 1954. július 10.
- [38] Szilágyi Gábor: *Beszélgetés Illés Györggyel*. Kézirat, 1986:73-74. (Magyar Filmintézet)
- [39] Trükkfelvételek alkalmazása. 1955. október 17. (ÚMKL, XV-29/251.) Fenyves György: *A lehetetlen is lehetséges! Színház és Mozi*, 1955:37:24-25.
- [40] A 221 095 Ft összegű selejtből és további 151 500 Ft ráfordítással gyártott, 627 méter hosszú rövidfilmet a Magyar Filmgyártó Vállalat V. kategóriába sorolta, és annak megfelelően még 10 965 Ft művészi prémiummal is honorálta! Az ily módon eltüntett selejt adott lehetőséget a *Fel a fejjel!* című film kiértékelésekor, illetve prémiumának megállapításakor arra, hogy a tetemes költségtöbblet helyett megtakarítást mutassanak ki. (Jelentés a Kollégiumnak. 1955. február 18.)
- [41] Engedélyezési okirat. NM, 0250/1954. Összköltsége 4 155 655 Ft volt. (*Fel a fejjel!* A gazdasági kiértékeléshez. 1954. október 13. ÚMKL, XV-29/248.) A forgatási napok száma eltérést mutat a különböző kimutatásokban. Így egy helyütt 58,5, másutt 60,5. Azt sem tudni, hogy e számokban a 4 napos pótfelvétel benne foglaltatik-e. (Gyártásvezetői összefoglaló. 1954. szeptember 28. ÚMKL, XV-29/248.)
- [42] Keleti, aki 1945-től aktívan vett részt a filmgyártásban, ne tudta volna, hogy az elmúlt tíz esztendőben számos, eredeti filmnovellából készült filmet gyártottak Magyarországon? Ő maga is forgatott ilyet (*Civil a pályán*).
- [43] Rendezői összefoglaló. d. n. (ÚMKL, XV-29/248.)
- [44] A verbális humor szerkezetileg három különféle típusban nyilvánul meg. Az egyik *par excellence* színházi humor, kifejezéséhez általában két szereplő szükséges. Az első „feladja a labdát”, a másik „leüti”. (Példa: János: „Van behívód?” Peti: „Van, ha akarod, kölcsönadom.” Katona: „Fél?” Peti: „Nem, csak kissé szokatlan. Ez az első kivégzésem.”) Rendhagyó formájában a két szereplőt egy és ugyanaz a személy alkotja. (Példa: Peti: „Ez segéd? Kisebb segéd nincs? Akkor inkább küldjön egy inast.”) A másik, az ún. *bemondás*. (Példa: Peti: „Én nem is értem a külföldieket, hogy tudnak élni Magyarország nélkül?”) Végül a harmadik típus mintegy a szereplőt jellemzi, a mindig visszatérő kifejezés formájában, amelyben az állandó (ezért kiszámítható) ismétlés képezi a humor forrását. (Példa: Márkus, artistaügynök az igazgatónak: „Ne is folytass, hozom...”)

- [45] Újvári Imre: *Fel a fejjel! Magyar Nemzet*, 1954. október 17.
 [46] Darvas Szilárd: *Fel a fejjel! Irodalmi Újság*, 1954. október 23.
 [47] Tabi László: *Fel a fejjel! Szabad Nép*, 1954. október 27.
 [48] Illés Ernő (?): *Az új Latabár-filmről. Színház és Mozi*, 1954:3:4.
 [49] Rajcsányi Károly: *Fel a fejjel! Szabad Ifjúság*, 1954. október 21.
 [50] Darvas Szilárd: i. m.
 [51] *A magyar nép védelmében. Vitairatok és beszédek 1955–1956.* Magyar Füzetek, Párizs, 1984:10.
 [52] Lásd erről bővebben Rainer M. János: *Az író helye. Viták a magyar irodalmi sajtóban* (Magvető, Budapest, 1990, 411 o.) című könyvét.
 [53] *Szabad Nép*, 1954. november 21.
 [53a] Háy Gyula azonos című színműve – amelyet 1951-ben mutatott be a budapesti Nemzeti Színház, és amelyért az író Kossuth-díjat kapott – szolgált alapul a filmhez. A két feldolgozás között azonban – az író szavaival – „komoly felfogásbeli különbség” volt. Háy úgy érezte, hogy „adós maradt valamivel”. (*Színház és Mozi*, 1955. augusztus 12.) Nyilvánvalóvá vált (számára is), hogy 1955-ben változtatás nélkül nem lehetett filmre vinni az 1951-ben bemutatott, de még korábban megírt színdarabot. Ezért „az eszmei mondanivaló, a szereplők jelleme, a cselekmény szövése sokat változott”. Még a forgatás alatt is nap mint nap korrigálta a szerző a forgatókönyvet, mert az „életszerű rendezés” és a „színek játéka” (képletesen) minduntalan „újabb lehetőségeket” kínált.

A felvételek 1955. szeptember 5-én kezdődtek el Keleti Márton rendező irányításával és Illés György operatőr közreműködésével, majd 1955. november 26-án még idejében befejeződtek ahhoz, hogy a 2403 méter hosszú filmet – a Kossuth híd felavatásának 10. évfordulóját, 1946. január 15-ét követően három nappal később – be lehessen mutatni.

A forgatás legfőbb nehézsége abból adódott, hogy a filmnek a híd felépülését cselekményében végig kellett követnie, ez a híd azonban már 10 év óta készen állt. Környezete, ahol a filmbeli események zajlanak, sokat változott. Az utcák, ahol hajdan csak romok heverték, házakkal épültek be. Így nagyon sok jelenetet nem az eredeti helyszínen forgattak, hanem a filmgyár udvarán, *utánéptítéssel* emelt díszletek között. „A Gyarmat utcai filmváros stúdiójában »felépítették a rombolást.«” (*Szabad Ifjúság*, 1955. szeptember 22.) A hídépítés annak idején gőzerővel folyt, de az utolsó két hónapban, 1945 ködös, borongós novemberében és decemberében kiváltképp felgyorsult. Illés György – „hogy minél életszerűbb [...] képet adjon az akkori utcáknak” – a külső felvételeknél, amikor csak tehette, mellőzte a lámpákat. „Az operatőri munka – fejtette ki merőben új felfogását Illés György – nem független alkotás. [...] A film hangulata [...] írja elő azokat az eszközöket, amelyekkel élnie kell.”

A filmgyár *makettosztálya* Lévai Lajos élethű makettjeit oly sikeresen *kombinálta össze* a természetes környezettel, illetve a díszletekkel, hogy a film láttán csak igazán hozzáértő és a forgatás körülményeit ismerő szakember tudná a maketteket a valódi objektumoktól megkülönböztetni. Az építők megsegítésére érkező szovjet jégtörő hajót és annak beavatkozását is csak makettben, hajómodellel lehetett bemutatni. A Sas-hegy tetején építettek egy kis medencét, amelynek vízfelületére sztearinból készített jégtakarót terítettek, és azt repesztette, törte-zúzta a hajdani szovjet jégtörő lekicsinyített, hű mása. Mint ahogy 1:10-hez arányban lekicsinyített makettben látható a filmben az épít-

kezés különböző szakaszaiban mindig változó híd alakja. A makettet 4-5 méterről fényképezte Szurok János, hogy az „eredeti nagyságának tűnjön”. A makett mögött – bizonyos távolságra – emelvényt építettek. Ezen mozogtak a szereplők. Az egész együtt tökéletes illúziót keltett. Keleti és Varga Mátyás, a film díszlettervezője, Korda Istvánnal, a híd hajdani építésvezető főmérnökével konzultálva, az eredeti tervek alapján megépítették a pesti partnyílás állványzatát és zsaluzatát is. A munka méretére jellemző, hogy a már elkészült híd egyes részeit szabályszerűen lebontották, és a felvevőgép előtt ismét felépítették. A film befejező jelenetéhez pedig, a középső hídnílvásban, az egész úttestet felbontották. Kétségtelen, hogy a híd rekonstruálása jelentette a legnagyobb gondot, de azért még társult hozzá néhány: régi fényképek alapján felépíteni a hajdani barakkokat, cölöpöket verni a Dunában, állvánnyal körülvenni a hidat, oldalán egy részét – ahogy hajdan volt – deszkázattal bevonni. A híd építésében – annak idején – a *József Attila* úszódaru vett részt. A Hídepítő Vállalat – a filmgyár kérésére – újfent rendelkezésre bocsátotta, a pontonokkal együtt, a korabeli *Kirou* jégtörő pontos mását, a *Bakut* a szovjet hajózási kirendeltségtől, a propellert pedig a MAHART-tól kapták. A hírhedt feketepiac Híradó mozi előtt, a Dohány utcában, a körút és a Miksa utca között elevenedett meg, ahol svájci aranyórákat kínált eladásra – ibolyacsokrok alá bújtatva – az ártatlannak látszó virágáruslány (Gyurkovits Zsuzsa). A mind „hitelesebb” ábrázolásra törekvő rendező számos, korabeli hídepítőt is felkért a filmbeli közreműködésre. A színészek pedig a filmgyár asztalosműhelyében tanulták meg kezelni a szerszámokat.

1945. Romok mindenütt. De az egyik romos üzlethelyiségben már kávé forttyog. A rongyos tapéták közt Szádváryné nagyságos asszony (Mezey Mária) presszót nyitott. Az emeleten ácsok dolgoznak. Az öreg Varga (Maklár Zoltán) két fiával és Bódog Mihállyal (Görbe János) építik újjá a helyiséget. A presszóban gyűlnek össze a feketézők, Pongory (Uray Tivadar), Vőneki (Somló István), Ernőffy (Szakáts Miklós) itt szövögetik terveiket. A Kossuth Lajos téren eközben az új Duna-híd építéséhez toboroznak munkásokat. A szíve Bódogot is odahúzná, de kell a presszó építéséért kapott élelem, a fizetés nem sokra elegendő. Mégis úgy dönt, hogy a hídra megy dolgozni. Vargák hiába tartóztatják. A csekély fizetésből a Bódog család csak nyomorog. Mihály felesége, Erzsi (Mészáros Ági) nem bírja tovább a mindennapossá vált koplalást, összevész Bódoggal, és a hajthatatlan férfit otthagyja. Ilus nénihez (Fónay Márta), a batyuzó rokonhoz költözik. Dániel miniszteri tanácsos (Rajczy Lajos) Bódogot bízza meg – a munkások elégedetlensége láttán –, hogy a jobb ellátásról gondoskodják. Sikerül is neki kiverkednie a hivatalban az élelmiszer-kiutalást. Mind több szakmunkás kellene a hídra, de az öreg Varga és idősebb fia (Kállai Ferenc) a beigért fizetésért nem mennek. Csak a legifjabb, Jani (Fehéregyházi Tibor) tart Bódoggal. A fú a Duna fölött dolgozik, és a hajszában, az éhségtől és a kimerültségtől a vízbe szédül. Meghal. Bódog viszi meg apjának és fivérének a szomorú hírt. Másnap egy Varga helyett már kettő serénykedik az épülő hídon. Pongoriék házmesternője, Ilus néni megbetegedett, nem mehet vidékre a feketézőkhöz. Helyette Erzsi ül a sofőr mellé. A rádióból a Kossuth híd építőinek

üzenetét közvetített. Bódog beszél: veszélyben a híd, a jég az állványzat elsodrásával fenyeget. Jánosi főmérnök (Szabó Sándor) elkeseredetten adja ki az utasítást: „bontanil”. Bódog nem engedelmeskedik neki. Ekkor megszólal a telefon, és a vonal másik végéről jelzik, hogy szovjet jégtörő hajó érkezik a híd megmentésére. Erzsi a Dunához irányítja a feketézők féltett portékájával érkező teherautókat. A hídon újra felizzanak a hegesztőpisztolyok fényei, és a híd közepén Erzsi és Bódog megbékélve ölelkezik össze.

Az „erkölcsi felfogásában kommunista film az elmúlt évtized nagy igazságát mondja ki a magyar munkásról”. Vajon miféle „nagy igazságot” mondott ki *Az élet hídja* olyan korszakban, amelyben még a kis igazságok kimondása is mérhetetlenül sok akadályba ütközött, és többnyire meghíúsult. E nagy igazság az – Gyárfás Miklós szerint –, hogy „a háború csapásai után azonnal vállalja az ország újjáépítését”. Nem tártá viszont fel „eléggé a reakció okait és célját (miért nem akar hidat), és elmosta a párt szerepét”. „A kelletténél nagyobb” súlyt kapott az ábrázolásban a „kérlekalásson világ” (Mesterházi Lajos). A darab és a film „eredeti hibája”, látszólag egyetlen erénye (a szereplők kizárólag erkölcsi indíték alapján cselekszenek) sem bizonyul igaznak, noha a filmben „még jobban” kiütöközni látszik. (Garai Tamás: *A hídcsata hőseinek emlékére. Színház és Mozi*, 1955. augusztus 26. *Szabad Ifjúság*, 1955. szeptember 22. Kőrmendi Judit: *Operatőri problémák „Az élet hídja” forgatásánál. Mozi*, 1955. október 22. *Szabad Nép*, 1955. november 3. Kiegészítés az Állami Ellenőrzési Minisztérium megállapításaihoz adott magyarázathoz. 1955. december 10–14. *Az élet hídja* című film műszaki kiértékelése. 1955. december 30. Játékfilmek összesítése. 1955. (ÚMKL, XV–29/113., 240., 251. Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0735/55. Garai Tamás: *Aki „kétyszer” építette fel a Kossuth-hidat. Szabad Ifjúság*, 1956. január 5. *Az tró beszél filmjéről. Megafon*, 1956. január 21. Gyárfás Miklós: *Jegyzet-sorok „Az élet hídja” című filmről. Irodalmi Újság*, 1956. január 21. *Színház és Mozi*, 1956. január 27. Mesterházi Lajos: *1945 – filmen. Művelt Nép*, 1956. január 29. *Rádiátor*, 1956. február 16. *Csillag*, 1956:622.)

- [53b] Egy „esztrádfilm” forgatásának ötlete – *Ki mit szeret* címmel – 1954 nyarának végén született meg. Kész forgatókönyv ugyanis „éppen” nem állt rendelkezésre, a szabad „műtermi kapacitást” viszont ki kellett használni. A *Díszelőadásra* átkeresztelt film előkészületi munkái szeptember 13-án kezdődtek el, keretmesét ekkor még nem engedélyeztek. Forgatókönyvet sem írtak hozzá előzetesen. Mindezt a bemutatásra kerülő anyagtól tették függővé. A film gyártása eltért a szokásostól. Az első forgatási napra december 29-én került sor. 22 napon át dolgoztak, a forgatási napok száma azonban csak 20. A film 8 képből (373 beállításból) áll. Cenzúrahossza az egyik forrás szerint 2524, a másik szerint viszont 2285 méter. Nagyonbrészt fekete-fehér, mindössze egyetlen betét, a *Kállai-kettős* készült színesben. (A *Díszelőadás* című film gyártási kiértékelése. 1955. április 19.) A film összköltsége 2 149 771 Ft volt. (A *Díszelőadás* című film kiértékelése. 1955. április 22. Leforgatott filmek pótfelvételei, 1950–1955. 1955. július 13. ÚMKL, XV–29/147., 240.)

- [54] A Magyar Filmgyártó Vállalat üzemi kollektív szerződése. 1954. (ÚMKL,

- XV-29/27.) Gyártási Főosztály, 437/1954. FT (Fejér Tamás). 1954. szeptember 14. Az 1955. év feladatai technikai szempontból. 1954. szeptember 14. (ÚMKL, XV-29/106., 241.) Az 1955-ös tématerv. d. n. (ÚMKL, XV-29/106.) Tanulások és feladatok a Központi Vezetőség ülésével kapcsolatban. d. n. (ÚMKL, XV-29/251.) A vállalat 1954. évi beszámoló jelentése. 1955. február 1. (ÚMKL, XV-29/115.) Általános tájékoztató. 1956. február 15. (ÚMKL, XV-29/251.) Lévai János: *Gondok, remények... Színház és Mozi*, 1956:22:12.
- [55] Az Igazgatási Tanács a vállalat „legfőbb kérdéseivel”, így művészeti „ügyekkel” is foglalkozni hivatott. Ebből következően a Magyar Filmgyártó Vállalat legfontosabb vezető és tanácsadó testületévé vált. Feladatúll kaptá, hogy tanácsaival támpontot adjon az igazgatónak. Megtárgyalta a Dramaturgia munkáját, a gyártási tervet, sőt a rendezők kijelölésében is véleményt nyilvánított. Sőt a Művészeti Tanács összehívásáról is döntött. Itt vetették fel az „elvi kérdéseket”, amelyeket azután a „művészeti kollektívákban” megtárgyaltak. A Technikai Tanács hatásköre viszont a Technikai Főosztály munkaterületére korlátozódott. (ÚMKL, XV-29/239.)
- [56] Funkciója megváltozott, mivel feladatát – mint fentebb utaltunk rá – elvben az Igazgatási Tanács látta el. A „konkrét” Művészeti Tanács-üléseken „kiegészítette magát [...] az elfoglaltság és hozzáértés szerint behívott tagokkal, illetve a mindenkor érdekelt művészekkel”. (ÚMKL, XV-29/239.)
- [57] Művészi aktívaértekezlet a MF N. V.-nál (helyesen: MFV) 1954. augusztus 27. (ÚMKL, XV-29/115.)
- [58] *Esti Budapest*, 1955. március 11.
- [59] Vannak, akik ezt a kifejezést ma szívesen száműznék a fogalomtárból. Egy dolog a mindenkori politikai ízlés, s más dolog a történetírás. Az előbbi megengedheti magának, hogy válogasson a fogalmak között, az utóbbi nem teheti. A tények tények, a fogalmak csak megnevezik őket. Tény, hogy 1944. március 19-én Magyarországot megszállták a németek. Tény, hogy 1945. április 4-én Magyarországot felszabadították a szovjet csapatok a német megszállás alól. Végezetül tény, hogy a felszabadítókból megszállók lettek, akik – megszegve a párizsi békeszerződést – 44 évig törvénytelenül Magyarországon maradtak.
- [60] Tagjai: Nádasdy Kálmán, Fábri Zoltán, Erdei Sándor, Molnár Miklós, Hubay Miklós, Simon Zsuzsa. Közéjük tartozott még minden bizonnyal Fekete Sándor és Kónya Lajos is. Véleményükről olvashatunk a jegyzőkönyvben rögzített összefoglalóban, a zsűri összetételének név szerinti ismertetéséből azonban hiányoznak. A Dramaturgia véleményét Kovács András tolmácsolta. (Helyzetjelentés a felszabadulási filmnovella-pályázatról. 1954. március 31.)
- [61] Mivel egy hivatalos feljegyzésben a tárgyalás és a hozzászólók sorrendje is értékmérő, magunk is követtük a népművelési miniszterhez címzett jelentés tárgyalási rendjét.
- [62] Feljegyzés Darvas elvtárs részére a felszabadulási filmnovella-pályázaton részt vevő írók munkájáról. 1954. január 30.
- [63] Kovács András: A dramaturgia véleménye. d. n.
- [64] Helyzetjelentés a felszabadulási filmnovella-pályázatról. 1954. március 31.
- [65] Simon Zsuzsa: Feljegyzés Non György miniszterhelyettes elvtársnak. 1954. június 7.
- [66] Gábor Miklós: *Életem története. Színház és Mozi*, 1955:21:18. *Szabad Ifjúság*, 1955. április 10.

- [67] Jegyzőkönyv az 1954. szeptember 10-én tartott Dramaturgiai Tanács-ülésről.
- [68] Máriássy Félix levele a Népművelési Minisztérium Filmfőigazgatóságának. 1954. szeptember 23.
- [69] *Esti Budapest*, 1955. március 11.
- [70] Bogács Antal: Feljegyzés Tárnok elvtárs részére a *Budapesti tavasz* című forgatókönyv Művészeti Tanács-üléséről. 1954. november 4.
- [71] Halasi Mária: *Hogyan kezdődik? Színház és Mozi*, 1954:44:16–17. Barabás Tamás: *Gyártásvezető... Szirtes László. Színház és Mozi*, 1955:1:19. *Szabad Ifjúság*, 1955. február 19. Forgács Ágnes: „*Gyorsan a romokat!*” *Béke és Szabadság*, 1955. február 23. Bán Róbert: *Így készül a „Budapesti tavasz”*. *Néphadsereg*, 1955. március 6. *Színház és Mozi*, 1955:37:24–25. A *Budapesti tavasz* című film gyártási kiértékelése. 1955. április 22. (ÚMKL, XV–29/147.)
- A forgatási napok és a munkanapok száma zavart keltően keveredik a dokumentumokban. Az egyik 58 munkanapot és 48,5 forgatási napot, a másik 58 forgatási napot, a harmadik 48 forgatási napot említ. Ebből 34, illetve 37 napot belsőben, 24, illetve 11 napot külsőben dolgoztak. Az eltérés tehát az adatok között igen jelentős, semmiképp sem egyértelműsíthető. A forgatócsoport 36 főből állt. A film 92 képben és 628 beállításban készült el, 2568 méter hosszban, 4 117 799 Ft összköltségért. A Népművelési Minisztérium engedélyezési okirátán (0539/55.) 2520 méter hossz szerepel. (Játékfilmek összesítése. 1955. Filmek átfutása. 1955. április 22.) A *Budapesti tavasz* című film gyártási kiértékelése. 1955. április 22. A Gyártási Főosztály kimutatása. 1955. október 18. ÚMKL, XV–29/147., 194., 240., 251.)
- [72] *Színház és Mozi*, 1955. április 15.
- [73] Szilágyi Gábor: *Beszélgetés Illés Györggyel*. Kézirat, MFI, 1986:60–61.
- [74] Jegyzőkönyv a *Budapesti tavasz* című film 1955. január 14-én tartott Művészeti Tanács-üléséről.
- [75] A *Budapesti tavasz* gyártási kiértékelése. 1955. április 22. (ÚMKL, XV–29/147.)
- [76] Rényi Péter: *Budapesti tavasz. Szabad Nép*, 1955. április 19.
- [77] Újvári Imre: *Budapesti tavasz. Magyar Nemzet*, 1955. április 7.
- [78] Simon Gy. Ferenc: *Budapesti tavasz. Szabad Ifjúság*, 1955. április 10.
- [79] Hont Ferenc: *Budapesti tavasz. Színház- és Filmművészet*, 1955:379–380.
- [80] „Bármelyik témában a hősök fejlődésének rajza a legfontosabb (ez a *Budapesti tavaszban* „nem rajzolódik ki élesen”), azoknak a korszakoknak az ábrázolása, amelyeken valamilyen formában keresztülmentek mindannyian”, nincs megoldva. (Rényi Péter, i. m.)
- [81] Hont Ferenc, i. m.
- [82] Halasi Mária: *Budapesti tavasz. Színház és Mozi*, 1955:13:16–17.
- [83] Rényi Péter, i. m.
- [84] A *Budapesti tavasz* című film gyártási kiértékelése. 1955. május 20. (ÚMKL, XV–29/114.)
- [85] A MOKÉP jelmondata a film 1964. októberi felújításakor készített propagandaanyagban, amelyben – tévesen – a Hunnia Filmstúdiót jelöli meg (az MFV helyett) gyártóként. Az 1955-ben *kiemelt film*nek minősített alkotást (Általános tájékoztató. Az 1955. évi játékfilmek művészi minősítése. 1956. február 15. ÚMKL, XV–29/251.) 1964-ben már csak *B* kategóriába sorolták. *Sic transit gloria mundi*.
- [86] Szigeti József, illetve Siklós András. (*A Petőfi-kör vitái hiteles jegyzőkönyvek alapján. III. Történeészvita*. Kelenföld Kiadó–ELTE, Budapest, 1990:64, 122.)

- [87] Elekes Lajos–Hanák Péter–Pach Zsigmond Pál: *Történettudományunk néhány kérdése a XX. kongresszus után. Szabad Nép*, 1956. április 22.
- [88] Vigh Károly: *El nem hangzott felszólalás a Petőfi Kör történetész vitáján*. I. m.: 180.
- [89] Siklós András, i. m.: 123.
- [90] Mucsi Ferenc, i. m.: 19–20.
- [91] Kalmár Árpád, i. m.: 26., 30.
- [92] Szigeti József, i. m.: 65–66.
- [93] Mód Aladár, i. m.: 94.
- [94] Réti László, i. m.: 133.
- [95] Szabó árulás miatt bukik le a filmben.
- [96] Németh Sándor: *Különös ismertetőjel. Szabad Nép*, 1955. október 16.
- [97] Demény Pál: „*A párt foglya voltam.*” *Medvetánc* könyvek, Budapest, 1988:111.
- [98] *Kiegészítő feljegyzés az illegális párt 1940–43-ig folytatott tevékenységéről*. (Demény Pál, i. m.: 107–108.) A gyanakvás még 1945 után sem szűnt vagy enyhült. „Gerő és Rákosi olyan utasítást kaptak Moszkvából, amely szerint egyedül a moszkvai emigráció megbízható, a magyarországi és a nyugati emigrációból visszatért emberek kétes megbízhatóságúak.” (Lukács György: *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon*. Az interjúkat készítette Eörsi István és Vezér Erzsébet. Magvető Könyvkiadó, 1989:260.
- [99] Lenkei Lajos: *Különös ismertetőjel. Esti Budapest*, 1955. október 13.
- [100] *Szabad Ifjúság*, 1955. október 16.
- [101] Ezeket a neveket csak Szántó Miklós említi visszaemlékezésében, aki 1951–1953 között a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályát vezette. Az egyetlen, ránk maradt feljegyzésében, amely a témát érinti, Révai nem említett neveket. Lehet, hogy ezek a nevek még a film témájának tisztázása előtt elhangzottak a Szántóval négy szemközt vagy szélesebb körben folyó beszélgetésben, de az is lehet, hogy csak később. Szántó nem utalt arra, hogy Révai mikor említett neveket (vajon említett-e?). Megjegyzése mindenestre arról tanúskodik („a tématervből megjelent a Schönherz-film gondolata”), hogy vagy nem tudta, vagy maga sem volt biztos benne, kitől származik a Schönherz ötlete. (Szántó Miklós: *Anyagok a magyar filmtörténet megírásához. Révai és a magyar film*. Kézirat, d. n. MFI, 233/9:33.)
- [102] Révai József elvtárs megjegyzései a Játékfilmgyár 1953. tématervi javaslatához. 1952. január 16.
- [103] „Rákosi úgy vélte, a *Felelet*ben nincs eléggé kidomborítva az ő magyarországi szerepe. Ez a *Felelet* hibája, ezért aztán Révai ki is kelt a *Felelet* ellen. [...] Déry a kritika megindulásakor rögtön bejelentette, hogy sem javítani nem fog a *Felelet*en, sem pedig folytatni nem fogja azt.” (Lukács György, i. m.: 281.)
- [104] Szántó Miklós, i. m.: 60–61.
- [105] Jelentés a készülő forgatókönyvről. 1952. október 22.
- [106] Jelentés a készülő forgatókönyv állapotáról. Gyártási Osztály, 1952. november 13.
- [107] A kisregény végül az utóbbi címen jelent meg folytatásokban – még a film bemutatása előtt – a *Népszava* hasábjain.
- [108] Jelentés a forgatókönyv helyzetéről. Népművelési Minisztérium Filmfőosztálya, 1953. november 26.
- [109] *Színház és Mozi*, 1955. január 21.
- [110] Egy csomó szereplőnek a neve nem hangzik el. Szerét kell ejteni, hogy a közönség név szerint azonosíthassa őket. A helyszínek túl gyorsan változnak.

- Nem tudni például, hogy „dr. Jahn orvos lakásán vagyunk”. A tanárról nem tudjuk meg, hogy történelmet tanít. (Gertler Viktor) Nem volna szerencsés túl sokat magyarázkodni a filmben – válaszolt Várkonyi Zoltán –, inkább a film elején, rövid feliratban ismertetni „az akkori helyzetet”. (Jegyzőkönyv a *Különös ismertetőjel* című film Művészeti Tanácsáról. 1954. december 23.) Felirat helyett azonban végül a bevezető szöveget választotta a rendező, amit maga mondott alá az elkészült filmben.
- [111] A *Különös ismertetőjel* című film gyártási kiértékelése. 1955. május 20. (ÚMKL, XV-29/114.) Jegyzőkönyv a *Különös ismertetőjel* című film Művészeti Tanácsáról. 1954. december 23.
- [112] Ezt az időpontot két dokumentum is hitelesíti, a harmadik azonban január 19-ét említi. (Filmek átfutása. 1955. április 22. A Gyártási Főosztály kimutatása. 1955. október 18. Illetve: Játékfilmek összesítése, 1955. 1955. július 13. ÚMKL, XV-29/194., 251., illetve 240.)
- [113] A *Különös ismertetőjel* című film gyártási kiértékelése. 1955. május 20. Gách Mariann: *Három művész nyilatkozik a „Különös ismertetőjel” alkotói közül*. Mozi, 1955. szeptember 10. Bács-Kiskunmegyei Népújság, 1955. október 13.
- [114] A villamosin például sok helyütt csak 1945 után került az úttest közepére. Az 1955-ben már réginek számító villamoskocsi a mai (2-es) villamos útvonalán 1945 előtt nem járt. A hajdan III. osztályú vasúti kocsikra 1955-ben a „Fapados” felirat volt kitéve.
- [115] *Színház és Mozi*, 1955:5:19. Zombory György: *Így készült a „Különös ismertetőjel” című film*. Veszprémmegyei Népújság, 1955. október 12. Népzsava, 1955. október 13. Magyar Rádió, 1955. október 31.
- [116] Az MDP legutóbbi, III. kongresszusán (1954. május 24–30.) az öttagú Titkárság tagjává Rákosi Mátyást, Ács Lajost, Farkas Mihályt, Matolcsi Jánost és Vég Bélát választották.
- [117] Kállai Gyula a népművelési miniszter helyettese volt 1955–1956-ban.
- [118] Németh Sándor, i. m.
- [119] A *Különös ismertetőjel* című film titkársági megnézése. Feljegyzés Darvas elvtárs részére. (Készítette: Tárnok János. 1955. május 28. Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0591/55.) Az 1955-ben bemutatott változatban még szerepelt az a rövid jelenet a film elején (ami a ránk maradt, 1964-ben felújított, és feltehetően „átvágott” kópiából már hiányzik), amelyben egy német katonát látni, aki a Kassának szánt bombákat festegeti. (*Szabad Nép*, 1955. október 23.) „A könyv egyik legszebb részlete – a párt küldöttségének átkelése a viharzó (sic!) Kárpátokon – kimaradt a filmből.” (Gyertyán Ervin: *Különös ismertetőjel*. Népzsava, 1955. október 13.) Ez a jelenet a történetben megelőzi a film első képét (vasúttállomás), de a bírálatból nem derül ki egyértelműen, hogy ezt a jelenetet feldolgozták-e a filmben, vagy kihagyták a végleges változatból. A ma is látható változatban azonban nem szerepel.
- [120] A film felújítása (1964 októbere) alkalmából készített ismertetőből. Valamennyi idézet innen származik. Figyelemre méltóak a szöveg értékelő mellékmondatai (idézőjelben) és a *filmelőzetes* módosított szövegének ellentmondása, ami az 1955-ben csak „izgalmas történetet” ezúttal már *regényesnek, drámainak* minősíti.
- [121] *Mozi*, 1955. szeptember 10.
- [122] Várkonyi Zoltán. (*Szabad Ifjúság*, 1955. október 16.)
- [123] Németh Sándor, i. m.

- [124] *Szabad Ifjúság*, 1955. október 9.
[125] *Népszava*, 1955. október 13.
[126] Németh Sándor, i. m.
[127] Botond Edit: *Különös ismertetőjel. Nők Lapja*, 1955. október 13. Németh Sándor, i. m.
[128] Németh Sándor, i. m.
[129] Lenkei Lajos, i. m.
[130] Németh Sándor, i. m.
[131] Németh Sándor, i. m.

A KIS IGAZSÁGOK
NAGY EREJ E

A magyar és a külföldi filmalkotók, kritikusok már az *Életjel* és a *Simon Menyhért születése* láttán arról írtak, beszéltek, hogy „fordulat történt – tegyük hozzá, Közép-Kelet-Európában ez idő tájt egyedülálló – a magyar játékfilmgyártásban”. A *Budapesti tavasz* láttán mindehhez már azt is hozzátették: ezek a filmek „a filmművészet formanyelvén szólnak”. [1] Az igazi változás témában, szemléletben, feldolgozás- és ábrázolásmódban azonban 1955–1956 folyamán vált érzékelhetővé, amikor az e változást megjelenítő filmek sora, a *magyar újhullám* áttörte a szemléletbeli és az ábrázolásban is megmutatkozó konzervativizmus és sematizmus gátját, amelyet a megelőző korszak filmjei emeltek, és amelyet tovább építgetett 1953 júniusa után is egy sor olyan film; mint a *Hintónjáró szerelem*, a *2 x 2 néha 5*, a *Különös ismertetőjel*, *Az élet hídja*, a *Szakadék*, és a sort folytathatnánk még. Ez a vonulat, hullámtörőként, útját kívánta állni mind a magyar film szemléletbeli, az ábrázolásmódot is érintő megújulásának, mind pedig (főként) politikai radikalizálódásának. Nem csupán és nem elsősorban művészeti kérdések, esztétikai problémák körül éleződött ki 1955 folyamán mindjobban a vita (– „elsősorban az Írószövetség politikai vonaláról” [2] folyt), s hatott mindinkább a Játékfilmgyár és a Filmfőosztály munkájára is – és a politikai harc (ez a másutt talán erősebben tűnő kifejezés itt és ez esetben helyénvaló) ezeknél jóval általánosabb és fontosabb *jogok* körül erősödött fel, amelyeket az alkotók gyakorolni, a politikusok és cenzorok (e kettő gyakran egybeesett) korlátozni kívántak. „A rendezők 1954/55-ben átvették a kezdeményezést [...], egyszerű kivitelezőből valóban alkotóvá váltak.” [3] Véleményt nyilvánítottak a magyar társadalmat foglalkoztató, gyötrő politikai válságban, amelyet az „egyszerű ember” az erkölcsi értékrend válságaként élt át. A magyar film megújításában olyanok vállaltak aktívan szerepet, akik előbb csak a kétkedés és bírálat jogáért, majd a társadalmi-politikai rendszer megreformálásáért indították el a küzdelmet az „értelmiségi műhelyekben” (az Írószövetségben, a *Szabad Nép* szerkesztőségében, a filmgyárban), és ezzel a művészeti vita burkától már rég megfosztott politikai harc „tűzvonalaiba” léptek elő, tartva ugyan, de többé nem félve, attól, hogy „eltalálják” őket. Az Írószövetség vitájának egyik főszereplője Sarkadi Imre, a *Szabad Nép* „ifjú törökjeinek” egyike Méray Tibor, másika Kövesi Endre, a *memorandum* [4] maroknyi filmes aláíróinak egyike Máriássy Félix volt. Ők mindannyian a saját bőrükön érezték, amit – a filmekben – választra váró kérdésként megfogalmaztak: igazat mondjanak-e végre, vagy tovább hazudja-

nak „mindennapi dolgainkban” (is), még önmaguknak is; a lelkiismeretük szerint, erkölccseikkel összeegyeztetve éljenek és alkossanak ezentúl, vagy továbbra is színleljenek és alakoskodjanak; túrjék-e továbbra is a mindennapi életben meg-megújuló megaláztatásokat, a politikusok önkényét és basáskodását, akik még a tömeget is képesek és hajlandók kijátszani; túrjék-e képmutatásukat, atyáskodásukat, nézzék-e továbbra is farizeus mosolyukat, „igyák”-e mindennapi, hazug szóáradatukat, belekényszerülve, hogy támogatásukat elfogadják, vállalva ezzel, hogy maguk is erkölcsileg hozzájuk zülленek? A konfliktusokat – amelyek ezeknek és a hasonlóképpen megfogalmazódó kérdéseknek mélyén rejlettek – megemlíteni, filmen ábrázolni: ez volt a tét. S ez sikerült, átütő sikert hozva, olyan művekben, mint volt a *Gázolás*, a *Körhinta*, a *9-es kórterem*, az *Egy pikoló világos*, a *Mese a 12 találatról*, vagy a dobozba kényszerített *Keserű igazság* című filmekben.

Ezek a filmek olyan konfliktusokat ábrázoltak, amelyek – a korszak szóhasználatára szerint – „fejlődésünk fő sodrában” voltak. Az 1949-ben kezdődő „új magyar filmművészet” legnagyobb hiányossága „a mondanivaló részleteiben is filmszerű kifejezése, a részletek igazságának hiánya” volt. Az csak természetes, hogy igaztalan részletekből nem lehet az egészre, a teljességre vonatkozó igaz következtetést levonni, hiteles, valóság-hű képet festeni. Az igaztalan részletektől csak egy lépés választja el a részizagságot, s a részizagság akkoriban felért egy hazugsággal, ami „az új élet felületéről ellesett közhelyben” fogalmazódott meg, s vált a sematikus ábrázolásban sablonná. A sablonhoz azután töprengés és változtatás nélkül nyúlhattak. A „hű részlet, a jól megtalált kis igazság” kifejezése „eszmei tekintetben” 1955-től a magyar filmművészeti „egyik legnagyobb jelentőségű eredményévé”, a változás letéteményesévé, egyben kifejezőjévé vált. A részletek kis igazságának köszönhető, hogy a sematizmus teret vesztett, „kezdt” kiszorulni „a mai témák területéről” [5].

Az új korszak (1953–1956) új törekvésekkel, jelszavakkal indult, új fogalmakkal és nyelvezettel, politikában, művészetben egyaránt. Ezek a kimondatlan jelszavak – szemben a korábban kimondottakkal, amelyeket fennen hirdettek –, ezek az új fogalmak a korszak megváltozott szellemiségét tükrözték, ugyanakkor ösztönöztek annak befogadására.

Mindenekelőtt az igazság fogalma változott, kapott más töltetet és más díszítőjelzőket. Az igazság, amely korábban *objektív, teljes és*

hatalmas volt, most *egyéni*vé, *részlegessé*, *viszonylagossá*, *kicsivé*, lett. E jelzők változása félreérthetetlenül utalt a tudatban bekövetkezett fordulatra. Az igazság keresése társadalmi, politikai kampányfeladattól lelkiismereti kérdéssé, egyéni vállalkozássá vált, „előtérbe tolakodtak az ún. *leleplező*, *kritikai realista* témák” [6]. A politika jelentősége csökkent, az erkölcsé nőtt az emberek életében, s ezt tükrözték a filmek. A város szerepe előtérbe került, a falu jelentősége, még a korábnál is érzékletesebben, háttérbe szorult a köztudatban és a filmművészetben: három év alatt mindössze három film cselekménye játszódott vidéki környezetben. Közülük is egy, a *Szakadék* [7] cselekménye a háború előtt, az idillként jellemzett *Híntónjáró szerelem* [8] és a *Körhintáé* napjainkban. Város és falu ábrázolása megegyezik azonban abban, hogy mindkettő közegében a közélet helyett a magánélet, a politika helyett az erkölcs konfliktusai kerülnek középpontba. Még az olyan fontos politikai események és társadalmi-gazdasági folyamatok, mint a koncepciók perekben elítéltek rehabilitálása, a kommunista politikai foglyok szabadon bocsátása, illetőleg a téesszmozgalom és a téesszcsék felbomlása is csupán háttérül szolgál a *Keserű igazság*, illetve a *Körhinta* cselekményében.

A feladat, amely a filmalkotó számára megfogalmazódik (a megváltozott vagy változásban lévő valóság ábrázolása), *szemléletváltást*, a szemléletváltás érzékeltetése a megszokottól eltérő *elbeszélőtechnikát*, és az elbeszélőtechnika radikális változását kifejező *filmi ábrázolásmódot* igényelt, amelyek mindegyike és együttes jelenléte (mint felismerhető jegyek összessége) hajdan az *olasz neorealizmust* is jellemezte. Ehhez a szemléletváltáshoz a (film)művészetben eszmeileg, politikailag kötelező érvényű valóságfelfogásra és -ábrázolásra, a *polgári* (1945), illetve a *szocialista* (1949) *realizmus*koncepció tételeinek felülvizsgálatára, számos megállapítás leplezett vagy leplezetlen elutasítására is szükség volt. Nem hatásosnak látszó nyilatkozatokban, kiáltványokban, hanem a művekben érzékelhető formában.

Két elmélet, amely megrengette a világot

A realizmus és problémái

A realizmus az én nézetem szerint magában foglalja a részletek hűségén kívül a tipikus jellemek tipikus körülmények közötti hű ábrázolását.

Friedrich Engels, 1888. [9]

Mindannyian Engels köpenyéből bújtunk ki – mondhatták volna magukról azok az előmunkás tudósok, akik – mint az orosz Lifsic és Lukács György – a harmincas években a Szovjetunióban „nyugati értelmiségekkel, hajdani szubjektív és objektív idealistákkal vitázva alakíttatták a még csak tervekben létező marxista realizmuselméletet, hiszen a nagy előd, azon az egy mondaton kívül, egyebet nem hagyott rájuk a tárgykörben.

A történelmi helyzet, amelyik nemcsak történelmi. Amikor Lukács György hosszan tartó emigrációjából (amelynek jó egy évtizedét a harmincas években a Szovjetunióban töltötte) 1945-ben hazatért, a Párt (az akkor még MKP), múltja és „forradalmi tapasztalata” miatt, nagyon is igényt tartott közreműködésére mind a politikai, mind a szellemi életben. *Új szellemi front* volt alakulóban, s Lukács ebből nem hiányozhatott. Egyelőre – 1945. november 1-jei hatállyal – egyetemi tanárrá nevezték ki. Az első félévre meghirdetett előadásainak „köz-ponti témái” között is első helyen a realizmus (elmélete) szerepelt.

Realizmus és demokrácia – Lukács értelmezésében – egymásnak megfelelő, adekvát fogalmak voltak. Az egyik (a politikai felépítmény) a másiknak (a művészeti irányzatnak) leképeződése, vetülete, kifejeződése volt. Sőt, e nézetek szerint a realizmus több volt művészeti-irodalmi irányzatnál: világnézet, világkép, a társadalomról alkotott egyedül hiteles eszmerendszer, a megismerésben szerepet játszó (alkotó-) módszer. Mint ahogy a realizmus fogalmának kiterjesztése (a művészetre, irodalomra), a kettő viszonyában az egyik teljesen fedi a másikat, ahelyett hogy – a valóságnak megfelelően, helyesen – annak részét képeznék, úgy vált a *demokrácia* fogalma (kezdetben a polgári, később már a népi demokráciáé) egyedural-kodóvá a marxisták és kommunisták társadalmi formáról alkotott

nézetrendszerében. Amíg ez a demokráciafogalom polgári és nem népi demokratikus formát feltételezett, addig a realizmus fogalmának polgári (kritikai) realizmusértelmezése volt elfogadott (1945–1947). Amint ez a demokráciafogalom módosult, mindjobban háttérbe szorult a polgári demokráciafelfogás (mint Magyarország jövőndő, lehetséges társadalmi formája), és került mindinkább előtérbe a népi demokráciának megfelelő valóságértelmezés: a *szocialista realizmus* (1948–1949), s cserélődött ki az a kultúrpolitikus- (funkcionárius-) garnitúra, amelynek korábban meghatározó nézetrendszere már „nem felelt meg a kor igényeinek”.

E folyamatnak a politikai-ideológiai életben kifejeződve konkrét szereplői és konkrét eseményei voltak. Lukács háttérbe szorulása és „távozása” a politikai életből 1948 júliusára válik valósággá. Ő maga ezt a folyamatot és a végeredményt azzal magyarázta, hogy neki kezdettől azt a szerepet szánták, hogy elméletileg megalapozza, alátámassza, és konkrét politikai cselekvéssel gyorsítsa a két munkáspárt egyesülését. „Rákosi 45 után akceptálta [...] fölfogásomat, és semmiféle kifogást nem emelt az előadásom ellen.[...] Ugyanis helyesen úgy látta, hogy az értelmiséget könnyebb az én módszeremmel megnyerni, mint az övével. Azután bekövetkezett [...] a két párt egyesülése [1948. június] [...] akkor Rákosi [...] úgy gondolta: majd mi elhatározzuk, mit kell csinálni, és az olyan ember, mint én, teljesen fölösleges, sőt káros.” [10] Lukácsra nem volt szüksége többé az MDP-nek. Lukács tehát ment, s jött, mint ideológus, Rudas László, Horváth Márton, Révai József.

Lukács „vétke” – mint azt később Révai megfogalmazta – furcsamód azonos volt korábbi érdemével: „a nagy polgári realizmus alkotómódszerét igyekezett egyetlen követendő példaképpé tenni, a politikai világnézet és a valóság igazságghű ábrázolása közti kettősség lehetőségét hirdetve, egyben – akarva-akaratlanul – a harcoló táborokkal, pártokkal szemben való *objektívizmus* lejtőjére csúszott”. Már ez az egy mondat is tökéletesen illusztrálja a sztálinista kultúrpolitikus és „elméletalkotó” (nemcsak Révai, de számos követője) vitamódszerét: olyan kijelentést tulajdonítani a vitapartnernek, amelyet az soha nem fogalmazott (úgy) meg, állítani, hogy állította, pedig nem állította. Majd a neki tulajdonított állítás igazságtartalmát cáfolva, megállapítani róla, hogy a nézet nemcsak téves (ami logikai kérdés), de káros is (ami erkölcsi, politikai kérdés), hiszen minden állításnak, minden elméletnek van gyakorlati hatása, következménye, társadalmi funkciója. Lukács, amikor a „nagy objektív

költők” (Révai József) propagandáját kifejtette, Révai szerint arra törekedett, hogy annak végső értéke és kicsengése félreérthetetlen, politikai töltetű legyen: a valóságot a pártok, osztályok *főlé* emelkedve is lehet ábrázolni, állította (volna). [11]

Az elmélet. Ilyen történelmi és társadalmi viszonyok közepette jelenik meg 1949-ben Lukács György *A realizmus problémái* című tanulmánykötete, amelynek előszavát – a véletlenek furcsa egybeeséseként – 1948 júliusában írta. A tanulmányok azonban egytől egyig a Szovjetunióban keletkeztek, valamennyi a harmincas évekből származott. Vitacikkek voltak ezek (az orosz és a német irodalom aktuális kérdéseiről), amelyeknek elméleti színvonalára, nyelvezetére rányomta bélyegét a hely és az idő „szelleme”: Sztálin. A kérdés: mi készíthette Lukácsot arra, hogy a tanulmányokat – több mint tíz évvel megírásuk és megjelenésük után – más társadalmi közegben és történelmi helyzetben, változatlan formában, kötetbe foglalva, kiadja? Bizonyítani, hogy „irodalmunkban még ma is ez a kérdéskomplexum áll az érdeklődés homlokterében”; hogy az egyes, elvi, elméleti kérdések, amelyek általánosítva vannak megfogalmazva a tanulmányokban, „nem veszítették el aktualitásukat”? [12] A tanulmányok, amelyeknek mindegyike „a realizmus egy-egy alapvető kérdéseit [sic!] igyekeznek tisztázni”, épp az előbbiről hallgatnak mélységesen. Maga a *realizmus* kifejezés a 391 oldalas műben alig néhányszor fordul elő, akkor is többnyire a tíz-egynéhány oldalas előszóban. Valószínű tehát, hogy nem az írások tartalma, szellemisége döntött közreadásukban, hanem elsősorban a napi, kultúrpolitikai szándék, amit a szerző maga így fogalmaz meg: „bizonyítani velük, hogy a korabeli Szovjetunióban léteztek szabad irodalmi viták”. [13] Bizonyítani – ami a megjelenés tényéből is következik –, hogy a korabeli Magyarországon is léteztek ilyen szabad irodalmi viták; hogy a *realizmus*, mint esztétikai kategória, mint művészeti irányzat – más jelzővel ellátva ugyan – továbbra is irányadó. Mert ha a *realizmus* és *realizmusellenesség* harca „végigvonul” az irodalom és művészet történetén [14], miért volna ez másként „napjainkban”? Ez az alapvető ellentét immáron minden „konkrétebb” kérdést (műfaj, stílus stb.) „meghatároz” [15] az „esztétika ismeretelmélete” illetékességi körébe utalt kérdésben (arra irányul-e a művészi tevékenység, hogy az objektív valóságot” a művészet sajátos eszközeivel „lényeges vonásaiban híven tükrözi-e?”). [16] A továbbiakban nem a tudomány, hanem a kultúrpolitika

döntött. Az, hogy mi realista és mi valóságellenes, később művészeti kérdésből ideológiai szemponttá lett.

„Bár a realizmus és realizmusellenesség ellentéte [...] általánosságban alapvetően jellemzi minden idő irányharcát a művészet területén”, Lukács jónak látta hozzátenni, hogy „minden kor realizmusa és realizmusellenessége az illető kor [...] sajátos társadalmi körülményeinek talajából nő ki, s ezért [...] konkrét vonásaiban csakis a körülmények elemzése útján ragadható meg gondolatilag”. Ennek megállapítása „rendkívül nagy jelentőségű a kritika és az irodalompolitika számára” [17], „gyakorlati következményei” pedig mindig meghatározták az irodalmi irányzatok „túl- vagy átpolitizálását”. A sztálinizmusban a művészetelmélet – így a realizmus kérdése – sosem számított csupán a tudomány alkotóelemének. A politika is mindig részt követelt (és kapott) belőle. Valósághűség, igazság, hitelesség: mind és mindig olyan fogalmak voltak, amelyek az idő során ideológiai töltést kaptak.

„A művész – írja Schiller a *Messinai menyasszony*hoz írott előszavában – ne érje be csupán az igazság látszatával, [hanem] magára az igazságra” építsen. Schiller az *igazságot* szembeállítja a *valósággal*, a marxista filozófia – Lukács realizmusértelmezésében – viszont a kettőt azonosítani próbálja. [18] A műalkotás (a valóság tükröződése a tudatban és e tükröződés megformált, objektivált kifejezése) ezért – Schiller felfogása szerint – *igazabb* a valóságnál. Látni való e túlzásban (a fokozásban) rejlő, logikailag bizonyítható képtelenséget, de nem Schiller nézeteit vitatjuk e helyütt, hanem Lukács realizmusfelfogásának bemutatása okfejtésünk tárgya. Lukács nem abban látja a német író tévedését, amiben a mai olvasó, hanem azt kifogásolja, hogy a valóság fogalmát leszűkíti (a közvetlenül adott-ra), az igazságban nem „az objektív valóság mélyebb és átfogóbb tükröződését” látja. Főként azzal nem ért egyet, hogy Schiller a kettőt „egymást kizáróan szembeállítja egymással”. [19] Később, „a burzsoázia felemelkedő korában dolgozó realistáktól eltérően”, utódaik elkülönítik az objektivitást a szubjektivitástól. Zola híressé vált művészetmeghatározásában [20], amit Lukács természetesen élesen bírál, „a művész szubjektivitása már nem eszköz [...], mint a régi realistáknál, hanem [...] a reprodukcióhoz »kívülről« hozzábiggyesztett pótlék”. [21]

A *valóság* (az ábrázolás tárgya) és az *igazság* (e tárgyról megfogalmazott pozitív [érték]ítélet) fogalma Lukács realizmuselméletében tehát már kezdetben összemosódik. Ahelyett, hogy a kettőt egymás-

tól elkülönítené és definiálná őket, Marxra, Leninre, Sztálinra hivatkozva, szándékosan a „zavarosban halászik”. Ő ne látná, hogy a valóság és annak ábrázolt változata (ábrázolata) is független (objektív) az (érték)ítélet megfogalmazójától, az ítélet (szubjektív) viszont tőle függő? Indokolt tehát az értelmezésben a valóságot és az igazságot jól meghatározni és elkülöníteni egymástól, amit se a korabeli marxista művészetelmélet, se Lukács realizmuskonceptiója nem tett meg.

A bírálatokban oly sokat emlegetett, 1953 júniusától állítólag elterjedt *naturalizmus*nak tehát ez az elméleti gyökere: a valóság „visszaadása” következetesen „szubjektívizálódik”. [22] Arról viszont, hogy ez a „visszaadás” hogyan történt meg a realizmusban, Lukácsnál nem esik szó. Hogyan lehetett ez objektív, amikor a művészet éppúgy értékítélet, csupán *megformált* értékítélet(alkotás), mint a hétköznapi vagy tudományos ítélet(alkotás)? Ez a véletlenül vagy szándékosan homályban hagyott evidencia azután számos visszaélés alapja lett, a definiálatlan vagy a napi politikai igények szerint meghatározott fogalmakkal történő zsonglörködéshez vezetett. Ami tudományként indult, így csúszott át ideológiába, a hamis, tendenciózus képzetek összefüggő eszmerendszerébe. Következetelesen és makacsul tagadva, hogy „a művészet lényege [...] a szubjektivitás, a valóság antropomorfizálása, emberi gondolatok, érzések stb. bevitele a világba”.

A realizmus alapproblémája a korabeli marxista-lukácsi művészetelméletben a valóság művészi tükröződésének kérdése volt. Realista az, aki a marxizmus és Lukács felfogása szerint [23] hűen tükrözi a valóságot, realizmus pedig e hű tükrözés eredménye. Elméletileg ezzel a felfogással nem is lehet vitatkozni, mivel ez egy állítás, amely kiindulópontul szolgál nemcsak az ítélezéshez, de ami legalább ilyen fontos, a cselekvéshez. A baj abból származott, hogy a hűség megítélése intézményesült. Azt, hogy mi hű a valósághoz, 1949-től a párt döntötte el. A hűség művészeti kategóriából így politikai-ideológiai kritériummá vált.

Mindaz, ami a marxista művészetelméletben, valóságábrázolásban realizmuskonceptióként 1945 után ismertté lett – a klasszikusok és Lukács korábban keletkezett írásainak publikálásával – vagy újra fogalmazódott (tovább vulgarizált formában), zsinórmértékül szolgált ezentúl nemcsak a művek esztétikai, de politikai megítélésében is.

A praxis. Nincs a gondolkodás történetében még egy olyan filozó-

fiai irányzat, ideológia (világnézet → a valóságról alkotott hamis tudat), mint a marxizmus (és nyomában a leninizmus, majd a sztálinizmus), amelyik oly nagy jelentőséget tulajdonított volna a *gyakorlatnak*, amit az elmélet próbakövévé tett meg. S nincs még egy olyan gondolkodásmód, amely az emberi tapasztalást és tapasztalatot oly semmibe vette volna – amikor történetileg lehetősége nyílt elveinek gyakorlatra váltásában –, mint a marxista ideológia tette itt és másutt. Az objektív valóság tükrözésében nem a valóság objektív tükrözésére törekedett, hanem a *valótlan* tette az ábrázolás tárgyává, arra törekedett, hogy valóságként állítsa be annak látszatát. A művészi ábrázolás soha, semmilyen körülmények között sem képes magát az objektív valóságot tükrözni, amelyet csak a mindennapi gyakorlat, a tapasztalat közvetíthet, legjobb esetben és legjobb akarattal csak közelít hozzá: a látszatban a valószerűtlenből mind többet kiiktatni, az ábrázolást – mind több és több részlet hűségével – mind *valószerűbbé*, hitelessé tenni – így „csap át” a mennyiség minőségbe, ahogy a marxizmus tartja –, kerülve (ez etikai kérdés), hogy a valótlan valószerűnek tüntesse fel. A (film)művészi ábrázolás tehát folyamatos „küzdelem” a valóságanyaggal a valószerűség érvényesítése érdekében. Az intézmények – ideális esetben, kedvező történelmi és társadalmi körülmények között – ezt hivatottak elősegíteni, mindjobban tágítva a kimondható, az ábrázolható körét. Magyarországon, a (film)művészetben is, 1949–1953 között azonban épp az ellenkező folyamat játszódott le. A realizmus valóságesszményét, amit korábban legalább elvben elismertek, mind kevésbé kívánták viszontlátni a gyakorlatban. A realizmus elméletét – amely *már meglévő alkotások* létrejöttének módját és az ábrázolásban látszólag megnyilvánuló törvényszerűségeket igyekezett általánosítani, s bár helytelen előfeltételekből szükségszerűen helytelen következtetéseket vont le, ezt mégis a tudományos gondolkodás szellemében és módszerével, elvonatkoztatással és általánosítással tette – felváltotta a *normatív szemlélet* (a szocialista „realizmuselmélet” [24]), amely nem a meglévő alkotásokból indult ki, s nem tudományos módszerrel elemzett, hanem *irányelveket* fogalmazott meg, befolyásolni kívánta a születőben lévő műveket, beavatkozva az alkotás folyamatába – szűrő szerepét játszva az alkotó és a valóság között –, normává téve meg a *valótlan*, az eszményt, a kívánatosat, felmentve ezzel az alkotót a választás erkölcsi felelőssége alól. 1953 júniusa ezt a választási lehetőséget adta vissza, s a választásban rejlő erkölcsi felelősség ismét időszzerűvé tette nem a *valós* [25], hanem a *valószerű*

ábrázolást. A fordulatot, s vele a magyar filmművészet megszületését, a filmi ábrázolás megújulását tehát a valóság „birtokbavételének” ismételt, újfent létező lehetősége teremtette, jelezte, hogy még létezik és erőteljesen működik – olyan támasz nélkül ugyan, mint Révai – az intézményesített cenzúra évek során kimunkált, olajozott mechanizmusa. A művészeti ideállá nyilvánított valótlanság tovább éltetésében még sokan voltak érdekeltek, trón-fosztásában kevesen. A megújulás folyamata azonban elindult, nem lehetett útját állni, mivel a valóság valószínű ábrázolása tényleges társadalmi igényt tükrözött, élvezte és tükrözte a politikai intézményrendszer megrendüléséből következő mozgás-, és a bizonytalanságból adódó, részleges alkotószabadságot.

A valószínű ábrázolás feltételeit, mineműségét és a valószínűség szintjét, fokozatait, az alkotó szemléletének „alakítását”, műve tartalmának megcsonkítását és kiigazítását a polgári társadalom – s ebben követte a „szocialista” is – egy intézmény, a cenzúra hatáskörébe utalta. A politikai hatalom birtokosa Magyarországon, a kommunista párt sohasem ismerte el, hogy létezik a „szocializmusban” cenzúra, s nevén nevezve tényleg nem is létezett. Funkcióit tekintve, intézményesülve és megszemélyesítve létezett azonban, s gyakorolhatta hatalmát, önmaga kiszabta „jogkörét”. A filmet mindig érzékenyebben érintette a cenzorok fokozott figyelme, „vigyázó tekintete”, mint más művészetet. Nemcsak azért, mert a film népszerűsége és hatása nem volt összemérhető (1945–1956 között) Magyarországon (sem) más művészetével, de főként amiatt, hogy a film esetében más, új problémát vet fel a valószínűábrázolás, nem úgy, mint a többi művészi kifejezési formában.

A film *anyaga, kifejezési eszköze a közvetlen*, „nyers” valóság, szemben az irodalommal, amely elvont, szavakba öltöztetett, tehát már *megformált* anyaggal „dolgozik”, és a valószínűábrázolás problémája csak a tartalom és nem a *kifejezés síkján* vetődik fel benne, mint a filmben. A *részlet* azért vált perdöntő kritériummá 1954–1956 magyar filmművészetében a valószínű ábrázolásban, mert *közvetlenül*, a kifejezés, és nem elvontan, a tartalom síkján közvetítette a tapasztalatot és a tudattartalmat („a mondanivalót”), *formájában már tartalomként hatott*, hitelesnek, mint ahogy valótlannak tűnt a korábbi filmekben. Ezért a realizmus elmélete nem 1949-ben, hanem 1953 júniusát követően vált értékmérővé, nem vitatottá, de vitathatóvá, mert a részletek és a részletezés hűségét támadva, azt *naturalizmusnak* bélyegezve, a megújulás útjában állt, mint elaggott elméleti csöke-

vény, amire hivatkozni lehetett, de többé nem számított „hathatós” érvnek.

A valóság mint ábrázolási kritérium. A realizmuselmélet – e monolitikus ideológiai építmény – „falán” az első „repedések” 1953 júniusát követően jelentek meg, amikor egyre gyakrabban érzékelhető lett a „naturalizmus” kísértése, a gyanúsán részletező hűség vagy a hű részletesség, annak ellenére, hogy már Engels meghatározásában is a realista ábrázolás lényeges szempontjának számított, szembehelyezkedve az immáron szocialistává átminősített realizmus (m)értékrendjével, az addig megszokott és következetesen gyakorolt, erőszakoltan „tipizálni” igyekvő, de csak sematizáló, durva összeggéssel.

Az 1953–1956-ban megszülető magyar filmművészet [26] újdonságereje a *valóság részleteiből*, s belőlük következően a mű egészének hitelességéből fakadt. A valóságosság követelménye első számú kritériummá vált az alkotásban, megelőzve az esztétikum igényeit. Számos filmalkotás, amely a *művészi* megformálás szintjén, igényesség tekintetében kívánni valót hagyott maga után, valóságos ábrázolásával tette elfogadhatóvá magát. Sőt, akadt olyan is (*Keserű igazság*), amelynek éppen valóságossága vált bemutatásának legfőbb akadályává.

A *valóság* az – állította hajdan minden társadalomtudomány „atyja”, Arisztotelész –, ami *lehetségesnek* tűnik a közönséges halandó számára, szemben mindazzal, ami a dolgok ismerőinek véleménye szerint előfordulhat. Ez az ellentét tökéletes leképezése annak a viszonyoknak, ami 1949 végén, a népi demokrácia intézményesülése idején „újratermelődött”.

Egyfelől a hatalom képviselői és tisztségviselői (akik „a dolgok”, „a valóság” ismerői vagy e mezben tetszelegnek), élükön Révaival, az igazság intézményesült és megszemélyesített letéteményesével, aki a valóságos (az *ideológiai* lehetséges) körét megvonja, és a valószerűt a valótlanba taszítja, és intézményesíti a valóság álcáját öltő valótlaniságot. Másfelől a közvélemény (beleértve az alkotókat is), amelyik ismeri a részleges valóságot, de nincs lehetősége azt érvényre juttatni az ábrázolásban. Az ábrázoló művészetek társadalmi befolyását tekintve legfontosabbika a film, amelyik a valóságos lehetőséget volna hivatott megjeleníteni, épp a valószerűt rekeszti ki, helyére a valótlan állítva. A filmnek, mint a művészi kifejezés-módok egyikének, a valószerűt meghatározott műfaji kritériumoknak engedelmeskedve kellene tükröznie. Ehelyett a művészi

kritériumokat rendeli alá a valótlanságnak, új műfajt (a *sematikus filmek műfaját*) teremtve meg ezáltal. A lehetőség körének leszűkítésével, amit az ábrázolás önkényes, intézményes szabályozásában testet öltő korlátozás jelent, a valószerű – a cenzúra szigorának köszönhetően – valótlanná nemtelenkedik. A sematikus film új kritériumokat szabott a filmi valóságábrázolásban, radikálisan szakítva a korábban már kialakult hagyományokkal. [27]

A sematikus film tehát nem más, mint a valószerűséggé előléptetett valótlanság művészi formája, sajátos ábrázolata, s mint ilyen, megteremtette a maga művészi, ábrázolásbeli kritériumait, maga alapozta meg önnön legitimitását, ahelyett hogy – mint az az ábrázolás történetében intézményesült – legitimitását valószerűségéből nyerte volna. A valószerűség köntösében megjelenő valótlanság – az újratermelő műveknek köszönhetően – idővel olyan *korpuszá és kánonná* alakult, amelyhez minden újabb műnek idomulnia kellett ahhoz, hogy megvalósulását ne kockáztassa. A műfaj kötelező érvényű szabályai a már létrejött művekből olvasandók ki. Az ábrázolás számára adott lehetőségek (a *narratív stratégiák*) közül csak azok érvényesítésére nyílt meg a cenzúra kapuja, amelyek a már megvalósult művek narratív stratégiai lehetőségeivel kívántak élni, elősegítve és biztosítva ezáltal a műfaj „bővített újratermelését”. E műfajon belül az újításnak nincs létjogosultsága, minden újítás a valótlanság létét fenyegeti. Ahhoz, hogy a valószerűség látszatát bitorló valótlanság búvköréből ki lehessen törni, nem elég az egyéni akarat, az elszántság. Az intézmény hatalmát kell megtörni, amely az ábrázolás terrénumát uralja, hatalmában tartja. Ez a pillanat, a változás és a változtatás lehetősége a júniusi fordulattal következett be.

A júniusi fordulat legnagyobb vívmánya és eredménye a kultúra, a film területén Révai „trónfosztása”, elmozdítása volt. A sztálinista művészetpolitikát ezzel a csapással „lefejezték”, megfosztották az ideológiát legfőbb alkotó elméjétől, a művészeti „területet” teljhatalmú cenzorától, irányítójától. Utódja, Darvas József sem szellemi képességeit illetően, sem irányítási készségben nem vehette fel a versenyt elődjével. Hatalma, tekintélye meg sem közelítette azt, amit Révai élvezett. Mindaz, amit Révai teremtett, amibe életet lehelt (és csakis ő tudott életet lehelni beléje), túlélte ugyan őt (a mű alkotóját), de nélküle hatástalan maradt, veszített szorító erejéből, korlátlan ellenőrzéséből. Révai – az éves tématervrendszer bevezetésével, mindenre kiterjedő figyelmével és mindennapos beavatkozásával,

amellyel meghatározta a születő művek jellegét, tartalmát – nemcsak az intézményesített cenzúra rendszerét alkotta meg, de személyében garantálta annak olajozott működését, ideológiáját, szigorát. Elérte, hogy négy éven át, megváltozott témával, de változatlan tartalommal, más köntösben, újra és újra ugyanazok a filmek szülessenek meg. Ezért volt Révai – és maradt volna az idők végezetéig – a magyar film kibontakozásának és megújulásának legfőbb akadálya. Ezért lett elmozdítása a megújulás legfőbb ösztönző erejévé.

A valóságosság csak akkor hat hitelesnek, ha a hiteles valószerű, azaz olyan, mint a valóság; ha a mű által közvetített tapasztalat és a műélvező tapasztalata megegyezik. A *valódi* (a valóság *részleges, hű* tükröződése a tudatban) megtapasztalásának eredményeként leszűrt következtetés, tapasztalat az ábrázolásban jól felismerhető, a realizmuselmélet terminológiájában *tipikusnak* minősített jegyekben tükröződik, amelyeknek *társadalmi konszenzuson* alapuló értelmezése teremti meg, határolja körül a *valószerű tartományát*. A valószerű tehát nem önmagában adott (az objektív valóság alanyt nélkülöző objektív tükröződése), nem magában való, jelenség – ahogy a fenomenológia jellemzi –, hanem a mindenkor leglényesebb (tipikusnak tekintett) jegyekre szűkülő társadalmi konszenzus megjelenítése az ábrázolásban. Mivel ezek a jegyek – előbb a valóságészlelésben, majd a tapasztalat eredményeként az ábrázolásban is, más jegyeknél gyakrabban jelennek meg, pontosabban tükröződnek a tudatban –, épp a társadalmi konszenzusnak köszönhetően, idővel tipikusnak tűnnek, tipikusnak fogadják el őket, majd tipikussá nyilvánítva ezeket, normatívvá „nemesülnek”. Következésképp a tipikus korántsem független az észleléstől és a kiválasztástól, nem „pusztán gondolati, szubjektív művelet termékeként jelenik meg a közvetlenül megjelenő világ pusztán gondolati, absztraháló [...], végső fokon pusztán szubjektív pótlékaként” [28], ahogy a „mechanikus materializmus”, vagy az „idealizmus” posztulálta, nem is az „objektív valóság alkotórészeként”, ahogy a marxista realizmuselmélet tartotta, hanem a társadalmi konszenzus eredményeként.

Mivel az ábrázolás a lehető legtöbb lényeges jegyet tartalmazza, „megmutatja”, ezért tűnik a résztapasztalatok birtokában lévő egyének oly nagy számára egyaránt valószerűnek. A valószerű ábrázolás valószerű értelmezése újabb konszenzust igénylő folyamat eredménye, amikor már a véleményekben tükröződik a valószerű fel/elismerése.

A gyakoriság és a tipikus közti összefüggésből következik az is,

hogy a tipikus jegy észlelésének valószerűsége is társadalmilag ellenőrzés alatt tartott folyamat eredménye. Az, hogy egy jegy tipikusnak tűnjön, a tipikus valószerűnek, annak össztársadalmi viszonylatában nagyobb az esélye, mint annak, hogy a valószerű tipikusnak látszék. Ha ez nem így volna, akkor a művészi alkotás és a tudományos dolgozat között nem lenne semmi érzékelhető különbség.

Ugyanis a tipikus nem más, mint a valószerű társadalmi konszenzuson alapuló, pozitív minősítése. A tipikus valószerűvé minősítése (minősülése) egybeesés által *valószínűsíthető* is. Minél szélesebb körű a társadalmi konszenzus a jegy (vagy jegyek) megítélésében (minősítésében), annál valószínűbb, hogy a valószerű tipikusnak tűnik, s minél korlátozottabb a valószerűség, annál kevésbé valószínű az egybeesés. A sematizmus jelentkezésében és elterjedésében tehát döntő szerepet játszott, hogy a tipikusnak ítélt jegyek valószerűségének valószínűsége igen csekélynek bizonyult, mert igen kicsiny volt az a csoport, amelyik konszenzusra jutott (konszenzust erőszakolt ki) a valószerű megítélésében, és annak meghatározásában döntő szerepet játszott.

Ami tehát átjutott az intézményesített cenzúra vizsgáján, elbukott a valószerűség küszöbében. Míg a cenzúra *témákban* tisztogató, és a lehetőségként jelentkező, még „lábon álló” témákban vágott rendet (előbb *öncenzúraként*, azután a Dramaturgián, majd „odafent”, a minisztériumban), addig a valószerűség, mint kritérium, valamennyi, már elfogadott téma *tartalmát* megszabta. A tartalomét, amely nem azonos a témával. Az utóbbi az előbbinek általános, nagy vonalakban megfogalmazott szempontrendszere, amelyet a tartalom konkretizál. Az intézményesített cenzúra a tématervekben, a valószerűség a tartalom szelekciójában érvényesülő rendszerező elv. Az előbbi a *tartalom szubsztanciájára*, utóbbi a *tartalom formájára* irányul (melyek azok a témák, a legfontosabb „dolgok”, amelyekről a film szólhat, illetve milyen módon szóljon, hogyan jelenjék meg a téma a filmi ábrázolásban). A formai újítás, a *filmforma forradalma* ezért mindig tartalmi kérdés volt végső soron, így 1954–1956 között is. A valószerűség korlátozása ezért érintett virtuálisan *minden témát*, még a virtuálisakat (a születendőket) is. A forma változása, megújítása (a részletező hűség), „forradalmasította” a filmek tartalmát azzal, hogy nyilvánvalóvá tette: a régi „tartalom” új formában lelepleződik, a valótlanról kiderül, hogy nem valószerű (következésképp a valószerűről, hogy valótlan volt), a valószerűből viszont felsejlik a „való”. Az *ideológia* ezért nem tartalom, hanem forma kérdése: a

valótlannak más a formája, mint a valószerűnek, és ez a forma árulkodik mindenkori tartalma mibenlétéről.

Az, hogy a valószerű – 1953–1954 fordulóján – csatát nyerhetett a valótlannal szemben, és megjelenhetett a filmalkotások legjobbjában, még nem jelentette azt, hogy azok, akik érvényesülésében segítettek, ezzel a „háborút” is megnyerték volna. A valótlán csak visszaszorult, de továbbra is jellemezte a filmek egy bizonyos vonulatát, ami jelezte, hogy a valótlanság szóvivőinek hatalmi helyzete csak megrendült, meg nem szűnt.

Az intézményesített vetélkedés a valószerű ábrázolás lehetőségért folyt 1945–1956 között a magyar filmgyártásban is. Ki szabja meg a valószerűség körét és jegyeit – ez volt a vetélkedés tárgya. A hatalom képviselőjében a cenzúra, vagy a társadalom képviselőjében az alkotó? 1945–1953 között ez a küzdelem mindig az előbbi javára dőlt el. 1954–1956 között, bizonyos esetekben, már az utóbbiak kerekedtek felül. Az ilyen esetekben születtek meg azok a művek, amelyek a magyar filmművészetet megteremtették.

Mindez abban az időszakban kezdődött, amikor Magyarországon ismertté vált – előbb csak szűk szakmai körben, később a nagyközönség számára is – az a filmművészeti irányzat, amelyet ugyancsak azzal a szóval jelöltek, hogy *realizmus*. Csupán a jelző különbözött attól, amit idehaza *szocialistaként* emlegettek, de ez az apró különbség a kettő közt lényeges eltérést fedett.

Neorealizmus

A háború utáni évtized filmtörténetének korszakmeghatározó, maradandó értékeket létrehozó stílusirányzata egyedül az olasz neorealizmus volt. A neorealisták élet- és művészetfelfogása, filmi ábrázolásmódja például szolgált. Európában tíz éven át korszerűnek kizárólag azt tekintették, amit a neorealisták felfogásukban és ábrázolásmódjukban képviseltek. A magyar film kapcsolata a külvilággal (Nyugat-Európával és az Egyesült Államokkal) éppen akkor szakadt meg, amikor a neorealizmus – 1947–1948-ban – Európa-szerte, általánosan elismert filmművészeti irányzattá vált, amely a filmkészítésben új módszereket, a megjelenítésben új stílusjegyeket teremtett. A magyar filmrendezők – elszigeteltségük miatt – csak hat-hét évvel később ismerkedhettek meg a neorealizmus [29] szemlélet- és ábrázolásmódjával, amely ismételten az ábrázolás dilemmájává tette

– ezúttal a film közegébe helyezve a problémát – a realizmus vitathatatlanak hitt elveit. A neorealizmus két szempontból is hozzájárult a magyar film megújulásához: „világnézeti”, erkölcsi alapot szolgáltatott a valóság ábrázolásához, *etalont* a művészi megformáláshoz.

A neorealizmus nem „termelte” ki a saját elméletét, sem követendő gyakorlatként (normarendszer formájában), sem utólag, a művekben látottak alapján levont következtetések formájában, összefüggő rendszerként. A neorealisták filmrendezők voltak, akik alkotásaikkal „politizáltak”. Nyilatkozataikból, állásfoglalásaikból olyan magatartás- és szemléletmód bontakozott ki, vált elismertté és elfogadottá 1947-től, amelyik a háború utáni Európa filmművészetében egyedül és határozottan újraértékelte a film és a társadalom viszonyát, megjelölte e viszonyban az alkotó helyét és teendőit. A neorealizmus a valóság megközelítésének és ábrázolásának új szemléletével teremtett iskolát, vált egységes mozgalommá, művészeti irányzattá annak ellenére, hogy képviselői mindig hangsúlyt helyeztek arra, hogy „különállásukat”, önnön helyzetük egyedi és sajátos voltát kiemelve, cáfolják irányzatos jellegét.

A szemlélet. A neorealizmus – mint minden művészeti irányzat – sajátos történelmi-társadalmi viszonyok és belőlük kialakult helyzet fejleménye. Az irányzat valós helyzetértékeléséből következett. Olaszország elvesztette a háborút, és a több mint két évtizedes fasiszta „országglás” erkölcsileg tönkretette, szétzilálta a társadalmat. Mindenki érezte ezt az erkölcsi válságot, és mindenki tudta, hogy a maga módján vezekelnie kell. Az erkölcsi elégtétel-szolgáltatás igénye, a vezeklés szándéka a neorealizmus egyik értékmérő, a magatartásmódban és az alkotásokban egyaránt kifejeződő jellegzetessége. Ha legjelentősebb képviselőinek kijelentéseiből nem is bontakozik ki esztétikai elmélet vagy irányzatosság szándéka, sokféleségük, megfogalmazásuk ellenére számos jellemző tényezőre utalnak a sporadikus kijelentések. „A realizmus – Roberto Rossellini szerint, aki számára nem létezik különbség »régi« és »új« realizmus között – az igazság művészi kifejezési formája.” [30] „A neorealizmus – teszi hozzá Federico Fellini – a valóság előítéletmentes, becsületes szemléletmódja.” [31] „Számomra mindenekelőtt erkölcsi állásfoglalás, mely esztétikai formában nyilvánul meg, de indíttatása morális.” (Roberto Rossellini) [32] A neorealisták nyilatkozataiból formálódó „képben” két tényező válik döntő meghatározóvá. Az egyik erkölcsi: a rendező (önfel)áldozásnak tekinti az alkotást, amelyet máso-

kért vagy Isten kegyeinek elnyeréséért, valamiféle igazságszolgálatként hajt végre; helyreállítja a meggyalázott igazságot, erkölcsi elégtételt szolgáltat az áldozatoknak – mint tette Rossellini a *Róma nyílt város* című filmben –, új társadalmi konszenzust igyekszik megteremteni néhány, alapvetőnek tekintett érték alapján. A másik filozófikus: a valóságot és csakis a valóságot ábrázolni, de honnan tudni – Cesare Zavattini szavaival –, „mi valóban a valódi?” [33], ami a már sokszor és sokat vitatott ismeretelméleti problémát túllépve, tényleges kényszerképzetté válik a neorealista alkotó számára. Nem véletlen, hogy a filmi realizmus kérdése – írta egy korabeli francia kritikus – legkevesbé sem egyértelmű. „A realizmus fogalma feltételezi a valósághű ábrázolást, de épp a tiszta valóságábrázolás az, ami leginkább hiányzik a vásznonról.” [34]

A francia filmkritikusok ismerték fel, hogy a háború után készített olasz filmek szemléletben, elbeszélő technikában, ábrázolásmódban hasonlóságot mutatnak, s ezért új irányzatot alkotnak. Az *olasz iskola* elnevezés először 1948 januárjában jelenik meg André Bazin egyik cikkének címében. [35] A vita éveken át tartott „marxisták, spiritualisták, fenomenológusok” között e filmművészeti jelenség, irányzat értelmezése kapcsán, gyakran több és nagyobb figyelmet tulajdonítva a kijelentéseknek, mint a műveknek. A marxisták természetesen a filmek tartalmában, társadalmi, sőt politikai mondanivalójának lényegében látták eredetiségét (a filmek szereplői inkább „típusok”, mintsem egyedek, egy-egy társadalmi réteg megtestesítői), a spiritualisták pedig a mondanivaló általánosan emberi mivoltára (a cselekvő ember egyediségére, a szemlélet korszerűségére) helyezték a hangsúlyt. [36] Minden bizonnyal azoknak volt azonban igazuk, akik akkor (mint tennék ma is) mindenekelőtt alkotómódszert, a valóság megközelítésének és ábrázolásának sajátos, egyedi módját [37] látták (és látják) benne, mintsem valamiféle „filozófia”, sajátos társadalom- vagy világszemlélet megnyilvánulását a filmben.

Mivel a neorealizmus „társadalmi érdeklődése és elkötelezettsége” szembetűnő volt, a magyar filmkritika az ötvenes évek derekán előszeretettel hangsúlyozta és emelte ki „társadalombírálatát”, azaz a nyilvánvaló szándékkal, hogy a neorealizmust és a szocialista realizmust párhuzamba állítva, az előbbi „progresszív” céljával és új művészi ábrázolásmódjával az utóbbit legitimálja. A szocialista realizmus azonban sohasem közelített (közeledett) a neorealizmus-hoz, távol tartva magát a közeledésből adódó „fertőzés” valós veszélyétől. [38]

Elbeszélő technika és ábrázolásmód. A neorealizmusról történetileg kialakult felfogásban is – mint általában vagy majd minden művészeti irányzat esetében – a szemléletbeli, tartalmi jellemzők keverednek az elbeszélő szerkezetre, az elbeszélés és ábrázolás módjára vonatkozó szempontokkal. E látszólag formai kérdések lényegükben és következményeikben voltaképpen tartalmiak, maguk is a valóság szemléletéről tanúskodnak a *valóság értelmezésének formájában*. Így a forma értelmezendő tartalmát fejezik ki, arra utalnak. Mivel a valóság értelmezése, megformálása a valóság birtokbavételéről tanúskodik, a birtokbavétel pedig célt közvetít, a formai, ábrázolásbeli jegyek sosem csupán stílus-teremtők vagy stílusmeghatározók, de megszabják a valóság birtokbavételének körét, s ily módon túlmutatnak a művészeti ábrázolás illetékességi körén. Érthető tehát, hogy „a neorealizmus körül [Magyarországon is, mint annak előtte Európa-szerte] tartalmi és formai kérdésekben elég sok vita volt”. „Egyes művészek [azonban] csak *formai* stílusnak tekintették.” [39]

„Hogy valamely realista [...] irányzat mely problémákat emel ki, [az] lényeges konkrét vonásaiban csakis [a] körülmények elemzése útján ragadható meg. Mely problémákat emel ki, mint elsődlegeseket [...], mire helyezi bennük eszmeileg és művészileg a fő súlyt, milyen műfajokban keresi [...] és találja meg a maga legjellemzőbb [...] kifejezését, ezeket a műfajokat technikailag hogyan fejleszti, hogyan alakítja át [...]; ennek a kritika és irodalompolitika számára rendkívül nagy jelentőségű, gyakorlati következményei [vannak].” [40] Ezen (irodalom)politikai elvek közül a legfontosabb annak deklarálása volt, hogy „a neorealisták kritikai realizmusa és a mi szocialista realizmusunk nem lehet azonos”. Aminek az a következménye lett, hogy a neorealizmus szemlélet- és ábrázolásmódját tükröző művek kényszerűségből, a művészetpolitika irányelveinek eredményeképpen kívülrekedtek a szocialista realizmus szemléletbeli és ábrázolási követelményrendszerén.

A neorealista filmek újdonsága annyira szembeötlő volt, olyan nyilvánvaló, érzékelhető jegyekben mutatkozott meg, hogy bármi erőfeszítés nélkül nyomra vezették a nézőt.

Újdonságnak számított nemcsak az ábrázolás tárgya (a minden napok valósága, a bemutatott események és szereplők hétköznapi, a cselekmény időpontjának és helyszínének jellegzetesen „mai” mivolta; az, hogy a legfontosabb szereplők mindig a kisemberek világából kerültek ki; hogy a tipizálás igénye háttérbe szorította a rendkívüli ábrázolását) [41], de *elbeszélésmódja* is (az apró események

„láncba szedése”, a részletek hűségének biztosítása – korabeli kifejezéssel – „ordító igazsága”), az egyszerű, jól áttekinthető elbeszélő szerkezet („gyűlölöm a bonyolultságot, a cselekmény logikáját a filmben, a megértést biztosító magyarázatok szükségesek, de felesleges rossz, és csak akkor érzem elememben magam, ha nincs szükségem a logikára az elbeszélésben” – mondotta Rossellini) [42], amelyben a fontosabb szereplőket az elbeszélés egységes „tere” fogja össze, a sorsok nem keresztezik egymást, hanem egymással párhuzamosak, és a cselekmény mozzanatai között nincs feltétlen és szükségszerű logikai viszony. Így ezek a mozzanatok önállósulnak a cselekményben. Nem a szereplők jellemzésére szolgálnak (mint a szocialista realizmusban, kötelező érvénnyel), hanem az „élet” egy-egy jelenségét villantják fel, s mint ilyenek, önmagukban megállják a helyüket. A film nem „elemzi” a helyzeteket, és nem jellemzi a szereplőket cselekedeteikkel, csupán bemutatni szándékozik őket. Az alkotó nem foglal állást, nem mond ítéletet róluk, még kevésbé feleltük.

A neorealista rendező törekvése (s legtöbb esetben e törekvés eredménye) az, hogy a film cselekménye és a való élet mozzanatainak időterjedelme egybeesik; a film azt a benyomást kelti, hogy ezek az események a vetítési időnek megfelelő intervallumban zajlottak le, s történtek meg azalatt, mialatt a néző a moziban szemlélte őket. E törekvésből következik az ábrázolásban tapasztalható, stílusmeghatározó jelenségek (a jegyek összességének) egyike, amit – André Bazin híressé vált cikkének címében [43] – így nevezett meg és jellemzett: a neorealista filmrendező számára *tilos a montázs*, pontosabban – jegyezhetnénk meg – a *montázstípusok* egyike, igaz, leggyakoribb megnyilvánulási formája, a filmi hatáskeltés látványos formája, az *attraktív montázs*. [44] Mindennek elvi-„ideológiai” alapja, hogy a neorealizmus a valóságot jelenségek sokaságának tekinti, amelyek egy időben (és adott esetben) egy térben, egymás mellett léteznek, köztük fontossági sorrendet az észlelés (az észlelő) állapít meg, ő visz ezzel a cselekedetével értékrendet a jelenségvilágba. A fontossági sorrend (amit kiváltképp a montázs, a valóság erőszakolt, szubjektív értelmezése tesz nyilvánvalóvá) már állásfoglalás, minősítés, s ezért a neorealista igyekszik elkerülni, hogy bármiféle fontossági sorrendre utalnia kelljen. Persze, sikertelenül, hisz a kiválasztás és a bemutatás, az ábrázolás már maga értékmérő (értéket felmutató), (sor)rendje jelentőséget ad a dolgoknak, jelenségeknek, személyeknek, akár tetszik, akár nem. A mű – természetszerűen

– értékítéletet közvetít (közöl), még ha a szándék csak a valóság (az önmagában való valóság, a pusztá tényvilág) kendőzetlen ábrázolása kíván is lenni.

Többé nem a forgatókönyv számít, hanem maga a film.

Roberto Rossellini [45]

Ábrázolásmód. A *montázs*, mint az ábrázolás jellemző eljárása (stílusjegye) tehát hiányzik a neorealista filmből, s épp a *hiány* válik a neorealizmus legfontosabb stíláriis jellemzőjévé. További, újdonságnak számító stíláriis jegyek: a játékfilmművészet történetében a neorealista filmet a dokumentumfilmmel rokonító fényképezés- (ábrázolás-) mód; a gyakori helyzetváltoztatásból eredő gépmozgások, amit a riportfényképezésben használt kézikamera alkalmazása tesz lehetővé, s aminek az alkalmazása magában az ábrázolásban is – mint jellemző jegy – érzékelhető. [46]

A neorealista film a maguk környezetében örököltette meg a szereplőket, a cselekmény helyszínét a műterem zárt világából „kivitte” a természetes valóságba. Ebből következett, hogy – amikor csak tehette – az operatőr nem alkalmazott mesterséges megvilágítást (reflektorokat), általában került a nagy fény-árnyék ellentétet, ami a megelőző korszak ábrázolásmódját oly érzékelhetően jellemezte. Csak maga az élet – vélték a nézők – képes így önmagát adni. A kifejezés (az ábrázolás) „valósággá” lett, a valós pedig igazzá.

A fekete-fehér tartalmat meghatározó ellentétét felváltotta a mindennek azonos jelentőséget, egységes textúrát adó, ellentétek nélküli szürke, ami határozott képi világot teremtett. A gyakori, természetes külsőkben történő forgatás lehetetlenné tette a kép és a hang egyidejű (szinkrón) felvételét. A műtermi felvételtechnika háttérbe szorulása, az *utószinkronizálás* elterjedése ugyancsak a neorealizmus technikai (formai) újításának tendenciakijelölő következménye lett.

A színész, aki a film korábbi történetében a *tipikus jegyek* tipikus hordozója volt; aki – mint Balázs Béla kifejtette – fiziognómiájával teremtett típust, a neorealista filmben típusból egyedde válik azzal, hogy a rendező a hivatásos színészt ismeretlen amatőrrel váltotta fel, aki – épp ismeretlenségéből adódóan – nem vált, nem válha-

totttípusá, fiziognómiájában mindig egyéni maradt, egyedi mivolta lehetetlenné tette a típusképzést (a gyakori megjelenésből adódó általánosítást). Miután a rendező és a színészek *rögtönzéséből* adódóan a forgatókönyvben leírtak veszítettek jelentőségükből, és a film – gyakran – előre kiszámíthatatlan irányban változott, a szerepek végső, a szereplők végleges „profiljukat” csak a forgatás folyamán nyerték el, a *véletlen* (az esetlegesség) tartalomalakító, formameghatározó tényezővé lépett elő, a korábbiakban nem tapasztalt nagyságrendben *társalkotóvá* léptetve elő a színészt.

A filmbeli valóság és a filmbeli valószerűség

A fenomenológiai realizmus – ahogy Bazin az olaszok irányzatát jellemezte – a film és a valóság olyan kapcsolatára irányította a figyelmet, amelyről korábban szó sem esett. Kiderült, de legalábbis valószínűnek látszott, hogy a film – más művészettől eltérően – már *kifejezési anyagában* (ami nem más, mint a *természetes valóság*), mindenfajta „beavatkozás nélkül” képes a *valószerűség látszatát* megteremteni. Kérdéssé (kérdésessé), filozófiai problémává vált, vajon tényleg képes-e erre, avagy ez csak látszat, a valószerűség látszata? Nyilvánvaló, hogy ha képes volna erre, akkor a tényleges valóság és az ábrázolt valóság *teljesen egybeesne*, azaz a film nem a valószínű látszatát keltené, hanem magát a valóságét, az alkotó nem a részleges valóság tapasztalója, hanem a teljes valóság mindentudó és mindenható ismerője lenne.

A film által keltett valóságérzetnek (benyomásnak) – írta Bazin *Tilos a montázs* című cikkében – magából a valóságból kell származnia. A „tisztá állapotában” megjelenő film sajátossága tehát nem más, mint a valós tér hiteles (fotografikus) leképezése. A valóságérzet felkeltéséhez ugyanis feltétlenül szükség van a valós tér hitelességének bizonyításértékű (biztosítékértékű) ábrázolására. Bazin aszerint tett különbséget a filmrendezők között, hogy azok a képekben (azaz a leképezett valóságban) vagy a tényleges valóságban hisznek-e. Az igazi realista – érvelt – semmit nem tesz hozzá a valósághoz, csupán annak szerkezetét, viszonyait tárja fel. Azokat a viszonyokat, amelyek már a leképezés művelete előtt is léteztek és jellemezték azt. A kép nem azzal járul hozzá a műhöz (a valóság érzékeltetéséhez), hogy hozzátesz, hanem azzal, hogy felfed. [47] Minden kép önmagában csak a valóság töredéke, amelynek a szemlélő ad *utólag* értelmet.

A neorealizmus esztétikája – Bazin értelmezése szerint – egyfajta fenomenológiai realizmus megfogalmazása és tételezése [48], a neo-realista film a dokumentumfilmre jellemző empirikus törekvéssel éppúgy szemben áll, mint a naturalizmussal, illetve a racionalizmussal. A neorealizmus – véleménye szerint – nem a valószerűség látszatára törekszik, hanem a valóság bemutatására. A fenomenológiai realizmus tehát nem más, mint a valóság hitelértékű érzékeltetése. Ezért idegenkedik a neorealista a montázstól. A montázsban ugyanis nincs formális logikai kapcsolat az egymást követő képek között. A montázs széttördeli az esemény (az elbeszélés) folyamatát, átrendezi a látvány elemeit. Az elbeszélés – az esetek többségében – kikövetkeztethetővé teszi ugyan a várható sorrendet, de ezt csak nagy tévedési lehetőséggel teszi.

Ennek az elméleti megközelítésmódnak sebezhető pontja, hogy nem tesz különbséget egyfelől a tényleges valóság és a filmbeli valószerűség, másfelől a filmbeli valóság és a filmbeli valószerűség között, és a film meg a valóság viszonyát egyszerű tükrözési folyamatként fogja fel. Mindez annak köszönhető, hogy Bazin nem érzékeli a film sajátos tükrözési formáját, amely túlmutat a hasonlóságon, a részleges analógián, és a hasonlóságban az azonosságot igyekszik hangsúlyossá tenni ahelyett, hogy – mint Bazin állítja – a hasonlóságra törekednék. Holott a filmi ábrázolás igazi ereje abban rejlik, hatása annak köszönhető, hogy képes a valószerűségben (a hasonlóságban) a valóság (az azonosság) látszatát, de csak látszatát kelteni.

A szavakkal, a fogalmakkal szemben, amelyeknek tartalma meg egyezésen alapul, de „formája” önkényes, a mozgókép nem önkényes, hanem motivált, azaz az ábrázolás tárgya és az ábrázolat között meglévő, részleges vagy teljes hasonlóságon alapuló jelek rendszere. [49]

A képek nagy része nemcsak hasonlít ahhoz, amit ábrázol, hanem azonos is vele. Ez az *analógia* teszi lehetővé, hogy az ábrázolt tárgy vagy jelenség azonosításában („megfejtésében”) a szemlélő ugyanazokat a *kódokat* használja fel, mint az alkotó az objektíválásra irányuló törekvése során. [50] Az azonosság azonban nem önmagában való az ábrázolásban (mint a valóságban), hanem kodifikált, azaz más és másképp értelmezhető az ábrázolatban (a filmen). Az azonosság megítélése ugyanis valóságértelmezés, az ábrázolat valószerűségéről alkotott ítélet egyben a valóságról alkotott ítéletrendszer összetevője, szerves része.

Az a tény, hogy a felvevőgép azonos formában, helyes arányaiban

tükrözi a természetes valóságot, arra késztet, hogy vizsgálat tárgyává tegyük – mint a valóság megítélésének kritériumát –, vajon a tárgy (tágabb értelemben) és képe között észlelt analógia az „objektív” (tárgyszerű) tükrözésből fakad-e, avagy az analógia képzele valaminek a következménye, valaminek, ami megteremt és motiválja ezt az analógiát.

A filmbeli valóságosság látszata (ez esetben tényleges és indokolt képzele) abból fakad, hogy az ábrázolás tárgya és az ábrázolat között létező kapcsolat mind a *denotáció*, azaz a *filmbeli valóság*, mind a *konnotáció* [51], azaz a *filmbeli valóságosság*, tehát azon *jegyek és eljárások összessége, amelyek ezt a valóságot valóságosnává teszik*, mind jelölőiben, mind jelöltjeiben motivált. A denotáció szintjén a jelölő és jelölt között képen és hangban meglévő, illetve az ábrázolás révén létrejövő kapcsolat hasonlatossága, a konnotáció szintjén pedig a valóságról és a valóságosságról alkotott képzetek (jelentés) egybeesése szolgáltatja a motiváció alapját. [52] A leképezés (a másolás) *nem alakítja át*, csupán alakítja az ábrázolás tárgyát.

A filmi valóságábrázolás elsősorban a denotáció és csak másodsorban a konnotáció révén válik szemléletmeghatározó jelenségrendszerre. A film egyik sajátossága az, hogy miután az ábrázolásban tagolja a látványt, a denotáció ezáltal, bizonyos mértékben maga is kódozottá válik, a látvány (az ábrázolat) szerkezete megváltozik.

A filmi (tehát a *minden filmalkotásra jellemző*) valóságábrázolás másik sajátossága, hogy a konnotáció (a filmbeli valóságosság) is motivált. A motiváltság azonban nem merül ki az észlelhető valóság és észlelt ábrázolata analogikus viszonyában, hanem az – a konnotáció révén – egyben jelképertékű, tehát az ábrázolás révén már átértelmezett. A denotáció jelöltje (a tényleges valóság), a konnotáció jelöltje (a valóságosság) motiválja mind a denotáció, mind a konnotáció jelölőjét (a filmbeli valóságot, illetve a filmbeli valóságosságot).

A filmi konnotáció esetenként változó mértékű, részleges motiváltsága teszi lehetővé a filmbeli konvenciók kialakulását (kialakítását), a valóságosság különböző mértékű és szintű, intézményesen elfogadott rendszerének kialakítását.

A valóságos ábrázolásra törekvő filmalkotó tehát szükségszerűen rákényszerül arra, hogy – korszaktól, társadalmi körülményektől, egyéni alkatatól függően más és más mértékben, de egyként – alávesse magát a konvenció (a hagyomány és hagyományteremtés) normarendszerének és az annak alapjául szolgáló *megállapodásnak*

(konszenzusnak), amelyet az alkotófolyamatban érdekelt felek (a különböző intézmények és személyek), az alkotófolyamat zavartalan-sága érdekében, egymással megkötni kényszerülnek. A konvenció tehát nem más, mint a lehetőségek (a lehetséges) olykor önkéntes, máskor önkényes korlátozása. A konvenciónak – akár akarja, akár nem – valamennyi alkotónak – igaz, különböző mértékben – alá kell vetnie magát. Két magatartásforma rajzolódik ki a konvencióval kapcsolatban. Alkalmazkodni hozzá, és ezzel vállalni azt, hogy az azonos műfajban készült alkotásokhoz mérik, és azok alapján minősítik a művet. Az alkotó választatásával lemond a valószerűség tükrözésének szándékáról és lehetőségéről, feladva annak eshetőségét, hogy műve „valósnak” hasson. A valószerűségekre törekvő alkotó – ezzel szemben – szüntelenül beleütközik a konvenció megszabta követelményekbe, és csak azok figyelmen kívül hagyásával lesz képes a valószerűség látszatát megteremteni. A valószerű újfajta megjelenítésének útjába álló konvenció nem az ábrázolási követelmények rendszeréből fakad; nem az ábrázolt jelenségek természetéből adódik, még csak nem is az ábrázolt témából következik, hanem az alkotó valósághoz fűződő és intézményesen ellenőrzés alatt tartott viszonyának egyéni értelmezéséből, és az ezzel összefüggésben választott magatartásából adódik. A valószerűség látszatára pályázó neorealista film például azt akarja elhitetni nézőjével, hogy közvetlenül a valóságra vezethető vissza. A valószerűség igazi funkciója – valósnak, ebből helytelen következtetéssel „igaznak” látszani – az olyan ritka határesetekben mutatkozik meg nyilvánvalóan, mint a neorealista filmek és alkotóik leplezetlen szándéka. Belőlük derül ki igazán, hogy „örök érvényű” valószerűség nincs, csak valószerűsített konvenciók léteznek, amelyek örökké megújításra várnak az ábrázolásban. Mindössze két filmtípus képes arra, hogy kitérjen a valószerű ábrázolás kényszerítő követelménye elől, attól függetlenül: a valóságot szándékkal meghamisító, a valószerűtlent tudatosan valószerűnek beállító *propagandafilm*, és a valószerűség (a valószerű ábrázolás) konvenciórendszerét leromboló, újat hozó műalkotás, mint amilyen – legsikerültebb alkotásaiban – a neorealista film volt.

A konvencionális valóságábrázolásra (a valószerűtlen, mert meghaladott valószerűségekre) építő, azt tiszteletben tartó mű nem gazdagítja az adott műfajban korábban alkotott művekből kirajzolódó világképet, csupán megismétli, „újnak” látszó jegyekkel igyekszik „másságát” bizonyítani. A konvencionális valószerűségekre törekvő

mű ismét. Az újdonság erejével vagy az újdonság látszatával ható mű – a konvencionális valóságértől részben megszabadulva (teljesen meg nem szabadulhat tőle, hiszen minden konvenció azon alapszik, hogy tiszteletben tartja az értelmezhető valóság valóságértelmezésben testet öltő logikai rendszerét, a tér-idő-cselekmény egység már Arisztotelész által is jelzett koordináta-rendszerét, mert ha nem ezt teszi, teljességgel vagy részlegesen érthetetlen művet produkál) – olyan lehetséges, korábban ismeretlen ábrázolásmódot választ, amelyet a korábbi műveket létrehozó konvenciórendszer kizárt a valóságértelmezés köréből. A neorealizmusban közvetlenül a valóság megfigyeléséből, és nem egyszerűen a korábbi művek ábrázolásmódjától önkényesen (viszont önkéntesen) elhatárolódva alakult ki az egyes filmek tartalma, és *tartalmuk formája*: cselekményük. Az, aki azt hiszi, hogy „az életet” saját elképzelése szerint filmezi, általában maga sem tudja és nem is hinné, milyen mértékben meghatározza tevékenységét a már elkészült művek formája és szelleme. A neorealizmus az a ritka irányzat, amelyik majdnem teljesen függetleníteni tudta magát a korábban kötelezővé vált vagy annak hitt ábrázolási formától. A film története arra tanít, hogy a valóságértelmezés lehetősége, az újfajta ábrázolás általában lassan és fokozatosan jelenik meg a filmekben. A korábban kimondatlan dolgokhoz, amelyek nem szükségszerűen kimondhatatlanok, de gyakran annak köntösében jelennek meg, csak fokozatosan és több akadályt legyőzve jut el az alkotó. Nem mindennap adódnak olyan történelmi és társadalmi körülmények – mint a második világháborút követően Olaszországban –, amikor a múlttal szakítás erkölcsi igénnyé, szükségszerű kiindulóponttá vált, lehetővé téve ezáltal a művészetben elfogadott konvencionális ábrázolásmód „megváltoztatva meghaladását”.

A valóság – nem égi mása

„A kormányprogram [...] a filmművészetben is érzékeltette jótékony hatását. [...] Ebben az időben mutatták be a mozikban a Fiúk a rács mögött, Biciklitolvajok, Csoda Milánóban [...] után a Róma 11 óra című filmet. A bemutató vihart kavart a művészek között. Heteken keresztül beszédtema lett. »Tanulni kell a nyugati filmekből« – lett a jelszó. [...] A magyar filmművészek és írók számára lehetővé vált, hogy egy sor nyugati filmet megtekinthessenek.»

Fábri Zoltán, 1954. [53]

Kissé hosszan tartott az út, amelyen elkalandozva – a hazai realizmuselmélet és belpolitika „tájairól” elindulva, rövid, de szükségszerű külföldi kitérővel – eljutottunk a korabeli „mába”, de az elmondottak nélkül nehezen volna érthető nemcsak az a közvetett kapcsolat, szellemi-„ideológiai” befolyás, amelyet a realizmuselmélet a hazai művészetpolitikára, a neorealizmus pedig a magyar filmalkotókra gyakorolt, s még sokkal kevésbé az a formabontás, a belőle következő és nyomában járó tartalmi-formai megújulás folyamata és jellemzése, ami Magyarországon 1954–1956 között a filmgyártásban és az ábrázolásban bekövetkezett. A magyar film kivetkőzött a sematizmus kényszerzubbonyából, és művészet rangjára emelkedett.

Mindez azzal a filmmel – a *Gázolással* – kezdődött, amelyről először írták le az új magyar filmstílust jellemző jelzőt: „olaszos”. A *Gázolás* alkotói – írói, rendezője, operatőre, színészei – „engedték [először] magukra hatni [...] az új olasz filmeket [...]” és „a *Gázolás* megmutatta, mi mindent tanult a magyar film az olasztól”. [54] Pedig a *Gázolás* nem egykönnyen született meg. Majd húsz hónap telt el az ötlet benyújtásától a film elkészültéig, ami még az általában hosszú átfutási időhöz hozzáedződött alkotógárda számára is szinte vég nélkülinek látszott.

1953. szeptember 15-én, amikor a filmgyár Dramaturgiája szerződést kötött Vajda Istvánnal ötletének novellává történő „fejlesztésére”, még senki sem sejthette, hogy az áttörés ilyen nehéz, hosszú folyamatnak ígérkezik, hisz maga a téma még nem árulta el a végső

formát, és a konfliktus benne sokkal ártatlanabbnak látszott, mint amilyennek a már elkészült filmekben bizonyult.

Az AA 338-as esete a megadott – igaz, igen rövid, másfél hónapos – idő alatt nem készült el: az ötletből csak később lett filmnovella. Az író 1954. január 25-én nyújtotta be elbírálásra. A Dramaturgia március elején elfogadta az irodalmi forgatókönyvet, mégis csak kilenc hónappal később, decemberben rendelték meg, miután a kisregénnyé bővült „eset” 1954 szeptemberétől folytatásokban megjelent a *Magyar Nemzet*ben [55]. Még meg sem rendelték az irodalmi forgatókönyvet, de a téma már a filmgyár 1955. évi gyártási tervében is helyet kapott. Igaz, abban nem ez volt az egyetlen olyan téma, amely bizonytalansági tényezőt jelentett. A 15 téma között 11-ből a kérdéses tárgyévben – vagy soha nem készült film.

Az immáron *Gázolásra* átkeresztelt filmterv rendezőjeként még – mint alternatíva – Fábri Zoltán és Gertler Viktor neve egyaránt szerepelt. Az 1955. évi tématerv még igen nagy bizonytalanságot tükrözött. A benne szereplő 20 téma közül csak 4-ből készült végül film. Köztük van a *Gázolás* is. [56] Ha valakinek kétségei lettek volna a közállapotokat illetően – belpolitikai „iszapbirkózás” a konzervatív és reformpárti erők között, döntésképtelenség és értékválság a kulturális-művészeti „területen” [57] –, ezek a tények megerősíthették volna abbeli meggyőződésében, hogy „valami készülöben van”. A belpolitikai konfliktus kimenetele még nem tükröződött a filmgyártásban sem: nem lehetett tudni, a konzervatívok avagy a reformpártiak kerekednek felül a Népművelési Minisztériumban, il- letve a gyárkapun belül. Mire azonban elkészült a forgatókönyv – amelynek „konceptiója óriási lehetőségeket” rejtett magában [58], és a Dramaturgiai Tanács elé került, a hatalmi harc eldőlt. A frontok megmerevedtek, az ellenfelek állóháborúra rendezkedtek be: minden újabb pozíciószerzésnek tétje lett a küzdelemben. Így ez a máskor „közönséges” Dramaturgiai Tanács-ülés „történelmi jelentőségűvé” vált. [59] A „könyv”, aminek megvitatására az érdekeltek egybegyűltek – Várkonyi Zoltán szavai szerint –, „úttörő jelentőségű kísérletnek” minősült, amely „fordulatot [jelentett] a magyar film stílusában”, s „rokon” szándékot és törekvést fejezett ki azzal, amit a *Simon Menyhért születése* próbált – illetve próbál majd a *Keserű igazság* – kifejezővé tenni. A forgatókönyv – amelyet Szász Péter írt meg Vajda novellájából – átformálta a témát, majd minden jelenete „hadüzenet”, kihívás volt, amelyben a „megszokott, sablonos megoldásokat” eredeti ötletek váltották fel. Témáját „újszerűnek”, konf-

liktusát „merésznek” ítélte Várkonyi, ami a „mai magyar társadalom egyik legérdekesebb erkölcsi problémáját” fogalmazta meg. Hogy ez pontosan mi volt, arról azonban hallgatott. Úgy látszik, ezt mindenki tudta, átlátta, szavakba foglalni azonban senki sem óhajtott. Hiszen olyan konfliktus volt ez, ami messze túlmutatott a konkrét eseten; ami „minden becsületes magyar értelmiségi átesett vagy át fog esni”. Bár a forgatókönyv ábrázolásmódja, a film sejtető stílusa rokon vonást mutatott a neorealista filmekkel, mégsem minősült utánzatnak, mert konfliktusa, alakjai „a mi társadalmunk talajából nőttek ki”. „Ilyen »problémájú« filmet még nem csináltunk” – ismerte el kényszeredetten a filmgyár igazgatója, Bányász Imre, akinek figyelmét a „mi oldalunk” és a „másik oldal” konfliktusa kötötte le elsősorban. Fábri megerősítette Várkonyi véleményét, „rendkívül jó filmet” látott kibontakozni a forgatókönyvből, de annak hibájául rótt fel, hogy hosszú. A hossz kérdése később még sok bonyodalmat okozott, noha ebben a vitában elsikkadt a jelentősége. Tünetként azonban jelezte, hogy a hossz formai szempontból, gazdasági tényezőből tartalmi kérdéssé lépett elő. [60]

A Dramaturgiai Tanács – a jegyzőkönyv tanúsága szerint – nem tett javaslatot a forgatókönyv átdolgozására, a Filmfőosztály azonban tudatta a filmgyárral, hogy vannak bizonyos „igényei”, amelyeket érvényesíteni óhajt a forgatókönyv új változatában. A Népművelési Minisztérium az új forgatókönyv-változatban is „komoly gyengéket” fedezett fel tartalmi szempontból, s ezeknek kijavítását kötelezővé tette. „Kell” – hangzott a rövid és indoklás nélküli felszólítás. „Eszmei és művészi szempontból” egyaránt a női főszereplő, Zenthe Judit figurájának „megoldását” tartották a legfontosabbnak ahhoz, hogy „ne csak az itthoni, de a külföldi néző is elítélje ezt a figurát”. „Nehogy az jöjjön ki: lám, a népi demokrácia mire kényszeríti ezt a rendes kislányt, aki különben akar is dolgozni.” Hiányolták azt, hogy a „figura társadalmi veszélyességét” nem érzékelteti a film, csak közvetve, környezetének rajzával és a gázolással. „Ebből még nem válik rossz valakivé.” A bíró (a forgatókönyvben még Jávor, a filmben már Csanádi) erkölcsi dilemmáját – állították – nem ábrázolja „világosan” a forgatókönyv. „Pártatlan, szilárd alapon álló” bíróként cselekszik-e, amikor elítéli a szeretett nőt, vagy gyávaságból cselekszik (mert mást nem tehet), avagy sértettsége indítja-e „pártos” ítéletére. E javaslatokból és intelmekből szerencsére nem sok fogant meg a forgatókönyvben, de a minisztérium – kénytelen-kelletlen – elvben jóváhagyását adta, bár pecsét még nem került a

jóváhagyásra. Ismét előhozakodtak a hosszal (a forgatókönyv újabb változata 3109 méter hosszú filmet sejtetett), több mint 300 méter „húzását” szorgalmazva. Gertler azonban megmakacsolta magát: maximum 100 métert volt hajlandó „húzni” belőle, egy centivel sem többet. „Nem tud és nem hajlandó” – jelentette ki. A minisztérium álláspontját azonban „forgalmazhatósági”, gazdasági szempontokkal igyekezett „szalonképesé” tenni. [61] „Állami rendelet” mondta ki ugyanis, hogy egy film átlagos [62] hossza nem lehet több 2800 méternél. Még a Dramaturgia vezetője, Kovács András sem értett egyet a minisztérium „ilyen értelmű” követelésével. Különösen akkor – mint jelen esetben –, amikor mindössze tíz percről volt szó, bár „elismerte”, hogy a művészi munkának „vannak bizonyos korlátai, amiket figyelembe kell venni”. Mindjárt konkrét javaslatot is tett. [63] A rendező azonban nem mutatott készséget a kompromisszumra. „Csak utasításra hajlandó a könyvön változtatni” – jelentette ki. A gyártásvezető is őt támogatta ebben a kérdésben: legfeljebb 80 métert lehet kihúzni – állította – a javasolt 309-cel szemben. Már húsz napja fekszik a forgatókönyv a minisztériumban, s ez a késedelem „nagyértékben” akadályozza a film indulását – tette még hozzá Lénárt Istvánt. A kompromisszum lehetőségét Hegyi Barnabás operatőr körvonalazta. 500 beállítás van a filmben – érvelt –, ha egy picit „tempósabbá” teszik a jeleneteket, akkor 250 métert „meg lehet takarítani”. Hiba – jegyezte meg befejezésül Bányász igazgató a Művészeti Tanács ülésén –, hogy „nálunk” az ilyen viták rendszerint személyeskedésbe csapnak át. „Ne tekintsük ezt stílusnak” – intett. [64]

A minisztérium Filmfőosztálya mindezek ellenére hajthatatlanul mutatkozott. Csak azzal a feltétellel engedélyezik a film forgatását – jelezték –, ha az nem haladja meg a 2800 métert. Mivel erre az ajánlatra nem érkezett válasz a filmgyárból, a technikai forgatókönyv lepecsételése végleg elmaradt. [65] Két nappal ennek írásbeli közlése után, 1955. március 23-án megkezdődött a *Gázolás* forgatása.

Gertler Viktor rendező számára a legnehezebb problémát a szereposztás jelentette. Ebben is az, hogy ki játssza a női főszerepet, Zenthe Juditot. A döntés előtt több mint 100 [66] nőről, köztük *néorealisme* oblige – műkedvelőkről (üzemi színjátszókról) készült próbafelvétel. Nem volt könnyű megtalálni azt a nőtípust – Gertler megfogalmazása szerint –, a „rózsadombi, művelt, okos, romlott, nőies, fiatal, akaraterős, vonzó, elszánt, ún. úrilányt” [67], akire a filmben szüksége volt. Még a hivatásosok között is ritka volt, aki

ennyi jellemvonást képes lett volna meggyőzően kifejezni. A korszak ismert és kevésbé ismert fiatal színésznői (Ferrari Violetta, Ruttkai Éva, Gordon Zsuzsa, Bánky Zsuzsa, Sütő Irén) egyaránt szóba kerültek, de – mint kiderült – mindannyian hagytak kívánnivalót játéukban, valamiben hiányérzetet okoztak a rendezőben. Bár őket sem tartotta tökéletesnek a rendező, végül Bánky, Ferrari és Ruttkai „akadt fenn” a rostán. Gertler – a „több szem többet lát” bölcsessége alapján – a Művészeti Tanács tagjait kérte meg, segítsenek a kiválasztásban.

„Első benyomásra leginkább Bánky adja a figurát – vélte Makk Károly –, nála viszont az a hiba, hogy nem néz elég jól ki.” Vajda István Ruttkait pártolta. „Ruttkainál még Gordon Zsuzsa is jobb” – tromfolta le őt Makk. Szász Péter és Hegyi Barnabás Ferrarit tartotta a legmegfelelőbbnek a szerepre. Ugyanaz a típus, mint Judit – érvelt Hegyi, aki „lényegében az életben is ezt csinálja [amit a filmben], züllött is tud lenni”. „Egész modora fedi ezt a figurát.” Abból indul ki – folytatta Hegyi, hogy ebben a filmben majdnem végig *premier plánban* kell fényképezni, amelyben csak a fej látszik, és a szemek hangsúlyt kapnak. A „főhangsúly” pedig a „szemjátékon” van.

A férfi főszereplő esetében először Básti Lajosra gondolt Gertler, de túlságosan joviális jelenségnek tartotta, ezért azután Pálos Györggyel próbálkozott, akit eredetileg Bencsiknek szánt. Darvas Ivánra eleinte gondolni sem mert, félvén „puhaságától és enerváltságtól”, ráadásul nem is tartotta férfias jelenségnek. Végül azonban mégis mellette döntött, tekintettel arra, hogy „nagy koncepciójú” színészt sejtett meg benne. [68] Az eredmény mindkét színész esetében Gertler megelőlegezett bizalmát igazolta. Ferrari Violetta legemlékezetesebb filmszínészi alakítását nyújtotta Zenthe Judit szerepében. Érthető, hogy „régén [szeretett] úgy szerepet, mint ezt”, hiszen kudarcainak sorozatát kevéssel a *Gázolást* megelőzően „gazdagította” újabb fiaszóval, a 2 x 2 *néha* 5 női főszereplőjeként. [68a] „Eleinte féltem tőle, de [...] az az érzésem, sikerült az írók elképzeléseit megformálnom” – lélegzett fel megkönnyebbülten a film forgatásának befejeztével. Darvast több, hasonló (és hasonló „nagyságrendű”) szereppel is megajándékozta a kor, de sorukat ez a film nyitotta meg. Korábban „még sohasem [játszott] hasonló embertípust”, ezért nagy élvezettel formálta meg a szerepet. [69] Bizonyos azonban, hogy a Darvas-kultusz – amely a korszak színészeinek élvonalába emelte, és a közönség lelkesedését iránta a rajongásig

fokozta – nem dr. Csanádival, hanem Liliomfi megszemélyesítésével kezdődött.

Gertler Viktor, akinek évek óta nem adatott meg, hogy bizonyítsa, többre képes, mint azt korábbi filmjei alapján vélték, megérezte a forgatókönyvben – amelynek „dramaturgiai módszerei sokat köszönhettek az új olasz–francia filmek stílusának” – rejlő rendkívüli lehetőséget a bizonyításra. A feladat – egy „olyan, egyértelműen lelkiismereti konfliktus, ami annyira belül játszódott, hogy ezt a film nyelvére [...], események pezsgő sorozatába áttenni nehéznek mutatkozott” – nem ígérkezett problémamentesnek, a filmi ábrázolás (a technikai forgatókönyv megírása) meghatározó erőpróbának bizonyult. A rendező egy hétre visszavonult a Margitszigeti Nagyszállóba. „Nem mondtam meg senkinek, hol vagyok, csak ültem egész nap a szobámban, és dolgoztam.” Sok nagyközelít álmodott meg e munka közben, arcokat megörökíteni, „embereken át ábrázolni [...], nemcsak gépeken, munkafolyamatokon” keresztül. [70]

A film jeleneteinek döntő többsége belsőben játszódott (33 nap), mindössze 10 forgatási napot igényeltek – de 15 helyszínen játszódottak – a külső felvételek. 42 díszlet készült a filmhez, Pán József díszlettervező „hattyúdalaként”, aki 38 évi munka után – 1916-ban, az Uher-gyárban „ültették” először vázlatpapír elé – búcsút mondott a játékfilmgyártásnak. A legnehezebbnek azok a „díszletmegoldások” bizonyultak, amelyek – az „expresszionizmus hagyományához” híven, de annak túlzásai nélkül – a cselekmény hangulatát, a szereplők lelkivilágát voltak hivatottak kifejezni. Ilyen volt a főszereplő, Zenthe Judit lakása. „Villalakás, amelynek valaha pompázó berendezése már megkopott, egy letűnt osztály fakuló eleganciáját, fényűzését fejezi ki. [...] A lakáson ugyanaz a lompos fásultság érződik, mint lakóinak lelkén.” [71] Ezt a hangulatot kifejezendő, a berendezést nagyrészt magánlakásokból gyűjtötték össze a filmhez.

A felvételek Bendics Sándor, Judit elvált férjének kopott albérleti szobájában kezdődtek meg a Pasaréti úti műteremben, folytatódtak a Gyarmat utcában felépített Petőfi Klub vívóbálján. A külső felvételek java része éjszaka játszódott. A Keleti Károly utcában létrára felkapaszkodott „bűhnések” szórták marokszámra a műhópelyheket abban a jelenetben, amely ebben a formájában be sem került a filmbe. A havazásnál jobb, kifejezőbb hangulatkeltő „kelléknek” bizonyult az eső, az ázott szereplők, Judit és Csanádi arcán lepergő cseppek; az éjszaka sötétjét megtörő, lelkiállapotról árulkodó lámpafények [72], amelyek arról is tanúskodtak, „hogyan győzi le a

fiatal jogász önnön érzelmeit [...], hogyan poshasztják [...] maguk körül egészséges új világunk morálját – mily jellemző hangsúlyeltolódás a bírálóban az itt következő néhány szó – a nem ellenséges szándékú, csupán jellemtelen burzsoá társadalmi maradványok”. [73] Gertler „a legnagyobb kéjjel, szadisztikus gyönyörrel, [de] a maguk valóságában” akarta ábrázolni ezeket a szereplőket, „örök mementót állítani: van osztályharc!”. „A felsorakoztatott figurák mind itt élnek köztünk. Telezabálják magukat, és kiabálnak, hogy éhesek.” [74]

Mint az várható volt, a méterhossz erőszakos és ésszerűtlen korlátozása akkor, amikor csak percekről vitatkoztak, a forgatás folyamán mindvégig zavart okozott. Kénytelenek voltak itt-ott „resztliket lefaragni” a beállításokból, „félméteres mínuszokért” erőlködtek eredménytelenül. Mert a beállítás rendszerint akkor sikerült, amikor mínusz helyett plusz 2-3 méterrel túllépték az „előírányt”. Más lehetőség nem maradt, mint bizonyos jeleneteket (lőtér) egyszerűen kihagyni, másokat (a tárgyalást) utólag megrövidíteni. Mindkettő – a kihagyás, illetve a rövidítés magyarázata lehet (jelen esetben és általában is) dramaturgiai szükségszerűség, de amikor méterek szorításában kell művészi alkotótevékenységet végezni, az utóbbit gyakran igazolhatják az előbbiek, s az előbbiek gyakran az utóbbi álcájában legitimálódhatnak. A film ebben a köztes állapotában – nagyobbik részének leforgatásán túl, de még befejezése előtt – némileg más képet mutatott ábrázolásában, mint a végleges változat. Gertler módszere – a képeket *inzert*tel bevezetni és hátrakocsizni róluk, vagy egyes esetekben (mint a Bendics-lakásban játszódó jelenetben) vissza is térni az *inzert*re – élénk elutasítással találkozott, elsősorban a rendező kollégáinak (Makk Károly, Révész György) körében váltott ki nemtetszést. A változtatás (az *inzert*ek kihagyása) – a film ma is ebben a formában látható – bizonyíthatóan jól tett a műnek; korszerű felfogást és ábrázolást tükrözött az *inzert* alkalmazásával szemben, ami, mint stílári jegy, elavult, és a hangosfilmben is a némafilmre emlékeztetett. Az *inzert*eket a férfi főszereplő, a *narrátor* előbeszéde váltotta fel, amely végigkíséri a filmet, itt-ott megszakítva az elbeszélés folyamatát, de dramaturgiailag biztosítva egységét. Sőt ez az eljárás a film egyik, talán legfontosabb *stílári újdon*sága. A narrátor „szerepeltetése” már az *Életjel*ben elkezdődött, de részleges maradt, a bevezetésre korlátozódott. A *Gázolás* azonban véglegesen utat nyitott az újfajta elbeszélésmód érvényesülése előtt,

korszakot átfogó, műveket egységben tartó, korszakjellemző stílus-meghatározóvá léptetve elő a narrátort, illetve az élőbeszédet.

A kifogásolt beállítások között szerepelt az ún. fürdőszoba-jelenet operatóri „megoldása”, Pálházi Jenő és Csanádi beszélgetése, amit – hiába védte Szász Péter – a két napot igénylő pótfelvételek folyamán meg kellett ismételni, két jelenetet (eszpresszó, karácsonyest) pedig „kijavítani”. Ezek után – június 9-én – be is fejeződött a film forgatása. [75] Következett az összeállítás, a vágás, a film ritmusának kialakítása. Zákonyi Sándor vágó Gertler Viktor közvetlen irányítása alatt végezte munkáját. A rendező egyben kiváló, közismert vágónak is számított. Elveit végre „nemes anyagban”, saját filmjében sikerült meggyőzően demonstrálnia. „A filmnek – tartotta Gertler – van *belső és külső ritmusa*. A belső ritmust a színészek játéka, a cselekmény menete adja meg. A külső ritmust pedig az egyes képsorok, jelenetek hosszúsága, tempója teszi. Minden jelenetet valamivel hosszabban fényképezünk, a vágásnál pedig csak annyit hagyunk meg belőle, amennyi a különböző művészi szempontok szerint [...] szükséges. [...] Ahogy egy-egy jelenetet egymás mellé illesztünk, azzal [...] kiemelhetjük a cselekményt. A vágás alkalmával képcserék is történhetnek: a férfi nézzen előbb a nőre vagy a nő a férfira, ezt is az epizód szándéka határozza meg.” [76] Bár Gertler tudta, amit tudott a vágásról és a hosszról, mégis többnyire hosszúra hagyta a jeleneteket. „A filmből nem ártana húzni” – állapította meg a látottak után Fábri. „Az elejéről” – tette hozzá Révész György. Várkonyi hozzáfűzte, hogy mit: a közlekedési bíróság tábláját, a színész (Ágh Péter – Rátonyi Róbert) autótólását, Singer Oszkár Jenő (Benedek Tibor) tanú jelenetét, amely szerinte „túl van exponálva”. „A hosszon okvetlenül gondolkodni kell, mert minden filmünket megrövidítenek külföldön” – zárta le a vitát e kérdésben a Filmfőosztály megbízott vezetője.

A karácsonyest – az ismétlés ellenére –, Nádasdy Kálmán szerint, „jelentéktelen karikatúrára” sikeredett, Judit anyja (Sulyok Mária) is „a karikatúra határán van”. A kifogásokkal szemben csak egy erényt láttak: „először mutatja be – ahogy Bacsó Péter megfogalmazta – a modern városi életet, e szempontból úttörő jelentőségű.” „Részleteiben van az új” – tapintott rá az igazságra Kovács András. „A baj – tette azonban hozzá – a nagy igazság körül van.” Hogy ez mi volt? Hiányzott a filmből a bíró „politikai arca”. A film a bizonyosság rá: nem volt neki. Pártonkívüli – ez az egy, amit megtudunk róla politikai szempontból. Pozitív hős, aki pártonkívüli: erre sem akadt még példa. Ez valóban

újdonságnak számított. Ráadásul „múltja” sem volt: se mozgalmi, se partizán-, és még munkásszülőkkel sem dicsekedhetett.

Sokasodtak a vitatott kérdések a film megtekintése után. Megszaporodtak a ráncok Bányász igazgató homlokán, amikor felsorolták őket, szám szerint nyolcat: a szerelem kezdetének „problémája”; karácsonyest; Pálházi-jelenet; templom (kimaradt a filmből); tárgyalás; a bíró aktivitása; Bea (Sütő Irén) – Judit beszélgetése; a „csak egy gázolás” probléma. „Gondolkodni kell ezeken” – zárta le a vitát. [77] A gyengéd nyomásgyakorlás kétértelmű megfogalmazása („gondolkodni” és „kell”: ezek a szavak sehogy sem illettek egymáshoz) egyben arra is célzott, hogy nem lesz komoly számonkérés, ha a „gondolkodás” el is marad.

A „vállalat vezetősége” – ezzel szemben – két nappal később már jóval keményebben fogalmazott. Miután a munkakópia megtekintése után megállapította, hogy „a filmből a bíró és a nő figurája, ezek politikai arcúata, viszonyuk a társadalomhoz és egymáshoz nem elég világosan derül ki”, bizonyos jelenetek újraforgatását, egyesek módosítását, mások kihagyását tartotta szükségesnek és elkerülhetetlennek. *Kihagyni*: a templomjelenetet (megtörtént); a jegyző és a bíró beszélgetését. *Kihagyni vagy kijavítani*: a karácsonyi jelenetet: a bíró és dr. Konrád ügyvéd párbeszédét. (Kiváltképp „szemet szúrt” és „bántó” volt a „Mit szólsz ezeknek az igazságához?” megfogalmazású mondat, amelynek „gyilkos csapdájából” a forgatókönyvíró csak körmönfont válaszával tudott „kimenekülni”. „Bocsáss meg, nem értem – válaszol a bíró – a kérdést. Nem lehet megérteni, *meg kell szokni*” – teszi hozzá. A vezetőség azonban megértette, és értették a nézők is.) *Kijavítani*: a bíró viselkedését a tárgyalás alatt („váljék világossá törekvése, hogy az igazságot akarja kideríteni”); a narrátorszöveget („a szerelem kialakulásának pillanatát elmondó szöveg kevésbé legyen ábrándos és tétova, miután a bíró még nem tudhatja, mi fog vele történni”). *Rövidíteni*: a bíró és Pálházi jelenetét, s azzal befejezni: „az ügyet te tárgyalod” (így is lett). *Újraforgatni*: a jelenetet Bea és Judit között (Judit Beát vallomástételre beszéli rá). (Ehelyett Csanádi kötelezi Beát erre beidézésével.) [78]

Gertler késznek mutatkozott a kompromisszumra ott, ahol a beavatkozás nem érintette a lényeget, de kérlelhetetlennek akkor, amikor az fontos kérdést érintett. A „kötélhúzás” a rendező és a „gyár vezetősége” között tovább folyt, egy újabb „szereplő”, a minisztérium bekapcsolódásával. A rövidítés igényével a Filmfőosztály természetszerűleg egyetértett, de a „gyár” javaslatait „önmagában”

elégtelennek, kevésnek találták. Kivált azt nehezményezték, hogy a film „társadalmi mondanivalója [...] nem jön ki világosan”. „Annak kéne világossá válni, hogy ez a velejéig rothadt nő semmi szín alatt sem lehet egészséges elemmé”, a film viszont rendre mentegetni igyekezett őt (lásd az éttermi jelenetet Dankával, a Cinzano-jelenetet karácsony estéjén). „Az az egész világ, amelynek Judit tipikus képviselője, nem lepleződik le.” Mindenáron azt szerették volna elérni, hogy – változtatással, betoldásokkal – kiderüljön, hogy „a bíró nemcsak a szerelem és kötelesség közt, hanem egy rothadt világ és a mi világunk közt választ”. [79] Gertler érdeme, hogy meg tudta őrizni, e beavatkozási kísérleteket „semlegesítve” (azaz a követeléseket nem teljesítve) a filmet attól, hogy az ne az előbbi dilemmáról és ne az utóbbi „hőstetről” szóljon. S ez nem volt könnyű, lebecsülendő bravúr. Így a 1981 méter hosszú *Gázolás* – 181 méterrel (kb. 6 perccel) meghaladva az eredetileg engedélyezett méterhosszt –, ha nehezen is, de átjutott az intézményesített cenzúra valamennyi szűrőjén, és 1955. szeptember 15-én bemutatásra kerülhetett. [80]

Egy taxi halad át az esőtől áztatott Lánchídon Pestről Budára. A Clark Ádám téren fiatal pár állítja meg, menedéket keresve az éjszakai zápor elől, hazafelé igyekezve. Önfeledt csókolózásuknak a megérkezés vet véget. Kiszállnak, búcsúzkodnak. A nő haza, a férfi egy kórházba siet. Itt ápolják az egyik közlekedési baleset, egy gázolás áldozatát, az idős Csermáknét. Már kétszer operálták, és az idős asszony szervezete az életért küzd. „Ez az éjszaka a krízis” – ezzel a mondattal búcsúztatja el az orvos, dr. Pozsonyi (Bartha Mária) Csanádi bfrót (Darvas Iván). Másnap tárgyalás lesz. Csanádinak döntenie kell a gázoló gépkocsivezető ügyében, aki nem más, mint szerelme, Zenthe Judit (Ferrari Violetta). Dr. Csanádi barátjához és feletteséhez, Pálházi Jenőhöz (Apáthi Imre) igyekszik. Tanácsra van szüksége, mielőtt élete legnehezebb döntését meghozná.

Dr. Csanádi András, a Közlekedési Bíróság reményteljes, fiatal bírójára mély erkölcsi válságba süllyedt. A kötelességtudat és a szerelem csatázik benne, mint egy klasszikus francia dráma nemesi sarjában, noha az ő apja csupán egyszerű latintanár volt vidéken. Pálházi megértéssel fogadja beosztottját, és meglepetten hallja kérését: mentse fel őt a holnapi tárgyalás levezetése alól.

Visszaadja az ügyet. A „miértre” Csanádi hosszú elbeszélésben igyekszik megadni a választ.

A Petőfi Sportegyesület vívótermében ismerkedett meg Zenthe Judittal, és első pillantásra beleszeretett, noha ezt sokáig magának sem vallotta be. Pedig az ismerkedés kellemetlenül kezdődött. A nő – egy bevitt tus után, ami a tanítványával asszózó Csanádit érte – gúnyosan kineveti „Andris bácsit”, a tanítványok körülrajongott vívómesterét. A megalázó jelenet azonban, ahelyett hogy Csanádi kedvét szegné, csak növeli érdeklődését a csinos „jelenség” iránt. Minden vonzza benne: „lezsersége”, amely annyira ellentmond Csanádi félszegségének és merevségének; eleganciája, amellyel az egyesület vívbálján szinte vonzza a férfiak tekintetét; pimasz nemtörődomsége, amellyel tudomást sem vesz a bíróról. Dr. Legéndy Antal (Somogyvári Rudolf), öttusázó és „civilben” „lakásügyi előadó”, társaságában érkezik a bálba Judit, akinek kilétéről és Judithoz fűződő viszonyáról Bea (Sütő Irén), Judit barátnője (akivel együtt jártak az angolkisasszonyokhoz), jelenleg kávéfőzőnő a *Napsugár* eszpresszóban, világosítja fel. Néhány nappal a bál után Bea hívja fel a figyelmét Zenthe Juditra, aki munka közben betért a *Napsugár* eszpresszóba egy kávéra. Csanádi ekkor értesül arról, hogy Judit sofőrként keresi kenyerét egy régi, fekete *Ford Prefect* volánjánál, napi nyolc órában, mint minden „dolgozó nő”.

A közlekedési bűróságon Csanádi, Pálházi és az ügyész (Gönczöl János) élénk vitát folytat egy részegen karambolozó gépkocsivezető esetéről. „Itt valami más is van a tények mögött” – mondja Csanádi. „Nem elég magát az esetet vizsgálni, mögéje kell tekinteni, az »embert« nézni, aki a bűncselekményt elkövette” – vonja le a következtetést Pálházi. Beszélgetésüket váratlan telefonhívás szakítja félbe. Csanádit keresik. Zenthe Judit van a vonal másik végén. „Mit csinál ma este?” – kérdezi a megrökönyödött férfitől. Azután ellenvéleményt nem tűrő hangon találkozóra hívja az *Erdei kuckó*ba. „Beszélni kell a vívószakosztály bankettjéről” – zárja le a beszélgetést Judit. „Mondja, maga tényleg a vívószakosztály bankettje miatt hívott fel?” – kérdi tőle a már reménykedő Csanádi. Judit kitér a válaszáadás elől, kérdésre kérdéssel válaszol: „Csak nem gondolja, hogy becsapom?” Ennyi elég is a végső hódításhoz. Csanádi, mint bódult lepke Judit „ragyogásában”, boldogan zuhan a „fénybe”, nem félve attól, és nem gondolva arra, hogy megégetheti magát.

Az újabb találkozóra, a Zeneakadémia nagytermébe, Judit késve érkezik: már javában tart a koncert. Szótlanul helyezkedik el, és ráteszi kezét Csanádiéra. Majd előveszi a belépőjegyét, és a hátára néhány szót fr. „Szörnyű dolog történt. Ma este elgázoltam valakit.”

Arcán könnyecsek peregnek le. A szünetben Csanádi kérdése-

ivel gyötri Juditot, aki idegesen tér ki a válaszadás elől. Kapóra jön „a család” régi barátjának, Láng Zsiga (Rajnai Gábor) zenekritikusnak érkezése, aki a koncertről lelkesedik, s közben – Csanádira mutatva – megkérdezi Judittól: „A kedves férj?” Judit válaszából kiderül, hogy már három hónapja elvált férjétől, Bendics Sándor mérnöktől, ettől a „világzsénitől”. A kínos beszélgetésnek a folytatásra hívó csengő vet véget.

Az incidens mindkettőjük kedvét elvette a további zenei élvezet-től. Csanádi tovább faggatja Juditot a gázolásról. Judit otthona elé érve, a nő meghívja magukhoz a bfrót szentestére.

Az este kedélyesen indul. Négyesben készülnek megünnepelni a karácsonyt, dr. Konrádnak (Timár József), a család régi barátjának, és Klárának, Judit anyjának társaságában. „Most mondja, Andriská, ennek a lánynak is pont egy proliasszonyt kellett elűtnie” – sopánkodik a mama. Judit épp az utolsó mondatra érkezik a szobába. „Véletlenül” leejt egy poharat a tálcáról. A mama erre észbe kap, a beszélgetés más mederbe terelődik. Klára arról panaszkodik, hogy „kellett ennek a lánynak otthagynia a biztos állását a Hűtőiparnál, ahol francia levelező volt”. „De nem, ő elkívánczolt, nem bírta az frásztalt, és most tessék, megtörtént a baj.”

Csanádi még el sem felejthette az előző este izgalmát, amikor másnap váratlanul betoppan hozzá Judit. Hízelgéssel, szerelmes szavakkal, amelyek már bűnrészességre buzdítanak („tüntesd el azokat az aktákat; ugye akkor megmenekülnék, ha te tárgyalnád az ügyet?”), sikerül rávennie Csanádit, hogy kérje felettesétől, Pálhá-zitól, hogy rá szignálja az ügyet. Ezzel már etikai vétséget követett el. Kérdés, sikerül-e megállnia azon a veszélyes lejtőn (pártatlansága elvesztésének vétségében), amelyen elindult. A töprengő Csanádit dr. Konrád keresi fel az irodájában. Közli vele, hogy elvállalta Judit védelmét, és burkolt célzás formájában „együttműködésre” szólítja fel a bfrót. Mint sakkjátékosnak – mondja –, tudnia kell, hogy „ha játék közben megérintjük a királynőt [*pièce touchée*], lépünk kell vele, különben elvesztettük a játszmát”. Csanádi előtt kezd megvilá-gosodni, hogy milyen helyzetbe került. A kiutat csak abban látja, ha sikerül bizonyítékokkal alátámasztania azt, amit inkább óhajt, mint sejt: Judit ártatlanságát, vétlenségét a gázolásban. A gépkocsiszere-lő, Danka Lajos (Szirtes Ádám) véleménye is ezt látszik igazolni („rossz volt a fékberendezés, öreg a masina, a drótkötél ellazul”). A felelősség Dankát terheli, hiszen ellenőrzés után útjára engedte a gépkocsit. Az már később derül ki: Danka szerelmes Juditba, aki őt is megszédítette, hamis vallomásra bírta.

Miután az egyik szemtanú, Ágh Péter (Rátonyi Róbert) határozottan kijelenti, hogy – ellentétben azzal, amit Judit vallott – „az az asszony nem ugrált”, Csanádi kételkedni kezd Judit igazmondásában. Kételyeit csak megerősíti az elvált férj, Bendics Sándor (Pálos György) elbeszélése, akivel a bíró véletlenül fut össze a zálogházban. Bendics a felesége miatt sikkasztott, akinek költekező, felelőtlen életmódja bűnbe sodorta a tehetséges mérnököt. „Engem is elgázolt a maga vádlottja” – mondja a bírónak.

A múltból feltoluló emlékképeket az aznap éjszakai jelenet idézi fel. Az orvosnő szavai visszhangzanak Csanádi agyában („ez az éjszaka a krízis”), s rímelnék saját érzelmeivel. A bíró úgy érzi, elfogult Judittal szemben, saját érzelmei befolyása alá került, erkölcsileg megrendült, s ilyen állapotban nem képes tárgyilagosan ítélni. A történet ezen a ponton kanyarodik vissza a jelenbe. „Vedd át az ügyet” – kéri felettesét, de ő – a várakozással ellentétben – elutasítja a kérést. „Mindenki átlépi egyszer a maga Rubiconját” – válaszolja. „Ez az éjszaka a te krízised is. [...] Nem vagy kommunista, nem hivatkozhatom pártfegyelemre, de az igazságra egyaránt felesküdtünk” – zárja le a vitát Pálházi.

A tárgyaláson egymást követik a tanúk. Előbb Bea (akiről Judit azt állította, hogy az ő kérésére sietett a klubba a végzetes estén), majd Danka (aki korábban a fékről beszélt, most pedig azt állítja, csak az index hibájáról ejtett szót Judit) hazudtolja meg a vádlott állításait. Lassan, fokozatosan fény derül az igazságra. Legény barátaival egy Cinzanóba fogadott (ezt ürtették ki karácsony este Csanádi „tiszteletére” a Zenthe-lakáson), hogy Judit, hívására a klubba siet, noha előzőleg összekülönböztek, és a nő most „haragszomrádot” játszik. De „egy Legényvel, kisfiam, nem lehet csak úgy összeveszni”. Cseng a telefon a garázsban, ahol Judit várakozik Dankára, aki még a féket is meg akarja húzni. Legény hívására Judit a klubba siet. Mint egy ámokfutó, száguld végig az eső áztatta városan, és a Mártírok útja–Török utca sarkán elüti Csermáknét.

A tárgyalás közben megérkezik Pozsonyi doktornő, és közli: az áldozat az éjszaka belehalt sérüléseibe. Az ügyész azonnal módosítást javasol: gondatlanságból elkövetett emberölés vétségéért kéri elítélni a vádlottat. A döntő vallomást Ágh Péter teszi. Szavaiból nemcsak az derül ki, hogy Judit a megengedett sebességnél gyorsabban hajtott, de ráébreszti Csanádit arra: Judit hazudott neki. A gázolás nem azon a napon történt, amikor a koncertre várta, hanem három nappal korábban. Az egész színjátékot csak azért szervezte a nő, hogy őt kelepcébe csalja. Csalódottan hallgatja az ügyész vádbe-

szédét, aki emelt hangon fejtegeti: „zavaros, szennyes, ellentmondásos világ, ahonnan a vádlott érkezett”. A bíró mégis igyekszik függetleníteni magát érzelmeitől. Az ülnökök egybehangzó véleménye után („bűnös”) hirdet csak ítéletet, bűnösnek mondván ki a vádlottat halált okozó gázolás vétségében. Az ítélet: háromévi és nyolc hónapnyi börtönbüntetés.

A *Gázolás* több szempontból új „fejleménynek” számított abban a megújulási folyamatban, amelyik az *Életjellel* kezdődött és a *Simon Menyhért* születésével folytatódott, de csak a ebben a filmben törte át az ábrázolás sematizmusban megjegesedett formáit, sablonburkát. Félreérthetetlenül jelezte: tudomásul kell venni, hogy valami megváltozott a filmi ábrázolásban, a tematikai, tartalmi és stílári jegyek tekintetében egyaránt. Tematikai változást sejtetett, hogy a „mai munkás- és parasztélet kérdéseivel foglalkozó filmek” száma megcsappant, utánpótlásuk forrása elapadni látszott, mert a „gyakorlatban” e téren több tisztázatlan kérdés akadt. Nagy jelentőségű volt az a fordulat, ami abban fejeződött ki, hogy az értelmiségi „réteg” került az ábrázolás középpontjába, és az értelmiségi szereplőket bemutató filmek (további tematikai újdonság) „bátrabban” vetették fel a mai élet konfliktusait, nem elégedtek meg a tételek illusztrálásával. A cselekmény középpontjába „emberi” konfliktusok kerültek. Már nem bizonyult elegendőnek az sem, hogy a „szocialista élet nagy igazságait” közöljék a filmek. Ehelyett „a mindennapok kis igazságainak ábrázolásával” kísérelték meg közelebb vinni a „való igazságot” a nézőkhöz. Felhagytak a magyarázkodással, az okvetetlenkedő okfejtéssel, az élet „szeminarizálásával”, s miközben „súlyos” gondokról tudósítottak, igyekeztek ezeket élményszerűen, egyszerűen közvetíteni.

A *Gázolás* az úttörő szerepét vállalta ebben a folyamatban, az úttörés minden nehézségével, pozitívumával. Tartalmi és stílári újdonságairól (jegyeiről) a későbbiekben még szó lesz. Annyi bizonyos, hogy a film újdonsága a minden műben felfedezhető, érzékelhetően vagy logikailag egymástól elkülönülő mindhárom síkon (cselekményszerkezet, elbeszélőszerkezet vagy elbeszélésmód, illetve megjelenítés- és ábrázolásmód: meghatározásuk, mibenlétük ugyancsak a később tárgyalandó kérdéskörbe tartozik) megmutatkozott, és a korábban készült filmekkel, illetve az egyidejű, de az újítástól vi-

szolygó, a korábbi cselekményszerkezetet, elbeszélés- és ábrázolásmódot megőrizni igyekvő művekkel összevetve bontakozik ki meggyőzően. A tematikai, tartalmi, az elbeszélésmódra, illetve a megjelenítésre jellemző stílus, illetve formajegyek összevetése a mű feldolgozásának egészen újfajta módját bizonyítja (a jelenségvilág, a természetes [társadalmi] valóságmegközelítésben mire irányul a figyelem; a kiválasztás szempontjai; a kiválasztott szempontok feldolgozása és rend[szer]be állítása; az ennek megfelelő ábrázolási forma megteremtése).

Az új(donság) megteremtésében döntő szerepet játszott a *filmi feldolgozás* (az *adaptáció*), az a *művelet*sor, amely nemcsak az irodalmi alapanyagnak *átvételére/áttételére* (transzpozíciójára), hanem annak *átalakítására* (transzformációjára) irányult, ami a tematikai, tartalmi, stílus, illetve formajegyek módosítását, esetenként radikális megváltoztatását eredményezte. Az adaptáció mint művelet sor nemcsak új értékrendet teremtett (azaz e művelet sor révén nemcsak átalakította, de ezáltal átértékelte a tartalmi és formai elemeket, jegyeket), de megváltoztatta a „valóság” és a mű korábban sem egyszerű és egyértelmű viszonyát; módosította a *valószerűség* megítélését, mert megváltozott a *referens* (azaz a hivatkozási alap), és egy másfajta „valóság” született és vált a valószerűség (mint utalás) hivatkozási alapjává. Az adaptáció a „tükrözést” még bonyolultabbá, többlépcsőssé tette, a tényleges valóság és az ábrázolt valóság viszonyába „beemelve” a valóság egy már megformált változatát. Megváltozott az eredeti (az irodalmi) műben tételezett viszonyítási alap, és azzal, hogy a tényleges valóság (mint *referencia*) helyébe a már megformált valóság „lépett” (azaz, amiben már a megformált valóság szemlélet tárgyiasult), az *eltérés* már e megformált valósághoz képest minősült *valószerűnek* vagy *valószerűtlennek*. A *Gázolás* alapját képező kisregény és a „belőle” készült irodalmi forgatókönyv oly mértékben különbözik egymástól, hogy – bár az adaptáció tényét ez nem kérdőjelezi meg – összevetésük hitelt érdemlően képes bizonyítani, milyen lényeges módosító szerepet játszó eljárás (művelet sor) az adaptáció a megszülető új elbeszélés- és ábrázolásmód kialakításában; mennyire indokolt azt korszak- és stílusmeghatározó tényezőként jellemezni és értékelni.

Az adaptációt egyéni, stílus eljárásból új színezetű nemzeti és korszakjellemző stílussá az az ismérve teszi, hogy nem korlátozódott a jelenkori művekre, hanem a filmek másík, meghatározott műfajának, az ún. *kosztümös filmek* csoportjának feldolgozásmódját is befo-

lyásolta az adaptáló, a jelenségek kiválasztásában érvényesített új szemlélet- és feldolgozásmódjával. Az adaptáció – amely a sematizmus korszakában politikai szempontrendszert szolgáltat és fejezett ki, egy korábbi időszak műveit alapként felhasználva a napi politika és ideológia szolgálatában, a kor és a mű szellemét meghamisítva (az ábrázolt korszak *valószerűtlensége* utalt az ábrázolat *valótlanságára*) – korábban nem az *átalakításra* (transzformációra), csak az *áttételre* (transzpozícióra) irányult, s közben a mű szellemétől idegen szempontokat csempészett bele. Most, a *Gázolással* olyan időszak vette kezdetét, amelyben az áttétel előbb átalakítással *egészült ki*, később az áttétel műveletét (azonos jegyek kiemelése mind az alap-, mind az újra/átformált anyagban) végleg háttérbe szorította az átalakítás művelete (az alapanyagétól eltérő jellemző jegyek megjelenítése az átformált anyagban), az eredeti mű valóságábrázolását mindig inkább a valószerűség, mint a valószerűtlenség irányába igyekezve „továbbfejleszteni”. Ez a felfogás és ábrázolásmód szöges ellentétben állott a konzervatívnak jellemzett vonulat filmjeinek ábrázolásmódjával, amelyekben a valószerűtlenség továbbra is a valótlanságra (mint *referenciára*) utalt.

Bizonyított tény, hogy nem elegendő a művészet egy meghatározott kifejezési formájában újat alkotni, de azt a társadalomban újdonságként el is kell fogadtatni. Az új kezdetben az *újszerű* fogalomban tudatosul (neveztetik meg) az általánosításban, az újdonság azonban csak a konkrét, érzékelhető jegyek alapján válik elfogadott értékké. Az *újítás* legitimációs folyamata nem mentes a konfliktusoktól, amelyekben a különböző társadalmi csoportok érték- és érdekszemelete ütközik össze, és e konfrontációból az újítás csak akkor legitimálódik, ha a különböző érdekeket érvényesítő csoportok közül annak a nézete kerekedik felül, amelyik a hatalomban erősebbnek bizonyul, a társadalmi hierarchiában, a hatalmi (döntési joggal felruházott) szférában a „központhoz” a másiknál közelebb helyezkedik el, már stabilizálódott, vagy épp e folyamatban stabilizálódik. (Számos esetben a tét, amely az újítás megítélése és elfogadtatása kapcsán adott, épp e helyzet stabilizálódása.) A filmtörténeti szempontból korszaknyitó, ábrázolási szempontból új (színezetű) alkotás, a *Gázolás* esetében sem volt közömbös tehát, miként ítéli meg és értékeli a társadalmi munkamegosztásban más és más funkciót betöltő (értékteremtő, illetve értékelő és az értékeket legitimáló) két olyan, egymástól különböző társadalmi csoport, mint a filmalkotóké, illetve a filmkritikusoké, amelyeknek a társadalmi hierarchiában

elfoglalt helyzete és a „hatalmi központtól” való távolsága jelentősen eltért a (köz)véleményformálásban. Míg az egyik (a filmalkotóké) ez idő tájt megszabadulni látszott a cenzúra ellenőrzésétől, a másik még annak terhét nyögte. Míg a rendezők „1954/1955-ben átvették a kezdeményezést [...], egyszerű kivitelezőből [de az óhajtott autonómiától még távol] valóban alkotókká váltak” [81], addig a kritikusok zöme (akik távolról sem képviselhették volna szabadon nézeteiket) a *Gázolásban* csak „kritikai [és ezért bírálandó] témákat” látott, amelyek szerintük „ellenségesen” bírálták „a népi demokráciát, károsak, nem járható utat jeleznek”. „Itt nem egyszerűen egyik vagy másik téma sorsáról, hanem bizonyos művészi kísérletek megítéléséről” volt szó. „Ezért az ilyen nézetek nyugtalanítóan foglalkoztat[ták] a filmművészet majd valamennyi alkotóját.” [82]

A legjelentősebb eltérés, amely e két csoport véleménye között megfigyelhető, abban mutatkozik meg, hogy míg az egyik az újításra, addig a másik a folyamatosságra (a korábbi tartalmi és ábrázolási jegyek védelmezésére) rendezkedett be és esküdött (fel). Az ellentétek – ily módon – kibékíthetetlenek voltak. A szembenállás állandósult, és csak a *Körhinta* esetében (főként annak nemzetközi elismerése után) oldódott némiképp.

Aki a *Gázolásban* csak „az enyésző tegnapi morál és a mai erkölcs életre-halálra menő összezsapását” látta [83]; aki számára „a film fő mondanivalója: az új és a régi, a születő és az elmúló harca, amelyet előbb-utóbb mindenkinek meg kell vívnia önmagában is”; aki – a látottak alapján – úgy vélte, hogy „a letűnt világ [...] képviselői keresik a rést, ahol behatolhatnak életünkbe [...], behálózhatják, mint a hínár, a becsületes dolgozókat, és magukkal ránthatják a mélybe”; akinek frazeológiája egy idejétmúlt nézetrendszerrel idézett („népköztársaságunk munkás-sportegyesületében ezek az elemek nem megtúrt személyek”) [84], azok óhatatlanul, de korántsem véletlenül, egy táborba kerültek olyanokkal, akik viszont „a mulatót, a kozmopolita mocskot” és „a cinikus vállrándítást” sokallták, és a megannyi „franciás” jelenség mellett „igenis többet” szerettek volna „látni a szocializmust építő magyar nép fővárosából”. Ezek azt rótták fel az ábrázolás hibájául („Zenthéék kénbűzősek, patájuk és szarvuk van”), amiben az a legkevésbé sem vétkezett. [85] Állításukkal ellentétben, Csanádi bíró „a kor hőse” volt, a „becsületes, pártonkívüli szakember típusa”, nem pedig „időtlen figura”, aki mindig és mindenütt lojális az éppen fennálló rendszer iránt. Csanádi helyhez és korhoz kötött személy, mint a többiek, akiknek konfliktusa – Várko-

nyi szavaival élve – jellemző volt vagy lesz „minden becsületes magyar értelmiségire”. A kötelesség-, illetve a hivatástudat, a becsületesség és – ami az igazságszolgáltatásban alapfeltétel – a pártatlanság erénye szembesül itt az elfogultsággal, és válik tragikus konfliktus forrásává a fiatal bíró életében azzal, hogy fokozatosan rá kell ébrednie: kezdettől fogva becsapták; érzelmeit kihasználták, s hogy rossz ügyet védelmez, ha továbbra is érzelmeire hallgat.

Az *erkölcs tiszta*, illetve a *tiszta erkölcsiség* konfliktusa (a szerelem és a hivatásból fakadó kötelességtudat szembeállítás, ráadásul az erkölcs szempontjából talán leginkább szabályozott jog szférájában) első ízben jelenik meg magyar filmben. Érthető, hogy ez a konfliktus olyan ábrázolást kívánt, amelyben „a történet kirívóan szublimált” volt, és amelynek erénye, hogy „belegubózik a szerelembe, a körül [no meg a kötelességtudat körül] forog, s tudomást sem vesz [...] az osztályharcról”. Szerencsére nem látni a filmben „azt az erőt, ami a mi igazságunkat képviseli”, de szemlélteti azt, hogy konfliktusának megoldásában dr. Csanádi csak önmagára hagyatkozhat. Ez az új magatartásforma, az autonóm, cselekvő ember megjelenése a vásznon, aki „maga veszi kezébe” és oldja meg konfliktusát, „érthetően” felháborította a másfajta „igazságon” nevelődött kritikusok egyikét-másikát. Ők úgy látták, hogy aki ilyen „álproblémába” keveredik, és hajlandó partnerül szegődni „egy nyafka és agyafúrt polgárlány szerelmi kicsapongásához, meg holmi lelki nyavalygáshoz”, az méltatlannak mutatkozik arra, hogy „népköztársaságunk nevében [...] igazságot osszon”. [86]

A nézők körében viszont szokatlanul nagy érdeklődés előzte meg a filmet. [87] Ők minden bizonnyal nem a „jóváágású, kétlábú hüllőkre, a budapesti jampecvilág különböző alakjaira” [88] voltak kíváncsiak, hanem a „mai budapesti élet sok olyan helyszínére, amelyek még filmen nem szerepeltek”, s amelyek a régi-új városi folklór meghatározó „intézményei” voltak (mint a hangversenyterem, a vendéglő, az eszpresszó, a sportklub és a vívóterem, az egyesületi bál, a zálogház, s nem utolsósorban, a tárgyalóterem), amelyeket korábban a polgári élet idejétmúlt „kellékeinek” bélyegezték; de amelyek újraéledtek egy, a hajdani polgári vagy egy új, polgárosodásra hajló, a polgári életmóddal és értékrenddel rokon-szenvezni látszó réteg nem titkolt öröme.

A *Gázolás* „kis igazságaiban” [89], „apró realizmusában ott [volt] az élet nyoma, amit nem tett idézőjelbe, s nem róttá szép, kalligrafikus írással a valóságot”, azaz nem idealizált, nem hazudott valót-

lant valónak. Valószerűsége törekedett, s ez tökéletesen sikerült is a rendezőnek, aki ettől és ekkor a filmkritikusok, a hatalom képviselőinek és a féltékeny pályatársaknak szemében „első számú közelséggé” vált. A *Gázolás* nem követendő példává, hanem ledöntendő bálvánnyá vált, veszélyes precedensnek számított. Újdonságát sokaknak nem volt merszük dicsérni, így beérték – alantas személyeskedéstől sem riadva vissza – becsméréssel, illusztrációnak minősítve arra, „hogyan lenghet bele a szép szélviharba [...] egy pásztányi Hollywood-szag [...], egy-egy böffenésnyi, 1936-os stílusú, nehéz UFA-levegő”. [90]

A három év és nyolc hónap büntetés, amelyre a gondatlanságból elkövetett emberölés vétségében bűnösnek talált Zenthe Juditot Csánádi bíró elítélte, „életüket” más és más pályára terelte. A valóság ezúttal híven követte a fikciót. A sors nem volt kegyes Ferrari Violetta-hoz sem. A csúcson kellett búcsúznia – Judit szerepében – a magyar filmtől, igaz, akkor ezt még senki sem sejtette. Darvas Iván viszont, amint a bíró talárját levetette, másnap már, június 10-én, az orvos fehér köpenyébe öltözhetett be *A 9-es kórterem* Sós doktorának szerepében.

A szerep nem sokban különbözött attól, amit Darvas a *Gázolásban* eljátszott. A ruha azonban más volt, és az öltözékekkel változott a cselekmény is, amely más közegben játszódott, de – a *Gázoláshoz* hasonlóan – legtöbb jelenetében értelmiségiek közt zajlott. Olyan konfliktust ábrázolt azonban, amely még a *Gázolásban* megfogalmazott kérdésénél is súlyosabbnak tűnt. A szinte „húsba vágó” problémák nem csupán az adott közeg jellegétől következtek, amelyben megnyilvánultak, illetőleg megfogalmazódtak, hanem a benne érintettek jóval szélesebb rétege miatt. A korabeli belpolitikai helyzetben ez a kórházi környezetben játszódó cselekmény, amely az orvos és betege közti, konfliktussal teli viszonyt volt hivatott illusztrálni, a *bizalom* általános, általánosítható problémájává vált mind konkrét, mind átvitt értelemben (vajon bízhat-e a beteg orvosában, az alárendelt felettesében, s még továbbmenve, bízhat-e az ország vezetőiben?). A *bizalom* kapcsán a film egy másik, vele azonos horderejű kérdésre is választ keresett. „A problémák [...], amelyeket felvet – elsősorban a *szabad bírálat kérdése* –, általános mai problémák.” [91] Jogunk van-e bírálatra akkor, amikor bírálendő jelenségekbe ütközünk, vagy csendben alá kell vetnünk magunkat azok akaratainak, akik „hivatalból” rendeltettek fölénk, hogy „gondoskodjanak” rólunk. S ha bízunk kell bennük, úgy „vaknak” és végtelennek kell-e lennie ennek a bizalomnak, vagy van (és ha igen, hol) a bizalomnak határa, amelyen átlépve valaki jogosan vált ki bizalmatlanságot

mások körében? Akadályozhatják-e az érdekeltek vagy beosztottjaik az érintetteknek azt a jogát, hogy igazuknak (vagy vélt igazságuknak) érvényt szerezzenek? Nyilvánvaló, hogy amikor a hatalom kulisszái mögött – annak birtoklásáért – ádáz politikai küzdelem folyik, a hitelesség kérdése (kiben bízhatunk, kinek a szava hihető?) nem korlátozódik egy adott szakma vagy hivatás gyakorlóinak körére, noha – érthető okokból – abban a közegeben fogalmazódik meg. *A 9-es kórteremben* többről van tehát szó, mint egy gyomorfekélyes beteg és orvosai viszályáról, az orvosi etikáról, az orvos betegekhez fűződő két, egyaránt lehetséges, létező, ellentétes előjelű, helyesnek tartott, illetőleg elítélt magatartásmintájának alternatívájáról. Ez nemcsak a film kritikai visszhangjában, de minősítésében is tükröződik. *A 9-es kórterem* azon kivételes (hivatalos minősítés szerint *kiemelt*) filmek egyike volt (mint a *Budapesti tavasz* vagy a *Körhinta*), amelyeknek megítélése a társadalmi munkamegosztásban és hierarchiában különböző pozíciót elfoglaló csoportok tetszését egyaránt elnyerte. [92]

Ennél a filmnél jutott el oda a magyar filmgyártás, hogy az igazság valóban igaz lett.
Gyárfás Miklós, 1955. [93]

Nem véletlen tehát, hogy az író, Méray Tibor – aki ezért a forgatókönyvért 1956-ban Kossuth-díjat kapott – eredetileg a *Bizalom* címet adta filmnovellájának. Az a több mint 600 levél döböntette rá a téma hallatlan időszerűségére, amelyet egyik, 1954-ben megjelent riportja után kézhez kapott. A több mint 600 levél megannyi emberi sorsról vallott, mindegyikből egy-egy élet története bontakozott ki. A bizalom, ami végül is a film témájává vált, ilyen mértékű megnyilvánulása (mint jelenség) ébresztette rá Mérayt annak jelentőségére. Így lett a tényből téma.

A levelek között akadt egy, amelyből az író úgy érezte, több is lehet benne, mint az egyéni sors illusztrációja, ami a maga egyediségében érdekes lehet ugyan, de nem mutat önmagán túl. „Tövről hegyére megvizsgálva” azután bizonyossággá vált sejtése. Ez a levél adta a *Bizalom* című filmnovella, a *Tóth Gáspár esete* című forgatókönyv és *A 9-es kórterem* című film „alaptörténetét”. „Természetesen sok minden változott [...], de a probléma, amit ez a levél felvetett [...], a film alapproblémája maradt.” Az „alapprobléma”, ami a több mint 600

levél mindegyikéből „felcsendült”, nem volt más, mint – Méray megfogalmazásában kicsit patetikusan, cseppet „elkenve”, enyhén általánosítva, s így csökkentve a jelenség súlyát – a „humanizmus problémája”, „az emberiségnek egymáshoz való viszonya”, ami már az *Életjelben* és a *Simon Menyhért születésében* is megfogalmazódott (igény a „humánus” bánásmódra; igény arra, hogy a korábbi, „embertelen” gyakorlat az emberi kapcsolatok terén megváltozzék; törődés másokkal: megannyi „korszerű”, de a „társadalmi viszonyokra” összpontosító kor által e viszonyok „elhanyagolt” vetülete), de akad benne egy említésre méltó új elem, a bánásmód kérdése, aminek vizsgálata „soha nem lehet izgalmasabb, mint [...] amikor a társadalom változik, alakul”. [94] Márpedig a több mint 600 levél és a nyomukban készült film a tanúság arra, hogy ez az átalakulás megindult, a változás (igénye) „folyamatba tétetett”.

Az ötlet a legjobb időpontban kezdte meg bejárni szokásos útját a filmgyártásban. 1954 novembere kedvezett az effajta témának. A *Gázolás* elkészült forgatókönyve ugyan még nem kapott zöld utat, de az *Egy pikoló világos* forgatókönyvén már dolgozott a Máriássy házaspár, a *Körhintáén* Sarkadi Imre. A négy, korszak-meghatározó filmből három már – ahogy akkoriban mondták – „alakult”. 1955. február 6-ára Méray is elkészült a magáéval. [95]

Benne olyan „kérdést fogott meg”, amelyet közel két esztendő, a kormányprogram meghirdetése óta „kerülgettek” a filmgyárban, megfogalmazója azonban nem akadt. Ki merészelte volna felvetni a bizalom kérdését egy fokozatosan „elbizonytalanodó”, áttekinthetetlen politikai közegben. Mérayé volt a bátor kezdeményező szerepe (maga választotta a szerepet), de predesztinálva is volt erre. Benne is – akiben bíztak; aki megjárta a koreai háborút, mint jövődöbéli hőse, Sós doktor, és lelkesítő riportokat írt róla; aki szitkokat szórt az „amerikai imperialisták barbár gáztettei” láttán; aki a *Szabad Nép* vezető publicistájaként oly sokáig (ki)szolgált a hatalmat – megingott a másokba, másokban a belévetett bizalom. Ezt a helyzetet, a saját és mások érdekében is, tisztázni kellett. Kimondani, hogy a bizalom nem korlátlan senki irányában sem; a bizalomért nap mint nap meg kell harcolni, és aki e küzdelemben „elesik” (mert méltatlannak bizonyult a bizalomra), az nem áldozat, csak vesztes. Ez a kérdés tehát nemcsak „mind irodalmi, mind művészeti”, de politikai szempontból még inkább „porondon” volt. „A kormányprogram és különösen a kongresszus óta [96] nagyon erősen és hangsúlyosan mindig az a kérdés vetődött fel, hogy bízik-e

a nép vezetőiben?”. Méray forgatókönyvében – orvosokra és betegekre kivetítve, az ő viszonyukba rejtve – „nagy, országos kérdések” tükröződtek tehát. S a tanulság is benne volt: „kölcsonös bizalom nélkül nem lehet sem kórházat, sem országot vezetni” (Urbán Ernő). A bizalmi válság régi keletű volt, 1945-től datálódott. Ettől kezdve, 1949-ig bezárólag, a „nép” meggyőződhetett róla, hogy nincs oka jelenlegi vezetőiben bízni. A kölcsonosság kifejezése iránti igény tehát idejét múlt, kiüresedett, értékét veszített viszonyra utalt. Nem véletlen, hogy Méray szükségtelennek tartotta, hogy ezt a kérdést „beemelje” a konfliktusba. Abban a közegben, amelynek megjelenítésére vállalkozott, ez amúgy is (annak sajátosságából adódóan) értelmetlen lett volna; de hogy ez az igény megfogalmazódhatott, arra utal, hogy a *kölcsonosság* hangoztatásának hívei igyekeztek a konfliktus élet tompítani, a bizalmi válság felelősségét megosztani. Méray ebben nem volt, nem lehetett érdekelt. Ellenfelei igyekeztek a felelősség és a bizalom kérdését csupán meghatározott körre (a helyi vagy ún. középvezetés szintjére) korlátozni („mind a kórházban, mind az üzemben meglévő visszasságok kürtandók” [Erdei Sándor]; „a kórházi és az üzemi vonal összefonódását erősíteni kell” [Urbán Ernő]), mint hajdan, az üzemi munka és a beteglét közepébe lecövekelni, sőt belebetonozni: „Tóth Gáspár ugyanazt a harcot vívja a kórházban, mint az üzemben” (Erdei Sándor). A történet „óriási” – ezzel egyetértett Fábri Zoltán is –, de a forgatókönyv rendkívül hosszú, alaposan meghúzendó – mondta. „Villámgyors képsorozatot” kell csinálni belőle – vonta le a végkövetkeztetést.

A forgatókönyv cselekményének nagy része két helyszínen, a kórházban és az üzemben játszódott. „Ez nyomasztó” – sommázta véleményét Fekete Sándor. Elismerte, hogy a „könyv új tartalmat hozott magával”, de a negatív „figurák” ábrázolását nem sikerült megváltoztatnia a korábbiakhoz képest, e tekintetben „teljesen a régi maradt”. „Velük kapcsolatban nem lehet a régen alkalmazott, ellenséges hangot megütni” – óvott. Bár – kérdés formájában – csak „felvetette a problémát” („jó-e két párttitkár beállítása”), óvatos jelzésnek megfelelt, hogy figyelmeztessen arra, a sematizmus még nem a múlté. („Láng, Málnási rendkívül sematikus” – csatlakozott hozzá Nádasdy Kálmán).

Az élet bonyolult volt korábban is, de a magyar filmgyártás – felsőbb utasításra – nem akart erről akkor tudomást venni. Most, amikor már lehetett teljes bonyolultságában ábrázolni az életet, még a beavatottak (akik nap mint nap forgatókönyvet olvastak, és a

Dramaturgiai Tanács ülésein a bonyolultságról szónokoltak, egyszerűsítést, egyértelmű fogalmazást követelve), ezek a szakemberek (amikor egy forgatókönyvíró vállalta, hogy az életet „bonyolultságában” mutatja be, nem úgy, mint korábban tették) „nem tudtak eligazodni” benne. „Lehet, hogy igaz – hangzott az érvük –, de nincs jól kitalálva.” Pedig, ha nevén nevezi a dolgokat, a forgatókönyvnek kevés esélye maradt volna, hogy átjusson a többrétegű szűrőn. A jelképes beszéd, a rejtjelezett fogalmazás még sokáig fontos funkciót töltött be a művészetben: a kimondhatatlan igazságokra *utalt*, a tiltott véleményeket, értékítéletet *jelkép*-, illetve *parabola*formába rejtve. Most is indokolt volt az elővigyázat – ha hihetünk Nádasdy Kálmán érveinek –, hiszen az orvosok „nagy- vadak” voltak, az egészségügy „a társadalom egyik legellenőrzöttebb területe”. Egy ember (belgyógyász) tévedéséért nem lehetett „ráhúzni a vizes lepedőt egy egész kórházra” (egy egész országra). Nem mindegy, hogy ki, milyen vétséget követett el, ki kit „fedez”, és miért. Ahogy a filmben, úgy a valóságban sem. Ezért kellett – a novellából a forgatókönyvbe igyekezve – Lángnak helyet cserélnie Málnásival? A vétséget a beosztott követi el, és nem a vezető. Utóbbi csak „fedezi” beosztottját, közösséget vállal vele (egy-egy jól jellemezhető társadalmi csoportban, mint az orvosok és politikusok körében, a „társadalmi” álcázott szakmai szolidaritás, a kölcsönös[lekötelezett]ség nagyon erős csoportkohéziós erőt jelentett). Most azonban – hangzott – szó sem lehetett erről. Fekete Sándor, aki „az író megbízásából beszél”, megnyugtató: „Méray [csupán?] azt akarta, hogy Tóth összeütközése ne egy kimondott bűnözővel [?] történjék, hanem olyan vezető pozícióban” [97] lévő emberrel, aki embertelen, közönyös. „Nem ellenség, de nagyobb bajt okozhat, mint az ellenség.”

„Ha *orvosilag* nem hiteles a mondanivaló, akkor politikailag is elveszti hatását.” (Kovács András) Holott a *Bizalom* (a bizalom) esetében épp a fordítottja az igaz: ha politikailag hiteltelen a film, ugyan kit érdekel, hogy „orvosilag” hiteles? Hisz mindenki tudta – mint Ludas Matyi történetéből –, hogy itt nem a „libáról” van szó, hanem annál többről. A jelkép azonban csak akkor „beszédesebb”, mint a kimondott szó, ha az utalás benne félreérthetetlen. [98] „Ha csak orvosról van szó, akkor támadhatatlan. Ha kisandítunk az orvosi köpeny mögül: nem hatásos.” A hatás és az igazság azonban sohasem alkotott ellentétpárt. Ami nem hatásos, még lehet igaz, mint ahogy az igazság nem mindig hatásos is. Ez esetben azonban,

amikor az „orvoskérdésben” (ami „az egyik legnagyobb társadalmi probléma” volt) a bizalom „országos horderejű” problémája fogalmazódott meg, az igazság hatott. [99]

A forgatás előkészítése 1955. április 5-én kezdődött meg. Szokás szerint, az előkészítéssel egyidejűleg írta a technikai forgatókönyvet a kijelölt rendező, Keleti Márton. Írás közben – a kíváncsoknak megfelelően – jelentősen (2930 méterre) megrövidítette az irodalmi forgatókönyvet, és a rövidítésnek nemcsak epizódok (egész jelenetek) estek áldozatul, de – s ez volt a legnagyobb hiba, amit Keleti elkövetett – elsekélyesedett a cselekmény, megcsappant a konfliktus (ami a panaszkönyvjelenetben bontakozott ki végleges formában), és vele a jövődöbeli film hitele. Tóth Gáspár és Sós doktor éjszakai beszélgetése terjengős maradt, ellaposodott. Félő volt, hogy Varga professzor hosszú fejtegetése (az orvosnak akkor is határozottnak kell mutatkoznia, ha nem biztos a diagnózisban) nemcsak az orvosokba vetett bizalmat ingatja meg – lejárátva őket, hisz a féligazságot csak egy lépés választja el a hazugságtól, és a hazugság esetében érdektelen, hogy az tudatlanságból fakad vagy megfontolt szándék mondatja és érdek motiválja –, hanem minden bizonnyal „felsőbb régiókban” is vihart kavart. „Tovább rövidíteni” – hangzott az utasítás –, elsősorban a „hosszúra hagyott” dialógusokból. Keleti tehát ultimátumot kapott: javítson és rövidítsen tovább rendületlenül. [100] Tette is a dolgát, így a technikai forgatókönyvet a Népművelési Minisztérium május 4-én jóváhagyta. Már csak napok választottak el a forgatás megkezdésétől, amikor a rendező váratlanul visszaadta megbízását. Sürgősen új rendező után kellett nézni. A „vállalatvezetés a felügyeleti hatósággal egyetértésben” talált is új rendezőt, Makk Károly személyében. Öt nappal később a pecsétet is ráütötték a javaslatra. Keleti visszalépésével „belesegített” abba a folyamatba (az elengedhetetlen folyamatosságot biztosítva), amelynek eredményeképpen az új magyar film kialakulhatott, a magyar filmművészet megszületett. Makk személye – a *Liliomfi* sikere után – garanciát jelentett arra, hogy filmje ne a konzervatív, hanem az újításra szerveződő tendenciát erősítse. Ez a polarizálódási folyamat spontánul szerveződik, nem korlátozódik pusztán a rendezőkre, hat legfontosabb alkotótársukra, az operátorra is. Az újító szándékú rendező mellett megjelenik a saját „mesterségét” értelmező, mindig új felfogásban dolgozó játékfilmoperatőr-gárda is, amelynek egyes képviselői szerepük újraértékelésében látják valódi „hozzájárulásukat” az új filmstílus kialakításához. „Tudnunk kell tájékozódni –

fogalmazza ezt meg Illés György – nemcsak a fények és árnyékok, hanem az érzések és gondolatok árnyalatainak útvesztőjében, hogy az ember mindig azt adja vissza a képen, amiről érzi, tudja: nemcsak a nézők fantáziáját tereli az író elképzelései felé, hanem a látnivalót is úgy fogalmazta formává, ahogy a mondanivaló hangulata [...] követeli.” [101] Fontos szavak ezek, már-már korszak-meghatározó észrevételek. A *forma* jelentősége, a *látvány mint forma*, ami tudatos tevékenység eredményeképpen jön létre, nem pedig „szükséges rossz”, „adalék”, mint korábban vallották: ezek a gondolatok első ízben fogalmazódnak meg, hangzanak el nyilvánosan.

A rendezőváltás – szükségszerűen – az előkészítő munka felfüggesztésével, a technikai forgatókönyv rövidítésével (gyakorlatilag újraírásával), egyes szereplők kicserélésével járt. A Művészeti Tanács ülésén néhányan (Várkonyi Zoltán, Herskó János, Révész György) mégis újabb és újabb rövidítésre, módosításra tettek javaslatot. Közülük némelyik (így a narrátorszöveg terjedelmének csökkentése, a narrátor „szerepvállalásának” korlátozása a cselekmény folyamán azáltal, hogy csak a film elején, illetve végén szólal meg), az elkészült filmből ítélve, nagymértékben befolyásolta felépítését is. A megrovidítés igénye részben a konzíliumjelenettel, részben a kórházi látogatásokkal kapcsolatban vetődött fel, de – a jelek arra utalnak – csökkent a hosszúra hagyott bevezetés, aminek a narrátorszöveg csak része volt. [102] A kívánalmak teljesültek, így többé nem volt akadálya annak, hogy a forgatás – a módosított tervnek megfelelően – június 10-én megkezdődjék. [103]

A film igényeinek megfelelően egy orvosi szobából és három kórteremből álló díszletkomplexumot építettek fel a Magyar Filmgyártó Vállalat Gyarmat utcai III-IV. műtermében. Az egyik kórterem egy *foyer*-ra nyílt, ahonnan lépcső vezetett le az emeletről a földszintre. A vizitáló Varga professzor és az őt kísérő orvosok kórteremről kórteremre járnak az egyik jelenetben, és a vizit végén Sós és Málnási kimegy a *foyer*-ből, majd éles hangú szóváltásba keverednek. Afféle „nagy, drámai összecsapás” ez, amelynek végén Sós doktor „kimegy a képből”. Az egész jelenet *egyetlen* beállításból áll. „A jelenetet reggel 8-kor kezdtük próbálni – emlékezik vissza Illés György –, 9 órára már döcögött. 10 óra: na, csak össze fog állni. 11 óra: azt hiszem, most már lehet komolyabban próbálni. 11 óra felé elkezdtem világítani. Helyiségről helyiségre jártam. A díszlet sarkában, egy fotelben Maklár Zoltán ült, és nézte, ahogy én nyolcvanszor átrohantam jobbra-balra. Egy alkalommal odaszólt

nekem: [...] »Ugye szeretné tudni, hogy most mit kellene csinálni?« Azóta is mindig azt szeretném tudni, hogy mit kellene csinálni, de sosem jön rá az ember.” [104] A dilemma – amit Illés öniróniába rejtve fogalmazott meg – voltaképpen a már említett, új operatőri magatartásformát jellemezte, amelyben a legfőbb törekvés arra irányult, hogy kerüljék az ún. rutinmegoldást, mert „minden új film [egyszersmind] küzdelem a megoldásokkal”, a beidegződés ellen, az új megelégedésért.

Mivel a cselekmény java része belsőben játszódott, a forgatócsoport 30 napot töltött el díszletek között, s csak 5,5 napot külső felvétellel. Augusztus 18-án elkészült a film utolsó jelenete, és ezzel befejeződött a forgatás. 12 nappal később már rendelkezésre állott nyers vágásban a még csak „ideiglenesnek” tekinthető változat, amelynek még át kellett jutnia a Művészeti Tanács szigorú „szűrőjén”. E szűrő még a szokottnál is „szigorúbb volt”, mert ezen az ülésen részt vettek az Egészségügyi Minisztérium, az Egészségügyi Dolgozók Szakszervezetének, valamint a Népművelési Minisztériumnak a képviselői is. A „tárcák” mindegyikét, a legmagasabb szinten, maga a miniszter, „Román és Darvas elvtársak” képviselték. „Az orvosszakszervezet kiküldöttei” és az egészségügyi miniszter – hivatásból és hivatalból – a másik felet, az orvostársadalmat képviselték. Küldetésük, amellyel érkeztek: „mindhalálig védeni a munkád becsületét”. Ez a felfogás rányomta bélyegét a vitára, ami szenvedélyesnek indult, és teljesen egyoldalúnak bizonyult. Az egyik fél elfogultsága lehetetlenné tette, hogy tárgyilagossá, érdemivé váljék.

Mint az várható volt, az egészségügyi miniszter „mélységesen aggályosnak” tartotta a filmet. Mindent „problematicusnak” talált benne, ami az „egészségüggyel kapcsolatos” volt. Óvott a film bemutatásától, mert az „az orvosi kar felé mélységesen nem kívánt hatást fog kiváltani”. Az orvosok, a középkáderek, a „Láng-szerű emberek” pedig úgysem ismernek majd magukra a látottakban. Azt a pillanatot, amelyben ez a film majd megjelenik a mozik vásznán, pedig kíváltképp alkalmatlannak találta. „Káros ilyen filmet akkor kihozni, amikor az egészségügyet, későn bár, de meg kell teremteni.” S ami mindennél különösebbnek tűnt: az egyik pozitív „figurában”, Sós doktorban, a Koreát megjárt, „melegszívű” párttitkárban, aki a „munkásember”, Tóth Gáspár mellé áll, nem akart „magukra” ismerni. „Ilyen Sós nincs.” „A kórházban – állította a miniszter – nem ilyen felelősök ülnek.” Miután a film várhatóan sem az orvosok, sem az „egészségügyiek” körében nem aratna sikert, „tiltakozását –

fenyegette meg az egybegyűlteket Román elvtárs – el kívánja juttatni az illetékesekhez”. Az „orvosszakszervezet kiküldöttei” – mintegy megerősítve a hallottakat – azt hangsúlyozták, hogy a film olyan „problémákat vet fel, amelyek nem felelnek meg az általános problémáknak”.

Ilyen bevezető után – már presztízből sem – Darvas József nem engedhette meg magának azt a luxust, hogy hagyja lejáratni magát beosztottai előtt. A film sorsa azon dőlt el, hogy Darvas védekező szerepre kényszerült a frontális és korlátoltan egyoldalú támadás hallatán, mintegy kényszerűségből is vállalnia kellett, hogy megvédi a „mundér becsületét”. Román szellemiségével, szemléletmódjával nem érthetett egyet – a belpolitikai-kultúrpolitikai küzdelemben ő „a másik oldalon” állt ugyan, ezt közéleti szerepléséből, irodalompolitikai nézeteiből tudni lehet, de Románnál szélesebb látókörű volt –, mégiscsak maga is íróember, aki „elkötelezettsége” ellenére árnyaltabban látta a művészi alkotás részletkérdéseit (jellemábrázolás, konfliktus stb.), mint minisztertársa. Nemcsak „élesen vitába [szállt] Román elvtárs véleményével”, de ellenvéleményét is határozottan megfogalmazta. „Román elvtárs nagyon fél – jegyezte meg –, még a saját problémáink felvetésétől is.” S ami nem bűn, csupán hiba volt (érzéketlenséget sejtetett vagy számítást kendőzött, nézetazonosságot fejezett ki az „illetékesekkel”, vagy csak taktikai megfontolás mondatta-e Románnal, amit elmondott, nem tudni), „Román elvtárs” nem vette észre, hogy *A 9-es körterem* „nem egy orvosfilm”. Darvas olvasata szerint ez a film arról szól – és ebben a magyarázatban ismételtelen felsejlik a „régí-új” Darvas, a politikus, a miniszter, s elhallgat az író –, hogy „ha kommunista módon viselkedsz és harcolsz, az igazság győzni fog”. Mivel a filmet kétszer is látta, és már az első alkalommal nagyon tetszett neki, megnyugtatta „az elvtársakat”: „igaz, megrázó” alkotás. Apróbb hibái persze vannak (sem Sós, sem Bartáné, a személyzetis nem bizonyul hitelesnek), gyengéi (voltaképpen ez a film egyszerre két film [105], de a „Margó-komplexum nélkül nem lenne igaz”), helyenként hosszú (felesleges az a jelenet, amikor Sós lejön a lépcsőn, illetve enyeleg a padon), ezeken rövidíteni lehetne. Ez csak „javaslat” – tette rögvest hozzá. „Kijavítjuk az elhangzott javaslatok alapján” – kapott a kínálkozó alkalmon Bányász igazgató, azok után, hogy – „szerencsés módon”, vagyis a várakozással ellentétben – a vita csak az „orvosproblémára” korlátozódott, és csupán Erdei Sándor jegyezte meg – visszhangot sem váltva ki –, hogy felesleges az a

párbeszéd, amelyik a sebeszt és a minisztert összehasonlíttja, mert „nincs szükség a szembeállításra”. Kíváncsi volt – feltehetően ezért nem érintették mások –, hogy a „probléma” az orvostársadalomra korlátozódjék, a bizalom kérdése – miután ott „lokalizálták” – maradjon is meg a kórház falain belül. [106]

A javasolt módosításokra – pótfelvételek formájában – szeptember 7-én került sor, s az ún. *első standard* kópia [107] szeptember 29-ére készült el. Ez már *A 9-es kórterem* címmel került ismételtén a Művészeti Tanács elé. Az előző változathoz viszonyítva megrövidült a műtét epizódja, s „az időközben végrehajtott rövidítések közelebb hozták egymáshoz a két témát” is. Ilyen „bábáskodás” után (aminek következtében a 3039 méter hosszú film 2609 méterre csökkent, 430 métert áldozva fel a cenzúra oltárán), kész csoda volt, hogy „a realista film felé vezető úton ez a filmalkotás” nem a sematizmus irányába kényszerült „elmozdulni”, hanem alkotóinak sikerült a kezdettől kudarcra ítélt kísérletből „a realista film [...] első és legkomolyabb eredményét” megteremteni. [108]

Budapest, XIII. kerület. Ismertebb nevén: Angyalföld. Munkáske-
rület – ahogy jellemezni szokták. A „szürke” Angyalföld – szemben
a „vörös” Csepellel. Ahol sosem történik semmi rendkívüli. Vagy
talán mégis? „Itt, a Táncsics utcában – szól a narrátor – lakik
történetünk főhőse, Tóth Gáspár (Molnár Tibor).” Nyúzott, elgyö-
tört kisember, aki évek óta szenved kiújuló gyomorbajától. Sokat
dolgozik az üzemben is, „meg a kerületben is” („példamutatás,
kisaktíva, nagyaktíva” – fakad ki rá mérgesen a felesége [Szemere
Vera], amikor ismét fájlalni kezdi a gyomrát). Ezen a reggelen is
korán indul a munkába, de mivel nagyon fáj a gyomra, „beugrik” a
központi kórházba egy fájdalomcsillapítóért. Az ügyeletes orvos, dr.
Wéber (Simon Zsuzsa) lelkiismeretes ember („nála a hangsúly nem
a számon, az emberen van”), fekélyre gyanakszik, és azonnal átküldi
a beteget a belgyógyászatra, Málnási doktorhoz (Gábor Miklós).
Málnási bosszús megjegyzése („Miért küldi – Wéber – nyakamra ezt
a palit?”) a nyitott ajtón át kihallatszik a folyosóra, szíven üti a
várakozó Tóth Gáspárt. Ő menne – mit menne, menekülne – innen,
de a fájdalom nem engedi. Egy székre rogyva elbóbiskol. Emmike
(Sívó Mária), a morcos főnővér („havi 900-ért nem fogok még
Kállai-kettőst is jární” – veti oda az egyik elégedetlenkedő betegnek)

rázza fel az alvásból, majd bekíséri a vizsgálóba Láng professzorhoz (Ajtay Andor). Láng nemcsak főnöke, de atyai jó barátja is Málnásinak. Az orvos neki is megerősíti, hogy szerint az eset nem komoly. Kockázatot vállalni azonban mégsem szabad. Legjobb, hogyha Tóth – megfigyelés alatt – a kórházban marad.

Miközben a belgyógyászatban peregnek az események, a sebészen sem szünetel a munka. Műtét folyik: a kétszeres Kossuth-díjas Varga professzor (Maklár Zoltán) operál. Kedvence, a kis Margó (Krencsey Marianne) segédkezik neki. A műtét végeztével a „prof” panaszkodik, hogy tanítványa, Sós doktor (Darvas Iván), a kórház párttitkára, mióta visszajött Koreából, folyton csak szónokol. Így hamarabb lesz belőle igazgató, mint jó sebész. Aztán váratlanul arról faggatja Margót, szerelmes-e, hogy olyan bánatos?

A kórteremben a régóta benn fekvők lelkesedéssel fogadják az új beteget. Mindegyiküknek megvan a maga története, amit a többiek már kívülről tudnak, ezért hát a nagy érdeklődés Tóth iránt. A bajáról kérdezzetik ugyan, de a „történetére” kíváncsiak. Tóth nem sokáig kéreti magát, elmondja.

Három nappal ezelőtt felkereste őt egyik munkatársa, Balázsi (Mádi Szabó Gábor), és elpanaszolta neki, hogy két hónapja beadott egy újítást, s azóta nincs híre róla. Másnapra rá ugyan behívatta őt az újítási felelős, Károlyi (Zách János), és közölte vele, hogy „bele akar társulni”. Így 3000-ot is megkaphat érte. Balázsi belement, de Károlyi 500 forinttal becsapta őt. Balázsi felháborodottan adta tudtára Tóthnak: „megszellőzteti az ügyet”, még ha ki is rúgják érte az üzemből. Tóth, mint alapszervi párttitkár, vállalta, hogy beszél Károlyival, de ő elutasította, mondván, tartsa be a szolgálati utat, az újítási felelős az igazgató közvetlen beosztottja. Az igazgató (Dömsödi János) másnapra magához rendelte mindkettőjüket, hogy tisztázza az ügyet, de Balázsi az utolsó pillanatban meghátrált. „Gondolkozott”, és közben rájött, hogy „nem szeret ugrálni”. Amikor Tóth számon kérte, amiért meghátrált, odavetette neki Balázsi: „Hát te mire mentél azzal a sok kiabálással?”

A felkavart emlékek, a súlyosbodó baj okozza talán, hogy Tóth rosszul lesz az éjjel. Némán szenved, de amikor már nem bírja tovább, becsengeti a nővért. Amikor Tóth fájdalomcsillapítót kér, Emmike rászól, hogy hagyja abba a siránkozást, „ezt a trükköt már ismerjük”. Gyógyszert csak az ügyeletes orvos, Málnási doktor adhat, ő azonban most „mással” (Margóval) van elfoglalva. Emmi kopogására Málnási kiszól: hagyja most békében, nem ér rá. („Hogy ez sem tudott a Rókus előtt összeesni!”) A nővér „boldogan” tovább-

bíjta az üzenetet. Az egyik beteg – hallván Málnási üzenetét – elpanaszolja Tóthnak, hogy neki is ezt üzenté, amikor rájött a roham. Ha valakinek valami nem tetszik – fűzte hozzá akkor Emmi –, „beírhatja a panaszkönyvbe!”.

Tóth lebotorkál a portára. A portás (Tassy András) – akitől a panaszkönyvet kéri – aggódva kérdezi tőle: „Mondja, nem lesz ebből magának valami baja? Érthető a féltés: a panaszkönyvet még soha, senki sem kérte. Így indul útjára – egy bejegyzésből – az „ügy”. A személyzetis, Bartáné (Peéry Piri) imádja az ügyeket. Láng már kevésbé lelkesedik értük. Sós doktor is „nyugtalanodik”.

Láng konzíliumot hív össze Tóth ügyében. Varga professzor igyekszik megnyugtadni a vizsgáló asztalán fekvő beteget: ne féljen, itt senki sem haragszik rá. Tóth – a munkáskáder és a párttitkár öntudatával – válaszol neki: miért is haragudnának rá, hisz ő csak az igazat írta. Sós figyelmezteti Tóthot, hogy „nem jó hangot üt meg”. Vele szemben sem használták „a jó hangot” – felel meg neki Tóth.

Bartáné – egy vérbeli nyomozóhoz hasonlóan – „környezettanulmányba” kezd. Érdeklődik Tóth munkahelyén, részletes káderjelentést kér róla („orvosi célra”). Kiderül, hogy Tóth „rendes elvtárs”, nem afféle bajkeverő.

A konzílium nem hoz eredményt. Wéber doktornő állítja, Málnási doktor tagadja, hogy a betegnek fekélye van. A két professzor is ellentétes nézeten van.

A műtőben Margó rosszul lesz. Sós kérdőre vonja felettesét, amiért nem helyezkedett nyíltan szembe Lánggal, ha meg van győződve saját igazáról. Varga a szakmai összetartásra hivatkozik. Véleménye az orvosokról – saját személyét is beleértve – kevésbé hízelgő. A beteget, Tóth Gáspárt valamennyiüknél különbnek tartja. Még kísérletet tesz, hogy Lángot belátásra bírja: tévedni nem szégyen. Nem orvos az, aki presztízsét fontosabbnak tartja a beteg érdekénél.

A lelkiismeret-furdalás Sós doktort a 9-es kórterembe hajtja. Szemrehányást tesz Tóthnak, hogy nem bízik az orvosokban, pedig „bizalom nélkül nincs gyógyítás”. „Mi lenne, ha minden beteg panaszkodna?” Tóth visszakérdez: beszélt-e már Emmivel, Málnásival? Helyesebben tette volna, ha velük kezdi.

Az elegáns étteremben Málnási Margóval vacsorázik. Margó bevallja a férfinak, hogy „ügy van”. Málnási titoktartásra inti, és megnyugtatta, hogy majd beszél egyik kollégájával.

Bartáné nem tud választ találni arra, ami számára rejtély: hogy lehet az, hogy partizánság, pártiskola és kitüntetések ellenére, „ez

az ember még mindig lakatos”, holott ezzel a káderlappal már rég miniszterhelyettesnek kellene lennie. Ez felettébb gyanús neki. Sós megpróbálja jobb belátásra bírni, s közben figyelmezteti, ne Tóthtal foglalkozzon, hanem azokkal beszéljen, akikről Tóth írt.

Eszter (Zolnay Zsuzsa) Margó ügyében Sós segítségét kéri. „Azt hiszem, ez magára tartozik, maga a párttitkár.”

Sós felelősségre vonja Málnásit, aki – ahelyett, hogy védekezne – rátámad: tudja, hogy őt akarják bünbaknak kikiáltani. „Ebbe még te, a párttitkár sem szólhatsz bele!” – zárja le a beszélgetést Málnási. Ezek után durván „kiadja” Margó „útját”. A lány elkeseredettségében öngyilkosságot követ el. „Első akarok lenni, aki vádat emelek!” – mondja felindultan Varga professzor –, az emberiség nevében, az orvosi hivatás nevében!”

Láng értesül az igazságról Emmikétől. Meglepetéssel hallja, hogy Málnási kiírta Tóthot. Bartáné izgatottan ecseteli Sósnek, hogy az „eset” jóval bonyolultabb, mint hitte. Tóth táppénzcsaló, szimuláns, aki a felelősségre vonás elől kórházba menekült, és a korrupt Málnásival összejártszva, menedéket talált.

Az „ügy” kimenetele rácsfol állítására. A röntgenfelvétel közben Tóth rosszul lesz, kilyukad a gyomra. Sós – aki a műtőbe siet, hogy a „táppénzcsalót” megoperálja – megvádolja a személyzetist, hogy azal az ürüggyel, hogy a bizalom légkörét akarja megteremteni, mindenütt szimatol. Azt hiszi, hogyha valaki nem miniszterhelyettes, akkor annak „mindjárt folt van a múltjában”.

Láng igyekszik Málnásira hátrítani minden felelősséget. Hivalkodik, hogyha ő nem küldi kontrollra Tóthot, hazasétál a kórházból a gyomorfekélyével.

Tóthot megoperálják, a műtét sikerrel végződik. Az altatásból ébredszik a beteg, s úgy tűnik, semmi különös nem történt az elmúlt néhány napban. „Pedig valami megtörtént, megmozdult. [...] Segít, hogy jobbá tegyük a világot, amiben élünk!”

A patetikus hangvétel, a sematikus filmekre emlékeztető, „optimista” szemlélet, ami a szövegből kicsendült, a bizakodás és nem a bizalom jele volt. Csupán a reményé, hogy e „jó világból”, amelyben a film készítői és nézői éltek, a „még jobb” felé mozdult el a társadalom. A 9-es kórteremben nem sikerült megismételni azt a bravúrt, hogy minden elhangzó mondat hiteles, valóságghú legyen, mint volt a *Gázolásban*. Az ábrázolás valóságosságát a szemlélet egy-egy mondatban, egy-egy szereplő egy-egy jellemvonásában

megnyilvánuló valószerűtlensége, olykor valótlansága akadályozta meg, hogy a film tartalmi és stíláriis jegyeiben egységes, egyértelmű-en újszerű legyen. (A párttitkár helyzete, jelentősége az adott esetben is, *társadalmi szerepként* valószerű, de *minősítése*, azaz egy-egy szerepeleme/személyiségjegye valószínűtlennek látszik, sőt némelyik – például „jósága”, „embersége”, „atyáskodása” – kifejezetten valótlán.)

Művészi minőségét tekintve nem emelkedett olyan fokra, mint a *Gázolás*nak sikerült, de a mondanivaló és a szemlélet, amelyet nagyobb részében közvetített, jelentőségében nem maradt el a korábbi, már említett modellétől. Tovább erősítette a nézőben azt a tudatot, hogy a művészetben – és közvetve „az életben”, amit a művészet a nézők jelentős része számára mindig „tolmácsol” – *paradigmaváltás* következett be. Nyomatékosította azt a tényt, hogy abban a paradigmarendszerben, amelyik a társadalom tényleges szereplőit motiválja és cselekvésre ösztönzi (amit a művészet követni és leképezni szándékozik), a politikáról az erkölcsre helyeződött át a hangsúly.

A *paradigmaváltás* (ami nem azonos a *hangsúlyváltással*, az utóbbi az előbbinek, mint egésznek, része, s néha a *metonímia*, szándékosan vagy véletlenül, azt a látszatot kelti, mintha paradigmaváltásról volna szó ott, ahol csupán hangsúlyváltás, hangsúlyeltolódás érzékelhető) tehát azt jelenti: az erkölcs vált a társadalmi konfliktusok „főszereplőjévé”, az emberi kapcsolatok minőségének legfőbb meghatározójává, háttérbe szorítva a politika értékrendjét, megváltoztatva a konfliktus közegét (vagy *alrendszerét*), amelyik korábban társadalmi teret, közeget biztosított az emberi viszonyokban kibontakozó konfliktusoknak, annak a politika keretrendszerét szolgáltat-ta. Míg korábban hiányzott az erkölcsi érték (az erkölcsi norma, s a normák viszonyrendszert alkotó, szabályozó, előíró értékrendszer, és bármiféle normatív „szabályozás” csak a politikai rendszer elfogadott vagy elutasított magatartásformáinak kialakítására irányult); hiányzott a pozitív és negatív erkölcsi minőség közti különbség mibenlétének világos és egyértelmű meghatározása, a különféle erkölcsi értékek minősítése és hierarchizálása; amikor a politika maga alá „temette” az erkölcsi szférát, és a politika közegében is mélyen „hallgatott a társadalom” az *erkölcsiség* kérdéséről, az új korszakban, a valóság hű tükörképeként, a filmek jelentős részében (mint *újítás*), mint *tematikai jegy*, mint *paradigma*, megjelenik az erkölcs, az erkölcsi értékválság (és a belőle következő értékváltás, hol nyíltan mint a mai témájú filmekben, hol burkoltan, parabola formájában, más kor és más társadalom közegébe rendelve, és a filmek

jelentős részében a két paradigma egymáshoz való viszonyának vizsgálata, ábrázolása, értékelése és minősítése történik meg).

A filmről – miként az várható volt – heves vita robbant ki „orvosi körökben”. Az „egészségügy” azzal vádolta az alkotókat, hogy megrendítették a betegek bizalmát orvosaikban. Azok, akik a film közlendőjét az orvos-beteg konfliktusos viszonyára kívánták korlátozni, leplezetlenül arra törekedtek, hogy a bírálókat élet tompítsák az érdekeltek körének szűkítésével (kivonva a bírálókat köréből azokat – a vezetőket –, akiket legfőképpen érinthetett). Hiszen *A 9-es kórterem* tematikájának újdonsága – noha nem „országos jelentőségű” eseményekről vagy „történelmi méretű” problémákról szól –, hogy bebizonyította: az „egyszerű emberek” élete is rejt magában olyan konfliktusokat, amelyek – alkalomadtán – „országos kérdéssé” válhatnak. Ezért azután azt, hogy ki miként reagált erre a filmre, nem egyszerűen kritikai állásfoglalás volt, hanem mértékül szolgált arra (mégpedig a legmegbízhatóbb mércével), „ki értette meg” és milyen mélységben (s vajon igazul-e?) „a szocializmust”. Ilyen horderejű kérdés mellett eltörpült a szokásos dramaturgiai boncolgatásból adódó elemzés kétségtelenül vitatható (vitatott) problémája: vajon kellőképpen és megfelelően illeszkedik-e egymáshoz a két szálon futó cselekmény egyik vagy másik eleme? A film – igaz, hogy egy sajátos területen – megpróbált választ adni arra, amiről a korábbi hónapokban, akkoriban – a bizalom mellett – különösen sok szó esett „nálunk”. Bírálhatók-e a „káros jelenségek”, egyáltalán megfogalmazódhat-e a bíráló, és ha igen, milyen formában? Vagy csak „hirdetjük [a szabadságot e téren], de elfojtjuk” azt a valóságban. *A 9-es kórteremből* meggyőzően „kihallatszik” (kihallani), hogy „Tóth Gáspárok már sokan vannak”, és fenyegetően, figyelmeztetésként szól: „és egyre többen lesznek”. Sós doktor koreai példázata is azt sugallja, hogy „az egyszerű emberek arcára mindig figyelni kell, mert tekintetükben az igazság tükröződik”. Ennek azonban az a feltétele, hogy a „gyalogokat” ne állítsák szembe a vezetőkkel. „Mert abban a pillanatban – figyelmeztetett a *Szabad Nép* kritikus [109] –, ahogy valaki ellentétet konstruál [...] közöttük, szembekerül az „egyszerű emberekkel”. S tegyük hozzá – amiről a *Szabad Nép* cikk-írója tapintatosan hallgatott –, mindenekelőtt a vezetőkkel, a politikai vezető réteggel. *A forradalmi igazság* nem akkor silányul „demagógiává”, amikor valaki utal erre a lehetséges ellentétre, hanem amikor valaki – mint a kritikus teszi – elhallgatja ezt, és csak a féligazságot

(a sajátos konfliktust, nem pedig a konfliktus sajátos jellegét) hajlandó tudomásul venni és erényként felmagasztosítani.

A film kritikai visszhangjában „kulturális életünk két jellegzetes hibája” egyaránt megnyilvánult. Az egyik felet a „kritikátlan hozsán-názás”, a másikat a „baloldali túlzás” jellemezte. Míg egyesek „csu-kott szemmel mentek el a hibák mellett”, mások *en bloc* elutasították a filmet. Holott a „kommunista bírálókat nem egyenlő a polgári, kispolgári elégedetlenséggel”, de a „felelőtlen, rosszhiszemű” bírálattal sem. Az *egy lépés balra, egy lépés jobbra* taktikája jól kifejezi azt a bizonytalanságot, ami bárminemű kérdés megítélésében 1955 végén megmutatkozott. Miközben egyesek a pártatlanság mezében tetszelegtek, egyaránt bírálták a „dogmatizmust”, illetve a „revizionizmust”, ingadozásukkal nem a valójában bonyolult belpolitikai helyzetből fakadó bizonytalanság érzetét fejezték ki, csak saját tanácsstalanságukról – jobbra vagy balra igazodjanak-e – árulkodtak. A bizonytalanság mint politikai magatartásforma azonban – meghatározott történelmi helyzetben – azonos következményekhez vezet, mint a határozottság: ki a bizonytalankodásáért, ki pedig határozottságáért, de egyaránt súlyos árat fizetett.

A kritikai fogadtatás ennek a filmnek az esetében utal először és szemléletesen arra a megváltozott kritikai attitűdre, ami a korszakban – az új szellemiségű filmek kapcsán – „lepleződik le”. A film csak ürügy a kritikus számára, hogy a valósághoz fűződő viszonyáról számot adjon. Rendszerint nem a filmet bírálja, hanem a film kapcsán a jelenséget. Jelenségértelmezése majd minden esetben megegyezik a film alkotójáéval, de ítékezésében visszaretten saját „bátorsága” („botorsága”) láttán, és így kekszik véleményét sztaniol-papírba csomagolni; a társadalmi jelenség láttán felerősödő ellenérzését a film formai-stiláris elemeinek bírálataival kendőzni, ítéletének súlyát enyhíteni. „Csalódottságáról és keserűségéről” panaszkodik, mert szerinte a részigazságok „egyszerű számtani összege” önmagában még nem bizonyítja az alkotás egészének igazságát. Holott ha premisszaként azt állítja, hogy a film részleteiben igaz, abból nem az következik, hogy egésze hamis, hanem éppen az ellenkezője; ha elismeri, hogy a film „társadalmi problémát tár fel, s nem lát belőle társadalmi mértékben kiutat”, azért az egész film még nem lesz „torz, hamis”. A „helyes válasszal” nem a „darab” maradt adós, hanem a kritika. [110]

A *9-es kórterem* ha valamit, hát azt igyekezett bizonyítani, hogy a társadalom élő, szerves egész: a „humanizmus” mellett éppúgy (és

egyszerre) jellemzi az „embertelenség”; a „jó” mellett (pontosabban vele szemben) mindig ott leselkedik (beavatkozásra készen) a „rossz”, „a múltnak ez a könnyen le nem győzhető öröksége” (Varga mellett Láng, Sós mellett Málnási). A kritikus optimizmusa („a cinizmus és a törpefejűség lelepleződik”) kissé elhamarkodottnak bizonyult, hiszen a „leleplező” filmeket nem igényelte, csak kényszeredetten eltúrta a művészetpolitika, mert létrejöttüket megakadályozni nem tudta, csak mennyiségét korlátozhatta azzal, hogy előnyt, zöld utat biztosított a „konfliktusmentes sétagaloppnak” ígérkező alkotásoknak; bátorította az újítással szembehelyezkedő, konzervatív tendenciát; a sematizmus „korszerűsítését”, noha annak minden visszatérési kísérlete – az utolsó, az *Ünnepi vacsora* ezt kiváltképp szemléletesen illusztrálta [111] – kudarcnak bizonyult. A kultúrpolitikuskok már csak abban reménykedtek, hogy a naiv néző elhiszi még, hogy „nemcsak Tóth Gáspár [kapott] friss vért a műtét közben, hanem Sós doktor is a kommunista munkástól”. [112]

A magyar filmgyártás korábban már többször is megkísérelte, hogy – konkrét és átvitt értelemben egyaránt – képet adjon a „mai” fiatalokról, vagy (ahogy akkoriban fogalmaztak), „ifjúságunkról” – az úttörőktől (*Én és a nagyapám*), a serdülőkön át (*Ifjú szívvel*) a felnőttekig (*Kis Katalin házassága*, *Kiskrajcár*), sok sikert e téren nem könyvelhetett el. Bár a megfogalmazás egységes ifjúságot, illetve ifjúságképet sejtetett, a „mi ifjúságunk” kategóriájába azért nem mindenki „fért bele”. Mintha a társadalom – ebben a korcsoportban is – két részre szakadt volna. Voltak egyfelől a *mieink*, és voltak másfelől (a) *mások* (*másak*). Utóbbiakat az jellemezte leginkább – és ez nem játék a szavakkal –, hogy nem voltak a *mieink*. Őket – látszólag még nem sikerült „megnyerni a szocializmus ügyének”. Ők voltak azok, akik magatartásukban, viselkedésmódjukban, öltözködésükben, de lelkükben és erkölcsükben egyaránt, elkülönültek a *mienktől*. Ebből adódott, hogy *mások* voltak. Az a társadalmi rend és ideológia, amelyik uniformizál, szükségszerűen nem tűri meg a másságot. A mást (a másikat) igyekszik saját képére formálni. Akit lehet, neveléssel, akit nem, kiközösítéssel sújtva, megbélyegezve. Utóbbiak már végleg „elvesztek” számára (kirekesztvén őket), de az előbbieik változásában még reménykedik, reménykedhet. Őket kellett tehát akkoriban is meggyőzni – mint Cséri Julit – „szelíd” erőszakkal arról, hogy még van visszatérés arról az útról (nevezzük a korszak erkölcsi kategóriáját tükröző kifejezéssel szólva: „lejtőről”), amelyen – szándékosan vagy önhibájukon kívül – elindultak.

Egy ilyen, még „megteríthető lélekért” kondult meg a harang az *Egy pikoló világos* című filmben, hátha nemcsak ő, de mások is meghallják, felfigyelnek rá.

Miért rossz a rossz, és mitől jó a jó? – tette fel magának a kérdést a néző. „Ifjúságunk mai életének *lényege*” csak látszólag tűnt bonyolultnak. Amikor „nagyon [kellett] ifjúságunk életéről egy komoly súlyú, tartalmas művészi film”; amikor „ifjúságunkért harc folyt” [113], akkor – a társadalom törvényszerűségei ezt diktálták és illusztrálták – az a „komoly súlyú” film előbb vagy utóbb, de megszületik. Nehéz, fájdalmas „szülés” volt, eltartott több mint másfél évig, amíg az *Egy pikoló világos* ötletéből novella, a novellából irodalmi, majd technikai forgatókönyv készült, és a több s változatos munkacímen „futó” film [114] forgatása – még mielőtt a technikai forgatókönyvre pecsét került volna – elkezdődhetett. [115]

*A piccolo sörök, stampedli rumok, fél deci keverték
olcsó mámore, a rikácsoló szaxofonok és rekedten
turbékoló dizózók, a hangulatvilágításba burkolt li-
geti „lokálok” hazug álomvilága még ma is sok fiatalt
taszít a romlás szakadékába. Cséri Julika [...] is
megindult már a szakadék felé vezető sikamlós lejtőn.
[...] Ekkor érkezik haza – harminchat óras – eltávo-
zásra – Kincse Marci, néphadseregünk öntudatos,
tisztá szívű katonája.*

Garai Tamás [116], Máriássy Judit [117]

Ebből a témából akár egy hajdani, sematikus film is készülhetett volna. A film alkotói azonban a kibékíthetetlen ellentétek ábrázolása helyett a közlekedőedény elméletére alapozták a történetet. Abban az egységes rendszerben, amit a filmben bemutatnak, minden összefügg, összefolyik, feloldódik. Nincs elkülönülő rész, csak szerves (szervesülő) egész, hasonlóan a valóságos társadalomhoz, ami alakuló, folyamatos változásban élő organizmus, s amibe belesimul mind Cséri Juli, mind Kincse Marci emberi kapcsolatrendszere. A két fiatal szerelmi konfliktusa, eltérő szemléletének, illetve életvitelének összeütközése viszonylag egyszerűen felépített, azaz egyetlen szálon futó cselekmény keretében bontakozik ki előttünk. Ezért (annál) érthetetlen(ebb) – a forgatókönyvek elfogadásának gyakori

elhúzódtását immár jól ismerő olvasó számára is –, hogy mi okozta a népművelési miniszter oly gyakori bevonását a döntéshozatalba? A válasz erre nem a témában, hanem a forgatókönyv *egyik motívumában* keresendő: „Kincse Marci – megengedhetetlenül – [...] magáévá teszi a lányt”, s ezáltal „éppen olyan csirkefogóvá válik, mint a többi”. A vita, a „küzdalem” tehát e motívum körül folyt, több szakaszban, fokozatosan emelve a követelményeket. Maradhat-e, marad-e, kimaradhat-e, ki kell-e maradnia ennek a motívumnak? A választ e ponton hagyjuk függőben, s térjünk vissza az események, a tények és tételek számbavételére, illetve ismertetésére.

„Eredetileg nem is ezt a filmet akartam megírni” – vallotta be, az ötlet fogantatásáról szólva, Máriássy Judit. „Volt egy témám, vígjáték, majdnem bohózat, a mai fiatalok életéről. A filmgyárnak tetszett a novella – tegyük hozzá, a Magyar Rádiónak is, mert a film bemutatása után rádiójáték is készült belőle [118] –, elmentem hát egy budapesti nagyüzembe »anyagot«, élményeket gyűjteni. [...]” Az élmények kiábrándítóak voltak. Mást hitt, amikor élménygyűjtésre indult, és mást tapasztalt, látott az üzemben, mint amire számított. Ez az ország már nem „az” az ország volt, amelyben a *Szabóné*, a *Kis Katalin házassága* játszódhatott. Észre nem venni ezt, tovább „lakkozni” – ahogy igényelték volna – Máriássy Judit számára elfogadhatatlan volt. Bement hát a filmgyárba, és kérte, hogy adják vissza bohózatnak indult novelláját. „Nem bohózatot kell írni a fiatalok életéről” – jelentette ki meggyőződéssel. Az üzemben ugyanis már az első napon fegyelmi tárgyalásra „csöppent be”. Egy 15 és fél éves kislány „súlyos” erkölcsi ügyét vitatták meg. „Hogy mi volt a fegyelmi tárgya, nem tudni, de – mint annyi, a megújulást jelző és megjelenítő filmben – az *erkölcs* kérdése állott középpontjában. Valaha ez elképzelhetetlen lett volna. Hajdan munkáról, normáról, normamelésről, újításról vitáztak az effajta gyűléseken.

„Azon a nyáron, másfél évvel ezelőtt, amikor a film témája foglalkoztatni kezdett, a *Kéményseprő* vendéglő közelében laktunk”, ahová a Máriássy házaspár rendszeresen „lejárt” vacsorázni. „Egyszerű, kedves, fiatal lányok is jártak oda. Nem ismerkedni, csak szórakozni kicsit, meginni egy pikoló világot.[...] Persze, nemcsak ilyen fiatalokkal találkoztam. A másik véget – a kis ördögökkel szemben a szentek – minden tekintetben rendes, ifjú emberek [voltak], de nagy hibájuk, hogy megvetették a kis ördögöket [...], nem [igyekeztek] rájuk jó irányban hatni. [...] Ez a film egy Gottwald gyári »szent« [Kincse Marci] és egy kéményseprő-

beli kislány [Cséri Juli] története. [...] Sok ilyen Cséri Juli él még köztünk [...], őket [...] szeretnénk figyelmeztetni” [119], hogy „rossz” utat választottak, „rossz” úton haladnak.

Az bizonyos, hogy Cséri Julit más értékek vezérik, mint Kincse Marcit. Számára az első szerelem mindennél fontosabb az életben. Csak az ösztönére, az érzelmeire hallgat, újfajta, belülről vezérelt embertípus, aki érzelmi szabadságáért vállalja az összeütközést környezetével, anyjával, hajdanvolt barátnőjével, társaságával. Éretlenségében is megkapó jellem, mert ő az „egy igaz ember” ebben a kívülről vezérelt társadalmi közegben, ahol mindenki másra (a másokra) figyel, annak róla alkotott véleménye a mérvadó. Ezért „sodródik” Juli olyan társaságba – a „jampecekébe” –, amelyik tudatosan szemben áll a társadalmi viselkedés elfogadott, megkövetelt normáival, másként él, öltözik. Visszatérő, tipikus alakjai ezek a *jampecek* a magyar filmeknek, „elejüket” a *Dalolta szép az élet* Swing Tónijában kell keresni. De ott „rontják a légkört” Sztálinvárosban is (*Kiskrajcár*) vagy a szakmunkásképző otthonban (*Ifjú szívvel*). Színes, mulatságos, jól tipizált figurák ők mindig, akiknek ideje azonban lejárt: a mérsékelt ellenségkép utolsó, elhasznált kliséi, akik túléltek korukat és önmagukat. Mégis vonzóbbak, mint a „szentek”, a sematikus filmekből visszakösző élmunkások és mintakatonák (mint Kincse Marci, akin csak úgy feszül „néphadseregünk” egyenruhája – ránt is egyet a zubbonyán, ha netán redőzni merészelne a derékszíj felett), DISZ-titkárok (Emmi), s a még mindig modellnek tekintett, tapasztalt, öreg „szakik” (idősebb Kincse). Az ő világukba tart minden igyekezetével Juli, azt remélvén, hogy – az otthon magánya és szomorú légköre után – köztük majd boldogságra lel. „Cséri Julikát »fojtogatja« ez a levegő, szabadulni akar. Tanácsot nem kap, elbukik. Ezzel [...] figyelmeztetni kívántuk a szülőket is felelőségükre.” [120]

Noha ez az igény – a példamutatás, sőt a példa statuálása – már az első hozzászólásban megfogalmazódott a Dramaturgiai Tanács ülésén, az irodalmi forgatókönyvről az a benyomás alakult ki – a kifogások hallatán –, hogy „eszmei szempontból” nem igazít el. Nyitva hagy olyan kérdéseket, mint: „ki a felelős azért, hogy ezek a fiatalok így élnek; mi vitte Cséri Juliát erre az életre?”. A felelős és a felelősség kérdése a korszak és a magyar film megkerülhetetlen problémájának látszott a viták és a filmek tükrében. Valakiért vagy valamiért valaki mindig felelős volt, azaz, ha baj történt, ő viselte a következményeket. A rettegés attól, hogy valakiből felelős lehet – a

szankcionálástól való félelem, amely az önkritikától a megfenyítésen át a bebörtönzésig terjedhetett –, áthatja korabeli filmjeink légkörét, miként magát a korszakét is. Úgyhogy ha valahol, valamiért elkezdődött a felelősök keresése, az előbb-utóbb eredményhez is vezetett.

Forgatókönyvről lévén szó, ez a felelősség megoszlott a valós és a fiktív világ szereplői között. „Nyilvánvalóan”, az író „felelt” alakjai cselekedeteiért, de a képzelt vagy lehetséges világban, amit a film meg(elevenített)jelenített, hasonlóképpen akadt felelős: „a könnyelmű élet, »ez« a légkör”. Pedig a Cséri Julik „megmenthető”, csak „foglalkozni kell velük”.

Ez az alaphang, a „probléma” illetén történő exponálása elgondolkodtatta az ülés résztvevőit, de az *igazi* gondokkal még ezután kellett szembenézniök. Kincse Marcival – a „pozitív hőssel” – nem volt minden rendben. „Bemutatása” vontatott volt, s azáltal, hogy „megengedhetlenül magáévá teszi a lányt”, végképp elvesztette a hitelét bírálói előtt. Ilyen horderejű kérdés mellett szinte már elhanyagolhatónak tűnt az a kifogás, hogy a párbeszédnek nem sikerültek, s az ún. külvárosi „slang” használata „bepiszkította” nyelvünket. Ráadásul ezt a rétegnyelvet sokan nem is értették.

A problémák a „kijavított” forgatókönyvben sem oldódtak meg, sőt súlyosbodtak, a bírálat pedig újabb szempontokkal bővült. „Az író megfosztotta Kincse Marcit a befejező részben a pozitív hős szerepétől, és azok színvonalára húzta le – miután magáévá tette Julit –, akik közül a lány ki akar emelkedni.” Az idejétmúlt *pozitív hős* fogalom makacs védelmezői ebben az *aktusban* a „fiú erkölcsi lezüllését” vélték felfedezni. Nem annyira a kérdés erkölcsi vetülete izgatta ebben őket – ami valójában a film eredetiségének, újdonságerejének tematikailag legjellemzőbb jegye volt –, „a fiú erkölcsi lehúzásában a mi társadalmunk erejének meggyengülését” látták, jó érzékkel vagy pusztán gyanakvásból megsejtették. Tartottak tőle, hogy Marci, a pozitív hős többé már nem (lehet) példaértékű.

A bírálat jogosultságát egyfelől a kérdés(kör) *internacionalizálásá*val, másfelől (ezzel összefüggésben) *általánosításá*val indokolták, amit elítélendőnek tartottak: „a jelenlegi megoldás területen kívülé teszi a könyvet, amit bármely *kapitalista* országban is le lehetne forgatni”. [121] Minden további tárgyalás feltételeként két szempont érvényesítését szabták meg: „a könyvnek ezt a részét meg kell változtatni [...], a pozitív személyeket [pedig] megerősíteni”. [122]

Mindenzen kifogások hallatán meglepő volt, hogy a Magyar Filmgyártó Vállalat igazgatója – a Filmfőosztály megbízott vezetőjének

egyértértésével – az ülést követő napon, 1955. május 12-én, azzal az érthetetlen – az elfogadás megszokott rendjének és logikájának ellentmondó – kéressel fordult Kállai Gyula népművelési miniszter-helyetteshez, hogy járuljon hozzá az *Egy pohár sör* című film előkészítéséhez, amit – tudvalevően – csak egy már elfogadott forgatókönyv esetében tehetett volna meg. A javaslat és nyomában a döntés kiváltképp megalapozatlannak tűnik akkor, ha a feltételként megkövetelt, „további alapos javítások” számát és jellegét figyelembe vesszük. Noha a forgatókönyv kérdéses, második változata jobban, „formásabbra” sikerült az előzőnél, és „erősen filmszerű” volt, döntő hiányossága továbbra is megmaradt: mondanivalója nem volt „világos” (azaz a megkívánt). Ebből következik, hogy sem a cselekmény, sem a „figurák” nem változtak („a negatív figurák az igazán tevékenyek”) az előző verzióhoz viszonyítva. A forgatókönyv egésze – a fogalmazás szigora itt már enyhült – továbbra is „kissé torz és igazságtalan képet [festett] ifjúságunkról”, de az alakok megrajzolását nem kívánták siettetni. Még mindig hiányzott a forgatókönyvből az ifjúság „mai” életének *lényége* a maga bonyolultságában. „Nincs magyarázat arra, miért, miben rossz Julika.” Azért, mert „szeret táncolni, mulatni”? Azért, mert „léha és egyszer félrelépett”? „Ezek *így* megrajzolva elég *időtlen* problémái az ifjúságnak.” Az alkotók – hangzott a végkövetkeztetés – „úgy látszik, nem veszik tudomásul, hogy ifjúságunkért harc folyik”.

Az *apparátus* elbizonytalanodása, döntésképtelensége oda vezetett, hogy az egyértelmű döntéshozatal felelőssége elől mindenki kitért – félvén a döntés következményétől –, és a *probléma* mindig egy szinttel magasabbra került megoldás végett és annak reményében, anélkül hogy tartalmában érdemben változott volna az, ami már első olvasatra szemet szűrt a kisebb vagy nagyobb cenzoroknak.

Így, akarva-akaratlan, a miniszter maga is állásfoglalásra kényszerült. Miután „kihámozta” a mondanivalót, [123] azzal kapcsolatos kétségeit megfogalmazta, [124] csak megismételni tudta a már jegyzékbe szedett kifogásokat, új elemmel gazdagítani nem. S ő is ugyanazt tette, mint beosztottjai: továbbította a forgatókönyvet, hogy döntsenek mások – az MDP KV Tudományos és Kulturális Osztályán – öfelelte. A döntést azonban meg sem várva, miniszteriuma – négy nappal később, május 30-án – az előkészítés engedélyezését írásban is megerősítette, megismételve a már megfogalmazott kifogásokat, igaz, más formában. Azé a filmét, amelynek

irodalmi forgatókönyvét még el sem fogadták, de technikai forgatókönyvén már május 25-e óta dolgozott a rendező, s amelynek véleményezését csak a rákövetkező napon fogadta el a felügyeletet gyakorló miniszter! Miközben a minisztérium szempontjai alapján „kijavított” irodalmi forgatókönyv technikai változata készült, s jóváhagyás végett június 4-ére megérkezett a Népművelési Minisztériumba, a Pártközpont álláspontját még senki sem ismerte. Úgy tűnt – amit a fejlemények igazoltak –, hogy legjobb esetben is csak formális véleménynyilvánításra tartottak igényt, függetlenül attól, hogy az milyen – pozitív vagy negatív – megítélést tükrözött volna. A „rosszabbik eset” már-már jelzésértékű: egyáltalán nem voltak kíváncsiak rá. [125]

Ezért az utókor csak szánni tudja a Tudományos és Kulturális Osztály véleményezésével megbízott munkatársát, amiért annyi energiát pazarolt egyértelműen elutasító véleménye megfogalmazására. Ő egészen más mondanivalót „hámozott ki” a forgatókönyvből, mint Darvas József. A film célját „ifjúságunk morális defektjeinek, a prostitúciónak, a jampeckedésnek bemutatásában” látta, amelyeket a forgatókönyv szembeállított „a szocialista társadalom tiszta, nagy érzelmekben gazdag erkölcsével”. Ezt a „nemes szándékot” azonban „sajnos” csak megelőlegezi a forgatókönyv, de ábrázolásával adós marad. A „miért” kérdését azonos módon ítélte meg ő is, de hozzátette: „a zavaros és becstelen Marci egyáltalán nem példaképe sem néphadseregünknek, sem ifjúságunknak”. „A könyv megfilmesítését *nem javasolom*” – húzta alá az utóbbi két szót jelentésében a szigorú bíráló. [126] Vajh’ ha a KV Tudományos és Kulturális Osztálya olyan befolyással rendelkezett volna még 1955-ben, mint amilyenel Révai idejében, megszületett volna-e az Egy pikoló világos, ez a némely motívumában, egy-egy szereplőjét tekintve még a sematizmusra emlékeztető, de tematikájában és stílusjegyeiben úttörő film? Aligha.

Június 23-án Kállai Gyula miniszterhelyettes újabb értekezletet hívott össze, amelyen maga a miniszter is megjelent. „Erősen” kifogásolta, hogy – bár a minisztérium illetékesei és jómaga is közölte az alkotókkal a forgatókönyv első változatával kapcsolatos kifogásokat – a második változatban ugyanazok a „hibák” lehetők fel, mint az elsőben, „kijavításukra” még csak kísérlet sem történt, pedig „elég világosan elmondtuk kifogásainkat” (Darvas József). „Így nem szabad elkészíteni a filmet” – hangzott el a miniszter szájából július 11-én azon az értekezleten, amelyen a Dramaturgiát

Kovács András, a Filmfőosztályt Tárnok János, a minisztérium vezetését pedig Kállai Gyula és Darvas József képviselte – Máriássy Félixnek címezve szavait. „Ez így nem mehet tovább” – kelt ki magából Darvas, felelősségre vonva a Dramaturgia és a filmgyár vezetőit. Azt állította, hogy a „filmgyár lassan anarchiát terem” azzal, hogy „belehajszolja” a minisztérium vezetőit a „nem kifogástalan” forgatókönyvek engedélyezésébe. Mindenki megígéri – folytatta –, hogy majd forgatás közben „javítanak” rajtuk, de azt tapasztalni – Darvas a *Gázolás* „elrettető” példájára hivatkozott –, hogy „minden marad a régi ben”. S a következmény? A felvételek befejezése után kell szembenézni azokkal a „problémákkal”, amelyekre a minisztérium már az adott forgatókönyv első változatának olvastán „felhívta” a figyelmet. Mint annyi esetben, ezzel a „kérdéssel” most is szembe kellett nézni.

Máriássy Félix higgadtan, tételesen és példásan illusztrálva cáfolta ezt a sommás megállapítást. Utalt arra, hogy a vitatott, ún. második változat 7., 20., 30., 41., 43. képét „kijavították”, de – tette hozzá – ezek a javítások a „leglényegesebb problémákat” nem oldották meg.

Darvas a „minél erőteljesebb konfliktust” kérte számon, a „harc, a hibák, a negatív jelenségek legélesebb ábrázolását” – ahogy arról számos szovjet film tanúskodik –, a „helyes összképet ifjúságunkról”, amely a társadalom „egészséges erőinek” megjelenítésével alakulhat csak ki.

A miniszter gondolatainak szárnyalását az a józan ellenérv sem törte meg, hogy a film cselekménye mindössze két nap alatt játszódik, s ennyi idő alatt Juli – hitelt érdemlően – nem változhat meg.

A már sokat vitatott és erősen kifogásolt „bokorjelenet” ismételen terítékre került, amikor Darvas, a kultúrpolitikus után Darvas, a dramaturg színre lépett. Egy szabász igyekezetével adott új fazont a forgatókönyvnek: „itt egy kicsit rövidíteni, amott betoldani” – röpködtek az utasítások. „Bokorjelenet” ki, helyette be a javasolt megoldás (ami azért figyelemre méltó, mert ez a változat látható a filmben is). „Mielőtt Marci a *Kéményseprő*-be jönne, Juli már szakítani akar ezzel a társasággal. Mégis [...] összevesznek. Marci elmegy, Juli utána szalad. Nagy összeveszési jelenet: Marci megmondja a lánynak, miért nem szeretheti így, mi nem tetszik benne, és otthagyja.” A helyzet ilyenén történő összefoglalása után következtek az utasítások. „Juli induljon vissza a *Kéményseprő*-be elkeseredetten [...], de mégsem tud már visszamenni [...], mert megcsömörlött ettől a társaságtól. Ezután jönne [jött] az átgyöttrődött éjszaka és a pályaud-

vari találkozás.” A film forgatását csak ezen feltételek teljesítése után kezdhetik meg – rendelkezett a miniszter, „személyében” téve felelőssé Kovács Andrást, hogy a „megállapodás minden pontját következetesen és művészién hajtsák végre”, s az új jeleneteket, elkészültük után, Kállai Gyulának mutassák be. [127]

Talán nem is lenne semmi meglepő abban – ismervén a rendszer következtelen működését, pontosabban működésének a következtesség hiányából adódó rendellenességeit –, hogy a film forgatását (Darvas minden kifogása és dörgedelme ellenére) *már másnap* engedélyezték, ha ezek nem éppen az *előző napon* hangzottak volna el a feltételek, valószínűsítvén a folyamat (tovább)bonyolódását. „Valakinek” – azzal az indokkal, hogy a kifogásolt részek forgatására úgyis csak később kerül sor – sikerült feloldania a forgatási tilalmat. Ám a bonyodalmak ezzel korántsem értek véget.

Valóságos „invázió” vette kezdetét – ahogy Darvas József panaszkolta – „a művészek részéről”, amikor a minisztérium a film befizető képét – július 29-én – módosított formájában sem fogadta el. Nem kevesebbel „vádolták” őt, mint hogy „ki akarja venni a darab lelkét”. A „csata” a „bokorjelenet” körül dúlt, a konfliktus ürügyén. Máriássy Judit levélben kérte, hogy „vegyék le a nevét a filmről, mert ezt így ő nem vállalhatja”. Márpedig ebben a kérdésben Darvas nem engedett, semmiféle kompromisszumkészséget nem mutatott. A „szocialista erkölcs” fogalma első ízben képezte vita tárgyát, s e vita kimenetele meghatározta az ábrázolást is. A Révától örökölt puritanizmus továbbra is áthatotta a gondolkodást, s „állj!” -t parancsolt az ábrázolásban. Az álszemérem szelleme, amely évekre száműzte az erotika jelének tekintett fizikai kapcsolat legártatlanabb megnyilvánulását, a csókot is a mozivásznonról, nem egykönnyen hagyta magát visszaparancsolni a palackba. Csókolózni már szabad volt a filmen, de ennél többről szó sem lehetett. Ebben a kérdésben nem volt helye félreértelmezhető engedménynek. „Abból kell kiindulni – szögezte le a miniszter –, hogy bokorjelenet nem lehet.” „Ilyen formában hazug, eszmeileg hamis” – hangzott az indoklás.

Egyesek úgy vélekedtek, hogy „Máriássyékkel ezt a témát nem tudják megoldani, de a téma jelentőségére való tekintettel más íróval és rendezővel” meg kell kísérelni azt. Egy adott pillanatban – a teljes tanácsstalanság érzékelhető jeleként – Darvasban megfogalmazódott a gondolat, s ki is mondta: mi lenne, ha leállítanák a film forgatását? Bár döntése helyességében nem erősítették meg, sőt voltak olyanok, akik ezt kifejezetten helytelenítették, a tétovázás

határozottsággá érlelődött benne. „A forgatást azonnal – azaz július 31-én – le kell állítani, és az ebből adódó anyagi veszteséget Önök – mutatott Kovács András felé – fizetik meg!” [128] Senki sem tudhatta még akkor, hogy ez csak hatáskeltő kijelentés-e vagy büntetés, amiért olyan döntésre kényszerült, amelyért magának, s nem másoknak – ahogy megszokta – kellett vállalnia a felelősséget. [129]

„Íróilag” kellett hát „megoldani” a forgatókönyvet: ezen állt vagy bukott a már forgatásban lévő film további sorsa. Máriássyék – hogy mentsék a filmet – egy hónap alatt áúrták a forgatókönyvet, amit azután a minisztérium – augusztus 31-én –, igaz, hogy csak „elvileg”, elfogadott, de ez többé már senkit sem aggasztott.

Amikor július 12-én Máriássy Félix műterembe vonult, hogy megkezdje az *Egy pikoló világos* című film forgatását, még nem sejtette, hogy ez a „pünkösdi királyság” csak néhány – pontosan kilenc – napig tart, és a leforgatott 960 métert valaha – a korabeli meghatározás alapján – „első verzióként” tartja majd nyilván a filmtörténet. A 960-ból mindössze 350 métert hasznosított az „új verzióban”. Tizenhárom és fél nap munkája jórészt veszendőbe ment, de a film – ami Máriássy Félixet már a *Budapesti tavasz* készítése közben foglalkoztatta [130] – végre elkezdhetette élni önálló életét.

„Belsőben” kezdték meg a forgatást. A *Fekete rigó* kerthelyiségét az egyik műteremben építették fel. Négy száz statisza szorongott a szűknek bizonyult díszletben. „Ide fordult be néhány hónapja a film főhősenek, Cséri Juditnak még úttalan élete [...], és innen lép ki, két nap múltán, a tiszta levegőre.” [131] Ruttkai Éva, aki első „igazi” főszerepét játszotta filmen, nem volt ekkor jelen. Éppen Lausanne-ban tartózkodott – „az anyák kongresszusán” –, de annyira magáénak érezte a szerepet, hogy magával vitte a forgatókönyvet, olvassgatta, tanulta a szöveget. Igazi, rutinos színésznővé érett a forgatás során. „Ritkán mondhatni színészi alakításról – írta korabeli méltatója –, hogy egyetlen halvány pillanata sincs”, mint Ruttkainak ebben a filmben. Ő kezdettől megérezte „a nagy lehetőséget”, hogy tehetségét bizonyítsa. Az író is őt képzelte maga elé már az első mondatok megfogalmazásakor. [132]

A légkör hitelességének megteremtésében, amelyre Máriássy törekedett (hogy a film „igazságának hitelét fokozza”), szerepet játszott a táncparketten önfeledten tomboló többtucatnyi „eredeti” jampec, akiket a pesti zenés szórakozóhelyekről „elevenen gyűjtöttek be” a forgatásra. De ezt a cél szolgálta az Orion-gyár számos,

eredeti helyszíne is, ahol a 14-féle belsőből (beleértve a felépített díszleteket és az eredeti helyszíneket) több is megtalálható. A film alaphangulatát, „a kor rajzát” azonban a 16-féle külső [133], Budapest egy-egy jellegzetes pontja (a Városliget, a Hősök tere, az Élmunkás híd, a Szondi utca, a Nyugati pályaudvar) tükrözte. Budapestet, „a mozgalmas, eleven, szép és munkás főváros levegőjét” kívánta „megmutatni” a rendező, „nemcsak körítésként [...], hanem úgy, hogy az atmoszféra még hitelesebbé tegye [...] magát a történetet”. „Olyan szemmel megmutatni egy nagyvárost – erre törekedett Eiben István operatőr –, ahogy mindennap látjuk. És mégis kicsit [...] érdekesebbnek, színesebbnek, egyénibbnek.” Eiben, aki nyíltan sérelmezte, hogy a kritika a *Rokonok* című közös filmjüket azzal igyekezett „dicsérni”, hogy fényképezését, ábrázolási stílusát, képi világát „olaszosnak” nevezte, most bizonyítani akarta, hogy az újabb közös vállalkozásban mindketten képesek magyar, sőt budapesti hangulatot teremteni. Épp ez a „sajátos magyar levegő – írta a filmről Georges Sadoul, aki a Karlovy Vary-i fesztivál zsűritagjaként látta – a film egyik legfőbb érdeme”. „Különösen jó az, [ahogy] a magyar főváros mindennapi életét ábrázolja.” A megszokottnál jóval nagyobb számú, „nehéz körülmények között” készült külső felvételt – a „külföldi módszereket”, az olasz neorealista filmkészítés gyakorlatát követve – hang nélkül vették fel, s utólag szinkronizálták. Az *Egy pikoló világos* volt az első film, az „úttörő” a tekintetben, hogy az új gyártási módszert alkalmazta, s ezzel az ábrázolásban is érzékelhető új stílust teremtett. A hangfelvétel kényszerétől megszabadult (a nehéz, műtermi felvevőgépet könnyű kézikamerára felcserélő) operatőr, élve ezzel a lehetőséggel – mint hajdan olasz pályatársai tették –, több hosszabb, s ami még lényegesebb, bonyolultabb gépmozgással kísérletezhetett, mint korábban. A film bevezető képsora, ami a korabeli Sztálin úton haladó gépkocsiból készült, a Szondi utcában ért véget! [134]

A forgatócsoport 13,5 napi munkája „feküdt már” a filmben, amikor először július 26-án, másodszor július 30-án leállították a felvételeket. Hiába készült a négy nap alatt az újabb, immáron a harmadik forgatókönyv-változat; hiába nyerte el az Igazgatóság tetszését és támogatását, a minisztérium (és a miniszter) mégsem oldotta fel a forgatási tilalmat.

A gyártás – lényegében egy új film munkálatai, amit új forgatási terv és új költségvetés készítése előzött meg – csak szeptember 4-én folytatódott, és – 28,5 forgatási nap után, nem számítva bele a

korábbi 13,5 napot – október 22-én fejeződött be. [135] A Művészeti Tanács is megtekintette a filmet, s javasolta a „vége-kép” megváltoztatását, amit Máriássy új változatban el is készített. A bonyodalmak – kezdve a már ismertekkel, és tetézve azzal, hogy az *Egy pikoló világgal* párhuzamosan még három játékfilm forgatása zajlott [136], ami egyfelől öröndetes aktivitásra, másfelől aggodalomra okot adó lázas sietségre utalt a filmgyártásban – azonban ezzel még nem értek véget.

Az ún. besoroló értekezlet nem hozott váratlan fordulatot. A résztvevők inkább csak bírálhatták a filmet, megismételve a korábbi, már ismert kifogásokat, de tompított formában, igyekezték inkább elsimítani, mintsem kiélezni a vitatott kérdéseket. [137] Ezért minden érdekelt úgy ítélte meg, hogy „a film teljesen szabályos, 8 napon át tartó ellenőrzése, a cenzúraigazolás kiadása [138], az első *standard*-kópia leszállítása, a film mérlegének és kiértékelésének elkészülte után” már semmi rendkívüli esemény nem jöhet közbe, ami megzavarná a bemutatóra készülődő alkotókat. A Népművelési Minisztérium illetékeseinek mégis sikerült váratlan intézkedésükkel felizgatni a kedélyeket: ismételten változtatásokat követeltek a már bemutatásra váró filmben. „A felügyeleti hatóság munkamódszerét” már a filmgyár vezetősége is „helytelenítette”, és kilátásba helyezte, hogy ezt a véleményét „írásban is közölni fogja” a Filmfőosztállyal.

A Szondi utca egyik, málló vakolatú, keresztfolyosós bérházában ünnepre készülődik a Kincse család: Marci (Bitskey Tibor), az idősebbik fiú bevonul katonának. A kanyargós lépcsőn lefelé szaladva, beleütközik Cséri Juliba (Ruttkai Éva). Régóta tetszik neki a lány, de ő csak incselkedik, kacérkodik vele. Látszólag nem veszi komolyan a fiú közeledési szándékát. A hazaérkező Julit anyja (Bulla Elma) megszidja, és felelősségre vonja, hol csatangolt eddig.

Múlnak a hónapok, befejeződött Marci kiképzése. A katonák szabadságot kapnak. A vonaton vidám beszélgetés alakul ki az otthoniakról. Marcit is ugratják, vajon várja-e még őt „a pisze angyal”, hiszen három hónap óta egyetlen sort sem írt neki.

A reggeli műszak befejeztével Juli is hazakészülődik. Az üzemi öltözőben hasonló hangnemben folyik a terepere, mint a vonaton. A figyelem Julira és barátnőjére, Gizusra (Schubert Éva) összpontosul, akiknek hangja túlharsogja a többiekét. Megbotránkoztató, modern

táncot rögtönöznek a lányok előtt, kiváltva ezzel Emmi (Berek Katalin), a DISZ-titkár epés megjegyzését.

Marci első kérdése öccséhez (Koletár Kálmán): hol van Juli? „Miszter” Öcsi elviszi őt az Élmunkás hídra, ahol „tetten érik” Julit és Gizust, amint a síneken álldogáló két vasutással kacérkodnak. Marci rosszállóan méregeti őket. A kölcsönös üdvözlés után Marci és Juli a „Rómaira” indul. A csónakház öltözőjében Juli meglepve fedezi fel munkatársnőjét, Emmi, akivel a viszonya korántsem felhőtlen. Attól fél, hogy Emmi leleplezi őt Marci előtt, de Emmi tapintatosan úgy tesz, mintha szívélyes, baráti viszonyban lennének.

Esteledik. A társaság hazafelé tart. A Hősök terén búcsúzkodnak a barátok. Juli és Marci egyedül marad. Három „jampec” kódorog éppen arra: a *Fekete rigó*ba tartanak, „törzshelyükre”. Tatár (Petrik József), Lala (Horváth József) és Bordács (Kautzky József) régi ismerősei Julinak, aki nem örül a váratlan találkozásnak. Kényszeredetten bemutatja őket Marcinak. A fiú kezdi „felfedezni” Juli különös világát. Kérdéseivel ostromolja: hogy élt, amíg ő távol volt? A lány kényszeredetten válaszolgat, elharapott mondatai sejtetik, hogy valami titkolnivalója van.

A hazatérő Julit anyja szemrehányások özönével fogadja. A lány azonban csak átöltözni jött, indul a *Fekete rigó*ba táncolni Gizussal. Kincseéknél is Juliról folyik a vita. A szülők kifogásolják, hogy Marci Juli iránt érdeklődik, mert ő „nem olyan lány”. Mielőtt megmagyarázhatnák, hogy mit értenek ezen, Öcsi jelzi Marcinak: most repül ki a madár a fészekből.

A *Fekete rigó*ban már áll a bál. Vad ritmust diktál a zenekar, a dizőz (Lukácsi Margit) arról énekel, hogy „kint is, bent is, fent is, lent is, csak te jársz az eszemben”. Mintha csak Lala érzéseinek adna hangot, aki szótlánul epekedik Juliért. „Kapsz egy nájlont” – szólal meg végre, arra csábítva a lányt, menjen vele táncolni. Juli gondolatai másfelé járnak. Otthagyja Lalát, hazafelé indul. A kerthelyiség kapujában Marciba ütközik. A fiú előbb szemrehányást tesz neki, aztán bevallja, hogy szereti őt, és feleségül akarja venni. Majd faggatni kezdi a lányt arról, volt-e valakije, míg ő távol volt? A lány konokul tagad.

Másnap Marci véletlenül összetalálkozik Zomborival (Nagy Attila), aki elkottyantja neki, hogy míg ő nem volt otthon, sokat járt Julival „a Rigóba”. A fiút mélyen megrendítik a hallottak.

Az elkeseredett Marcit barátai próbálják megvigasztalni és rábírni, ne adjon hitelt Zombori szavainak. Kérdezze a lányt – tanácsolják neki. Juli izgatottan készül Marci fogadására, akit vacsorára várnak.

Anyja szavai – ne várja Marcit, úgysem jön – hideg zuhanyként érik. Első felindulásában az anyját vádolja emiatt, azután feldúltan elrohan. A lépcsőházban fut össze Marcival. A fiú arra kényszeríti, hogy vele tartson a *Rigóba*. Marci vattatőre fogja. Tudni akarja, hogy mi történt Juli és Zombori között az ő távollétében. Juli nem tagadja, hogy olykor-olykor táncolt Zomborival, de hogy szerette volna? A „haverok” is azt mondták neki, hogy nincs ebben semmi. Sőt, még abban sincs, ha egy lány otthagyja azt, akit nem szeret. „Milyen piszkos ez az egész” – háborodik fel Marci. „Hát ilyen vagy? Haverok? A bandád? Az emberek törik magukat, céljuk van. Ezek? Csörögnek, élnek bele a semmibe.” Most már hiába bizonygatja Juli, hogy csak őt szereti, Marci nem hisz neki.

A feszültséget fokozza Lala megjelenése, aki pimaszul „szív küldivel” emlékezteti Julit „a szép napokra”.

A „jampecok” meg akarják leckéztetni Julit. Lala mind gyorsabb ritmust diktál a táncban. Pörgeti, forgatja Julit, aki passzívan tűri mindezt. Marci azonban megsokallja. Felpofozza Lalát, leüti Bordácsot, a volt ifiválogatott öklözőt. Kitör a botrány. Az egész asztaltársaságot elviszi a rendőr. Julit is csak Marci közbelépése menti meg. Miután megmentette, nyomban faképnél is hagyja. Szakítanak.

A lány az anyjának sírja el a bánatát, de egyben felelőssé is teszi, amiért nem beszélt neki soha az életről. Tudatlanul nőtt fel egy kilátástalan világban, amit az anyja és az élete jelképezett. „Miért nem engedted, hogy szakmát tanuljak? Legszívesebben ideláncoltál volna magad mellé [...], hozzáadtál volna akárkihez!” Elrohan otthorról, végleg leszámolni mindennel. Az életöszton azonban felülkerekedik az elkeseredettségen. Az Élmunkás hídról, ahol az öngyilkosságra készült, a pályaudvarra rohan. Az utolsó pillanatban érzéki. A vonat már elindult, de a nyitott ablakban megjelenik Marci, és kihajolva kiáltja, amit tegnap még eltitkolt előtte: a címét.

Közel „500 ifjúmunkás tapsa” fogadta a Máriássy házaspárt a csepeli Rákosi Mátyás Művek egyik tanácsstermében, amikor a december 25-i bemutatót követő hetek egyik nyilvános vetítése után belépett a helyiségbe, hogy „meghallgassa a fiatalok véleményét filmjükéről”. „A bemutatót méltán előzte meg jóval nagyobb érdeklődés, mint magyar filmet szokott.” [139] Két, ellentétes életfelfogás ütközött össze látványosan és először filmen. Az *Egy pikoló világos* „végre” éreztette, „hogy a jampecszellem, az erkölcsi sivárság nemcsak a deklasszált elemek priviligiumaként jelentkezik, pusztít ez a szellem

– a »minden mindegy, csak modern legyen« anarchista életszemlélete – ifjúságunk körében is”. De „az életből szolgálai lemasolt jampeczek a *filmen* karikatúrának hatnak [...]: a jampecvilág a valóságban sokkal szomorúbb”. A „laza” drámai szerkezet nem érzékelteti, „hogyan kapja el ezt a fiatal munkáspárt a jampecszellem forgószele”. A „sematikus jólfésültség” kandikál ki a valósághű kullisszák és jellemek mögül, amikor a „hótiszta konyhában” látjuk vacsorához készülődni az „újító apát katona fiával s a levest osztó családjával”. Ahelyett – jegyezte meg Szabó Pál –, hogy „a jó és a rossz” valóban megvívta volna harcát a filmben. [140]

Amit a *Talpalatnyi föld* írója leginkább hiányolt az *Egy pikoló világ*-osból – ti. hogy a „jó és a rossz”, véleménye szerint, nem vívta meg harcát –, azért bőven kárpótolta őt a korszak számára is ismerős, egyetlen, komoly, s az idillé lefokozott *Hintónjáró szerelemtől* szellemében merőben eltérő, falusi környezetben játszódó filmje, a *Körhinta*. Ebben igazán egymásnak feszült „jó és rossz”, „régi és új”, de nem a korábban megszokott módon, elegyengetve a jellembeli és környezeti ellentmondásokat, hanem ahogy a valóságban tapasztalható volt, a maga bonyolultságában, összetett mivoltában. A *Körhinta* talán legjelentősebb újdonsága abban a merészségben keresendő és lelhető fel, amellyel író és rendező az újonnan alakuló, kétpólusú világot bemutatja. Ami a formálódó magyar társadalomban újdonság, az nem csupán a politika és az erkölcs eltérő értékrendjének összeütközéséből adódik, hanem az értékek elválaszthatatlanul összebonyolódó, s azok viszonylagosságát, végül *anómia*-ját megteremtő kettősségének eredménye. Nem tudni, vajon az ábrázolt szereplők értékválsága (az, hogy a társadalmi viszonyok egyikében érvényesülő/érvényesített, s a magatartásban kifejeződő pozitív, másikában negatív értékek konfliktusában felülkerekedő, és a társadalmi viselkedést meghatározó értékrend miképpen értelmezendő) az, ami hajdani, s már elfeledettnek, „túlhaladottnak” hitt értékek makacs továbbélését sejtet, s ezek az első adandó alkalommal újult erővel élednek és motiválják a cselekedetet, pozitív avagy negatív jelenségnek tekinthető/tekintendő? Pontosabban, nem derül ki *egyértelműen* (következésképp leegyszerűsítve), kinek kell igazat adni – kell-e vagy lehet-e? – az ennyire összekuszálódott viszonyokkal jellemezhető valóságban, amelyben az egyik szereplő magánéletében már túlhaladott, s ezért negatívnak minősülő értékrendet képvisel, amíg társadalmi szerepvállalásban, viselkedésmódjában a közerkölcs szerint (amely mindig az uralkodó erkölcs, de

nem föltétlenül vagy szükségszerűen az uralkodó osztály erkölcsé) előremutatóan cselekszik. Az erkölcs kérdése dominál ugyan a *Körhinta* konfliktusában is, de a háttérben ott munkál a politika.

A föld a földhöz házasodik. [...] Így lehet csak, ahogy van! Erősebb törvény ez minden szerelemnél!
(Részlet a *Körhinta* című filmből.)

A magyar falu élete, a termelősövetkezeti gazdálkodás gyötrelmeinek, nehézségeinek sokkal inkább, mint ritka, alkalmi örömeinek „hiteles” ábrázolása kincset érő témának számított a filmgyártásban. Jószerivel egy kézen megszámálhatók azok az alkotások – *Felszabadult föld, Tűzkeresztység, Vihar, Hintónjáró szerelem*, beleértve a kudarcba fulladt *Csillagosokat* is –, amelyeknek témája a kérdések ismételt tisztázására irányuló igyekezet volt, az érdekelték és a filmalkotók részéről egyaránt. Igazi sikerrel nem dicsekedhettek ezek a próbálkozások, csupán talmival, ami mögül – alkalmanként és változó intenzitással – előbukkant a kritika kötelező, „kincstári” optimizmusa.

Az utolsó kísérletet, a *Hintónjáró szerelem* című filmet idilli békeséget árasztó műfaji *trouvaille*-ként magasztalták az egekig. Az idilli ábrázolás értékét a valós problémák időszerűsége mértéken felül megnövelte, és ezzel az „új magyar falu boldogságát építő” idilli szemlélettel kívánta elkendőzni az 1953 nyarán-őszén hirtelen nehézsre fordult „szövetkezeti élet” valóságát. „Jó [lett volna], ha több írónk is felismeri – nemcsak Urbán Ernő –, hogy ebben a műfajban is lehet és kell pártos műveket alkotni.” [141] Már az sem számított főbenjáró bűnnek, nem minősült „nacionalista elhajlásnak”, ha „a szocializmusba törekvő ember” jellegzetesen magyar falujából „árad [...] a magyar kedv, a [magyar] öröm, a [magyar] életerő”. [142]

A „mezőgazdasági téma” mindig ritkaságnak számított a magyar filmgyártásban. „Fektessenek erőt erre a területre” – jegyezte meg Révai József a Játékfilmgyár 1953. évi tématervi javaslatának láttán 1952 januárjában. „A Sarkadi-téma is teljesen kialakulatlan” – tette hozzá. [143]

Azt, hogy mikor és mire kapott megbízást Sarkadi Imre a filmgyártól, nem tudni, illetve nem lehet hitelt érdemlően bizonyítani. Az tény – mert maga Sarkadi említi –, hogy az immáron az *ötödik* megbízás volt. Feltehető, hogy ezúttal egy olyan téma megírására

kísérelték meg rábeszélni, amelyet a Debrecen környéki tanyavilágban tett riportútja során, 1950 őszén lelt meg és dolgozott fel. A témából, a riportból azonban – ki tudja, miért – nem akart filmnovella kerekedni. „Két éve – emlékezett vissza 1956-ban Sarkadi az események kezdetére, és az eltelt idő lehet az oka, hogy tévedett, hiszen már 1953 kora őszén belekezdett –, hogy az írásával először foglalkoztam. Elkészítettem egy úgynevezett irodalmi forgatókönyvet, utána egy darabig vitatkoztak róla, azután úgy csendesen abba maradt. Nem emlékszem, hogy mik voltak a könyv ellen a kifogások, a legtöbbje olyan volt, amit elméletileg el is fogadtam. [...] Hozzákezdtem javítgatni, de sehogy se ment. Hetekig nem jutottam el tíz leírt sorig. [...] Rájöttem, hogy egyszerűen képtelen vagyok vásznon képzelni először valamit, s azután szavakba formálni. [...] Így aztán abba is hagytam.” [144]

Ez okozta hát a késést, a „sokszoros határidő-eltolódást”, következképpen az átütemezést. Idővel – ekkor 1950 vége felé járt – úgy tűnt, a kísérlet végképp kudarcba fullad, s csipetnyi remény sem csillant fel, hogy „rövid időn belül [...] elkészüljön munkájával”. [145] Ennek ellenére, *Leányvásár* címmel, felvették „ígéretként” az 1955. évi tématervebe, és Máriássy Félixet jelölték ki rendezőjéül. [146]

Mint később, a fejleményekből kiderült, Sarkadi a *Verébdűlő* című kötetben megjelent *Kútban* című elbeszélését választotta kiindulópontként. Pontosabban, ebből származik az „alapgondolat – ahogy Fábri Zoltán megfogalmazta –, amely nagyjában az író visszaemlékezése egy rég történt esetre”. [147] Ebből az „esetből”, annak novellává kerekített változatából „emelte ki” a főhősöket, múltjukkal és motivációikkal, ágyazta őket bele egy új típusú konfliktusba, új összefüggésrendszerbe azzal, hogy az elbeszélésben mellékszereplő apát, Pataki Istvánt állította a középpontba, Bíró Mátéval és lányával, Pataki Marival szemben.

„Néhány hónappal később – folytatta Sarkadi a *Körhinta* keletkezőtörténete fontos epizódjának felidézését – a Filmgyár azt ajánlotta, ha nem dolgozok az anyagon, ne hagyjuk parlagon heverni, egyezzek bele abba, hogy az én könyvemnek mint alapanyagnak a felhasználásával Fábri Zoltán és Nádas László íróknak forgatókönyvet. [...] Ebben maradtunk.”

„Az ilyen módon elkészült forgatókönyv első változatától nem voltam különösebben elragadtatva. Az enyémtől abban különbözött, hogy a cselekményt – annak fő vonala teljesen épen hagyásával

ugyan, de – jelentősen lerövidítette, drámaibbá tette” – jegyezte fel Sarkadi. Fábri és Nádasi a „szerelmi történetet” és a belőle fakadó konfliktust, az életforma és életfelfogás összeütközését politikailag, és nem csupán erkölcsi szempontok szerint motiválja, „a régi és az új paraszti életforma és felfogás” ellentétévé fokozza, (át)alakítja. S ezzel nemcsak az eredeti írói elképzeléssel kerül szembe, de a szereplők motiválásában olyan tehertételt vállal, amely (éppen azért, mert a politikai szféra értékrendje, az értékhordozó magatartásforma nem mindig és nem szükségszerűen minősül pozitívna az erkölcsi szféra mércéjével) valóság-hűségében talán nem hagy kétséget, de feledtetí az erkölcsileg negatív szereplő (a tradícióhoz görccösen ragaszkodó apa) politikailag „előremutató”, az adott pillanatban egyedül pozitív magatartásnak ítélt cselekedetét. A Fábri-Nádasi-féle *Körhinta* „egy nagy szerelem és egy nagy lázadás története [...] az íratlan, évszázados törvény ellen”. Sarkadi viszont „azt szeretne volna benne megmutatni, hogy milyen rövidlátóan, még ha vélt igazuknak megfelelően is cselekszenek azok a parasztok, akik kilépnek”. [148] Ezért „nem töltötte el különösebb lelkesedéssel” az, amit a forgatókönyvben olvasott. S „volt még egy aggálya”: úgy érezte, hogy „a Fábri Zoltán” és a saját művészi stílusa „különböző”. „Fábri művészi stílusa más: föltétlenül vannak romantikus elemei, ami tőlem [...] mindennél távolabb áll. [...] S lágyabban kezeli majd [...] ezt az egész témát rendezés közben, mint ahogy én elképzeltem. Nem is lágyabban, másképp.” A *Körhinta* tehát eszméileg mindenképp többet tükröz Fábriból, mint Sarkadiból. És ahogy teszi – *formájában, ábrázolásmódjában* – az is sajátos és egyéni módja a tükrözésnek. Ez nem erény vagy hiányosság, ez ténykérdés.

„Volt még egy alapos különbség” kettejük ábrázolásmódjában. „Amit én írtam, [...] elsősorban az elképzelésem írásba tévése volt. Tehát írás. Ez a forgatókönyv pedig elsősorban forgatókönyv volt.” „[...] A filmrendező *képben* látta a jelenetet, az író [...] *szövegben*.” Mindennek felismerése az új, tehát már átdolgozott forgatókönyv elolvasán világosodott meg az íróban, s hatása eltartott egy-két hétig. Fel kellett dolgoznia magában ezt a katartikus élményt, ezt az evidenciának számító felismerést, amelyet minden író megismer, amikor művét első ízben filmre feldolgozzák. És minél inkább szuverén az alkotó (író), annál fájdalmasabb annak beismerése, hogy abban, amit a vásznon látni (majd), több van a másik alkotóból, mint belőle. Pedig a film éppen attól válik önálló művészetté – a legjobb esetben –, hogy nem egyszerűen az írott anyag leképezése, hanem

az irodalmi anyag átformálása (transzformációja) és áttétele (transzpozíciója) más minőségű és jellegű kifejezőmódban. Ez a felismerés – ha úgy adódik, hogy felismerés lesz, s nem sértődés – távolított el sok íróat a filmtől, féltvén alkotói szuverenitásukat, a maguk (irodalmi) világát. Sarkadi azonban az ellenálló fajtába tartozott. Nem egykönnyen adta meg (fel) magát: vitatkozott. „Műhelydolgozokról.” Hosszú időn át épp ezekben nem tudtak egyetértésre jutni. Mindkettő a maga autonómiáját védte. Sarkadi a jellemrajzon, a motivációban végrehajtott változtatást sokallta, jellegét taglalta, eredményét vitatta. Fábrit már a megvalósítás mikéntje foglalkoztatta.

A „léggömbjelenet” körüli vita világítja meg, mit is jelent az a felfogásbeli különbség, ami a két kifejezőmód (az irodalom és a film) közötti alapvető eltérésekből (a szavakban megfogalmazott és a képen megelevenedő valóság nemcsak anyagában, de kifejezésének módjában is eltér) fakad, s ami hol nyíltan, hol burkoltan, a *filmszerűség* fogalmáról folytatott vitákban oly heves indulattól kísérve megfogalmazódott (olykor meg is fogant). El kellett fogadtatni – s ez nem volt könnyű, mert a szűkebb (szakmai) és a tágabb (társadalmi) környezet makacsul ellenállt –, hogy a film *más*, mint a többi kifejezőmód; hogy a film *önálló, sajátos* eszköze és ábrázolásmódja a valóságnak. Évtizedes reflexek, felszínes vagy a tudatban gyökeret vert elképzelések e felismerés ellen dolgoztak: a „*filmszerű*” film hívei mindig kisebbségben voltak és maradtak Magyarországon. A fordulópont, amely e konzervatív nézetrendszer elemeire hullásából következett (s vele párhuzamosan a filmnek mint öntörvényű művészi kifejezésnek végre-valahára elismeréséből), 1955-re tehető. Épp a *Körhinta* hozza meg az elismerést (nemcsak önmagáét, mint az új magyar filmstílus legtisztább megnyilvánulásáért kijárót), nemcsak hazai, de nemzetközi „viszonylatban” is (ami a soknál is többet nyomott a latban). A felismerés – hogy a film nem lefényképezett irodalom – Sarkadiban is csak az idő múltával tudatosult. „Megértettem – írja –, hogy Fábri a *képre* gondol” a léggömbjelenet kapcsán is. A felhők közé felemelkedő léggömbben ő az „eltűnő boldogság” jelképét látta, Sarkadi az apa tettének motivációját kérdőjelezte meg, ami ahhoz a cselekedethez vezet, hogy letépi lánya csuklójáról a léggömböt. „Ez durvaság, Pataki pedig nem durva” – érvelt ellene. „Vannak kötelező erkölcsi szabályai a paraszti életnek, s ezek megtiltják, hogy nyilvánosság előtt leszakítsa ok nélkül a léggömb zsinórját a kislány csuklójáról.” Vélhetően igaz, helyes érvnek számított ez, ami az emberi cselekvés logikájából és a valósághú

magatartásból fakad, de kettejük vitájának lényege nem a motiváció és a cselekedet kifejezésének eltérő értelmezéséből adódott, hanem gondolkodás- és látásmódjukból következett. Fábri agyában minden gondolat képekben tükröződött, az író megmaradt a fogalomvilágban. „Filmírás közben – be kellett látnia – sosem gondolt arra”, hogy képből fejezze ki magát (a mondandóját); hogy, mint Fábri (azonnal, a szöveg olvasása közben), képpé formálja a jelenséget. Mindketten tartották magukat elképzelésükhöz: Fábri a jelképet védte, Sarkadi a jelképszerű kifejezés igazságtartalmát vitatta. Abban állapodtak meg – kompromisszum gyanánt –, hogy Sarkadi ír egy mondatot Patakinak „a léggömb leszakítása közben [...], ami kifejezi az apa indulatát [...], s ha az kifejező mondat lesz [...], akkor a zsinór leszakítása nem lesz durvaság [...], hanem azt fejezi majd ki, amit én szeretnék ebben a helyzetben”.

Mi volt ebben a léggömbjelenetben a nézeteltérés oka? – elemzi, önvizsgálatba mélyedve, Sarkadi. „Az, hogy a filmrendező *képben* látta a jelenetet, az író pedig szövegben.” Tudatosult benne, hogy a kép ritkán egyenértékű csupán a szóval, a fogalommal, a játékfilmben olykor jelképes erejű. Fábri felfogása abban különbözött alapvetően Sarkadiétól, hogy míg az utóbbi – érthetően és értelemszerűen – *mindent* szavakban akart kifejezni, a rendező számára „a dráma alapjában véve [...] belső feszültségben, érzelmi viharokban gazdag érzéseken, vágyakon, álmokon keresztül bontakozik ki” [149], s ennek egyetlen kifejezési lehetősége a *sűrítés*, a (jel/kép/zés), ami – hasonlóan ahhoz, ahogy a sűrítés a lelki folyamatokban lejátszódik – csak és kizárólag képsorokban jeleníthető meg. A pszichikum „munkájának” a „lélekben” végbemenő folyamatokhoz hasonló formában történő kifejezése Fábri sajátossága, legfontosabb stíláris jellemzője; az, ami egyedülállóvá teszi alkotás- és kifejezésmódját. A *Körhinta* Fábri első olyan műve, amelyben tanúbizonyságot tesz arról a különleges képességéről, hogy a képből jelképet formáljon. A jelkép attól válik szimbólummá, hogy nem csupán kép (denotátum), hanem *sűrítmény* (konnotátum), amelyben a konnotatív elemek (jelölők és jelöltek egyaránt) motiválttá válnak, s a motiváció (a logikai-nyelvi viszony) teremti meg a szimbólumképzés alapját, emeli át a képet a tükörfunkcióból az ábrázoló funkcióba; minősíti át denotatumból konnotatummá.

Azon a kérdéses mondaton egy héten át törte a fejét Sarkadi. „Elképzelttem Patakit tízféle lelkiállapotban. Megfogalmaztam tízszer egy mondatot. Valahogy egyik sem tetszett [...] Aztán [...] az

egyiknél azt mondta Fábri, hogy ez neki jó. Így képzelte. Ne legyen több gondom erre a léggömbdologra.” A válasz azonban nem nyugtatta meg Sarkadit. Úgy érezte, Fábri meggyőződés nélkül engedett a szelíd erőszaknak. Leginkább az nyugtalanította azonban, hogy az általa javasolt megoldást maga se érezte kielégítőnek. Csak afféle kompromisszum eredménynek. Márpedig a kompromisszumban benne van a lemondás, az igény feladása. Az igazán nyugtalanító az volt ebben, hogy a felismerés – Fábrinak igaza van – csak eseti volt, alkalmi megnyilvánulásnak tűnt, mert a vita köztük – a lakodalmi jelenet kapcsán – újult erővel fellángolt. „Itt is egy apró realitás volt [...] a nézeteltérés oka.” Sarkadi úgy képzelte el a báljelenetet, hogy Bíró Máté berúg, s ebből botrány lesz. Elutasítja a lányt lekérő fiatalembereket, és ebből előbb-utóbb bicskázásra kerülhet sor. Rövid jelenetnek szánta, „éppen csak annyinak, hogy közben [a szereplők] el tudják [mondani] egymásnak a másfél sornyi szöveget”. Ragaszkodott „az aprólékos realitáshoz”. Ebből következően elképzelhetetlennek tartott egy olyan jelenetet, amelyben mindenki abbahagyja a táncot („éjfél után!”) azért, „mert egy pár nagyon vadul járja a csárdást”. Ilyenkor legfeljebb a többiek is megvadulnak. Fábri viszont arra ösztönözte: próbálja az indulatokat szóban és mozdulatokban kifejezni. Sarkadi kételkedett: „meg lehet filmen [teremteni] ezt a feszültséget?”. [150] A film bizonyítja, hogy Fábrinak sikerült ezt a feszültséget megteremtenie, sőt pattanásig fokoznia. Az író – mint előtte sokan mások – mindebből nem azt a következtetést vonta le, hogy a filmet elsősorban a megjelenítés hitele és ereje minősíti; hogy az ábrázolás mikéntje teszi „nagygyá” vagy fokozza le mértéktelenül, hanem a kompromisszum keserű ízével a szájában „bele-nyugodott” abba, ami – úgy tűnt – a filmírás szükségszerű velejárója: a megalkuvásba. Csak a film nemzetközi sikere ébresztette rá arra: olykor a kompromisszumnak nincs vesztese, csak nyertese.

A *Leányvásár* című novellára 1954. május 18-án kötött szerződést a filmgyár Sarkadival, de a benyújtás időpontjának előbbivel azonos dátuma arra utal, hogy ez csupán formális aktus volt, és az író jóval korábban kezdett el dolgozni a témán, amelyből előbb a novella, azután pedig az irodalmi forgatókönyv megszületett. Meglepő azonban a benyújtott novella elfogadásának kelte: 1955. március 30. A meglepő nem a két időpont közt eltelt több mint kilenc hónap, sokkal inkább az a tény, hogy még ugyanezen a napon elfogadta a Dramaturgiai Tanács a forgatókönyvet. A dokumentumok tehát – ez esetben – nem a valós folyamatokat tükrözik. Arra azonban

választ adnak, mi indokolta, hogy a forgatókönyv elfogadásának és felterjesztésének időpontja között újabb három és fél hónap telt el. Időközben ugyanis történt egy és más.

A két időpont között a *Leányvásár* forgatókönyve fennakadt a Népművelési Minisztérium többszintes szűrőrendszerén, és május közepe táján jutott a miniszter kezébe. Darvas – szokásához híven – pontokba szedve sorolta fel a vele kapcsolatos kifogásait. Köztük – érthetően – az első helyen szerepelt az a figyelmeztetésnek is beillő megjegyzés, hogy az „eszmei mondanivaló” elsikkad a forgatókönyvben. „A téesz körüli harc, a szövetkezetiek igaza nem jön ki a filmből.” Azért, mert „túlságosan *csak* szerelmi történet [...], a szövetkezetnek nem sok köze van az egészhez”. Ha már ez a helyzet – márpedig, való igaz, hogy amit Darvas hiányol, az hiányzik is belőle, azaz „a szövetkezet”, s ez adja meg a film eredetiségét –, *legalább* azt az „elemet, hogy Mari megszerette a szövetkezeti életet [...], a régi életformát már nem szereti [...], az újat igenli”, ki kellene bontani. Ez kell, azonban még nem elégséges. „Ezen túl is kellene valami, hogy szélesebb [!] legyen a harc, jobban kitűnjék az új élet igaza, győzelme. *Ez a legfőbb megjegyzésem!* Ezen feltétlenül javítani kell!” De Fábri épp ezt szerette volna elkerülni. Ő arra törekedett, hogy „ne tételek viaskodjanak a filmben, hanem emberek [...]”.

1955 tavaszán, amikor másfél éve ismert volt már az új kormányprogram, amelynek szelleme elindította a szövetkezetek felbomlását, kilépésre bátorította a tagokat a szövetkezetből, sőt az egyéni gazdálkodást sem tekintette megbocsáthatatlan bűnnek, Darvas még mindig nélkülözhetetlennek tartotta a szövetkezeti mozgalom megszépítő dicsőítését. Csak egy évvel később, amikor delegáció élén Cannes-ba érkezett, hogy ott mint a *Szakadék* írója és a magyar filmgyártás irányítója osztozzék a várható sikerben, amire a *Körhinta* alkotói minden valószínűséggel számíthattak, döbrent rá, „milyen messze vagyunk [még] attól, hogy a sematizmus esztétikai gyökerét feltártuk volna”. [151]

A fesztiválpalota nézőterén – a felcsattanó taps közepette – az is eszébe jutott, mennyire nehezményezte, hogy a *Körhintában* „túl sok a montázmegoldás”, a megjelenített és nem szóban „közölt” valóságanyag, a képekben megfogalmazott felismerés, amellyel Fábri „felhígította a filmet”. Noha a montázs „szép és jó dolog” – mintha az adott volna, s nem a rendezői munka eredménye, nem *kapcsolatteremtés*, amelyet a szemlélet ötvöz egységbe. [152]

Röviddel Darvas papírra vetett javaslatainak kézhezvétele után a

Filmfőosztály felettébb különös és különleges intézkedésre szánta el magát: ún. „kisebb előkészítési engedélyt” adott a filmgyárnak ahhoz, hogy a *Körhinta* munkálataiba belekezdjenek. Feltételként persze megszabták, hogy a „lényeges javítási igényeknek” tegyenek eleget az alkotók. [153]

A forgatás augusztus 29-én kezdődött meg a filmgyár műtermében. A körhinta csak hetekkel később repült fel a Népligetben, ahol a debreceni nagyvásár díszleteit – a halászcárdát meg a több tucat vásárosbódét – felépítették. Sok száz statisztá játéka elevenítette meg a vásár színes kavalkádját.

Még a tavasz derekán Sarkadi elvitte magával Fábrit és Nádasit a Debrecen környéki tanyavilágba azokhoz, „akiknek életéből elbeszélését merítette”. Nem egyszerű látogatás volt ez, hanem már motívumkeresés: meglesni a leendő helyszíneket. A portya jó befektetésnek bizonyult. [154]

Most Debrecenbe megérkezvén, először a város környékét, a „gémeskutas tanyákat”, a Nagyverdőt örökítették meg. „A lakodalmi menet a legendás kilenclyukú hortobágyi hídon szekerezett át. Vagy húsz beállításból veszi fel Hegyi Barnabás a [...] menetet, hogy kifejezhesse azt a [...] feszültséget, amely a szerelmes, egymásra féltékeny, sőt egymást gyűlölő emberekben a vágatás pillanatában érlelődik.” [155] A felvevőgépet a karosszéria nélküli teherautóra vagy *platós kocsi*ra szerelték fel, és a kocsi végére kerekek nélküli parasztszekeret erősítettek. A szekéren ülőket közről fényképezte az operatőr, „vágatás” közben. „Az illúzió teljes [...], a félközelből vagy *premier plánból* felvett színészek mögött az egész robogó lakodalmas kocsisor látszik.” Az objektív a szekereket pásztázza. Amikor a zenészek kocsiját látni, a felvételbe bekapcsolódik a *hangoskocsi*. „Bejátssza” a műteremben magnetofonszalagra rögzített dallamot. A hangszóróból áradó zenére húzzák a vonót a muzikusok.

A film legfontosabb jelenete a körhintán és a körül játszódot. Három napot vett igénybe – a két hétből – ennek az egyetlen jelenetnek a forgatása.

Hegyi Barnabás operatőr – amikor először elolvasta a forgatókönyvben leírtakat – mehökkent a rá váró szokatlan feladattól. A hagyományos eljárást (háttérvetítést), amit a hasonló esetekben alkalmaztak (azaz a műteremben rögzített tárgy mögött felállított vászonra vetítették a mozgó járműben játszódot jelenetet), nem akarta felhasználni, mert az veszélyeztette volna a film hitelét. Újírtásra törekedett, „valami olyat szeretett volna kitalálni, amivel meg-

hökkenítő hatást érhet el” anélkül, hogy a hitelességet veszélyeztetné. Egyetlen megoldás kínálkozott: felülni a felvevőgéppel a körhintára, és a szereplők szemszögéből fényképezni a jelenetet. Mindez megfelelő ötletnek látszott, de – tette fel magának a kérdést Hegyi – hol helyezze el a reflektorokat, amelyekkel a jelenetet megvilágítja? A körhintán kívül nem állíthatta őket, mivel körkörösén, 360°-os szögben kívánta megörökíteni a jelenetet. Hosszas töprengés és kísérletezés után jött rá a megoldásra: máshová, mint a körhinta középpontjába, nem állíthatja őket.

Mikor a körhinta mozgásba lendült, a centrifugális erő lehetetlenné tette, hogy azt fényképezze, amit akart. Nem sokat töprengett azon, mitévő legyen. Hamar rájött a megoldásra. Két ülést leszereltetett, s helyükre széles deszkalapot rögzítettek, alatta átvezetve a tartóláncokat. A súlyos műtermi gépet könnyű kézfelvevőgépre, egy *Arriflex*-re cserélte ki. Segédoperátőre, Németh György mögöttes helyezkedett el a deszkalapon. Hegyi, kezében a géppel, Németh, hátán a gép működéséhez elektromos áramot termelő akkumulátorral: így forgott a körhinta addig, amíg Hegyinek nem sikerült azt lefényképeznie, amit akart. Korábban senki sem készített ilyen felvételeket. A jelenet olyan elemi erővel hatott, hogy még a szakembereket is egyöntetű elismerésre készítette. „A körhinta forgásának és a lakodalmi jelenetek fényképezését lenyűgözőnek” találták a cannes-i nemzetközi filmfesztiválon.

„Nekem régi vágyam volt – vallotta be Hegyi – egy lakodalmat fényképezni. A két fiatal önfeledt, szédítő tánca láttán egy régi székely népballada jutott eszembe, s az inspirált, amelyben az elhagyott legény halálra táncoltatja hűtlen mátkáját.” [156]

Rendező és operatőr célja egyaránt az volt, hogy a film érzékelhetően valós környezetben játszódjék. „A néző érezze a Hortobágy végtelen síkságját”, és a *Körhinta* szakítson azzal a „hagyománnyal”, hogy „egy falun játszódó filmben mindig napsütés van”. [157] Ahogy a dráma kibontakozik és növekszik a feszültség, úgy borul be az ég a szereplők felett (szó szerint és képletesen egyaránt), „szürkül el” tónusaiban a film. Debrecen határában az egyik dűlőutat – ahol Mari és Máté összetalálkozik – egy álló napon át áztatta vízzel fecskendőkből a tűzoltóság, hogy „sarat” produkáljon. Azután a „természet” is belesegített nagy igyekezettel. Egész éjszaka zuhogott az eső, és úgy elárasztotta az utat, hogy reggelre bokáig ért a sár, hátráltatva a forgatócsoport munkáját. [158]

„Minden induló filmünk közös gondja-baja [volt] a fiatalszerepek

kiosztása.” Nem akadt fiatal színész és színésznő, aki az újdonság erejével hatott volna a nézőre, és „különösen súlyos [volt] a helyzet a fiatal női szerepeknél”. „Falusi témájú filmek” férfi főszereplőjének adott volt – ahogy korábban Révai karikírozva mondta – „Szirtes és Soós vagy Soós és Szirtes”, de a 17-18 éves parasztlány szerepét – akit Sarkadi megálmodott, az ártatlan és hamvas, szende és engedelmes, szinte-gyereklányt – nem tudta kire „osztani” Fábri a rendelkezésre álló színészgárdából. Új „arcra” volt szüksége. Olyanra, akit még nem „használt el” a filmgyártás. A sok, megoldásra váró probléma közül talán ez volt a legnehezebb. „Hónapokkal ezelőtt említettem – mondotta Fábri –, hogy milyen nehezen találok megfelelő színésznőt a *Körhinta* női főszerepére. [...] Tömegesen érkeztek a jelentkező levelek, rengeteg szereplőről készült próbafelvétel.” Végül – az ötödik próbafelvétel után – Törőcsik Mariban, a Színház- és Filmművészeti Főiskola elsőéves növendékében fedezte fel a rendező az „igazi”, filmbeli Marit. [159]

November 7-én délután 2 órakor fejezték be Debrecenben a film utolsó jelenetének forgatását. Rögvest megkezdődött az „anyag” összeállítása, és egy hónappal később, december 8-án, a Művészeti Tanács is megtekinthette – besorolásáról döntendő – a 2567 méter hosszú film első standardkópiáját, amit *kiemelt film*nek minősített. [160]

A vita rövid volt. Mindenki érezte – mint azt az egyik résztvevő megfogalmazta –, hogy a *Körhinta* „a maga nemében remekmű”. A bírálat is csak részjelenségekre irányult. A hozzászólók többsége értetlenül, bár rokonszenvvel szemlélte az „új módszert”, a *montázs-technikát*, amely „felborította az eddigi stílusunkat”; hallgatta Ránki György „gyönyörű [de szokatlan] muzsikáját”, amely ahelyett, hogy fokozta volna, „feloldotta a feszültséget”. „Drámai jelenetekben romantikus hatást keltő zene”: ez ellentmondott a „bevett” szokásoknak, a kialakult gyakorlatnak, amelyen az idősebb rendezőgeneráció nevelkedett. [161]

A mai fiatalok gondolkodása lehetetlenné teszi annak a régi paraszti elgondolásnak érvényesülését, hogy a leány vásári portéka.
(Fábri Zoltán)

A *Körhinta* cselekménye – tájékoztat a főcímet követő *inzert* – 1953 őszén játszódik, amikor bomlásnak indultak a mezőgazdasági szövetkezetek. „Mai *Pillangó*-történet [...], benne a párválasztás ősi férfiprobája és leányvizsgáztatója.” [162]

A debreceni vásárban hullámszik a szórakozni vágyó tömeg. Ünneplőbe öltözött férfiak, hallgatag asszonyok, jókedvű fiatalok keresik – ki-ki a maga módján – a szórakozást. Pataki István (Barsi Béla) és Farkas Sándor (Szirtes Ádám) a lószerszámokat mustrálja. Hámot keresnek, de az árán összekülönböznek a szíjgyártó mesterrel. Bíró Máté (Soós Imre) a lányok körül legyeskedik, s közben összeütközik régi ismerőseivel, a falu hajdani orvosával, Dávid doktorral (Kozák László), aki időközben Pestre került, és most kutatóként dolgozik. Máténak kapóra jön a találkozás: a mellékvese-kutatásról faggatja Dávidot, ami őt is foglalkoztatja.

Pataki, a sógora (Misoga László) és Farkas Sándor az asztal körül vitatják a „világ dolgait”, panaszolják a maguk gondját. Elegendő lett a „közösből”, az emberek (kivált a „jó gazdák”) kikíváncsoznak belőle.

Farkas „megszokta már”, hogy a maga ura. Patakit az bosszantja, hogy ő, aki úgy dolgozott a közösből, mintha az a magáé lenne, elszámoláskor mégsem visz haza többet, mint az, aki csak piacra jár. Holott még arra is rá akarták venni, hogy legyen ő az elnök. Ő azonban nem vállalta: az ő feje ne fájjon a más baja miatt. Marit (Törőcsik Mari) más gondolatok foglalkoztatják. Álmodozik. Magát látja Mátéval, amint hazafelé tartanak, kukoricát morzsolnak, viccelődnek egymással.

Apja hangja riasztja fel az ábrándozásból. A barátnői csábítják, menjen velük szórakozni. Az anyjától könyörgik el, s már szaladnak is együtt tova.

Perdül, fordul a hajóhinta Mátéval és Marival. A fiatalember a körhintára is felcsalja a lányt. Repül a körhinta. Lent a bámészkodók hada, akiket Mari jókedvűen, elmélázva szemlél, míg meg nem pillantja apját a tömegben. Amint leszáll a hintáról, apja magához rendeli. „Evel a Bíró fiúval meg a bandájával most már aztán semmi

dolgod. Elegendő volt belőlük, legyen neked is!” – mondja. A léggömböt, amit Mátétól kapott, apja szélnek eresztí, ezzel is jelezvén, vége a mulatságnak.

Éjszaka van. Farkas Patakiékhoz igyekeznek. „Megtörtént! Kiléptünk!” – siet közölni a jó hírt Marival. „Most már rajtunk áll, hogy élünk meg ezután. Én teveled akarok, tudod jól! Ládd csak, egy úton haladunk.” „De hová, mert azt nem nagyon látom” – felel neki Mari.

Pataki is megérkezik. A két férfi az asztalhoz ül, már a jövőt tervezik. „Én örülök neki, fiam!” – válaszolja Pataki, a leánykérést hallván. „Most egymásra szorulunk, összéb húzódunk, de miránk néz a környék!” – teszi hozzá barátságosan. „A lakodalommal ráérték februárig.”

Patakiné (Kiss Manyi) a konyhában vigasztalja az elkeseredett Marit. Saját életével példálózik: már csak ilyen az asszonyors. Nem ahhoz megy hozzá a lány, akit szeret, hanem ahhoz, akihez kell. Ilyen-e? – kérdez rá Mari. „Ne annak higgy, aki mókázik, az alól kikopik a gazdaság!” Máté váratlan érkezése enyhít némiképp Mari elkeseredésén. De az ő arca is elborul, amint Farkast meglátja. Amikor Patakitól meghallja, hogy „mostan olyan eljegyzést ülnék”, torkára forr a válasz. „Maguk odabenn, mi idekinn. Nem tudunk mi egymásnak már okosat mondani” – toldja meg még két mondattal Patakiné. Máté megsemmisülten elmegy.

A térdig érő sárban Máté szekerezik a terménnyel. Előtte Mari halad, kosárral a kezében. Ebédet visz az apjának, aki az elszámoltatóbizottsággal ülésezik. „Nem jól van ez így! – tér rá Máté a mindkettőjüket foglalkoztató témára. – Én szeretlek téged!” „Tudod, hogy nem lehet erről beszélni!” – válaszol neki Mari.

Közben az elszámoltatóbizottságban Pataki kilépéséről folyik a vita. „Behoztam egy hold lucernát, most semmit nem kapok. 11 hold földet adósság nélkül. Most kiviszek 4000 Ft adósságot. Adjátok ide azt a 20 holdas táblát! Egy tagban hoztam be, egy tagban akarom kivinni!” – tájékoztat. Máté, aki eddig hallgatott, most felfortyan. Pataki tán azt hiszi, „azért van a szövetkezet, hogy maguk kedvük szerint ki-belépegessenek?” A vezetőségnek is kijut a bírálatból: bamba, tunya, rosszul dolgozik. Pataki „betévedt” suhancnak nevezi Mátét. Kis híján öltre mennek. Marit az apja hazazavarja. Az úton Máté várja. Szemrehányással illeti, kérdésekkel ostromolja. „Külön útra mentünk – válaszol neki a lány egykedvűen. – Az történik az emberrel, ami a sorsa.”

A Kilenclyukú hídon hosszú kocsisorban halad a lakodalomba a falu népe. Az egyik házban zenekar húzza a talpalávalót. A másikban

Máté búslakodik az asztalnál, a barátokkal iszogat, dalolgat. Majd az asztalra csapja a poharat. Lassan felemelkedik, kimegy, be a szomszéd házba. Sándor éppen Marival táncol. Máté az ajtóból figyeli őket, majd lekéri a lányt. Pataki eközben az asztalához szólítja Farkast. Beszéde is van vele. Máté és Mari egyre gyorsabban járják. Már csak ők ketten maradnak a táncolók közül, forog velük a szoba a gyors ritmusú táncról. Pataki nagyon belefeledkezett a beszédbe, és csak Sándor komor arcára pillantva ébred rá: baj van. Követi Sándor tekintetét, s az ő arca is elkomorul. Sándor késért nyúl a zsebébe, de lefogják a kezét. Mátét sietve kimenekítik a barátai. Mariból kitör az elfojtott feszültségből táplálkozó indulat. „Nekem nem vőlegényem! Nekem nem kell!” Az apja lép hozzá, megpofozza. „Most, amikor a lovat közösbe vettük, a vetést közösen csináltuk! Tudjátok is ti, mit jelent az, hogy újra élni akar az ember!”

Megvirradt. Pataki az asztalnál kanalazza a reggelijét. Mari tejet szűr. Ismét szóváltásba keverednek. Pataki a távozó Mari után hajítja a baltát. Az alig valamivel Mari fejétől, egy fába csapódik. A lány ijedtében elejti a kannát, és elszalad.

A sínek mellett fut, míg Máté be nem éri. Faggatja, mi történt. A szemrehányásból neki is kijut.

Az apa egykedvűen fűréssel az udvaron, szinte nem is hallja az időközben odaérkezett Farkas szemrehányását. „A lány megbolondult” – válaszolja neki. Érje be ennyivel. „Hát én ne bolonduljak meg?” – feleli neki Farkas.

Mari érkezik Mátéval, kéz a kézben. Pataki figyelemre se méltatja őket, tovább fűréssel. Sándor a balta után nyúl. Kihúzza a fából. Remeg a kezében. Leteszi. Sír. Kalappal a kezében, tántorogva elindul. Máté odalép Patakihoz, és megkéri Mari kezét. „Ti dolgoztok” – válaszol neki Pataki. „Az ember élete a saját dolga. Nem is lehet abba beleszólni – hagyja helyben Máté. – De hát ezért örökké nem haragudhat ránk!”

Különös összetételű delegáció utazott 1956 tavaszán Cannes-ba, a nemzetközi filmfesztiválra. A küldöttséget maga a népművelési miniszter, Darvas József vezette, aki alkotóként is – mint a *Szakadék* című, bemutatásra váró film írója – érdekelt volt. Sarkadi Imre, Fábri Zoltán, Kollányi Ágoston, *természetfilm*-rendező alkotta a delegációt. Cannes nem büszkélkedhetett azzal a presztízzsel, hogy a

legrégibb fesztiválnak ad otthont (ez a dicsőség Velencének járt ki), de a szervezők tökéletesen elégedettek voltak azzal, hogy 1945 óta e rendezvény a *legjelentősebb* filmfesztivállá nőtte ki magát. A cannes-i „megmérettetés” nem ígérkezett könnyű vizsgának a magyar filmalkotók számára, de a várható (óhajtott) elismerés, a jó kritikai visszhang sokat segíthetett az érintettek helyzetének, tekintélyének megszilárdításában. Fábrinak kiváltképp szüksége volt erre, hiszen a *Körhinta*val kétségkívül kiemelkedett a magyar rendezők közül, de *primus inter pares* rangja még megerősítésre várt. Ebben – no meg az „ellendrukkerek” elhallgattatásában, akik azért szép számmal akadtak „szakmán” belül és kívül – játszhatott és játszott is meghatározó szerepet a cannes-i – esetlegesen kedvező – fogadtatás. A *Körhinta*ra csakugyan felfigyelt a nemzetközi szakkritika, s vele, rajta keresztül a magyar játékfilm is az érdeklődés középpontjába került.

A kedvező körülmények folytán elég korán vetítették le, még mielőtt az újdonságra „éhes” közönség a sok „finomságtól” megcsömlött, és – mint később megesett – távolmaradásával tüntetett volna. „Valószínű – jegyezte fel Sarkadi –, hogy a mi filmünket, éppen korai bemutatója miatt, mindenki meg fogja nézni.” [163]

„Rendkívüli izgalom” előzte meg a bemutatót, „különösen azért, mert az itteni szakmai körök is igen jó” véleményt alkottak a filmről korábban. Sikerének mértéke azonban még a „bennfenteseket” is meglepte, és minden várakozást felülmúlt. „Nyolcszor hangzott fel a film vetítése közben nyílt színi taps. A lakodalmi csárdásjelenet közepétől kezdve végigtapsolták.” A fesztivál első, igazán nagy sikerét kísérte ez a tetszésnyilvánítás. A *Variety* tudósítója úgy ítélte meg, hogy ez az első magyar film, amivel *talán* még Amerikába is „be lehet törni”. Különösen a rendező munkáját dicsérték, „bravúros, filmszerű [...] megoldásaiért”. „Az újságírók egy része az előadás után felrohant a fesztiválpalota harmadik emeletén lévő magyar irodához fotókért. Minthogy senkit nem találtak ott, felnyitották erőszakkal a fiókot, kiválogattak néhány fényképet, főleg Törőcsik Mari [...] képeit, azokat elvitték [...], a tokaji bort otthagyták. Nem csekélység [...]” [164] Tíz nap telt el a bemutató óta, de a film „még mindig téma” maradt. „Különösen” kiemelték „azt a néhány, egészen filmszerű megoldást, amelyet a körhinta forgása és a tánc egybekapcsolása fényképezésénél alkalmaztunk” (Fábri Zoltán). [165]

A *Körhinta* jelentőségét, erényeit másban (formanyelvi újításában) látta itthon a „szakma”, másban a napi vagy heti kritika („egyöntetű és igen jellegzetes műalkotás”; „üdvös égi befolyás vagy szerencsés

véletlen jóvoltából jött létre”; „feldicsért film, amely után nem marad csalódás salakja, az élmény ereje kiégette a hibakutató szem vásottságát”) [166], megint másban a magyar közönség („legkomo-lyabb és legmélyenszántóbb jelenetein nagy része nevetett”) [167], mint a külföldiek. Mindazonáltal – legyen bár sommás vagy árnyalt, viszonylagos vagy abszolútizáló, éppen mert érdekeket takar és jelenít meg egyszerre – *értékmérő* valamennyi. Igaz, nem ugyanarra az értékre utal.

Az, a filmgyártásban 1953 júniusát követően kibontakozó folya-mat, amelyik a „kis igazságok nagy erejét” kívánta illusztrálni, s ezzel a tudatot „forradalmasítani”; új értékrendet és új látásmódot terem-teni; önvizsgálatra késztetni, a *Gázolással* kezdődött, és a *Körhintában* érte el csúcspontját. A belpolitikai helyzet, a politikai erőviszonyok kedvező alakulása kezdetben ösztönözte, később segítette az alko-tókat abban, hogy az ország (lelki)állapotáról hű képet nyújtsanak. Cannes-ban még a *Körhinta* sikerét ünnepezték a külföldiek, nem sejtve, hosszú ideig emlékezetes lesz.

Az 1955 decembere és 1956 júniusa közt eltelt fél évben a magyar belpolitikai helyzet – a korabeli kifejezéssel élve – „kieleződött”. Többé már nem kedvezett sem annak, hogy az igazmondás szándékból valósággá legyen (művekben megjelenítve), sem annak, hogy a „kis igazságok nagy ereje” (a társadalmi közegbe, a tudatba „behatolva”) hatékonyvá váljék. A belpolitikai frontvonalak megmerevedtek, a *visszarendeződés* lezárult, a kon-zervatív erők (Rákosi és csoportja, „klikkje”) ismét „birtokon belül” voltak.

A kulturális (az irodalmi és művészeti) „terület”, az „agit-prop vonal”, a szerkesztőségek világa forrásban volt. A Központi Vezetőség ülésén a „szek-tás-dogmatikus” politika védelmezői éles hangnemben ítélték el a „hibák” kijavításáért skraszálló értelmiségieket, köztük frókat és újság-frókat.

1956. február 24-én összeült a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártjának XX. kongresszusa. Az eseményen részt vett az MDP küldöttsége is, amelyet Rákosi Mátyás vezetett. A Központi Bizottság beszámolóját Nyikita Szergejevics Hruscsov tartotta. Ez másból sem állt, mint Sztálin vétkeinek, bűneinek véget nem érő felsorolásából, és a személye „körül” kialakult kultusz ártalmáról. A kongresszus intézkedéseket rendelt el, hogy „a párt- és állami élet demokratizmusát” helyreállítsák.

Rákosit látszólag nem rendítette meg az elhangzott bírálat. „Sztálin leghűségesebb magyar tanítványa” maga állt a desztalinizációs kampány élére egy hónap elteltével, amikor március 12–13-án – az MDP KV ülésén – beszámolt a XX. kongresszus eseményeiről és határozatairól. Elégedetten állapította meg, hogy az MDP politikája mindenben megfelel a szovjet pártkongresszus „irányvonalának”. Azt állította, hogy a törvénysértések felülvizsgálata, az ártatlanul elítéltek rehabilitációja, ha nem is „kellő gyor-

sasággal” (a bűnösök továbbra is fontos közéleti funkciót tölthettek be a párt-, illetve államapparátusban) megtörtént. De – tette hozzá – további intézkedések szükségesek még e téren. A *Keserű igazság*ból 1956 októberére kiderült, mit és mennyit tettek ez ügyben felelős párt- és állami „tényezők”.

A közvélemény ugyanis korábban nem szerezhette bizonyosságot minderről. Ki-kí azt vonta le tanulcsákként a *Szabad Nép* egy-egy vitáikéből, amit sejtett, de tudni nem tudott.

A nagy leleplezés, az igazság órája március 27-ig még váratott magára, amikor Rákosi Mátyás – az MDP Heves megyei pártaktíva-értekezletén – bejelentette: Rajk László és társainak pere „provokáció” alapult. Május 18-án – a budapesti Sportszarnokban tartott aktívaértekezletén – már azt is beismerni kényszerült, hogy maga is felelős a törvénsértésekért. Majd ezt követően arról tájékoztatta a hallgatóságot, hogy milyen intézkedéseket tettek az újabb törvénsértések megakadályozására, az áldozatok rehabilitálására. [168]

Mint 1953 nyarán – amikor a koncepciós perek során bebörtönzött kommunista politikusok egy részét szabadlábba helyezték és rehabilitálták –, úgy ez idő tájt Grósz József, majd Szakasits Árpád „ideiglenes”, illetve végleges szabadlábba helyezése, a sorsukkal való megismerkedés hasonló megrázkódtatást idézett elő, mint három esztendővel korábban. Rákosi „tekintélye” néhány hónap alatt jelentősen megrendült, a belpolitikai helyzet „destabilizálódott”. A folyamat radikalizálódását az SZK(b)P KB elnökségének tagja, Mihail Andrejevics Szuszlov egyhetes budapesti látogatása (1956. június 7–14.) sem tudta megállítani vagy mérsékelni.

Az MDP KV ezért június végén „kénytelen volt” határozatban elítélni a Petőfi-körön belül mind nyíltabban és mind nagyobb számban elhangzó, a legkülönbözőbb értelmiségi csoportok (közgazdászok, történészek, újságírók) „pártellenesnek” nyilvánított véleményét állásfoglalásaikat.

A magyar film megújítását célzó erőfeszítések többé nem gyümölcsöztek, s a körülmények kedvezőtlen fordulata inkább siettetett, mint gátolta az újításban teremtett értékek aprópénzre váltását. Hogy mivé lett a tudattartalom forradalmasítására irányuló újítás azt jól illusztrálta a *Mese a 12 találatról* című film [169], a neorealizmus elbeszélőtechnikájának a „totóőrület” karikatúrájává silányított „magyar változata”, amelyet „emberfeletti” erőfeszítéssel siettek (és siettetek) megvalósítani a Magyar Filmgyártó Vállalat *Hunnia Filmstúdió*vá átkeresztelt alkotóművészei és vezetői. [170]

Az igazságról már csak képletesen (*parabola formájában*) lehetett szólni, ahogy arra az *Eltűszentett birodalom* – nem sok sikerrel – kísérletet tett. Ha valaki nyíltan fogalmazta meg a társadalmat élénken foglalkoztató kérdéseket – mint Kövesi Endre és Várkonyi Zoltán tette a *Keserű igazság* című

filmben –, a válasz már nem juthatott el a nézőkhöz. Mindkét filmet betiltották, mindkettő csak évtizedek múltán szabadulhatott dobozbörtönéből.

A Gázolás [...] az élet kis igazságait [...] tárgyalja. Itt azonban az élet nagy igazságának [...] feldolgozásáról van szó.

(Várkonyi Zoltán, 1954.) [171]

Valóban: 1954 közepén a tét már nagyobb volt, mint 1953 végén, mert a téma politikai robbanótöltete súlyosabb károkat okozhatott, mint a *Gázolás*ban kibontakozó erkölcsi válság ábrázolása tette.

A várható detonáció maga alá temette volna nemcsak az alkotókat, de az új kormányprogram híveit is. Mire azonban a téma a megvalósulás (a megfilmesítés) szakaszába jutott, 1956 nyarán, ezzel a veszéllyel már nem kellett számolni: a júliusi program reformjavaslatai, intézkedéstervei, jobbra beteljesületlenül, íróasztalfiókok mélyére süllyesztve pihentek, kidolgozójukat, Nagy Imrét kiszorították a politikai küzdelemből. A Rákosi-csoport stratégiája – amely Nagy Imre elszigetelésére, az általa kezdeményezett reformfolyamat megállítására, majd visszaszorítására irányult – azonban helytelennek bizonyult. A júniusi fordulat szelleme, a júliusi kormányprogram belpolitikai célkitűzései – a konzervatív erők elszánt utóvédharca ellenére és közepette – a közgondolkodás felszabadításához vezettek. Fokozatosan megszűnt a „központi akarat” érdekérvényesítési és szemléletbeli monopóliuma, a reform szelleme „kikezdte a miniszteriális végrehajtó apparátust és annak filmgyári „érdekképviseletét”, az „eszmék tisztaságán” őrködni hivatott Dramaturgiát, a kétely mételyével fertőzte meg a „tiszt[ség]viselők” elméjét, dezorganizálta a „hivatal” működését.

Így történhetett meg, hogy „a kormányprogram előtti politika és gazdaság eredményeinek lebecsülése” formát ölthetett, kiteljesedhetett a *Vádirat* című forgatókönyvben (ezen, illetve a *Dávid és Góliát* sokat sejtető címen „futott” a téma, illetve a forgatókönyv, míg végleges címét, a *Keserű igazságot* ki nem találták), amelyik a „bűnöző [mentalitású főszereplőt] és rothadt környezetét a kormányprogram előtti gazdaságpolitika [pontosabban a *feszített terü*] áldozataként mutatta be”.

A társadalmi jelenségek bírálatára irányuló szemlélet korántsem volt „elszigetelt jelenség” 1953–1955 júniusa között „az egész művészeti és irodalmi életben”. A szemlélet kibontakozásáért elsősorban a dramaturgokat tették felelőssé a játékfilmgyártásban. „Politikai képzetlenségük, eszmei bizonytalanságuk” okozta, hogy a „negatív tendencia” kibontakozhatott. „Nagy részük” életismerete a „kispolgárság körére” korlátozódott – hangzott a vád ellenük –, és az életismeret hiánya a „perifériális témák felé vonzotta őket”. De „felelősség” terhelte a Játékfilmgyár igazgatóságát is, amely – „a műtermi kapacitás kihasználása érdekében helytelenül” – magáévá tette a Dramaturgia álláspontját, és lehetőséget nyújtott ahhoz, hogy az e szemlélet jegyében fogant forgatókönyvekből filmeket készítsenek. A hibák „forrása” azonban a „spontaneitás” térnyerésében eredezett. A Dramaturgia – úgymond – az írók „uszályába került”. Ahelyett, hogy az „állami irányítást” tekintették volna mérvadónak, a dramaturgok azt az elvet bátorkodtak érvényre juttatni, hogy „elsősorban arra kell támaszkodni”, amit a rendező, valamint az író „célkitűzésként” megfogalmazott. A dramaturgot terhelte a felelősség azért, mert nem „értékelte” a kormányprogramból következő „eredményeket és hibákat”, így azok csak a Népművelési Minisztériumban lefolytatott „tematikai vitákon” váltak nyilvánvalóvá. A küzdelemben – amely ezúttal a magyar film megújításáért folyt – nem az újítók „véreztek el” (ők a reformfolyamat hullámán célba értek), hanem ellenfeleik helyzete gyengült meg jelentősen, s rendült meg végképp éppen akkor, amikor a „megújulás” jószerivel már végbement. [172] Így történhetett meg, hogy 1956 kora őszén valósággal megbénult az „apparátus”. Az alkotók végre „szabadon” dolgozhattak, „a minisztérium már nem ír[t] és nem rendez[ett] bele a filmbe”. [173]

Ki gondolt volna arra 1954 közepén, amikor a *Keserű igazság* ötlete megszületett, az ötletből forgatókönyv, majd annak többféle változata; amikor kicserélődött a jövőendőbeli film rendezője, hogy ez is bekövetkezhet egyszer?

Kövesi Endre, a *Szabad Nép* munkatársa a *Vádirat* című novellát 1954 őszén nyújtotta be a Dramaturgiának. Ennek alapján vették tervbe, s rendelték meg tőle a forgatókönyvet. [174] A *Vádirat* – a látszat ellenére – már novella formájában sem volt *csak* „szokványos bűnügyi téma”. Az iránta megnyilvánuló „nagy érdeklődést” az indokolta, hogy a „bűnügyi történet” keretében, annak köntösébe bújtatva, nagy horderejű „igazságokat” fogalmazott meg. Igen ke-

serű igazságokat, amelyeket sokan szerettek volna örökre feledni. A jövődöbeli film kijelölt rendezője, Fábri Zoltán, a téma komolyságához illően készült a feladatra, részt vett a forgatókönyv kidolgozásának munkálataiban is. Kiderült azonban, hogy egy időben két témával nem tud érdemben foglalkozni, ezért a *Vádirat* ot Várkonyi Zoltán kapta meg. „Három elvtárs” – Kövesi Endre, Nádas László, Várkonyi Zoltán – több hónapon keresztül dolgozott a témán, amíg végre sikerült forgatókönyv alakba önteni.

A téma jelentősége időszerűségéből adódott. „Rengeteg művészi és politikai csata” zajlott körülötte. A *felelősség* (a felelősök) keresése – amely *A 9-es kórteremben* hangsúlyt kapott – az *alkalmasság* vizsgálatával párosult benne. Olyan vezetőt állított az érdeklődés középpontjába, „aki bár jól indult, de elcsúszik és megcsal mindenkit, akik benne bíztak”. *A 9-es kórteremben* még nemtörődömségből elkövetett hiba immár szándékos kártevővé fajult esetében. Az előbbi esetben – hála a lelkiismeretes kollégáknak – sikerült megakadályozni a tragikus kimenetelt, utóbbi esetben – noha a kijózanító érvék most is megelőzhetnék a bajt – több ember élete a kijózanodás ára. Az író szándéka az volt, hogy bemutassa azokat az „erőket és okokat, amelyek »odavitték« Sztankót [a főszereplőt], hogy ezeket a hibákat elkövesse”. A „témafelvetés”, az újfajta ábrázolás már több filmben megnyilvánuló kísérletsorozatába illeszkedett, amely „az emberi oldalról közelítette meg az életet”, nem a korábban szokásos „termelési konfliktusban”, bár az is megjelenik a filmben, némiképp tompítva sokkoló hatását. Mindenekelőtt a vezető magatartásformáját, viselkedésmódját kérdőjelezte meg, a helyes, illetve helytelen cselekvés változatát illusztrálta egy olyan konfliktus tükrében, amelyben az egyén szabadon választhat a „jó” vagy a „rossz” között, és amelyben a körülmények nem adnak felmentést tette következményei alól. Ízig-vérig erkölcsi konfliktus volt ez, noha „munkakörnyezetbe” helyezték, a vezető moralitásának próbája, nem pedig „szakmai” alkalmasságáé. „Ezen a vonalon” vált a forgatókönyvben kibontakozó téma „kezelése” a legkényesebb kísérletté, de éppen ezen a ponton vitatták legtöbbször. A bírálók azt nehezményezték, hogy nem derül ki belőle, „hogyan jut el az ember ahhoz, hogy mindenkitől elszakadjon”, amiből nem következhet más, mint hogy teljesen magára marad. A „külső erők [az ellenőrzés hiánya, a tervezésben és módszerekben meglévő hibák]” önmagukban nem indokolják Sztankó cselekedeteit, „a jelleméből fakadó hibák” nincsenek kellőképpen alátámasztva.

Sztankó drámája – a film erkölcsi ítélete –, hogy „eljárt felette az idő”. A „múltbeli” vezető típusa körvonalazódik benne az új korszakban – „a történet határai, Nagy Imre beszéde, az októberi párthatározatok, és az a cikk, amit Nagy Imre írt a *Szabad Népben* az októberi párthatározatok után, amikor a Párt már elvégezte és nyilvánosságra hozta a múlt hibáit”, de Sztankó ebből nem okult. Ő továbbra is olyan szabályok szerint él és cselekszik, mint korábban.

A forgatókönyv első változatában a dráma (és „a párt kritikája [...] is”) még abból fakadt, hogy a feszített terv olyan feladatok megoldására kényszerítette „a vezetőket”, amelyeket nem lehetett (nem szabadott volna) végrehajtani. Akik mégis vállalkoztak erre, „azok ide kerültek”. „A forgatókönyvben egy olyan emberi tragikummal történik meg ez a kormányprogram előtti kritika, ami [...] sokkal merészebbnek hat, mint ahogy ez a kritika hatott a politikai életben.” Az első változatban Sztankó még „egy indulatos, kedves ember, akit tönkretesz a korrupt állami közszellem”. A második változatból már inkább (jobb esetben) egy gyenge ember, rosszabb esetben „egy lappangó gazember” jellemrajza bontakozik ki. Már rég nem a feszített tervből adódó kapkodásról és az ebből fakadó balesetveszélyről, esetleg balesetről van szó. „Az itt a cél, hogy megmutassák [...], a június előtti politika útján a szocializmus építése csődbe jutott volna.” A politika hibái (a kontraszelektív „kádergazdálkodás”, a megbízhatóság és nem a szakértelem, ami a vezetővé kinevezés kritériumául szolgált), a politikai és gazdasági „elit”, az állami és pártapparátus egészének alkalmatlansága vezetett a „katasztrófához”. Nem „az új kormányprogram előtti politikát” ültetik itt a vádlottak padjára (embertelen volta miatt). A forgatókönyv írói – a történet határainak megjelölésével – arra világítanak rá, hogy ez az „embertelen” politika az új kormányprogram kihirdetése után is zavartalanul és változatlanul érvényesült. A szereplők sem változtak. Nem „karrieristák” alkották ezt a vezetőréteget – ez Sztankó alakjából, jelleméből egyértelműen kiderült –, hanem *valóban* vezetésre alkalmatlan emberek, akikből mindenféle erkölcsi érzék (érték) hiányzott.

A *Vádirat* a „régí szakasz” fölött mondott megsemmisítő ítéletet ezzel a korábban szokatlan ábrázolással, és a felmentésre se a feszített terv, se a felesleges hatóság kényszere nem adhatott okot. Természetesen ezt ilyen formában akkoriban „nem lehet[ett] elfogadni”. „Rengeteg jót produkált a régi szakasz – vette azt védelmébe Non György népművelési miniszterhelyettes –, ha követett is el hibákat. [...] A mi államapparátusunk nem ilyen [...], a néptől elrugaszkodott,

[nem] dúskálódik a javakban, [nem] tivornyázik." Nem értette „mit is akart [akkor még] Fábri ezzel a filmmel mondani”? Pedig a napnál világosabb volt, hogy nem a feszített terv, a normarendezés vagy a törött téglá miatt berzenkedett Fábri. A probléma az – toldotta meg helyettese bírálatát a magáéval Darvas József –, hogy „a régi és új szakasz között” különbséget tenni, ez „álkonfliktushoz” vezet. Valóban, szó sem volt konfliktusról köztük. A probléma épp abból származott, hogy „az új szakasz” a régiből nőtt ki, és a régibe „torkollott”. Az átmeneti időszakban pedig nem rendeződtek a konfliktusok, csak „elfojtották” őket, visszaszorítva a belőlük fakadó feszültséget a kollektív tudatalattiba. Érdektelen volt a forgatókönyvben a „termelési filmekre” emlékeztető motiváció („a téglára elsősorban Sztálinvárosnak és Inotának van szüksége”), ezért ki is maradt a filmből. „Más építőanyag” után kellett nézni – konkrét és átvitt értelemben egyaránt. Téglá helyett megtette a beton, indoknak pedig az, hogy „az emberek ellenére [...] szocializmust építeni nem lehet, s aki ezt megpróbálja [...], szükségszerűen elbukik”.

A *Keserű igazság* Sztankójából hiányzott mindenfajta heroizmus. Ő érvényesülni akart (trösztvezérségre pályázott), minden ellenére, ha kellett, mindenkivel szemben. Ez a gátlástalanság vált a régi-új vezető egyetlen, igaz jellemzőjévé. Eltűnt fennkölt pózolása, lehámlott arcáról az álszentség vakolata, s feltűnt mögötte az önzés, a durvaság, a teljes és tökéletes immoralitás. Persze, hogy ez nem volt vonzó, inkább taszított. De ilyen lett a filmben – Várkonyi elszántságának köszönhetően –, mert e felé sodorták az események. Hiba, s mi több, bűn lett volna visszaélni – azzal, hogy nem élnek vele – a helyzet adta „szabadsággal”. A belpolitikai események alakulása a cselekményen érződött, a szereplők – köztük Sztankó – motivációjában is szerepet játszott. „A június előtti politika hibái[nak felismerése] nem téríti jobb belátásra, mérlegelésre”, nem befolyásolja őt a megkezdődött reformfolyamat, s közvetve ez az oka annak, hogy Sztankó – és a hozzá hasonló vezetők – „maga kerüljön arra az útra, ami végzetessé válik számára”. Egymaga dönt, ahogy mindig is tette, mert „a régi szakaszban nem érvényesült a kollektív vezetés, el lehetett fojtani a kritikát”. [175]

Ami túl merésznek látszott 1954 végén, már nem látszott elegendőnek 1956 nyarán. Feledésbe merült a régi és az új korszak vezetői magatartásának kényszerű párhuzama, bátortalannak látszott a hajdani vezetői *habitus* visszafogott, rébuszokba rejtett bírálata. A *Keserű igazság* immáron arra vállalkozott, hogy „a személyi kultusz, az

embertelenség, a szektás szellem káros következményeit” bemutassa, és – ebben mutatkozott eredetisége – az „alaptalanul gyanúsított és bebörtönzött kommunisták visszatérését” illusztrálja „az életbe”. Egyikük beilleszkedési kísérlete szolgál az események háttérül. „Elég volt az áltatásból, a hazugságokból – kívánta ország-világ előtt demonstrálni Várkonyi, amikor 1956. július 15-én hozzázkezdett a film forgatásához –, végre itt az ideje, hogy mindenki megértse: felnőttek vagyunk, akiknek meg lehet, meg kell mondani az igazat! Akkor is, ha fáj, akkor is, ha kínos, akkor is, ha keserű!” [176]

A külső felvételeket – 14 napon át – Kecskeméten, Békásmegyeren, az ottani *Vörös Csillag* tehenészetének szomszédságában készítették. Az eredetihez „megszólalásig hasonló” gabonasilót és a felvonulási barakok mását a helyszínen, természetes környezetben építették fel. A siló díszletét úgy tervezték és építették meg, hogy a henger alakú építmény egyik oldala a kellő pillanatban leváljon és összedőljön. „Hat napon át forgattunk már a díszletben, amikor elérkeztünk a legveszélyesebb jelenethez. Hogy minél [...] filmszerűbb felvételeket kapjunk, 4 géppel dolgoztunk. Az egyiket a leomló fal egy [...] részletére, a másodikat és harmadikat, más-más látószög-ből, az építkezés nagy távlatú képére állítottuk be. A negyediket pedig egy méter mély »kútba« ástuk, oda, ahová a díszletnek dőlnie kellett, hogy alulról fényképezze a 16 méter magas fal zuhanását. Amikor Várkonyi Zoltán [...] jelt adott az eresztékek kioldására, hiába vártunk, a falrész meg sem moccant. [...] Leállunk, rohanunk a gépbe filmet fűzni. Csakhogy ekkor már a díszlet recsegett-ropogott, ingott, dőléssel fenyegetett. Ha idő előtt ledől, 300 ezer forintnyi a kár, 2-3 hét az idővesztés. [...] De kitartott, és csak akkor dőlt le, amikor elfűrészeltük az állványzatot tartó három létra lábát. [...] Amikor a jelenet végére értünk, elült a por, rohantunk megnézni, nem esett-e baja a földbe ásott gépnek, de a [...] gerendák megvédtek.” [177]

Az építkezésen játszódnó jelenetekben közel 400, „zömében építőmunkás külsejű férfi” alkotta a „népet” megjeleníteni hivatott statisztériát. [178] Végig ragyogó napsütésben dolgoztak Békáson. A gondos, körültekintő előkészítés – „a toldozó-foldozó huzavona” helyett, ami nem egy filmünk forgatási idejét annyival elnyújtotta” – meghozta eredményét. Noha a színészek napról napra tanulták meg a felvételek folyamán állandóan változó szöveget, a filmet mégis rekordidő, mindössze 21 nap alatt sikerült befejezni. Szeptember

30-án 2977 hasznosméter állt Várkonyi rendelkezésére, amelyből azután 2400 méter hosszúvá „zsugorodott” a végleges változat. Egy korszak véget ért a magyar film történetében. [179]

A kisváros utcája pezseg az élettől. Zene szűrődik ki a hangszórókból – „Szódd a selymet elvtárs ...”, zengi vidáman a kórus –, valóságos ünnepi hangulat uralkodik: „a Mezép megkezdte működését”. Sztankó István (Bessenyei Ferenc), akit egy nagy építkezés vezető-jévé neveztek ki – s most a minisztertanács kocsiján érkezik – úgy érzi, most végre megmutathatja, mire képes. Talán még trösztigazgató is lehet belőle, ha sikerrel birkózik meg a rábízott feladattal. „Itt három hónap múlva kész magtárak álljanak!” – adja utasításba. A tömegben hirtelen ismerőst fedez fel. Palócz Imre (Gábor Miklós) az, hajdani jó barátja, akit nyolc éve szem elől veszített. „Mi történt veled – kérdi meglepetten tőle, amikor Palócz munkát kér –, melősnak jelentkezel mérnöki diplomával?” „Nincs a zsebemben” – válaszol neki röviden Imre. Sztankó faggatására elmondja, négy évet töltött „egy kedélyes kis táborban, ítélet nélkül”. „Rehabilitáció? Egyelőre néma csend.” Sztankó azonnal intézkedik. „Szükségem van rád, nekem csak a pofám nagy!” – vallja be, és felveteti a vállalatához Palóczot. A párttitkár (Németh Margit) ellenzi ezt – hiszen „ült” –, de Sztankó vidáman „odavágja”: „Na, ne légy balos, Irén!” A minisztériummal majd elrendezi ő az ügyet. Szüksége van Imre támogatására – mégiscsak mérnök, még ha nincs is diplomája, de „bejárta az egész világot”, dolgozott nagy építkezéseken –, most, amikor „eddig legnagyobb munkájára” készül: „fölhúzni a hatgyűrűs silót”. „Tizenkét vállalattal vagyunk versenyben! Aki a versenyt megnyeri, 12 vállalat igazgatója lesz!” – jelenti be a tétet. „Az én világom most kezdődik!” – fűzi hozzá sokat sejtetően. „Az enyém is, remélem” – válaszol rá Imre.

Sztankó felesége (Szemere Vera) is megérkezik. Aggódik, „jó lesz-e ez”? A férfinak azonban most nincs ideje felesége aggályait részletesen cáfolni. Falazóversenyre siet, ahol megmutatja, tud még bánni a malteroskanállal. Boldogan ünnepli győzelmét, de Bónis (Molnár Tibor) szavai lehűtik lelkesedését. Már napok óta keresi Sztankót, hogy elmondja neki, „valamicskét” süllyed a siló fala. Az igazgató azonban a torkára forrasztja a szót. „Ez a mi dolgunk!” Bónis rájön, a régi igazság még mindig érvényes: „nem szabad dumálni, abból mindig baj van”. Imre azonban felfigyel a mondatra. Elmege, hogy utánanézzon Bónis bejelentésének. Sztankó tudta nélkül méréseket, talajvizsgálatot rendel el. Ami-

kor az igazgató ezt megtudja, azzal vádolja, hogy le akarja járatni őt, felesleges pánikot kelt. „Téged ma figyelmeztettek, s te hallgat-tál!” – szembesíti Imre az igazsággal. „Itt nem folytattak lelkiismeretes méréseket. A talaj laza. Én itt nem folytatom a munkát!” – közli véleményét Sztankóval. „Én folytatom!” – vágja rá gőgösen az igazgató. „Épp eleget hazudtak az embereknek, ideje megtudniok az igazat”, még ha ez az igazság „keserű” is. „Neked nem fontos, hogy ez a siló felépüljön! Sőt!” – vágja a mérnök szemébe Sztankó. Irén, a párttitkár, aki tanúja a jelenetnek, elhatározza, hogy utánajár a „keserű igazságnak”.

A munkásokat is megosztja a felismerés. Egyesek azt vallják, „nem kell dumálni”, másoknak viszont az a véleménye, hogy „az életben nem hozzuk helyre a dolgokat, ha folyton kussolunk”.

Sztankó Klárinál (Ruttkai Éva), a presszóslánynál keres vigasztalást. De ő is csak a saját problémájával gyötri. Orvos szeretett volna lenni, de a „kaderlapja” miatt nem vették fel az egyetemre. Sztankó kénytelen beismerni, hogy „sok baj van”. „Mindenkinek a magáé” a fontos.

A párttitkár is a kételkedők oldalára áll, az „uszálypolitika” áldozatául esik. Sztankó magára marad „harcában”. A helyreállítási munkához pénz kellene, de nincs. Póthitelt kérni? Az egyenlő a beismeréssel: „hülyék vagyunk”. Ő nem hajlandó „jó hírért” kockáztatni felettesei előtt.

Munkásküldöttség érkezik hozzá, Irénnel az élen. Imre viszont távozni készül. Sztankó tartóztatni próbálja. „Választ kaptam az ügyedben!” – veti ki a horgot. „A rehabilitáció biztos, készpénzt kapsz!” Imre azonban nem megy lépre. „Itt már arról beszél mindenki, hogy rossz helyen építünk” – tárja Sztankó elé a közvélemény ítéletét. A vezetés tekintélye megingott. Sztankó megérzi a veszélyt, ami ebből következik, de képtelen a józan felismerésre: tévedett, rossz ügyet véd.

A siló északi falán repedés keletkezett. Valaki krétával meg is jelölte. Imre felfedezi a jelet, észreveszi a repedést. A munkások nem hajlandók az életüket kockáztatni. „Ez sztrájk!” – rémüldöznek az ijedősebbek. „Nem sztrájk, munkabeszüntetés” – nyugtatja az embereket Bónis. „Ha mi sztrájkolunk, nekik van igazuk” – mondja egyikük. „Én felmegyek!”

Imre Sztankóhoz siet, aki eközben barátaival szórakozik. A legfőbb gondja most, hogyan építsen tornyot – gyufaszáלבól. Mikor Imre közli vele a rossz hírt, borgőzös állapotban, felelőtlenül kijelenti: „Én vállalom!” „Tőled mindenki megdögölhet” – feleli rá Imre. – Én ebben nem veszek részt!” „Csak a negyedév végéig maradj nyugton!” – kéri leli őt Sztankó. „Rombolni nem segíték!” – hangzik a kérélésre a válasz. „Te

elgyávultál a börtönben! – vágja Imre szemébe Sztankó. – Vedd tudomásul, hogy a szabotázs a rendőrségre tartozik!” – fenyegeti meg Palóczot. „Te karrierista állat!” – veti oda neki megvetően Imre. Sztankónak elfogy a türelme, megüti.

Majd magához inti a rendőrőrnagyot (Mádi Szabó Gábor), akivel együtt szórakoztak. Induljanak – mondja – rendet teremteni. Imrének nincs más választása: a minisztert riasztja. „Itt emberéletről van szó!” – mondja.

De már késő. A siló megdőlt, Barcent (Barsi Béla) odanyomja az állványhoz. Bónis felszalad érte, de a megroggyant épület rájuk dől, maga alá temeti mindkettőjüket. Az ijedt, sajnálkozó Sztankónak megvetően vágják oda a munkások: „gyilkos”. Emberek haltak meg, ez már bűnügy. „Szóval ez a mérnök Belgiumban szerezte a diplomáját?” – tudakolja az őrnagy. „Azt mikor tudad meg, hogy ült?” – kérdezi Sztankótól. A választ azonban már meg se várja. „Nyilvánvaló”, Palócz a felelős mindenért. Letartóztatja.

Imrét elviszi a fekete kocsí. Sztankó megsemmisülten motyogja: „én jót akartam”. „Az idő engem fog tisztázni!” – bizonygatja Irénnek. Valóban. „Sztankó János ipari állandó bizottsági tagot” időközben trösztigazgatóvá nevezték ki. Mindenki a megérdemelt helyre került. Ez volt a dolgok rendje 1953 nyarán, Magyarországon.

JEGYZETEK

- [1] Játékfilmművészetünk helyzete. Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága, 1957.
- [2] I. m.
- [3] I. m.
- [4] A memorandum ötlete – amelyet az MDP KV-hez intéztek – Gimes Miklóstól és Vásárhelyi Miklóstól származott. Szövegét 1955. október 18-án fogalmazták, de az csak 1956. október 6-án jelent meg az *Irodalmi Újságban*. Benne röviden, de félreérthetetlenül tiltakoztak az aláírók az 1955 márciusa óta fokozatosan és mind erőteljesebben balfelé tartó politikai irányvonal, „a szektás-dogmatikus Rákosi-csoport” újra növekvő befolyása, hatalmi pozíciójának mindjobban érzékelhető megerősödése ellen. Az 59 aláíró között számos olyan író, újságíró szerepelt – Sarkadi Imre, Déry Tibor, Háy Gyula, Gyárfás Miklós, Karinthy Ferenc, Méray Tibor, Örkény István, Palotai Boris, Tardos Tibor, Vészi Endre –, akik forgatókönyvíróként a filmgyártásban is részt vettek, s színészek, akik magyar filmekben fő- vagy jelentős szerepeket játszottak több ízben (Bessenyei Ferenc, Gábor Miklós, Ladányi Ferenc, Mészáros Ági, Ruttkai Éva). A filmrendezők közül Herskó János, Keleti Márton, Máriássy Félix, Várkonyi Zoltán, az operatőrök közül Illés György, illetve Bacsó Péter dramaturg írta alá a nyilatkozatot. Az aláírók ellen indított hajszja eredményeképpen ötvenegyen – köztük valamennyi filmalkotó – visszavonta aláírását. (Rainer M. János, i. m.: 207–208., 211–212., 391–393.)
- [5] Cím és dátum nélkül. ÜMKL, XV-29/109.
- [6] Játékfilmgyártásunk... Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága, 1957.
- [7] A *Szakadék* elményanyagát 1938-ban, szülővárosában, Orosházán gyűjtötte össze Darvas József. A tényekből néhány mozzanat már szerepelt 1939-ben megjelent, *Máról holnapra* című regényében. Ezt követően írta meg színműnek, és a drámaváltozatot 1942 szeptemberében mutatta be Pünkösti Andor Madách Színháza. „Már akkor megfogalmazódott bennem a gondolat – emlékezett a film bemutatója alkalmából a népművelési miniszter –, hogy filmet írok Bakos Jóska és a falusi tanító életéből.” Az lehetséges, hogy Darvasban valóban ekkor fogalmazódott meg a megfilmesítés gondolata, de a kezdeményezés nem tőle indult el. Az ötlet Katona Jenő gyártásvezetőtől származott. 1943 tavaszán, az *Erdélyi Filmgyártó Vállalat* Népszínház utcai irodájának szerény udvari szobájában felkereste a vállalat vezetőjét régi ismerőse, Tóth Péter türjei premontrei kanonok. Legényegyleti műkedvelőivel korábban bemutatta a *Szakadék* című színdarabot, és azért jött fel Pestre, hogy elintézzze, a filmhíradó örökítse meg a nevezetes eseményt. A híradó nem tartott igényt erre, de Katona képzeletét foglalkoztatni kezdte a megfilmesítés gondolata. „Volna kedved hozzá?” – kérdezte egy reggel Ranódy Lászlótól. Darvas József bizalmatlanul fogadta a Filmgyártó Vállalat javaslatát. Csak hosszas rábeszélés után volt hajlandó találkozni a későbbi rendezővel, Ranódyval. Ranódy bemutatkozásként (hogy az íróat meggyőzze „baloldaliságáról”) elküldte Darvasnak Hont Ferenc *Független Színpadának* – ahol mint segédrendező és díszlettervező dolgozott akkoriban – 1939-es plakátját, mellékelve hozzá Móra Ferenc *Ének a búzamezőkről* című regényéből írt forgatókönyvét, amelyet akkor tiltott be a cenzúra „a béke melletti izgatás

és az orosz-magyar barátság nemkívánatos ábrázolása miatt" (ifj. báró Wlasics Gyula kultuszállamtitkár). Az első találkozó a két baloldali között stílusosan (*noblesse oblige*) a Savoyban zajlott le. Hosszan elbeszélgettek a jövőendő magyar filmgyártásának stílusáról. Darvas arról faggatta Ranódyt, milyennek képzel el filmen a *Szakadékot*. Úgy látszik, jó benyomás alakult ki benne a színdarabot a *Máról holnapra* című regénnyel. A történet hátteréül – realista „díszletként” – a harmincas évek magyar faluja szolgált. Két hónapon át dolgoztak rajta, majd megkezdték a forgatás előkészítését. Több ezer kilométert autóztak motívumkeresés címén, próbafelvételeket készítettek, amikor a Belügyminisztérium „osztályellenes izgatás” címén betiltotta a további munkát.

1949-ben Ranódy ismét megpróbálkozott a *Szakadék* megfilmesítésével, de a kijelölt dramaturg (?) „kisebb változtatásokra” irányuló javaslatai („a tanító vegye feleségül a kuláklányt, majd csempéssze be a szövetkezetbe apósát”) elvették a rendező kedvét a további munkától.

1955 tavaszán felhívta őt Kovács András, a Dramaturgia vezetője. „Azonnal küldd el a *Szakadék* forgatókönyvét!” – mondta. Hetekbe tellett, amíg a népművelési miniszter elszánta magát az új irodalmi forgatókönyv megírására. Akkor azonban nyolc napig tartó éjjel-nappali munkában el is készítette a több mint 6000 méteres filmre elegendő irodalmi alanyagot (ez olvasható a *Csillagban*). Rendező és dramaturg (Mamcserov Frigyes) kétségbeesetten dolgozott azon, hogy ezt reális méretűre rövidítse.

A szereplők kiválasztásán – ezúttal azonban még inkább, mivel gyerekekről volt szó – nagyon sok múltott. Több mint 3000 gyereket „vizsgáztattak le”, alkalmas-e Bakos Jóska szerepére, amíg a csillebérci úttörőtáborban rá nem akadtak a 10 éves sárbogárdi Csögör Tiborra, a megfelelőre. A magyar film sok-sok elbűvölő, megható és megmosolyogtató gyerek szereplője között talán Csögör Tibor volt a legtehetségesebb. Szinte játszania sem kellett. Arca, megjelenése sugallta, kifejezte azt a környezetet, azt az életformát, amelyből származott, amit nap mint nap megélt a szereplő és megformálandó hőse.

„Író, rendező, operatőr egyetértett abban, hogy Klárinak nagyon szép nőnek kell lennie.” Klári szépsége dramaturgiai tényezővé vált, ami – vélték – erősíti vagy gyengítheti a konfliktus hitelét. A kiválasztás ezért, e szerepet illetően sem ígérkezett könnyűnek, de az élet – a véletlen formájában – meglepő, regénybe illő fordulattal sietett Ranódy László segítségére. Mindenki tudta, hogy a rendező női főszereplőt keres. Segített is neki, aki csak tehette. Egy nap felkereste őt a tragikus sorsú Halász Géza, az akkori Jókai Színház színésze, és eléje tett egy 6 x 9-es fényképet. „A napokban érkezik Erdélyből a feleségem, Bara Margit, aki tavaly őszig a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja volt” – fűzte hozzá a látottakhoz. „Úgy érzem, ő jó Kovács Klári lenne.” S lett egy üstökösként berobbanó színésznő rövid pályafutásának első főszerepében.

A „négy évszakos” film felvételei – amiktől mindenki rettegett a filmszakmában – 1955. szeptember 21-én kezdődtek Szabadszállás határában, az állami gazdaság egyik tanyáján, a csépléssel, majd Kunszentmiklóson és Sáríban

folytatódta. Sári öreg temetőjében frissen hantolták a forgatáshoz a besüppedt sírokat, és az ócsai általános iskola gyermekkara, harmónium kísérete mellett, régi református szoltárt próbált újra és újra. A film legnehezebb jelenete, az 51. kép játszódik itt a temetőben, amikor 3 percbe egyszerre három cselekménymozzanat (a temetés, a sztrájk kiszélesedése, a legenda keletkezése, hogy Böröcz-Horváth ölte meg Bakos Jósikát) kell összefogni. Az, hogy ezt sikerült megvalósítani, Pásztor István operatőr érdeme volt, aki ezt a jelenetet – amelyik „közönséges” objektívvel felvéve 13 önálló beállítást igényelt volna – a magyar operatőrök közül elsőként, *gumioobjektívvel, egyetlen beállításban örököltette meg.*

55 napi forgatás után – pótfelvétel nélkül –, 1955. december 21-én befejezték a *Szakadék* felvételeit. A 2889 méter hosszú film az orosházi bemutatóra várt, hisz sehol sem „vizsgázhatott” volna olyan szakértő közönség előtt, mint az ifró-miniszter szűkebb hazájában, a helybeli *Béke* moziban. „Itt válik el, milyen a film!” – hangoztatta Darvas József, a bemutatóra igyekezve. Az „eredményhirdetésre” nem kellett a vetítés végéig várnia. Már nevének említésére kitört a tapsvihar. „Orosházán! – ahol öt-hat tenyér összeverődése már nagy sikert jelent.”

Az első magyar *filmballadát* (Rajcsányi Károly), amely hívebben tükrözte az 1950-es évek szellemét, mint a korabeli állapotokét, épp ezért az erényéért tüntették ki 1956-ban a IX. Karlovy Vary-i filmfesztiválon a zsűri négy nagydíjának egyikével, amelyen az *Egy pikoló világgal* osztozott. Mindkét rendező ugyanabban az évben már Kossuth-díjat is kapott. (Játékfilmek összesítése. 1956. ÚMKL, XV–29/114., 240. Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0839/56. Ranódy László: *13 év, „Szakadék”*. [Egy film története az ötletől a megvalósulásig.] Csillag, 1956:575–581. Halasi Mária: *Zúg a cséplőgép...*, *Színház és Mozi*, 1955:38:16–17. Ruffy Péter: *A csapó mögött. Színház és Mozi*, 1955:46:4–5. H. M.: *Új film – régi forgatókönyv: „Szakadék”*. *Színház és Mozi*, 1955. szeptember 9. *Szabad Ifjúság*, 1955. október 29. *Színház és Mozi*, 1955. november 18. Botond Edit: *Készülő filmeknél Sárin. Szabad Nép*, 1955. december 1. Körmendi Judit: *Szakadék. Magyar Nemzet*, 1955. december 6. Dersi Tamás: *Bemutatjuk Bara Margitot. Színház és Mozi*, 1956. január 21. Halasi Mária: *A „Szakadék” ősbemutatója Orosházán. Színház és Mozi*, 1956. március 2. Rajcsányi Károly: *A „Szakadék” filmbemutatója. Magyar Nemzet*, 1956. március 3. *Szabad Nép*, 1956. július 30.)

- [8] Az „első magyar, mai témájú, színes *parasztvígjáték*” irodalmi alapja novella formájában jelent meg az *Irodalmi Újságban*, 1953 nyarán. Az ifró, Urbán Ernő maga sem tudta eldönteni, mit írt. „Idillt akartam írni, nem mesét. Ez pedig kettő. [...] Az idill [...] a való életet mutatja meg: de az élet napos, derűs oldalát.” A „hintós történet” alapötletét egy, a *Szabad Földben* megjelent olvasólevélből merítette. Amint a novella megjelent, rögtön felkeletette a filmgyár érdeklődését, hisz a „mezőgazdasági tárgyú vígjáték filmművészetünkben ismeretlen volt”, miközben „követelő erővel jelentkezett az a politikai és művészi szükségszerűség, hogy (az alkotók) derűs, vidám filmben »ábrázolják« a »mai« magyar falu életét”. Ehhez teremtett új műfajt Urbán, *falusi idillnek* elnevezve azt. Később, már a film kapcsán, *mai tündérmeséről* beszélt. A Dramaturgia bátorította fel az ifrót, hogy a novellából forgatókönyvet készítsen. Adtak mellé dramaturgot, rendezőt (előbb Máriaássy Félix, majd Bán Frigyes próbálkozott meg együttműködni vele, de eredménytelenül),

instruktort is, a tapasztalt Nóti Károly személyében. Mégsem haladt előre a forgatókönyvírás. Mikor azután Ranódy Lászlót kérték fel, „karolja fel”, gondolzza a témát, mindjárt kiderült, mi volt korábban a baj. A szobán forgó személyek nem akartak szakítani „filmvígjátékaink kozmopolita jellegével”. Ők nem törekedtek arra – mint Urbán és Ranódy –, hogy „kiküszöböljék a bemondásos, szövicceken alapuló pesti humort”, s helyébe – mint tette az idézett szerzőpáros – a „néphumor egészséges derűjét” állítsák. Az eredmény: filmjüknek – az utóbbi időben látott vígjátékok közt – nem akadt (Szabó Pál kifejezésével élve) „se rokona, se ismerőse”. „Jellegzetesen magyar talajból fakadt – lelkendezte a film láttán a *Talpalatnyi föld* írója –, magyar a kedv, az öröm, az életerő”. Az alkotók „zászlajukra a művi rafináltság helyett a művészi egyszerűséget” írták. „Szocialista tartalmat nemzeti formában” közvetíteni, ahogy Sztálin óhajtotta. (Hivatkozás a rendezőtől.) Azért ezen elvek ellenére sem boldogultak könnyen a téma megformálásával. A műfajteremtés hatalmas terhe nyomta őket. 1954 februárjától júliusig a forgatókönyv 5 különböző változatát készítették el, de egyik sem felelt meg a kívánalmaknak. Sőt, a film forgatása is úgy kezdődött el augusztus 18-án, mint annyi más esetben: még nem állt rendelkezésre végleges forgatókönyv, s a már *elfogadott* irodalmi forgatókönyvet tovább javígtatták. A cselekmény – e módosítások eredményeképpen – a forgatás közben alakult ki végérvényesen. Ennek ellenére, a *Hintónjáró szerelem az első olyan játékfilm volt a korszakban* (tehát tíz év óta), amelyhez egyetlen napnyi pótfelvétel sem kellett! 48,5 nap alatt (ebből 23,5 nap külső, 25 nap belső) forgatták le, és december 6-ára (más változat szerint december 30-ára) fejezték be. A forgatókönyvben szereplő előjátékot negédes bevezető szöveg helyettesítette. („Mesét mondunk, mai mesét, mai emberek-ről. Hintón jár a mesénk...”)

A külső felvételek Szigligeten, „a Peczőli-házban” (ahogy filmbeli tulajdonosa után a helybeliek elkeresztelték) és a környéken folytak. A felfuttatott vadrózsa, a széles tornác a díszlettervező ötlete és az építész műve volt. „No, meg a díófa egynémely töppedt levelét kellett [...] pótolni műlevekkel. Nem kunkorodhat ennyi naptól perzselt levél a Peczőliek portáján.” Az Alkotóház kökerítése is a filmforgatásnak köszönheti, hogy tatarozták. A Fő teret beültették virágokkal. „Népünk vagyona” rászorult, hogy „kikozmetikázzák, mielőtt a valóságot tükröznék”. (Palotai Boris) Az „első filmes” díszlettervező, Ambrózy Iván „kényes, éjszakai külsőket ábrázoló díszletekkel zsúfolta tele a filmet”. A műteremben rengeteg munkával „felépített” szőlőhegyet és kertet az operatőr, Badal János a felvételeknél szinte alig „hasznosította”, igyekezett minél kevesebbet mutatni belőlük. Az eredetileg trükkkeljárással készítendő álomképet (Peczőlinéét) előbb hétköznapi egyszerűsítették, majd kihagyták a filmből. Helyette Peczőliné elmesélte, hogy mit álmodott.

A forgatás még el sem kezdődött, Farkas Ferenc máris, rendhagyó módon, megzenésítette a forgatókönyv „egyes részeit”. A rendező arra törekedett, hogy a jelenetek és a felvételek a már hangszalagra rögzített zene tempója szerint készüljenek, a színészek e ritmusra mozogjanak. Ez megfelelt Ranódy igen eredeti felfogásának, miszerint „a zene [...] nem alárendelt illusztráció [...], hanem segítőtársa a rendezőnek az eszmei mondanivaló formai megoldásánál”. (Sic!)

Az „igazi mese” (Urbán Ernő) ifjú főszereplőinek megszemélyesítőit, a „falusi Rómeót és Júliát” (Barabás Tamás), Bercit és Vilmát nagyon nehezen

találta meg a rendező. „Lámpással” keresett fiatal, tehetséges színésznőt, „az se baj, ha műkedvelő”. „Tanultunk a haladó olasz filmekből, elsősorban De Sicától, aki minden filmjében felfedezett egy-két »civilt«.” (Ranódy László) A választás végül a már rutinos Szirtes Ádám mellett a kezdő Medgyesi Máriára esett. „A kislány nagyon hideg, nagy dilettáns” – állapította meg a látottak alapján Gertler Viktor, aki – mint az egyik kritikus – a csokolózást sokallta a filmben. A „főszerepet” – mivel a legjobb alakítást nyújtotta – azonban Fónay Márta játszotta, Peczőliné megszemélyesítőjeként. „Ahogy a [...] plakáton a hintó gyeplőjét, úgy tartja kezében – a sok jó színész között is – az egész filmet ez a telivér, robbanó egyéniségű színésznő.” A lehető legnagyobb elismerést vívta ki játékaival: újra és újra nevetésre készítette a felvétel során a komédiázáson megedződött statisztákat is.

A 2400 méter hosszú film (106 kép, 481 beállítás) valóban úgy végződött, mint a mese („szép volt, talán igaz sem volt”, avagy „itt a vége, fuss el véle”). Minden jó, ha jó a vége: Berci elveszi Vilmát, az öreg Peczőli (Maklár Zoltán) megbékél és belép a szövetkezetbe, s „a jó művészeti eredményt I. osztályú besorolás és nagy közönségsiker” jutalmazta. (Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0511/55. A *Hintónjáró szerelem* Dramaturgiai Tanács ülése. 1954. március 22. *Színház és Mozi*, 1954. április 9. *Készül a „Hintónjáró szerelem”. Színház és Mozi*, 1954:29:25. *A szentesi idill Szigligeten. Színház és Mozi*, 1954:35:19. r. j.: *Az elnyűhetetlen asszonyosság. Színház és Mozi*, 1954:47:24. Ranódy László: *A filmkonferencia elé. Színház- és Filmművészet*, 1954:578. Palotai Boris: *A „Hintónjáró szerelem” és a „Liliomfi”. Nők Lapja*, 1954. szeptember 9. Barabás: *„Hintónjáró szerelem” – Szigligeten. Béke és Szabadság*, 1954. szeptember 15. A *Hintónjáró szerelem* Művészeti Tanács-ülése. 1954. december 16. Barabás Tamás: *Fónay. Béke és Szabadság*, 1955. január 2. Rendezői kiértékelés. 1955. február 9. A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1955. február 23. ÚMKI., XV–29/248.)

- [9] Friedrich Engels levele Margaret Harknesshez. 1888. április eleje. (Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról*. Szikra, Budapest, 1950:42.)
- [10] Lukács György, 1989:280.
- [11] Révai József: *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez*. (1950) (*A Lukács-vita*. [...] Múzsák Könyvkiadó, Budapest, 1985:184.) Nincs mód rá, hogy részletekbe menően cáfoljuk Révai vagy Lukács egy-egy állítását; hogy mit tulajdonít az előbbi az utóbbinak, és mit mondott, írt az utóbbi valóban. A vita szintje, stílusa, az érvelés logikája *korszakjellemző*, ezért is tartottuk fontosnak ilyen részletességű ismertetését.
- [12] Lukács György: *A realizmus problémái*. Athenaeum, Budapest, 1949:5.
- [13] Lukács György, 1949:6.
- [14] Lukács György, 1949:9.
- [15] Lukács György, 1949:9–10.
- [16] Lukács György, 1949:10.
- [17] Lukács György, 1949:11.
- [18] Lukács György, 1949:25–26.
- [19] Lukács György, 1949:26.
- [20] „A művészet nem más, mint a valóság egy részlete, amit a művész alkotától függően lát.”
- [21] Lukács György, 1949:26–27.
- [22] Lukács György, 1949:27.

[23] A valóság művészi tükrözésének sajátos jellege abban mutatkozik meg, hogy olyan képet kíván adni a valóságról, amelyben a jelenség és a lényeg, az egyes eset és a törvény, a közvetlenség és a fogalom stb. ellentét úgy oldódik fel, hogy spontán egységbe „fogódjék” a művészi mű közvetlen benyomásában. A fogalmazásból és az igealakból is kitűnik, hogy ez inkább öhajnak, elképzelésnek felel meg, mintsem hogy a valós viszonyokat és az eredményt tükröznék. Minden műalkotás zárt, kerek egész, amelynek „magában befejezett összefüggést kell adnia”. Olyan összefüggést, amelynek „mozgása és struktúrája *közvetlenül* evidens”. Minden alkotásnak a benne előforduló személyek, helyzetek, történések stb. *összes* „előfeltételeit” magának kell „alakítóan kifejlesztenie”. Mint a kiemelt jelző is mutatja, ez a totalitásigény eleve túlzó, megvalósíthatatlan, spekulatív. Ha mint kijelentés, tudományos tétel hangzik el, irreális, vitatható ugyan, de elméletben megengedhető. Itt azonban – miként a harmincas években kimunkált és Sztálin által erősen befolyásolt művészetelméletben – normatívaként hangzik el, tehát a művésznék ehhez kell vagy kellene igazítania alkotását, az ítéshoz pedig ehhez mérnie a műalkotást. Ebben az összefüggésben világlik ki, hogy nemcsak abszurd, de irreleváns is.

Minden jelentős műalkotás – írja Lukács – „saját világot” teremt [nem tudni, mi az oka ennek a minőségi megkülönböztetésnek, hisz a jelentéktelen is ugyanezt teszi], ami személyeiben, helyzeteiben, cselekményvezetésében különleges, más műalkotással nem közös, a *mindennapi valóságtól teljességgel különböző minősége van*. Joggal vetődik fel a kérdés – amit Lukács meg is fogalmaz –, hogyha ez így van (márpedig ezt állítja), akkor „nem szünteti-e meg a műalkotás sajátosságának ez a meghatározása azt a jellegét, hogy a valóság tükröződése”? A válasz tömör: nem. Indoklás nincs. Ez „csak élesen kiemeli különleges voltát, a valóság művészi tükrözésének sajátosságát”. A „saját világ” és a valóság sajátos tükrözésének „összehasonlíthatatlansága” csak látszat – nyugtat meg a szerző –, a mű lényegében hívebb, teljesebb, elemibb, mozgóbb (valamennyi Lukács kifejezése) tükrözése a valóságnak, mint amilyent a befogadó ismer. A középfok mégiscsak különbséget jelez, a tényleges és az ábrázolt valóság *természete* (jellege) más, ha a középfokot nemcsak nyelvtanilag megkülönböztetett funkcióként szemléljük. Annak ellenére, hogy Lukács *csak látszatnak* minősíti ezt a meglévő és érzékelhető különbséget a kettő között. Hiszen hogyan lehetne – csak a látszat alapján – a „saját világ” (az ábrázolt) azonos a tényleges valósággal, annak beavatkozás nélküli „tükröződése”?

Minden műalkotásnak – érvel tovább Lukács – önmagában kell megállnia, helyesen és helyes arányban kell „tükröztetnie” mindazokat a lényeges, objektív meghatározásokat (?), amelyek az ábrázolt darab élet objektív tartalmát és összefüggéseit kiteszik, hogy az élet *totalitásnak* tűnjék fel. A műalkotás totalitása azonban – az étellel szemben, amely extenzív – intenzív: azoknak a meghatározásoknak kerek és önmagában zárt összefüggése, amelyek – objektíve – az ábrázolt darab élet szempontjából döntő jelentőségűek; amelyek annak sajátos minőségét és helyzetét az „életfolyamat” egészében kifejezik.

Az igazi műalkotás aktív – „propagandisztikus”. Az ilyen ábrázolás semmiképpen sem lehet a „párton kívüli” ábrázolás „halott és hamis objektivitása”, irány és aktivitásra serkentő felhívás nélkül. „Az objektivitásnak ezt a pártosságát” – ez úgy hangzik, mint „fából vaskarika” – a műalkotásban fokozottan

meg kell találunk. Hogyan lehet az objektivitás „tudatosan, ennek a pártállásnak értelmében erre a célra csoportosított elrendezése”? Csak úgy és akkor, ha „odaadjuk magunkat a műnek”, ha elfogadjuk valóságnak azt, amiről „pontosan tudjuk, hogy nem valóság, hanem a valóság tükröződésének különleges formája”. (Lukács György, 1949:28–35.)

Ez az elmélet köntöstét öltő rabulisztika nem az ész, a logika, a tudományos megismerés elvének engedelmeskedik, hanem egy elmélethez igyekszik hozzáidomítani a valóságot. Nem a valóság tükrözésére, de megfigyelmezésére törekszik. A valóság átalakítása mindig a tudat forradalmával és olykor megregulázásával kezdődik. Minden „forradalmi” gondolkodó – Sztálin, Révai, Lukács –, aki meg akarja változtatni a valóságot, először annak elméletét és ábrázolását igyekszik ráncba szedni. Majd ez a megváltozott eszmarendszer – reméli – „behatol a tömegekbe”, és normává, mértékké válik a gondolkodásban és a megjelenítésben. Csakhogy a társadalom aktív szereplői közül kevesen iskolázkodnak elméleteken. A gyakorlatra, amely spontánul szerveződik, erőszak nélkül ritkán hatnak a forradalmi tanok. A ritka pillanat azonban azért ritka, hogy néha elérkezzék. Ilyenkor már szokás, jól felfogott érdek megismerkedni olyan elméletekkel is, amelyek korábban meglehetősen idegennek tűntek, sőt elriasztottak. Nem azért, mintha ezek valaha is befolyásolták volna a gyarkolatot, de tevőlegesen befolyásolhatják – és befolyásolták 1945–1956 között is – a tevékenység lehetőségét.

- [24] „A szocialista realizmus abban különbözik a polgári kritikai realizmustól, hogy a kritikát következetesen végigviszi, a kiutat megmutatja, állásfoglalása pártos, megmutatja a születő szocialista társadalom pozitív hőseit [...], nem a haladó vagy nem haladó polgár, hanem lényegében a munkásosztály szemével vizsgálja az életet. [...] A politikai és írói magatartás kettőssége a polgári társadalomhoz van kötve, s olyan mértékben szűnik meg a »Balzac-dilemma« lehetősége, amilyen mértékben az író a munkásosztályhoz közeledik.” (Horváth Márton: *Magyar irodalom – szovjet irodalom. Logóink: Petőfi*. Szikra, Budapest, 1950:229–230.) Amint látható, ez a meghatározás – a jellemző jegyek mibenlétét illetően – semmi sajátosat nem különböztet meg, a kritikai és a szocialista realizmus között posztulált különbséget nem tudja jellemző jegyekben megragadni, az utóbbi létezését ezekkel bizonyítani. Marad a magatartásforma, az osztály-hovatartozás különbözősége, a normatív szemlélet egyoldalú érvényesítésének kötelezettsége mint megkülönböztető jegy a *valóságban*; mint követendő példa, amely hozzásegít ahhoz, hogy a realizmus – mint szemlélet- és ábrázolásmód – az új „osztálytársadalomban” egyáltalán érvényesülhessen. Az is kiderül, hogy ez a meghatározás valótlanul állít azzal, hogy a „Balzac-dilemma” a szocialista társadalomban megoldódott. A politikai és művészi magatartás kettőssége a megváltozott történelmi körülmények és társadalmi viszonyok közepette is tovább élt és determináló volt. A művésznek ahhoz, hogy szocialista realista lehessen, meg kellett volna tanulnia – ahogy erre a Párt ösztönözte – a „munkásosztály szemével” látni, lemondva ezzel saját látásmódjáról, ellentétbe kerülve osztályhelyzetével. A „Balzac-dilemma” tehát, korszerűsített változatban, tovább élt.

- [25] *Valós és/vagy valószerű*: a megkülönböztetés nemcsak jelentéstani szempontból fontos, de filozófiailag is tétje van. Azt állítani, hogy a valóság megismerhető: igaz. Azt állítani – miként a marxista filozófia a totalitásigény szellemében tette –, hogy a valóság teljességében ábrázolható, azt feltételezi,

hogy az egyénen kívül, akinek e valóságról szükségszerűen csak *részleges* ismerete, tapasztalata és világképe lehet, létezik olyan *instancia*, amelyik a részismeretekkel, a részleges tapasztalattal szemben az „egészről”, a teljes valóságról rendelkezik, méghozzá nem is részleges, hanem teljes ismerettel, s ennek birtokában képes a *valóság objektív tükrözésére*. Ez a *mindentudó és mindenható* instancia nemcsak látszólag rokonítható más filozófiai irányzat Isten- vagy szellemfogalmával. Más nézetet közvetít mégis, bár fogalmilag látszólag csekély az eltérés. A valóság objektív *tükröződése* állítás, amelyben – a tükrözés alanya helyett – maga a valóság válik egyszerre a tükrözés alanyává és tárgyává. A művészi ábrázolásban – ez nyilvánvaló – ezek a kérdések ma is rendkívül jelentősek, amikor a *kijelentés elmélete* épp annak eldöntésére összpontosul, kinek a *nézőpontját*, szemléletét tükrözi az alkotás. Mindazonáltal a *valós*, a *valódi*, a *valóság* mint kategóriák önmagukban nem határozhatják meg kritériumként a művészi ábrázolást. Az kezdettől és mindvégig a *valószerű* szférájában alakul, és csak e tartományon belül ítéltethető meg a valóság tükröződésének (több/kevesebb) mértéke. A magyar filmművészetben is az a fordulat a döntő és (film)történetileg meghatározó, amikor 1953–1954-ben lehetőség adódik – és e lehetőséggel élnek is az alkotók –, hogy a *valótlan* szférájából a *valószerű* szférájába törekedjék az ábrázolás.

- [26] Noha korábban is születtek jelentős művészi alkotások a magyar filmgyártásban, filmművészetről mégsem beszélhetünk mindaddig Magyarországon, amíg eseti, sporadikus, véletlenszerű e művek létrejötte, lehetőségük nem az objektíve adott körülményekből következik logikusan; amíg egy-egy kivételes egyéniség és egy kiváltságos pillanat találkozásának jóvoltából születnek; amíg gyakoriságuk viszonylagos, eset voltak törvényszerű. Filmművészet akkor születik, amikor az „eredménynek”, művészi teljesítménynek minősíthető alkotások létrehozásának *folyamatossága* biztosított, az nem(csak) személyekhez kötött, de a helyzetből fakadó lehetőség realizálása révén *kollektíve* (a kollektíva számára) adott, és csak a tevékenység minősítésének (minősülésének) eredménye. A történelmi-társadalmi körülmények alakulása lehetőséget teremt a művészi képességek kiteljesítésére, s az ennek köszönhetően születő művek újabbakat ösztönöznek.
- [27] A film minden műfajának voltak és vannak valóságábrázolási kritériumai, amelyek műfajonként élesen elkülönülnek. Más egy *western* és megint más egy *bűnügyi film* konvenciórendszere, amely az ábrázolás *valószerűségének modalitásaiban* is megfigyelhető. Minden műfaj más és más arányú *valószerűséget* igényel, a társadalmi dráma nyilvánvalóan nagyobb arányút, mint a *musical*. Míg olyan is akad (*mesefilm*), amelyik teljesen nélkülözi a *valószerűséget*, s ez mégsem *valószínűsítő* (akadályozza létrejöttének). A *valószerűség*, a valóságábrázolás látszata azonban a film majd minden műfajában kötelező érvényű, azaz az adott műfajba tartozó, korpuszt alkotó korábbi művek *valószerűség*sintje szerint alakul és válik elfogadottá.
- [28] Lukács György, 1949:41.
- [29] A fogalom Umberto Barbarótól származik, aki 1943 júniusában megjelent cikke címében használja ezt a kifejezést: *neorealismo*. (*Film*, No 23.) Barbaro Renoirról, Carnéról, Duvivier-ről, nem pedig az olaszokról írván használta a neorealizmus fogalmát. A vita – ismerte el később ő maga – a „nem megfelelő szóhasználatból, a *neo* jelzőből eredt”. „A lényeg azonban a *realizmus* fogalmának meghatározása, és nem e jelző minősítése.” (*Sull'origine e la denominazione*

- del neorealismo. Servitù e grandezza del cinema.* Editori Riuniti, Roma, 1962:187.) Bár Guido Aristarco 1945-től használta ezt a kifejezést az új olasz filmek tendenciózus (tendenciaként értékelendő) jellemzésére (*Cronache*, Bologna, 29 dicembre 1945.), éveken keresztül – a nagyobb nemzetközi elismertségnek örvendő francia filmkritika hatására – többnyire új olasz iskolaként volt szokás megjelölni és jellemezni az irányzatot. Az ötvenes évek kezdetén azonban a neorealizmus elnevezés általánosan elfogadottá vált, s azóta is így szerepel ez az irányzat a szakirodalomban.
- [30] *Colloquio sul neo-realismo. Bianco e nero*, N° 2 (1952).
- [31] Hughes, Robert (ed.): *Film: The Audience and the Filmmaker*. I. Grove Press Inc., New York, 1959:99.
- [32] Verdone, Mario: *Il cinema neorealista*. Celebes Editore, 1977:35.
- [33] Breit, Harvey: *Focus on Italy's Top Scenarists. The New York Times*, 9-XI-1952.
- [34] Doniol-Valcroze, Jacques: *Le film témoin. La Revue du Cinéma*, N° 4 (janvier 1947).
- [35] *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération. Esprit*, janvier 1948.
- [36] Debreczeni, François: *Le concept de néorealisme. Études cinématographiques*, N°s 32–35. Minard, Paris, 1964a:72–75.
- [37] Persze nincs „csak” módszer, mint ahogy nincs „csak” elmélet egy művészeti jelenségben, amelyek a világ értelmezésére vállalkozik, már csak a kiválasztás (téma- és formameghatározás) következtében sem.
- [38] Mivel azonban – hangsúlyozzuk – a neorealizmus nem szemléletével, világ-felfogásával hatott elsősorban Magyarországon, hanem elbeszélő technikája, filmi ábrázolásmódja, és e filmek lelkesítő látványa, élménye révén (ami ugyancsak nem lebecsülendő olyan történelmi és társadalmi helyzetben, mint amilyen Magyarországot 1954–1956 között jellemezte), indokolatlan volna (és nincs is módunkban) a neorealizmus filozófiai-szociológiai gyökereit, esztétikáját (amit *post festa* alkottak) tovább részletezni, elemezni és olykor vitatni.
- [39] Játékfilmművészetünk helyzete. Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága, 1957.
- [40] Lukács György, 1949:10–11.
- [41] *Films et Documents*, N° 57 (mars 1952). Castello, Giuglio Cesare: *Il cinema neorealistico italiano*. ERO, Roma, 1968:8. Ezért az olyan esemény, mint a *Róma 11 óra* valóságalapját képező tömegszerencsétlenség, egyedülálló a neorealista filmben. (Debreczeni, François: *Origines et évolution du néorealisme. Études cinématographiques*, N°s 32–35. Minard, Paris, 1964b:42.)
- [42] Verdone, Mario, 1977:39–40.
- [43] *Montage interdit. Qu'est-ce que le cinéma?* I. Ed. du Cerf, Paris, 1959:117–129.
- [44] Ugyanez mondható el a másik montázstípusról, az ún. *párhuzamos* montázsról is.
- [45] Verdone, Mario, 1977:38.
- [46] Ezért tévedett Georges Sadoul, amikor – túl korán, néhány film látán, s ezért elhamarkodottan – úgy ítélte meg, hogy „lehetetlen egyetlen, szemléletből és eszközhasználatból adódó [stílár] jegyet fellelni a neorealista filmekben, amelyek csak a neorealista filmjeit jellemeznék”. (Sadoul, Georges: *Un grand réalisateur italien: Rossellini. L'écran français*, 12-XI-1946.) Ezek a stílárjegyek – évek múltán – már a korabeli kritika számára is érzékelhetővé váltak.

- (Például André Bazin írása [*Esprit*, janvier 1948] vagy a *Films et Documents* vezércikke is hivatkozik rájuk.)
- [47] Ebből következik azután az a megállapítás, amely szerint a film egysége nem a beállítás, hanem a „nyers” valóság részlete, amely jelentését csak utólag, az értelmezésben kapja meg.
- [48] A fenomenológia – kiváltképp annak francia, sartre-i változata –, ami a *L'imaginaire* című munkában bontakozik ki, a negyvenes évek végétől napjainkig sok kritikus nézetét befolyásolta. A bazini realizmusfelfogás elemei elszórta lehettek csak fel írásaiban. A nézeteket Bazin értelmezőjének kell cikkeiből kibontania.
- [49] A saussure-i nyelvelméletben a motivált része az analogikusnak. Peirce viszont szembeállította a kettőt: az analogikusnak írásaiban az *ikon*, az önkényesnek, tehát annak, ami nem motivált, a *jelkép* felelt meg.
- [50] A kód fogalmát az információelmélet vezette be a modern tudományos gondolkodásba. Eszerint a kód önkényesen kialakított jelképek rendszere, amely épp e jelképek létrehozására hivatott szabály(ozó)rendszerrel egészül ki. A nyelvi kommunikáció elméletében (Roman Jakobson felfogásában) a kód – a saussure-i nyelv/beszéd analógiájára – mint elvont, logikai szabályrendszer a közléssel mint konkrét, érzékelhető jelenséggel áll szemben és definiálódik. A szemiotikában – mi is ebben az értelemben használjuk – egyaránt jelenthet *jelentésrendszert*, *logikai-szemiotikai modellt*, amelyre jellemző, hogy mindig az elemző tevékenységének eszköze és eredménye. Létét annak köszönheti, aki az adott szemiotikai rendszer rejtett összefüggéseiből a felszínre hozza, megalkotja, és további, elemző munkájában érvényesíti. A kód ugyanakkor és egyszerre azoknak az elemeknek a tárháza is, amelyeket az adott szemiotikai rendszer a jelölésben (a jelentés kialakításában) felhasznál. Ilyen értelemben beszélhetünk *általános*, illetve *sajátos* (specifikus) kódokról. Az előbbieknél több szemiotikai rendszerben egyaránt fellelhetők, az utóbbiak rendszerspecifikusak. A filmben mint összetett szemiotikai (jelölő/jelentés)rendszerben számos sajátos, ún. *filmi* és számos, más szemiotikai rendszerből kölcsönzött, illetve felhasznált, ún. kulturális vagy *filmbeli* kóddal találkozhatunk. Többek között, ezen utóbbiak egyik legfontosabbika, az ún. *narratív kód*, amelyik a cselekmény-, illetve az elbeszélőszervezet alakulását határozza meg a filmben (is). Minderről (valamint a továbbiakban még elemzendő cselekmény-, illetve elbeszélőszervezetről, vagy az ún. szemiotikai *négyszetről*, amely minden cselekmény, illetve elbeszélés *mélyszerkezetét* mint alapvető logikai rendszer meghatározza) bővebben, kimerítő részletességgel írtunk *Film és cselekmény* című munkánkban (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1983).
- [51] A konnotáció fogalmát eredetileg a logikában használták (John Stuart Mill) a XIX. század folyamán. Milltől vette át a modern német logikai iskola (Gottlob Frege) és az amerikai pszicholingvisztika (Charles Osgood). Az általános nyelvészetben és a szemiotikában használt értelmét az amerikai Leonard Bloomfieldtől és a francia Roland Barthesétől kapta. Eredetileg – a denotáció ellentétéként – a közlés informatív tartalmát jelölte. Stuart Mill a konnotáció segítségével kívánt különbséget tenni a konkrét (jel) és az általános kategóriái között, mely utóbbiba az adott, vizsgált, konkrét jel is beletartozott. A jel utalt tárgyára (*denotáltja*), és ezzel párhuzamosan *konnotáltja* is azt a kategóriát, amelyik a tárgy megnevezését lehetővé tette. Ilyenformán a

konnotátumot a denotátum jelöltjének fogalmába zárta, és csak a referenstől történő megkülönböztetését tette lehetővé. Bloomfield azonban már társadalmilag meghatározott kódoknak tekintette a konnotációt, ami a beszélő társadalmi helyzetére is utalt, nemcsak az adott jelöltet denotálta. Véleménye szerint ugyanis a denotátum egy-egy jelöltjének más és más konnotátum felel meg. A konnotálás lehetősége tette művészetté a filmet is. A mű a konnotálás révén válik sajátossá, a filmi eljárások (a film tagolódását meghatározó elemek és alakzatok) a konnotáció révén tőlük be szerepüket. A konnotáció jelöltje (annak mibenléte, jelentése) csak akkor válik értelmezhetővé a néző számára, ha jelölője (*megjelenési formája*), az analógia révén, mind a denotáció jelölőjére, mind jelöltjére egyaránt képes utalni. A valóságosság látszata tehát feltételezi a valóság ábrázolását, ami a denotátumban a tényleges, a konnotátumban az ábrázolt valóságra mint referensre utal. A denotátum (a filmbeli valóság), ami már önmagában is értelmezés és megjelenítés eredménye, egyszersmind a filmi kifejezés anyaga, amelyben a konnotátum (a filmbeli valóságosság) új összefüggéseket (jelentést) teremt. Mivel a film kifejezési anyaga a tényleges valóság tárgyszerűen leképezett ábrázolata, a filmi ábrázolásban a konnotátum és a denotátum jelölői egységet alkotnak, tárgyiasult formában egymástól megkülönböztethetetlenek, jelölteikben (jelentésükben) azonban más és más (tényleges, illetve filmbeli) valóságra utalnak, és – éppen az ábrázolás révén – határozottan és érzékelhetően elkülönülnek.

- [52] Az analógia nem önmagából (a tükrözésből) adódik, nem eleve adott az ábrázolásban, hanem maga is már kódolt (megnyilvánulását és észlelését egyaránt kódok szabályozzák). Ez azonban nem akadályozza annak, hogy a valóság értelmezésében mint analógia funkcionáljon, de kétségtelenül csapdaként működik az észlelésben. Megtévesztő (a filmi ábrázolás épp ezt használja fel, ezen „játszik”), hogy benne a valóság látszólag adott, egységes, holott eleve kétszintű, és mint ilyen megkülönböztetendő: a denotátum valósága nem azonos a konnotátum (az ábrázolt) valóságával. Míg az előbbi tényleges, az utóbbi látszólagos.
- [53] A Filmgyártó Vállalatnál a Méray-cikkkel kapcsolatban a fiatal művészekkel tartott megbeszélésről. 1954. április 13. (ÚMKL, XV-29/265.)
- [54] Boldizsár Iván: *A „Gázolás” és a magyar filmstílus problémája. Színház- és Filmművészet*, 1955:782–785. Boldizsár Iváné az érdem, hogy elsőként ismerte fel: a *Gázolás* más, mint a korábbi filmek, és hogy ez nemcsak tartalmi, de *stilis*is jegyekben is megfigyelhető.
- [55] Jelentés a forgatókönyv helyzetéről. 1953. november 26. Kimutatás az Állami Ellenőrzési Minisztériumnak. 1955. október 21. (ÚMKL, XV-29/109.) Az *AA 338-as esete* című kisregényből készült hangjátékot 1955 tavaszán mutatta be a Magyar Rádió.
- [56] Az 1955. évi gyártási terv: *Külvárosi történet* (rendező: Herskő János); *Névtelen levél?*; *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix); *Szent Péter esernyője?*; *Schönherz* (Várkonyi Zoltán); *A Pál utcai fiúk*, *Gázolás* (Fábri Zoltán); *Felelet*, *Liszt* (Keleti Márton); *Gól*, *Darászfészek?* (Ranódy László); *Babák* (Makk Károly); *Gázolás?* (Gertler Viktor); *Cigánybáró?*, *Francia kislány*, *Pettyes* (Kalmár László); *Cigánybáró?* (Bán Frigyes); *Darászfészek?* (Apáthi Imre). (1954. augusztus 26. ÚMKL, XV-29/106.) Általános tájékoztató. 1956. február 15. (ÚMKL, XV-29/251.)
- [57] Emlékeztetőül: 1953. október 31. az MDP KV ülése: a III. Pártkongresszus összehívása. 1954. május 19. az MDP PB ülése. Május 24–30.: az MDP III.

kongresszusa. Október 1–3.: az MDP KV gazdaságpolitikájának vitája. Október: jelentős erők hátráltatják a júniusi határozatok végrehajtását. November 21.: baloldali fordulat (Darvas József már idézett cikke jelzi). November 30.: Rákosi Máttyás beszéde. December: gyökeres fordulat.

[58] Az 1955. évi tematikai terv. Feljegyzés Tárnok elvtársnak. 1954. október 22.

[59] Szövegű korabeli kifejezés.

[60] Jegyzőkönyv a *Gázolás* című forgatókönyv Dramaturgiai Tanácsának vitájáról. 1954. december 8.

[61] Forgatókönyv alapján meghatározni a még el nem készült film hosszát, igen kockázatos vállalkozásnak bizonyult. A filmgyárban több ízben végeztek „kísérletet”, amelynek alapján az előbbiből következtetni próbáltak az utóbbira, de ezek a kísérletek rendre sikertelenül végződtek. Amikor a film forgatókönyvét több rendező, illetve gyártásvezető egymástól függetlenül lemérte, nagyon tekintélyes különbség mutatkozott a jövőbeni film hosszának tekintetében. Az *átlagos* hossz minisztériumban székelő kiagyalói figyelmen kívül hagyták, hogy a színészi játék ritmusa egy-egy jelenetben jelentős mértékben megváltoztathatja a forgatókönyv alapján a méterhosszat.

Ez az elképzelés azt pedig figyelembe sem vette, hogy ha a forgatókönyvben leírtaktól a rendező eltér, végképp megváltozik nemcsak a jelenet, de a film hossza is. A filmgyár illetékesei és a Népművelési Minisztérium „tervszerűsége” hajszólo funkcionáriusai azonban figyelmen kívül hagyták ezeket a tapasztalatokat, inkább a betűkhöz igazodtak. Mindaz, amit saját szemükkel láttak, nem győzte meg őket annak szükségességéről, hogy „liberálisan kezeljék ezt a kérdést”. (Írásbeli magyarázat az Állami Ellenőrzési Minisztérium vizsgálati megállapításairól. 1955. október 21. ÚMKL, XV-29/109.)

Az, hogy az állami irányítás a filmet hossza mérté – mint rőfös a kelmét –, az irányítást és annak véleményét a „termékről” egyaránt minősíti. A hossz mint formameghatározó jegy (rövid film, rövid játékfilm, játékfilm), mint *műnem*-meghatározó kritérium, korábban is jól ismert volt, de politikai-ideológiai követelménnyé csak a „szocialista” filmgyártás tette meg. A norma rangjára emelt hossz így – mint a norma általában – a tartalom síkján is korlátozó szempontként érvényesült. Ugyanakkor az is korszakjellemző és (politikai) rendszerspecifikus, hogy egy objektíve létező formajegy (a hossz), ami mérhető, és mint ilyen szabályozható, burkoltan tartalmi jeggyé válik, a tartalmi jelleg azonban elkendőződik benne (mivel formajeggyé kendőzik el azt), formajeggyé minősül (éppen a minősítés által). Azt, hogy mit kell kihúzni a „túl hosszúra” sikeredett forgatókönyvből, a minisztérium mindig készségesnek mutatkozott kifejteni. A cenzurális beavatkozás mint a formakérdésre irányuló megoldási kísérlet intézményesült, holott a normatíva nyilvánvalóan (nyíltan) a tartalom megnyirbálására született és irányult. A *tartalom és forma* kérdését (azt, hogy mi minősül egyiknek és mi másiknak) a társadalmi térben és szabályozórendszerekben (politika, gazdaság, ideológia, művészet) tehát ténylegesen sosem az adott jegy megítélése (minősítése) dönti el, hanem a különféle instanciáknak (intézmények, szervezetek) az adott társadalmi térben rögzült, időben meghatározott alá/fölrendeltségi viszonya, a szervezeti hierarchia rendje, s ez a viszony, ez a rend a cenzúra intézményében rögzült, tárgyasul (intézményesedik). A korabeli (korszakbeli) intézményrendszerben a politika primátusa érvényesült burkoltan a gazdasági szempontok felett, de azért – a politikai beavatkozás látszatát kerülendő – gyakori volt e

szempontokat a valóságban gazdasági, az ábrázolásban formakérdéssé kendőzni el. Így vált a gyakorlatban (az elméleti kérdés: a tartalom és a forma viszonya) a tartalom formává, illetve a forma tartalommá.

- [62] Az *átlagos* minősítés már eleve normasértésre ösztönözött, sejtetve, hogy van vagy lehet kivétel a szabályozás alól. Amikor egy rendszer szisztematikusan a maga szabályozta tevékenység normáinak megszegésére ösztönöz (ahogy azt rendre meg is szegték a rendezők), mint tette a „tervszerűség” és a művészi minőség konfliktusának eldöntésében is, „ésszerűen” aligha várhatta volna el, hogy a normát azok tartsák tiszteletben, akiknek tevékenységét korlátozni igyekezett. Hiszen a művészi tevékenység vetülete sem különbözik más tevékenységektől: mindenkor tágtani igyekszik a hatalom által kijelölt határokat, akár normasértés árán is, garantálva (az esztétikai normák „megsértésével”) nemcsak a mű „újszerűségét”, de új erkölcsiséget is. Éppen a „szocialista” hatalomgyakorlás ésszerűsége volt bátorította – ellentétes törekvéseivel – a hatalomgyakorlás ésszerűségének hitében megrendült „normasértőket”.
- [63] Láng Zsiga figurájának elhagyása, Konrád ügyvéd látogatása a bíróságon dr. Csanádinál kihagyható. Szász Péter vitatta ezt. Szerinte Láng „az első disszonáns hang a Zeneakadémián”. Vajda István megjegyezte, hogy a Konrád-jelenetet ebben a formában nem is ismerte, azt nem ő írta.
- [64] Jegyzőkönyv a *Gázolás* című film 1955. március 15-i Művészeti Tanács-üléséről.
- [65] A Filmfőosztály levele a Magyar Filmgyártó Vállalat igazgatójának. (8770-1-31/1955.) 1955. március 21.
- [66] Egy hírlapi „kacsában” ebből a számból már 500 lett. (H. M.: *Amíg egy film eljut odáig... Színház és Mozi*, 1955. február 11.)
- [67] *Szabad Ifjúság*, 1955. március 5.
- [68] Jegyzőkönyv az 1955. március 4-én megtartott Művészeti Tanács-ülésről.
- [68a] A *2 x 2 néha 5* a Darvas-korszak nyitánya a magyar filmben. Egy sorozat első, „reprezentatív” darabja, amelyre egyetlen jelző illik – igaz, az kettős értelemben is –: konzervatív. (Nem véletlenül állapította meg később, kénytelen-kelletlen, a Filmfőosztály képviselője a forgatókönyvről folytatott vitában, hogy az „nem elég mai”.)
- „Megőrizni” a magyar sematizmus „haladó hagyományát”, folytatni azt mindenáron, a megváltozott körülmények között is. Ez a jól álcázott törekvés a humoroffenzíva jegyében indult: kielégíteni „dolgozó népünk” szórakozási igényét, ahogy arról a miniszter programadó beszédében – a Népművelési Minisztérium kollektívája előtt – kemény szavakkal fogalmazott. Miközben jó néhányan a magyar film szellemének és stílusának megújítására készülnek – az új kormányprogram hallatán felháborodva –, Darvas szabad utat enged az igénytelenségnek, bátorítást ad a mások oly ostorozott, „kozopolita”, „jól ismert, bevált, polgári vígjátékokra jellemző”, sablonokból építkezésként, amit *Verseny a szélesség* címmel Kovács Dénes és Vajda Albert nyújtott be – a Dramaturgia ösztönzésére – megfilmesítésre. A novella és a belőle készült irodalmi forgatókönyv „a régi vígjátéki trükkök vonalán” mozogott, de – az időközben rendezőjéül kijelölt Bán Frigyes szavai szerint – „volt egy komoly mottója: az elmélet (a műgyetemi tanársegédnő, vérbeli kékharsnya személyében) találkozott a gyakorlattal (az aranykoszorús repülőoktatóval, aki mérnök akar lenni, de a differenciálegyenletet és a függvényeket ki nem állhatja, »fizikailag férfi volt, de jelleme elég üres«), egymásba szerettek, és

rájöttek, hogy egymás nélkül nem tudnak élni". „Ez a történet mondanivalója." Igazán egyszerű, problémamentes jellemeikkel, *sportfilmnek, repülőfilmnek, filmoperetnek, vígjátéknak* egyaránt megfelelő, mind mondvacsinált konfliktusával (a makrancos tanársegédnő megbuktatja a vizsgán a felkészületlen sportrepülőt, aki ennek ellenére új vitorlázógépet tervez, átrepüli a Magas-Tátrát), mind makulátlan szereplőivel. Annyi jóindulatra, amennyivel ezt az egygyűjű történetet és a belőle készült filmet kezelték, még nem volt példa a „szocialista" magyar filmgyártás rövid történetében. Mivel „igen nagy nehézségek [voltak] a vígjáték területén, és nem [léphettek] fel ezzel a műfajjal szemben maximalista igényvel", „hasznos" vígjátéokra pedig szükség volt, a novella – amely 1953. november 26-ára készült el – fiatal szerzők műve volt, „akik igen hosszú ideje dolgoztak a könyvön", mire az 1954. március 5-én irodalmi forgatókönyv formájában a Dramaturgiai Tanács elé került. Mi sem természetesebb, hogy ennyi erőnye ellenére, s a mindenkori „szorult helyzet" dacára, a Dramaturgiai Tanács mégsem fogadta el „ebben a formában". S ami még ugyancsak nem fordult elő eddig: a szerzőket ezúttal nem kötelezték arra, hogy az átiratott változatot újfent vitára bocsássák, hanem Keleti Mártont és Simon Zsuzsát jelölték ki arra, hogy átbeszélik a javaslatokat. Ők „addig iratták át újabb és újabb szempontoknak megfelelően" a forgatókönyvet, „míg végül nem egy szempontokkal telezsúfolt mű, hanem egy nagyon is keveset mondó valami lett" belőle.

A film felvételei 1954. május 24-én kezdődtek meg – Bán Frigyes rendező irányításával, Hegyi Barnabás operatőr közreműködésével – a Pasaréti úti műteremben, Vass Évával (Tóth Anna) a női, Zenthe Ferencsel (Kerekes András) a férfi főszerepben. Két hónappal később – az okokról már korábban szó esett – a gyár igazgatója, a Népművelési Minisztériummal egyetértésben, „művészi okokra" hivatkozva, leállította a film forgatását. Bán Frigyest leváltották, a film rendezésével a pályakezdő Révész Györgyöt bízták meg. Bányász Imre Fábri Zoltánt kérte fel arra, nyújtson segítséget, hogy a már leforgatott anyagból kiválaszthassák azokat a jeleneteket, amelyekből „elfogadható" filmet lehetne összeállítani. Az anyag áttekintése után azonban lehangoló kép alakult ki, de – menteni, ami menthető – átdolgozással, egyszerűsítéssel, változtatással, összevonással az elkészült anyag 60%-a alkalmassá vált volna arra, hogy bekerüljön a végleges változatba, 40%-át azonban újra kellett forgatni. Csakhogy a film rendezőjének felmentésével egy időben felmondtak a női főszereplőnek is (kettejük „ügye" szorosan összekapcsolódott), ezért Révésznek új főszereplő után kellett néznie, és ebből következően, az egész filmet – 700 ezer forint többletkiadással, ami végül, színes filmről lévén szó, 3 048 434 forint összköltséget eredményezett – újrafortgatnia. A munkát ezért egy hónapra fel is kellett függeszteni. Révész, aki ismételten megtekintette az anyagot, átolvasta a forgatókönyvet, a kudarc okát elsősorban az utóbbi hiányosságaiában, másodsorban a téves szereposztásban látta. Az írók és Szász Péter dramaturg bevonásával rendkívül gyorsan, alig 3 hét alatt átirták a forgatókönyvet, és a rendező – Ferrari Violetta személyében – új női főszereplőt választott.

Már minden készen állott az újrainduláshoz, amikor „felsőbb utasításra" elrendelték, hogy az „új" filmet fekete-fehér nyersanyagra kell forgatni. Mind a rendező, mind az operatőr élénken tiltakozott ez ellen. 10 napig tartó vita után, augusztus 31-én végre újra elkezdődhettek a 2 x 2 néha 5 felvételei.

Visegrádon, Alagon és Esztergom környékén folyt a munka. A repülés mozanatait oly bravúrosan örököltette meg Hegyi Barnabás, hogy még a trükköket jól ismerő szakmabeliek sem jöttek rá, miként csinálta. Az ilyen jelenetek felvételekor más országban is sikerrel alkalmazták az ún. *hättérvettést*, de színes filmnél nem lehetett háttérvettést használni az illúziórombolás kockázata nélkül. Erre még a magyarnál technikailag jóval felkészültebb filmgyártásban sem mertek volna vállalkozni.

A megoldást a mindig rendkívül találékony és a körülményekhez kiválóan alkalmazkodó Hegyi Barnabás találta meg, és Velezdi György technikus segítségével meg is valósította elképzelését. Egy nagyméretű mérleghintára szereltette fel egyik oldalon a felvevőgépet, a másikon a repülőgép vázát. A mérleghintához hasonlatos építményt azután a Hármashatár-hegy legmagasabb pontján állították fel, ahonnan „meredek” kilátás nyílt a völgybe. A repülőgép eredetivel egyező méretű makettje ezáltal a másik oldalon a mérleghintára nehezedő tetemes súly hatására – a levegőbe emelkedve „lebegett” a térben, tekintélyes magasságban az alatta elterülő völgy és a hegyoldal felett. Amikor a szerkezetet – a körhintához hasonlóan – megforgatták, a mérleg „karja” billegni kezdett, felidézve a vitorlázórepülő mozgását. Minden olyan légi felvételt viszont, amelyben színészek nem szerepeltek, Hegyi Barnabás és Szécsényi Ferenc közösen készített. Egy ízben – „felhővadászat” közben – eltévedtek. Nem volt más megoldás, mint ún. dugóhúzóval kitörni a felhőfogságból. Korábban mindenki úgy vélekedett, hogy dugóhúzóban repülve nem lehet tartani a felvevőgépet, mert zuhanáskor a hétkilós gép súlya hétszeresére-nyolcszorosára növekszik. Szécsényi azonban tartani tudta a gépet, és később, a repülőnapra jelenet számos „hajmeresztő” mutatóványát, Panna sétarepülését, és a film többi, érdekességszámba menő légi felvételét szabályos dugóhúzóban fényképezte. Kivételt képezett az a jelenet, amelyben az önféjű Kerekes a Dunába zuhant gépével, és majdnem belefutott a vízbe. A filmben látható Dunában ez aligha fordulhatott volna elő. A „Duna” néhány méter hosszúságban és pár centi szélességben, szerényen csordogált a filmgyár udvarán. A légi felvétel alapján pontosan elkészített makett fölött Szurok János trükkoperátor „zuhant le” 6 méter magasságból egy *darun*, és állt meg egy méterrel a víz fölött. A film technikailag legnehezebb jeleneteinek végétével – 42,5 napi forgatás után –, december 17-én befejeződtek a 2566 méter hosszú, első magyar *repülősfilm* munkálatai.

A *2 x 2 néha 5* – kicsoda különbség az elmúlt korszak alkotásaival összevetve! – „sehol sem teszi ki a táblát: figyelem! repüljetei!” „Ábrázol, anélkül hogy kimondaná: a sportrepülés jó dolog.” Operetttről lévén szó – amelyben sok emlékezetes sláger elhangzik dalbetétként (*Ne tétovázz komám ...; Túl szép, amit te mondsz...; Mint a szélvész száll a gépünk...; Ha fentről nézed a tájat...*), no meg a címadó „rigmus” –, „a film nem akart sokat, de azt jól markolta” (I). (Apáthi Imre) „Természetszerűleg” nem foglalkozott „mélyebb társadalmi problémák boncolgatásával” (Barabás Tamás), de egy „elharapózott babona felett is győzelmet aratott”. „Sokáig tartotta magát művészeti életünkben az a téves nézet, hogy »mozgósfilmi« csak [...] a közönség szájába rágya a tételt” lehet. „Hát nem!” Ehhez képest igazán meglepő néhány „aranyigazság”, ami elhangzik a filmben – tanulság gyanánt: „az élet nem matematika”, vagy „írassák be a tervezőt az egyetemre, és akkor tervezzen, ha már megtanult számolni”. „A mesterkéletlen, nagyképűségmentes emberi derű kék azúrjá-

ba" emelkedett filmet tényleg nem terhelte „a műfaj fajsúlyánál nehezebb konfliktus”. Igazsága mélyenszántó gondolat volt: „diadal csak ott van, ahol elmélet és gyakorlat úgy fonódik egymásba – dixit Bán –, mint a film fiatal hőseinek dalos harmóniába olvadó szerelme”. (Apáthi Imre) „A napsugaras mese kék égboltjára egy vitorlázórepülő mérnökhangadó és egy műegyetemi tanársegédnő szerelme húzott finom kondenzcsíkot [...] úgy, hogy a magyar filmvígjáték kapott tőle újabb szárnyakat.” (Mátrai-Betegh Béla)

Az *Állami Aruház* – úgy látszik – nem bizonyította kellő nyomatékkal, hogy a mai tárgyú *filmoperett* már születése pillanatában túlhaladott műfaj volt, amely a valóság „rideg” tényvilágát igyekezett az operett hazug álomvilágával összebékíteni. Az ötvenes évek közepén mégis hittek benne – nem is kevesen –, hogy a közönségnek erre van szüksége, napi gondjai közepette, feledtetés gyanánt. Művészetpolitikai elvvé vált, hogy a szórakoztatásban nélkülözhetetlen az operett, és ez a felfogás mind a mai napig tartja magát.

Noha a 2 x 2 néha 5 „rendezése szegényes, jelenetei egyhangúak, szép, hangulatos tájfelvétel kevés benne” (Honti Katalin), a film sikere a hajdani NDK-ban minden képzeletet felülmúlt. Az odalátogató Zenthe Ferencet már a berlini pályaudvaron virágerdő fogadta. Az utcákon ünneplő tömeg várta, méteres transzparenssekkel: „der Ungarische Fanfan” (célzás a *Rákóczi hadnagya* Fekete Miska-szerepére és a *Királylány a feleségem* című francia filmre, amelyben Fanfan szerepét Gérard Philipe játszotta). 750 ezer képes levelezőlapot terjesztettek róla, és találkozót szerveztek számára Gérard Philipe-pel, aki éppen a *Till Eulenspiegel*t forgatta az NDK-ban. (Jelentés a forgatókönyv helyzetéről. Népművelési Minisztérium Filmfőosztálya, 1953. november 26. *A Kétszer kettő öt* című forgatókönyv Dramaturgiai Tanács-ülése. 1954. március 5. *Magyar Nemzet*, 1954. május 28. *Színház és Mozi*, 1954:40:4. *Művelt Nép*, 1954. július 18. Jegyzőkönyv az 1954. szeptember 3-án tartott, Bán Frigyes ellen lefolytatott fegyelmi tárgyalásról. *Pestmegyei Népiújság*, 1954. szeptember 23. *Mozi*, 1954. november 20. Külső szervek informálása. Népművelési Minisztérium Filmfőosztálya, 1954. december 31. Gyártási kiértékelés. 1955. január 6. Játékfilmek gyártási ideje. ÚMKL, XV-29/240., 248. *Béke és Szabadság*, 1955. január 5. *Színház és Mozi*, 1955. január 14. *Szabadság*, 1955. január 17. R. J.: *Repül a filmszínház?* *Színház és Mozi*, 1955. január 21. *Művelt Nép*, 1955. január 23. *Színház és Mozi*, 1955:37:24–25. Kovács Dénes: *Beszélgetés Zenthe Ferencel*. *Színház és Mozi*, 1956. augusztus 18. Kálmán Róbert–Peregi Gyula: *A film és a mozi Magyarországon*. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1959:124.)

- [69] n. i.: *Befejeződött a „Gázolás” forgatása*. *Esti Budapest*, 1955. június 15.
- [70] *Színház és Mozi*, 1955. február 11. *Egyetemi Ifjúság*, 1955. szeptember 21.
- [71] H. M.: *Amíg egy film eljut odáig...*, *Színház és Mozi*, 1955. március 4. Gyártási Főosztály kimutatása. 1955. október 18. (ÚMKL, XV-29/251.)
- [72] H. M.: *Amíg egy film eljut odáig...*, *Színház és Mozi*, 1955. március 29.; április 8.
- [73] *Esti Budapest*, 1955. június 15.
- [74] Jegyzőkönyv a Művészeti Tanács 1955. május 5-i üléséről.
- [75] Játékfilmek összesítése. 1955. Leforgatott játékfilmek pótfelvételei (1950–1955). 1955. július 13. (ÚMKL, XV-29/240.) Jegyzőkönyv a Művészeti Tanács 1955. május 5-i üléséről. Kemény Pálné művészeti vezető levele Tárnok Jánoshoz. 1955. május 20.
- [76] H. M.: *Amíg...*, *Színház és Mozi*, 1955:24:20.

- [77] Jegyzőkönyv a Művészeti Tanács 1955. június 21-i üléséről.
- [78] Kemény Pálné művészeti vezető feljegyzése. 1955. június 23.
- [79] Megjegyzések a *Gázolás* című film munkakópiájához. 1955. június 24.
- [80] Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0645/55.
- [81] Játékfilmgyártásunk helyzete. Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága, 1957.
- [82] Gyártási terv. 1955. (ÚMKL, XV-29/254.)
- [83] Ember György: *Gázolás. Színház és Mozi*, 1955. szeptember 30.
- [84] Gyertyán Ervin: *Gázolás. Népszava*, 1955. szeptember 18.
- [85] Mesterházi Lajos: *Gázolás. Irodalmi Újság*, 1955. szeptember 17.
- [86] Simon Gy. Ferenc: *Gázolás, Szabad Ifjúság*, 1955. szeptember 18.
- [87] Révész Jenő: *Egy újszerű magyar film*. Mozi, 1955. július 30. Megjegyzendő: ez az egyetlen kritika, amelyik csak elismeréssel illeti a filmet.
- [88] Gyárfás Miklós: *Gázolás. Szabad Nép*, 1955. szeptember 18.
- [89] Újvári Imre: *Gázolás. Magyar Nemzet*, 1955. szeptember 16.
- [90] Tardos Tibor: *Mélysegekbe? Vagy más kell a közönségnek? Nők Lapja*, 1955. szeptember 22. A „bennfentesek” tudták, hogy Gertler Viktor a háború előtt Berlinben tanult és dolgozott a német filmgyártásban.
- [91] Makk Károly. *Telefon*, 1955. november 15.)
- [92] Általános tájékoztató. (Az igazgatósági ülés anyaga.) Az 1955. évi játékfilmek művészi minősítése. 1956. február 15. (ÚMKL, XV-29/251.) A *Gázolás* és az *Egy pikoló világos* című, igencsak „vitatott” filmek – ezzel szemben – nem érdemelték ki ezt a minősítést. Ezeket *Az élet hídjá* társaságában csupán I. kategóriába sorolták. Azt, hogy a *Különös ismertetőjel* kiemelt filmként szerepelt, jól illusztrálja, miként tükröződött az „esztétikai” értéktételekben mindenkoron a politikai vélemény.
- [93] Jegyzőkönyv a Művészeti Tanácsnak a *9-es kórterem* című film standardkópiájának értékelése tárgyában 1955. október 3-án tartott üléséről.
- [94] *Somogyi Néplap*, 1955. november 29.
- [95] Ha hinni lehet a korabeli dokumentumnak, egy hét leforgása alatt írták meg a novellából az irodalmi forgatókönyvet. (Kimutatás az Állami Ellenőrzési Minisztériumnak. 1955. október 21. ÚMKL, XV-29/109.)
- [96] Az MDP III. kongresszusáról van szó, amit 1954. május 24–30. között tartottak.
- [97] Az eredeti szövegben nincs vessző.
- [98] Ezt a gondolatot – kissé „ködösen” – így fogalmazta meg Makk Károly: „Az allegória [?] akkor mond többet, mint az frott szó [?], ha konkrét [?].”
- [99] Jegyzőkönyv Méray Tibor *Bizalom* című forgatókönyvének Dramaturgiai Tanács-üléséről. 1955. február 21.
- [100] Feljegyzés Kállai [Gyula] elvtárs részére a *Tóth Gáspár esete* című technikai forgatókönyvről tartott Művészeti Tanács-ülésről. (Tárnok János mb. fősztályvezető.) 1955. április 27.
- [101] Illés György: *Élettörténetem. Színház és Mozi*, 1955:17:20. Szilágyi Gábor: *Beszélgetés Illés Györggyel*. Kézirat, MFI, 1985:51–52.
- [102] A *Tóth Gáspár esete* című film Művészeti Tanács-ülése. (Rappai György feljegyzése Tárnok János részére.) 1955. június 8. A *9-es számú kórterem (Tóth Gáspár esete)* című film gyártási kiértékelése. 1955. október 8. (ÚMKL, XV-29/147.)
- [103] Játékfilmek összesítése. 1955. (ÚMKL, XV-29/240.)
- [104] Illés György. (Szilágyi Gábor, i. m.: 51–52.)

- [105] „Málnási és Margó, illetve Tóth históriája különválnak, ez két történet.” Erdei Sándor is ezt a nézetet képviselte.
- [106] Jegyzőkönyv a *Tóth Gáspár esete* című film Művészeti Tanács-üléséről. 1955. augusztus 30. A jegyzőkönyv dátuma ellentmond a gyártási kiértékelés azon megállapításának, ami szerint a Művészeti Tanács augusztus 31-én ülésezett.
- [107] *Standard*- vagy *munkakópiának* nevezik a film végső (pozitív) kópiáját, amelynek (eredeti) negatívjáról ebben az időszakban, a játékfilmgyártásban, átlagban 20–30, ún. *forgalmazási kópiát* „húztak le”.
- [108] Jegyzőkönyv a Művészeti Tanács *A 9-es számú kórterem* című film standardkópiájának értékelése tárgyában 1955. október 3-án tartott üléséről. A film összköltsége 2 247 645 forintot tett ki. (Gyártási kiértékelés. 1955. október 8. ÚMKL, XV-29/147.)
- [109] Pándi Pál: *A 9-es kórterem. Szabad Nép*, 1955. december 13.
- [110] Vadász Frigyes: *A 9-es kórterem. Esti Budapest*, 1955. december 2.
- [111] A film – egy ünnepi vacsora keretében, amit felesége (Tolnay Klári) szervez férje, Varsa főmérnök (Básti Lajos) Kossuth-díjjal történő kitüntetésé alkalomból – lényegében arról szól, hogy mit jelentenek a rokoni kötelékek – amelyek egyben kötelmek is – „megváltozott társadal- munk” keretei között (is). Bár az író, Palotai Boris a „sablonoktól igyekezett menekülni”, a „problémákat a valósághoz híven tárni fel”, a filmben nem akadt egy jelenet sem, amelyik éppen ne ezekhez a sablonokhoz idomult, ne ezekből táplálkozott volna. Cselekménye Budapesten játszódik, „értelmiségi miliőben”; és az értelmiség közérzetéről – „a régi polgári és az új, szocialista erkölcs összeközéséről” – kíván 1955 őszére jellemző képet festeni.
- Kevéssel azután, hogy a regény – amelyből a film forgatókönyve készült – megjelent, a kritikusok kinyilatkoztatták, hogy „film után kiált”. Az 1955-ös könyvnapon aratott siker után csakhamar megkereste az írónőt a Magyar Rádió és a Magyar Filmgyártó Vállalat is. Az egyik rádiójátékot, a másik forgatókönyvet kért tőle. Az érdeklődést még fokozta, hogy időközben kiderült: a regény főhősét, Varsa mérnököt a valóságból „kölcsonőzte” az író. Külseje is pontosan megegyezett a későbbi, filmbeli Varsáéval, a múltjáról nem is beszélve. A tisztalóki vízierőmű építésében Vars – mert hogy így hívták a valóságban – már az első kapavágástól részt vett. Sőt – minő hogy hívták a feleségét is Mártának hívták (mint a filmben), és az életben is volt egy fia. Palotai Boris azonban – érthetetlen, hogy miért – váltig tagadta, hogy mindezekről a tényekről tudomása lett volna. (*Regény után – filmforgatás előtt. Színház és Mozi*, 1955:45:3.)

A regény megjelenése és a forgatás megkezdése, s főként befejezése közt eltelt időszakban jelentősen megváltozott a bel- és kultúrpolitikai helyzet Magyarországon. Az 1955 elején még létező, reális „irodalmi szabadság kibontakozása” 1956 elején „egy pillanatra” megtorpant. Nem véletlenül kényszerítette ki tehát a kulturális politika, hogy a regényből film szülessen: nyíltan megfogalmazódó bírálattól már nem kellett tartani. Mindenki tényként könyvelte el, hogy a reformpolitikának – Nagy Imre kizárásával – végleg „befellegzett”. A folyamat nemcsak megtorpant, de az autokratikus vezetői gárda visszaszerezte pozícióját, a belpolitika irányadó, befolyásoló tényezőjévé vált ismét. Már nem évekre, hónapokra, hanem úgyszólván hetekre „bontották le”, szabták meg a kultúrpolitikai feladatokat, és a konzervatív vonulatba sorolható filmek mindegyike ezt az aktuálpolitikai igényt igyeke-

zett kifejezni. Figyelni, ellesni, hogy milyen témát igényel a politikai vezetés, s rögvést műterembe vinni a produkciót – erre irányult egyesek igyekezete –, tartva attól, hogy a tegnap szempontjai holnapra már érvényüket veszítik. Ezért kellett – a korabeli kifejezéssel élve – „lőhalálban felvedőgép elé vinni” az *Ünnepi vacsorát* is, „az amúgy is szűk technikai kapacitást feleslegesen túlterhelve”, ezzel párhuzamosan kiszorítani a műteremből azokat, akik nem más szellemű alkotások készítésével próbálkoztak volna. Miközben a sajtó azt a nézetet népszerűsítette, hogy „vitákra [továbbra is] szükség van a kulturális életben, de dogmákra nincs”, éppen a dogmák éledtek virulensen új erőre, s ezzel párhuzamosan haltak/halkultak el a kijelentésekben igenelt, a valóságban azonban „elrémisztő” viták. Az *Ünnepi vacsora* nagy erényének tudták be, hogy az immáron „szabványok között korlátozott irodalom légkörében a legelső közt mert olyan kérdéseket felvetni [...], amelyeket a mi életünk [...] sem vetett ki magából, sőt, új formákat öltve, konfliktust szülnek” (Jovánovics Miklós). „A probléma igaz – állította a *Szabad Nép* kritikusa is –, tálalása [viszont] végtelen hamis és leegyszerűsített.” Palotai Boris „szenvelgős proletárromantikája” (B. Nagy László) felett, ami helyenként a „sematikus film anakronisztikus modorát” idézte, eljárat az idő.

Az író „igen nehéz leckét adott fel [...] a rendezőnek, valamennyi művészek” (a kijelölt rendező, Fábri Zoltán nem is vállalta a forgatókönyv megfilmesítését). Megvitatásra háromszor hívták össze a Dramaturgiai Tanácsot. Harmadjára „tisztázódtak” csak az „eszmei problémák”. Az értekezleten mintha megállt volna az idő. Az igen nagy jóindulattal forgatókönyvnek nevezett „brosúraanyagból” ítéelve – szó szerint idézve a korabeli kijelentést – úgy tűnt, „mintha nem is 1956-ot írának, hanem 1952-t még mindig”. Mintha időközben – „nem is lett volna XX. kongresszus, júliusi párthatározat, értelmiségi párthatározat”. A forgatókönyv írója, a Dramaturgia vezetője és testülete, a „kiszemelt” rendező, Révész György (akinek „ez lenne az első olyan munkája, amit maga választott”), szemmel láthatóan még nem jutott túl „azon, hogy úgy legyünk marxisták, hogy az értelmiségi vagy polgári származású szereplők egytől egyig gazemberek, a proletárok pedig kivétel nélkül földre szállt angyalok”. Persze jól tudták ők valamennyien, hogy ugyanabból a szájból nem lehet hideget és meleget egyszerre fújni (még ha néhányan és néhányszor kísérletet is tettek erre), mivel azonban akkoriban hideg szelek fújtak, maguk is (szerény eszközeikkel) belesegítettek abba, hogy a légkör tovább hűljön. A „központi problémát” („az értelmiség viszonya a munkásszótárhoz, felszabadulása vagy küzdelme a régi előítéletekkel és kötöttségekkel”) „végtelen hamisan és leegyszerűsítve” ábrázolta a film, „helyenként mulatságos, szinte kabaréba illő jelenetekkel”. Márpedig, ha egy ilyen „súlyos” problémán derül a közönség, ahelyett hogy „elgondolkozna”, az – félreérthetetlenül – nemcsak a művészi kudarc jele, de az „álság” nyilvános lelepleződése, ami tovább mélyítette A 9-es kórteremben megnyilvánuló bizalmi válságot az országban, azon belül a filmgyárban is.

A közel fél éves előkészítő munka során – ez már szinte természetszerű volt – „a minisztérium számtalan változtatást, átdolgozást, betoldást, kihagyást javasolt [...], meg kellett változtatni a regény befejezését (is)”. „Happy endre!” (Lányi Sarolta) Az így agyon toldozott-foldozott forgatókönyv megfilmesítését 1955. december 24-én, karácsony napján kezdte meg Révész György. Varga Mátyás tervei alapján építették fel a műteremben Varsa mérnök háromszo-

ba-hallos lakását, amelyben a jelenetek nagy része játszódik. 31,5 napot forgatott a műteremben a stáb. Január 19-én a korabeli Sztálin úton épült MŰOSZ-székház könyvtárában dolgoztak. A műtermi (belső) felvételek március közepére elkészültek. Ezt követően került sor a külsők forgatására (9,5 nap alatt) a Jászai Mari téren (egy kivilágított villamoskocsiban), a Kvassay-zsilipnél, a Parlament előtt, a Városmajorban, a Thököly úton. 2653 hasznos-métert forgattak le 41 nap alatt, 1956. április 25-én befejezve a filmet. Ebből – 2309 méterre rövidítve – készült el a *standard*kópia.

„Különös Varsa főmérnök története, és mégsem egyedülálló. Nem egy ilyen családi konfliktus adódott már a szegény fiú és a gazdag leány házasságából. Varsa főmérnök is megfedkeznek testvéreiről, nevelőanyjáról. Bezzeg felesége kiáll a családjáért! Azok szívesen látott vendégek, de Mariska néninek, a szegény rokonnak – ha látogatóba jön – csak a konyhában jut hely. Így nem csoda, ha lassan minden testvére – a tanár, az igazgató, a színész – magára hagyja a »gőgös« Varsát. Mélyíti a szakadékot testvéreivel, Mihállyal történt egyik összetűzése is. Egy napon azonban – amikor Kossuth-díjjal jutalmazták – fájón döbben rá, hogy milyen egyedül van. Felesége nem igazi társa, számára a pénz, a siker a legfontosabb... a férjét talán sohasem ismerte, szerette igazán. Varsa elhatározza, hogy jóváteszi a múltat, és meghívja a rokonokat a Kossuth-díj tiszteletére rendezett vacsorára. A nevezetes ünnepi vacsorán a drámai feszültségű légkörben tisztázódik minden. Varsa főmérnök újra rátalál övéire – és saját magára –, a felesége pedig ráébred arra, ha nem akarja elveszíteni boldogságát, másképp kell élnie.” (A MOKÉP ismertetője.)

Mire az *Ünnepi vacsorát* 1956. szeptember 20-án bemutatták, a magyar filmművészet már megszületett. Megváltozott a mérce is. Az új mérce „A 9-es kórterem, [az] *Egy pikoló világos*, [a] *Körhinta*” lett. Ezekkel összevetve vált nyilvánvalóvá az *Ünnepi vacsora* elavult, ásatag, sematikus szemlélete. Készítői – az egyik kritikus állításával ellentétben – semmit sem tanultak a neorealizmus szemléletmódjából, ezért nem is „vádolhatók” annak „utánzásával”. Azok a kritikusok – még mindig szép számmal akadtak ilyenek, és már az utánpótlás is hallatta hangját –, akik egy-egy filmtől változatlanul azt várták, hogy „megoldja a problémákat”, mélységesen csalódtak benne. (Játékfilmek összesítése: 1956. ÚMKL, XV–29/114., 240. A Dramaturgiai Tanács-ülés jegyzőkönyve. 1955. október 7. *Szabad Ifjúság*, 1956. január 19. *Győr-Sopronmegyei Hírlap*, 1956. február 5. *Színház és Mozi*, 1956. március 23. *Esti Budapest*, 1956. április 13.; szeptember 20. *Népszava*, 1956. szeptember 21. *Magyar Nemzet*, 1956. szeptember 21. *Szabad Ifjúság*, 1956. szeptember 22. *Szabad Nép*, 1956. szeptember 24. *Irodalmi Újság*, 1956. szeptember 29. *Tanácsok Lapja*, 1956. október 9. *Színház és Mozi*, 1956:38:8.)

- [112] Demeter Imre: *Az emberség művészete. Művelt Nép*, 1955. november 13.
- [113] A Filmfőosztály levele a Magyar Filmgyártó Vállalathoz. 8770-1-54/955. 1955. május 28.
- [114] Máriássy Judit novellája még az *Egy pohár sör* címet viselte. Ez az irodalmi forgatókönyv borítóján már *Egy pikoló világosra* változott, miközben a belső

- borfőn még az *Egy pikoló sör* cím szerepelt. A technikai forgatókönyvet újfent más címen – *Egy pikoló világos sör* – terjesztették fel. (Máriássy-hagyaték. MFI kéziratára, a fenti sorrendben 2/80., 2/79., 2/78., illetve megjelölés nélkül.)
- [115] Már jó két hónapja „forgott” a film, amikor az a bizonyos pecsét – a jóváhagyás szemmel látható jeleként – szeptember 5-én végre a technikai forgatókönyvre került.
- [116] *Felvétel! Színház és Mozi*, 1955. július 22.
- [117] *Nők Lapja*, 1955. december 22.
- [118] A rádiójátékot 1956 elején mutatták be. (*Magyar Rádió*, 1955. december 25.)
- [119] *Csúcs*, 1955. december 16. *Nők Lapja*, 1955. december 22.
- [120] *Szocialista Vasúttért*, 1956. február 27.
- [121] Hasonló „problémáról” már forgattak is külföldön filmet. Léonide Moguy, Magyarországon is bemutatott és nagy sikert aratott filmjében (*Holnap már késő*) hasonlóképpen abból származik a konfliktus, történt-e „valami” vagy sem a két – igaz, jóval fiatalabb – főszereplő között.
- [122] Jegyzőkönyv az *Egy pikoló világos* című forgatókönyv Dramaturgiai Tanácsüléséről. d. n. Feljegyzés Tárnok elvtárs részére. (Készítette: Bogács Antal.) 1955. május 11.
- [123] „Ifjúságunk erkölce körül nincs minden rendben, de az okos szó, a mély, igaz szenvedély a rossz útról is visszatéríthet.” (Darvas elvtárs megjegyzései Máriássy Judit *Egy pohár sör* című forgatókönyvéhez. 1955. május 26.
- [124] A kép, amelyet a forgatókönyv „ifjúságunkról” a néző elé tár, „kissé torz és igazságtalan, egysíkú, mai problematikája nem bontakozott ki [...]”. (Darvas elvtárs megjegyzései...)
- [125] Az *Egy pikoló világos* című film gyártási kiértékelése. 1955. december 9. (ÚMKL, XV-29/147.)
- [126] Feljegyzés az *Egy pikoló sör* című film forgatókönyvéről. (Készítette: Katkics Ilona.) MDP KV Tudományos és Kulturális Osztálya, E/308. 1955. június 15.
- [127] Jegyzet az *Egy pohár sör* című forgatókönyv Darvas elvtársnál tartott megbeszéléséről. 1955. július 11.
- [128] Jegyzet a Darvas elvtársnál 1955. július 30-án tartott megbeszélésről.
- [129] Néhány nappal később azután kiderült, hogy nagyon is komolyan gondolta azt, amit mondott. Sőt, a „büntetendők” körébe bevonta a gyár vezetőit és a forgatócsoport egyes tagjait is, „áthárítva rájuk a forgatásból eredő anyagi veszteségeket”. (Mátai László főosztályvezető-helyettes levele Bányász Imre igazgatónak. 1955. augusztus 4.) (8770-1-88/1955.)
- [130] *Színház és Mozi*, 1955. május 13.
- [131] Sas György: *Egy pikoló világos a Fekete-rigóban*. *Színház és Mozi*, 1955. október 21.
- [132] *Színház és Mozi*, 1955. július 22. *Nők Lapja*, 1955. december 22. Halasi Mária: *Szondy-utcaiak [...]* *Színház és Mozi*, 1955. december 30.
- [133] ÚMKL, XV-29/95.
- [134] Az *Egy pikoló világos* című film gyártási kiértékelése. 1955. december 9. (ÚMKL, XV-29/174.) Pécsi Bányász, 1955. november 25. *Orion*, 1955. december 23. *Esti Budapest*, 1956. július 18.
- [135] Más forrás szerint november 4-én. Október 22. és e dátum között valószínűleg a pótfelvételek készültek. Az első standardkópiát december 1-jén adta át a laboratórium. A film összesen 2 418 781 forintba került. (ÚMKL, XV-29/147., 240.)
- [136] A gyártási kiértékelés 5 film párhuzamos forgatásáról tesz említést (1955.

- december 9. ÚMKL, XV-29/147.), amit viszont a másik dokumentum (Játékfilmek összesítése) cáfol. A szóban forgó 3 film: *Körhinta*, *Dandin György*, *Az élet hádjá*. (ÚMKL, XV-29/240.)
- [137] Jegyzőkönyv az *Egy pikoló világos* besoroló értekezletéről. 1955. december 7.
- [138] Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0721/55. E dokumentum tanúsága szerint a film hossza 2415 méter, szemben a – II. méterlista alapján – 1955. augusztus 30-án tervezett 2743 méterrel. (ÚMKL, XV-29/95.)
- [139] Fencsik Flóra: *Egy pikoló világos*. *Magyar Nemzet*, 1955. december 29. *Mozi*, 1956. január 14.
- [140] Kövesi Endre: *Egy pikoló világos. Béke és Szabadság*, 1955. december 28. Fencsik Flóra, i. m. Lenkei Lajos: *Egy pikoló világos. Esti Budapest*, 1955. december 29. Szabó Pál: *Egy pikoló világos. Irodalmi Újság*, 1955. december 31. Sebestyén György: *Egy pikoló világos. Művelő Nép*, 1956. január 1. Botond Edit: *Egy pikoló világos*. *Szabad Nép*, 1956. január 10.
- [141] Fekete Sándor: *Hintónjáró szerelem*. *Szabad Nép*, 1955. február 6.
- [142] Szabó Pál: *Hintónjáró szerelem*. *Magyar Nemzet*, 1955. február 2.
- [143] Révai József elvtárs megjegyzései a Játékfilmgyár 1953. tématervi javaslataihoz. 1952. január 16.
- [144] Sarkadi Imre: *A filmművészet realitása*. 1956 (hagyatékából). *Cikkek, tanulmányok*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1974:860–861.
- [145] *Paraszt-téma* (Sarkadi). Jelentés a forgatókönyv helyzetéről. 1953. november 26.
- [146] 1955. évi tématerv. D. n.
- [147] *Kistext Híradó*, 1955. január 25.
- [148] *Színház és Mozi*, 1955. augusztus 12.
- [149] Fábri Zoltán. (Sarkadi Imre, i. m.)
- [150] Sarkadi Imre, i. m.: 862–865.
- [151] *Színház és Mozi*, 1955. szeptember 9. *Filmekről, közönségsikerről, művészeti problémákról*. *Szabad Nép*, 1956. május 6.
- [152] Darvas elvtárs megjegyzései Sarkadi-Fábri *Körhinta* című forgatókönyvéhez. 1955. május 26.
- [153] A Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának levele a Mafilm igazgatójának. 1955. június 7.; július 22. (8770-64/955., ill. 8770-96/955.) Kimutatás az Állami Ellenőrzési Minisztériumnak. 1955. október 21. (ÚMKL, XV-29/109)
- [154] *Két filmrendező terveiről beszél*. *Színház és Mozi*, 1955:19:4.
- [155] *Henger*, 1956. január 31.
- [156] *Szabad Ifjúság*, 1956. február 2. *Színház és Mozi*, 1956:18:6.
- [157] Botond Edit: *Hortobágyon*. *Szabad Nép*, 1955. december 1.
- [158] Halasi Mária: *Filmesek a Hortobágyon*. *Színház és Mozi*, 1955:44:21–22.
- [159] *Színház és Mozi*, 1955:19:4. Gyenes István: *A rendező beszél a „Körhinta” öt szerepéről*. *Színház és Mozi*, 1955:36:16–17. B. T.: *Új filmek, új arcok*. *Színház és Mozi*, 1955. október 7. *Szabad Ifjúság*, 1955. október 20. *Egyetemi Ifjúság*, 1956. január 25.
- [160] Általános tájékoztató. (Az igazgatósági ülés anyaga.) Az 1955. évi játékfilmek művészi minősítése. 1956. február 15. (ÚMKL, XV-29/251.) A *Körhinta* hazai és nemzetközi sikerének áldozata lett maga a filmkópia. A végzetesen tönkrement kópát – különleges trükkeljárással – szinte kockánként újjátarta fel A Magyar Film Múltja és Jövője Alapítvány (Balázs Béla-díj, 1993). Az eredményről meggyőződhetett mindenki, aki részt vett a felújított film „bemutatóján” az Örökmozgóban.

- [161] „Szerellem és dráma, tegnap és holnap, ez a [film keringőjéből komponált] körhintadal [amely Rácz Vali előadásában »vérbeli sláger lett«]. Még az utcán is hallani [...], benne marad a fülben, az agyban, az emlékezetben. [...] Régi emlékek és holnapi dalok e dalban.” (Demeter Imre: *Előzetes meghatódás a „Körhinta” körül. Színház és Mozi*, 1956. január 27.) Zolnai Irén: *Befejeződött a „Körhinta” forgatása. Mozi*, 1955. november 19. Játékfilmek összesítése. (ÚMKL, XV–29/240.) A *Körhinta* besorolása. A Művészeti Tanács értekezlete. 1955. december 8. Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 0727/55.
- [162] Hubay Miklós: *A Körhintáról. Irodalmi Újság*, 1956. február 11.
- [163] Sarkadi Imre. (*Művelt Nép*, 1956. április 29.)
- [164] *Igazi művészi film. Szabad Nép*, 1956. április 27. *Színház és Mozi*, 1956:17:6–7.
- [165] *Szabad Ifjúság*, 1956. április 30. *Szabad Nép*, 1956. május 6.
- [166] Barabás Tibor, Kolozsvári Grandpierre Emil, Nagy Sándor, Sztálin-díjas. (*Szabad Nép*, 1956. február 5.; október 8. *Művelt Nép*, 1956. február 5.)
- [167] *Mozi*, 1956. július 14.
- [168] 1953. július 25-én az Elnöki Tanács törvényerejű rendeletet adott ki a közkegyelem gyakorlásáról, ami 20 ezer embert érintett, és amelyet az illetékes hatóságok október végéig végre is hajtottak. Ez azonban csak a jéghegy csúcsa volt. Az, hogy milyen méretű volt a magyar gulágrendszer; hány embert érintett személyében, családjában, sorsában a kommunista hatalomátvétel előtt és után elszabaduló letartóztatási hullám, internálás, kényszermunka, bebörtönzés, halálbüntetés, arra csak a legutóbbi időben kezd fény derülni. Holott az igazságügyi statisztika adatait már a szóban forgó korszakban is gondosan nyilvántartották, de szigorú államtitokként kezelték. Kizárólag bizonyos állami és pártszervek kaptak tájékoztatást róluk. 1953 júliusában Erdei Ferencet nevezték ki a Nagy Imre-kormány igazságügyminiszterévé. Az ő kezdeményezésére és pártfogása alatt indult meg az elemzőmunka az Igazságügyminisztériumban. A bírósági statisztika tudományos igényű elemzése révén – amelyet a lefolytatott perek alapján állítottak össze, tehát az ítélet nélkül internáltak, bebörtönözöttek és kivégezettek adatai, értelemszerűen, nem szerepeltek benne – 1956. augusztus 18-án, sokszorosítva, kis példányszámban, kizárólag belső, hivatali használatra megjelenhetett dr. Nádai Lajos *A bírósági statisztika 1951–1955. évi eredményei* című összegzése, amelynek révén első ízben tekinthettek be a kiváltságosok „a kulisszák mögé”, elsősornyúlókódve olvasván az igazságszolgáltatás megcsúfolásának, a törvénytelen-ség orgiájának (amely széttroncsolta a magyar társadalom szerkezetét) eme ékes bizonyítékát. Az Elnöki Tanács törvényerejű rendeletét követően a kormányzat megszüntette a rendőrhatalmú őrizet alá helyezést, feloszlatta az internálótáborokat, érvénytelenítette a rendeletet, amely az „osztályidegen”, kitelepített személyeket kényszerlakhelyhez kötötte.
- [169] A „totóörület enyhe vígjátéki kritikájának” megfilmesítése – a filmgyárban évek óta kegyvesztett „Békeffy elvtárs” forgatókönyve alapján, amelyből a szerző közreműködésével Jenei Imre, Bacsó Péter és Szász Péter írta a *második* változatot – azt a határozott szándékot igyekezett kifejezésre juttatni, hogy „a filmszerűség, az ábrázolásmódszer és a dramaturgia szempontjából” ismételen „valami újszerűt nyújtsanak”. Ehhez nem látszott kellő garanciának a korábban kijelölt rendező, Gertler Viktor személye. Ezért elvették tőle a filmet, és Makk Károlyt bízták meg a rendezéssel. Ő 1956. június 8-án kezdte

meg a film forgatását, és 25,5 napnyi belső és 15 napig tartó külső felvétel után, 1956. szeptember 24-én fejezte be a 2625 méter hosszú alkotást. (Jegyzőkönyv a Dramaturgiai Tanács üléséről. 1955. december 14. Játékfilmek összeállítás. Forgatási napok megoszlása. ÚMKL, XV-29/114., 240.)

Budapestet méltán nevezték akkoriban is a *totózók városának*. Totóztak itt az eszpresszóban, a villamoson, a színház nézőterén és színpadán, persze legtöbben a totózóban. És ez a sok-sok ember mind a 12 találatról álmódott: a mesebeli sült galambról, a szárnya alatt „legalább ötszázezer forinttal”. „Ennek a filmnek a meséje is négy [...] emberről szól, akik közösen állítottak ki egy kollektív szelvényt [...]: Vali, a Tabán étterem kenyereslánya (Psota Irén), Fazekas Géza történelem szakos tanár (Darvas Iván), dr. Bartha Ferenc körzeti orvos (Somló István) és Károly bácsi, a Tabán kitűnő pincére (Peti Sándor). Vali húgánál, a gögös Pirinél (Strucz Edit) lakik. Testvére állandó csipkelődésével teszi lehetetlenné az életét. [...] Károly bácsiét öntelt és zsarnok üzletvezetője (Balázs Samu) keseríti meg. Mert véleményét meg merte mondani [...], az esti műszakból áthelyezte őt... a tífusebédhez. Dr. Bartha lakásának helyreállítására is sok pénz kellene, hisz a KIK-re (Kerületi Ingatlankezelő) ugyan várhat. [...] Géza nőszülni szeretne, de hát otthon a mama (Péchy Blanka) beteg, a lakás nem megfelelő.” (A MOKÉP ismertetője, 1956.) S mit tesz a véletlen: nyernek. Összesen 380 forintot! Ebből nem lehet lakást cserélni, *maszakkal* tataroztatni, csinos futballistát lekenyerezni, főnököt bírálni. „Mire azonban ezt a hírt hőseink megtudják, már mindannyian nagy dolgokba kezdtek.”

A *Mese a 12 találatról* könnyed hangvétele, bágyadt humora hallatán nem az ötlettelenség a legmegdöbbentőbb, hanem az a nyilvánvaló szándék (ami, sajnálatos módon, meg is valósul), hogy a „kis igazságokat” *kisszerű igazságokra* cseréljék fel, s ezzel devalválják őket. Lakáskérdés, házastársak közti csetepaté, zsarnok kiskirály és ügyeskedő, megvesztegethető hivatalnok, önző anya: ezek az „ellenfelek” nem sokat nyomnak a latban, midőn a szereplők konfliktusba kerülnek velük. Az „igazság” is, amire rávilágítanak; a magatartás, amit mintaként elébünk állítanak, igencsak hasonlít a tematikus filmek hőseinek viselkedésmódjához, cselekvési stratégiájához, a konfliktusból levonható „tanulság” pedig azok „eszmei mondanivalójához”. A „bírálat” önmaga jelöli ki érvényessége határát: mindig csak a közvetlen környezetre, a közvetlenül feljebbvalóra irányul. A társadalom? Csak papírmásé figurákban, mondvacsinált konfliktusokban tükröződik, s a nézőt sem ösztönzi több bátorságra – miután a moziból hazatért –, mint hogy jól „beolvasson” a feleségének, férjének, jövődöbéli anyósának. A főnökének azért nem.

- [170] Annak ellenére, hogy a „legelemibb technikai hibákkal” kellett „nap mint nap harcot vívni” (pontosabban a hiányosságokból adódó akadályokat leküzdeni). A Hunniának csak négy műtermi felvevőgépe volt (miközben párhuzamosan egyszerre öt játékfilm forgatása folyt), közülük is csak kettőnek *teljes* objektív-sorozata. Az operatőrök – szó szerint – egymás kezéből kapkodták ki a felvételhez illő objektívet. A *Mese a 12 találatról* című film forgatását is emiatt

kellett félbeszakítani. A rendező, Makk Károly maga ült a taxiba, és felhajtotta a Szabadság-hegyre, ahol az *Eltűszentett birodalom* című filmet forgatták. Ott „elkönyörögte” Illés György operatőrtől a „28-as optikát”, amit a felvétel után visszaküldött neki. A *Keserű igazság* stábja viszont tőlük „csent el” 10 lámpát és néhány állványt. Az értelmetlen „költségvetési szabályozók” évek óta lehetetlenné tették, hogy a filmgyár kiegészítse hiányos gépkocsiparkját. A *Mese a 12 találatról* című film taxiköltségéből 3 vadonatúj gépkocsi kitellett volna! (H. M.: *Szabálytalan riport. Színház és Mozi*, 1956. augusztus 25.) Meddig biztosítható még a filmgyár működése ilyen technikai feltételek mellett? – tették fel sokan a kérdést.

- [171] Jegyzőkönyv a *Dávid és Góliát* című forgatókönyv Dramaturgiai Tanács-üléséről. 1954. december 28.
- [172] Jelentés a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztályának munkájáról. Népművelési Minisztérium Filmfőosztálya (Bogács Antal, Rappai György), 1955. június 1.
- [173] T. Gy.: *Villám-interjú Várkonyi Zoltánnal a „Keserű igazság”-ról. Népszava*, 1956. szeptember 9.
- [174] Az 1955. évi tematikai terv. 1954. október 22. *Színház és Mozi*, 1954:48:21.
- [175] Jegyzőkönyv a *Dávid és Góliát* című forgatókönyv Dramaturgiai Tanács-üléséről. 1954. december 28.
- [176] *Szabad Ifjúság*, 1956. augusztus 16. G. T.: *Egy tragikus barátság története – a „Keserű igazság”*. *Színház és Mozi*, 1956:35:17.
- [177] dersi: *A gyorsaság tüke. Színház és Mozi*, 1956:39:8. (Bajusz József gyártásvezető.)
- [178] *Bács-Kiskunmegyei Népújság*, 1956. július 19.; július 25.
- [179] Játékfilmek összesítése. Forgatási napok megoszlása. (ÜMKL, XV-29/114., 240.) Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 01161/56. *Színház és Mozi*, 1956:39:8.