

## Film és történelem

Barkóczi Janka, Berta János, Bezsényi Tamás,  
Böszörményi-Nagy Orsolya, Lénárt András,  
Mravik Patrik Tamás, Murai András, Szabó Elemér,  
Takács Róbert tanulmányai,

valamint Őri Péter – Pakot Levente írása



Korábbi számaink korlátozott számban, eredeti áron,  
a szerkesztőség címén (terjesztes@korall.org  
www.korall.org) még megrendelhetőek:

A KORALL  
TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT  
*előfizetői felhívása a 2016. évre*

*Kedves Olvasóink!*

Szerkesztőségünk 2016-ban még a következő témájú számot kívánja megjelentetni:

66. Máság és kirekesztés

Kérjük, segítse előfizetésével folyóiratunkat!  
Előfizetés esetén a terjesztői jutalék megmarad a lap számára.  
A kedvezményes előfizetési díj 4500 Ft, egy szám ára 1250 Ft.

Az előfizetési díj a KORALL Társadalomtörténeti Egyesület  
1113 Budapest, Valkói u. 9.  
UniCredit Bank: 10918001-00000028-60920003  
számú bankszámlájára utalható át.

A postaköltséget a szerkesztőség átvállalja.

\*\*\*

Nonprofit szervezetként lehetőségünk van  
az adóbevallások 1%-os felajánlásainak fogadására.  
Kérjük, ha úgy ítéli, tiszteljen meg minket támogatásával.  
Adószámunk: 18255030-1-43  
Nevünk: KORALL TÁRSADALOMTÖRTÉNETI EGYESÜLET

- 5–6: *A munkától a szociálpolitikáig* (600 Ft)
- 7–8: *Sport és testkultúra* (600 Ft)
- 11–12: *A város és társadalma* (950 Ft)
- 13: *Női karrier: lehetőségek és elvárások* (800 Ft)
- 14: *Vállalkozók – Cégek – Piacok* (800 Ft)
- 15–16: *Historiográfia: az eseménytől az időig* (1400 Ft)
- 17: *Politika és hatalom a társadalomban* (800 Ft)
- 18: *A kisebbségi magyarság társadalomfejlődése 1920–2000* (800 Ft)
- 19–20: *Rurális társadalmak* (1400 Ft)
- 21–22: *Clio és Psyche* (1400 Ft)
- 23: *Kulturális minták és kölcsönhatások Európában* (1000 Ft)
- 24–25: *Nemzetépítés és régészet* (1500 Ft)
- 26: *Utazók és utazások* (1000 Ft)
- 27: *Vallás, felekezet, társadalmi stratégiák* (1000 Ft)
- 28–29: *Közép-Európa összehasonlító perspektívában* (1500 Ft)
- 30: *Demográfiai viselkedés és lokális társadalom* (1000 Ft)
- 31: *Történeti földrajz, a tér története* (1000 Ft)
- 32: *Távolság – közelség* (1000 Ft)
- 33: *A háború állapota* (1000 Ft)
- 35: *Társadalomnéprajz: a textustól a sűrű leírásig* (1000 Ft)
- 36: *Kollektívizálás és agrártársadalom* (1000 Ft)
- 37: *Nemzet és nemzetépítés a 19. században* (1000 Ft)
- 39: *Kontroll alatt – könnyűzene a szocializmusban* (1000 Ft)
- 43: *A könyvtől az olvasóig* (1250 Ft)
- 44: *Életút-értelmezések* (1250 Ft)
- 45: *Városi terek – Városi térhasználat* (1250 Ft)
- 46: *Migráció – Emigráció* (1250 Ft)
- 47: *Nemzet és gazdaság* (1250 Ft)
- 48: *Az oszmán világ Közép-Európa peremén* (1250 Ft)
- 50: *Kapcsolatok – Hálózatok* (1250 Ft)
- 51: *Zene – zene – zene* (1250 Ft)
- 52: *Kötött pályán? Közlekedő társadalom* (1250 Ft)
- 53: *Természeti kihívások – társadalmi viszonyok* (1250 Ft)
- 54: *Válságtörténetek* (1250 Ft)
- 55: *Nem a ruha teszi?* (1250 Ft)
- 56: *Iskola, nemzetépítés, társadalmi mobilitás* (1250 Ft)
- 57: *Konfesszionizáció: felekezeti és politikum a kora újkorban* (1250 Ft)
- 58: *Budapesti lakások és lakóik a 20. század első felében* (1250 Ft)
- 59: *Áldozatnarratívák* (1250 Ft)
- 60: *Női életvilágok* (1250 Ft)
- 61: *Vállalatok társadalma* (1250 Ft)
- 62: *Tudomány a nemzetépítés szolgálatában* (1250 Ft)
- 63: *Ókori társadalmak* (1250 Ft)
- 64: *Diktatúra alulnézetből* (1250 Ft)

# KORALL

TÁRSADALOMTÖRTÉNETI FOLYÓIRAT

„Minden, ami emberi alkotás ósidóktól fogva, anyagi formákban maradt ránk, velük, rajtuk építkezünk tovább. Anyagi szerkezetekre rakódik rá jelen életünk, mint valami korallképződmény, úgy tenyészik az emberi társadalom.”

(Hajnal István)

## SZERKESZTŐSÉG

CZOGH GÁBOR főszerkesztő  
GRANASZTÓI PÉTER  
KÁRMÁN GÁBOR  
KLEMENT JUDIT  
KOLTAI GÁBOR  
LENGVÁRI ISTVÁN  
MAJOROSSY JUDIT  
SOMORJAI SZABOLCS

## TANÁCSADÓ TESTÜLET

Bácskai Vera, Beluszky Pál, Benda Gyula, Faragó Tamás,  
Gyáni Gábor, Kovács I. Gábor, Kövér György, Tóth Zoltán, Valuch Tibor

A „Film és történelem” című blokkunkat  
Czoch Gábor szerkesztette.

Olvasószerkesztő: Széll Szilvia



A szám megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap,  
valamint olvasóink adóforintjainak 1%-os felajánlásai  
támogatták.

Címlapon: A Dózsa Filmszínház 1975-ben. Budapest, XIII.  
kerület, Róbert Károly körút 59–61. (Angyalföldi Helytörténeti  
Gyűjtemény, FORTEPAN 41162).

Kiadja a KORALL Társadalomtörténeti Egyesület  
Felelős kiadó: az Egyesület elnöke  
Szerkesztőség: 1113 Budapest, Valkói u. 9.  
korall@korall.org, www.korall.org  
Terjesztés: terjesztes@korall.org

Nyomdai előkészítés: Kalonda Bt.  
Készült az OOK-Press Kft. nyomdájában  
Vezető: Szathmáry Attila

ISSN 1586-2410

# TARTALOM

## FILM ÉS TÖRTÉNELEM

Szabó Elemér	„Körül voltam én véve rendszeren [...], ha nincs a film, akkor engem biztos, hogy börtönbe zárnak”. Interjú Ferenczi József egykori tsz-elnökkel, <i>A Határozat</i> című dokumentumfilm kulcsszereplőjével	5
Barkóczy Janka	Hírek múlt időben. Emlékezetpolitika a Magyar Világhíradókban	21
Böszörményi-Nagy Orsolya	Film: produkció és recepció között. A Szerelem című film értelmezései	36
Mravik Patrik Tamás	„Megszaporodtak filmjeinkben a szocialista hősök”. Filmkészítés Magyarországon az 1960-as évek elején a dramaturgiai tanácsok vitáinak tükrében	56
Murai András	Újrahasznosított felvételek. 56-os filmdokumentumok a kora Kádár-rendszer nyilvánosságában	78
Berta János	Valóság tűzön-vízen át. Megismerési módszerek és filmkészítői attitűdök az 1970-es évek magyar dokumentumfilmjében	90
Bezsenyi Tamás – Lénárt András	„Itt maguknál öröm lehet rendőrnek lenni!” A bűn ábrázolása a Kádár-korszak játékfilmjeiben	108
Takács Róbert	A nyugati film és közönsége Magyarországon Sztálin halálától Helsinkiiig (1953–1975)	137

- Óri Péter – Pakot Levente: Háztartásszerkezet a 19. századi Magyarországon.  
A MOSAIC-adatbázis elemzésének első eredményei 164

## KÖNYVEK

- Nosztalgia, trauma és történetírás  
Pintér Judit Nóra: A nem múló jelen. Trauma és nosztalgia.  
– Graffits Tamás 193
- A koramodern korszak két arca  
Tamás Demeter – Kathryn Murphy – Claus Zittel (eds):  
Conflicting Values of Inquiry. Ideologies of Epistemology  
in Early Modern Europe.  
– Sivadó Ákos 204
- Magyarországi zsidó narratívák és erdélyi párhuzamok  
Laczó Ferenc: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa közt.  
Magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban.  
– Gidó Attila 209
- András Vári – Judit Pál– Stefan Brakensiek: Herrschaft an der Grenze.  
Mikrogeschichte der Macht im östlichen Ungarn im 18. Jahrhundert.  
– Szemethy Tamás 215
- Joachim Bahlcke – Thomas Winkelbauer (Hgg.): Schulstiftungen  
und Studienfinanzierung. Bildungsmäzenatentum in den böhmischen,  
österreichischen und ungarischen Ländern, 1500–1800.  
– Székér Barnabás 219
- Paksy Zoltán: Nyilas mozgalom Magyarországon, 1932–1939.  
– Godzsák Attila 226
- Szerzőink 231  
Contents 233  
Abstracts 235

Szabó Elemér

## „Körül voltam én véve rendesen [...], ha nincs a film, akkor engem biztos, hogy börtönbe zárnak”

*Interjú Ferenczi József egykori tsz-elnökkel, A határozat című dokumentumfilm kulcsszereplőjével*

A dokumentumfilmet Ember Judit és Gazdag Gyula rendezte 1972-ben.<sup>1</sup> *A határozat*, amelynek eredeti címe „párthatározat” lett volna, mára filmklasszikussá vált. Bő tízéves betiltása után 1984-ben megkapta a legjobb dokumentumfilm díját a 17. Magyar Filmszemlén, a Nemzetközi Dokumentumfilm Szövetség pedig 1996-ban beválogatta minden idők száz legjobb dokumentumfilmje közé. Az „új gazdasági mechanizmus” diktatórikus leállításának idején az állampárt szervei tömegével hurcoltak meg sikeres szövetkezeti vezetőket.<sup>2</sup> A film ennek a „hadjáratnak” a természetrajzába enged bepillantást azáltal, hogy a hatalmas társadalmi károkat okozó folyamatot az elején, mintegy „kísérleti szakaszában” ragadja meg.<sup>3</sup> *A határozat* kontextualizálása hozzájárulhat a korszak mélyebb megértéséhez, és a – mondhatni világhírű – filmkincsünk nagyobb kulturális

<sup>1</sup> A 105 perces fekete-fehér film operatőre Jankura Péter volt. Magyarországon nyilvánosan 1984-ben mutatták be. Ezt követően különböző filmfesztiválokon volt látható: 1985-ben Nyugat-Berlinben, Edinburgh-ben és Londonban, 1986-ban New Yorkban (Museum of Modern Art), a Minneapolis Film Festival keretében, 1987-ben Párizsban (Cinéma du Réel), 1996-ban Los Angelesben (Documentary). Budapesten a közelmúltban ismét műsorra tűzte az Uránia Nemzeti Filmszínház az *Íme, a szocializmus* című tematikus vetítéssorozat keretében (100 magyar dokumentumfilm a Magyar Művészeti Akadémia válogatásában). Az interjú a közönségtalálkozóval egybekötött filmvetítés eseményén készült 2015. június 1-jén. A film DVD-formátumban megjelent a Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet a Műcsarnok Nonprofit Kft.-vel együttműködésben létrejött BBS Archívum-projekt keretében, 2012-ben.

<sup>2</sup> Ezt vizsgálta Varga Zsuzsanna történész *Miért bűn a sikeresség? Termelőszövetkezeti vezetők a vádoltak padján az 1970-es években* című tanulmányában (Varga 2012), illetve a 2013-ban megjelent *Az agrárlobbi tündöklése és bukása az államszocializmus időszakában* című könyvének egyik fejezete (*Vésztre állva*) foglalkozik ezzel a témával (Varga 2013).

<sup>3</sup> Győri Zsolt szerint a filmet azért tilthatták be, mert (a film alaptörténetével ellentétben) később sok esetben sikerrel jártak a helyi pártvezetők lejárató taktikái a tsz-elnökökkel szemben, és nem azért lett betiltva, mert ebben a filmben sikertelennek mutatkoztak ezek a taktikák. (Győri 2015: 115–116.) Az Uránia Nemzeti Filmszínház filmajánlója ugyanakkor a hatalom kudarcát hangsúlyozza: „A film a tsz-demokrácia kérdésével foglalkozik egy olyan, a létező szocializmusban nagyon ritkán előforduló esetet, kiélezett helyzetet vizsgálva, amelyben a tagság ellenszegül az elnök leváltására hozott járási határozatnak.” ([http://www.urania-nf.hu/esemenyek/389/2015/06/01/\\_100-magyar-dokumentumfilm-a-hatarozat](http://www.urania-nf.hu/esemenyek/389/2015/06/01/_100-magyar-dokumentumfilm-a-hatarozat) – utolsó letöltés: 2016. október 29.)

megbecsüléséhez. Ebben segít az itt következő interjú a 81 éves Ferenczi Józseffel, akit el akart mozdítani, „vissza akart hívatni” a párt (határozata) a felcsúti termelőszövetkezet elnöki pozíciójából, és akit a közgyűlés tagsága, amíg csak tehetett, védelmezett. Röviden így foglalható össze ennek a megfigyelő, eseménykövető, szituációs „direkt” filmnek a „dramaturgiai íve”.<sup>4</sup>

A hatalom cinizmusát, paternalizmusát, koncepciók eljárás módját a filmben megfigyelhető verbális és nonverbális kommunikáció, a szereplők szóhasználata, tekintete, gesztusai, hanghordozása, metakommunikációja egyaránt érzékelteti.<sup>5</sup> Ezzel kapcsolatban Ember Judit így nyilatkozott: „Missziót teljesít, aki az emberi arcon, a hozzá tartozó gesztusrendszeren be tudja mutatni, hogy íme, itt van, itt látható, most hallható a hazugság maga.”<sup>6</sup> Gelencsér Gábor szerint Ember és Gazdag „a korszak programadó dokumentumfilmjeit készíti el a BBS-ben”, köztük *A határozatot*.<sup>7</sup> A filmtörténész szerint

„Felforgató politikai jelentése miatt különös jelentősége van az ún. szituációs dokumentumfilmnek, amely egy előre nem belátható folyamatot követ nyomon (például *A határozatot*). A stilizációs eljárások mellett ez a módszer áll legközelebb a fikciós dokumentarizmushoz, amennyiben a hagyományos »valóságfeltáró« dokumentumfilm keretei között a valóság »dramaturgiáját«, azaz az eseményeket a maguk dramatikusság kifejlődésében képes megragadni.”<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Az 1960-as, 1970-es évek fordulóján a Balázs Béla Stúdió új nemzedéke által készülő „szociografikus pontosságra törekvő [...] dokumentumfilmek a hétköznapi élethelyzetek realista bemutatásával arra tesznek kísérletet, hogy az életanyag rögzítésében, feltárásában, megfigyelésében [...] személyes és konkrét történeteket mondjanak el. Mivel nem lehet cselekvő módon részt venni a valóság alakításában, a társadalmi-politikai jelenségek direkt leírásával próbálkoznak, [...] a »mindennapok szociológiája« felé fordulnak.” (Gelencsér 2002: 51.)

<sup>5</sup> „A dohányfüst nyomasztó légkörénél már csak ennek a három pártembernek a stílusa nyomasztóbb. [...] A Kádár-arc hanghordozása, kedélyeskedő szófordulatai és nyelvtani hibái: »ez egy kontrax helyzet« [...] »Elő kell készíteni» a döntést, de a demokrácia látszatát fenntartva. »A filmvégi harsány nevetés bizonyossá teszi: Ferenczi sorsa felől nincs kétség, a szürke hetvenes évek zöttyögnek tovább.» (Dercsényi 2007: 115.)

<sup>6</sup> Tarr 1981: 73.

<sup>7</sup> Gelencsér 2002: 148. (BBS = Balázs Béla Stúdió.) „A dokumentarista módszer lehetősége [...] az emberi megnyilvánulásokban rejlik, [...] ezért van szükség »állapotszerű szituációkra«, hogy a gesztusok megszülethessenek. A dokumentumfilm keretei között ez a módszer a legkövetkezőleg Gazdag Gyula [...] Ember Judittal közösen rendezett *A határozatot*ban valósul meg. [...] Gazdagék számára maga a szituáció is valóságos.” (Gelencsér 2002: 251.) *A határozatot* „keretjátéka” (a filmet keretező első és utolsó jelenetében a párt emberei „előkészítik” a közgyűlést, majd levonják a tanulságokat) ugyanakkor rekonstruált jelenetekből áll, ami felveti azt a filmtörténeti kérdést is, hogy mennyiben kapcsolható-e *A határozatot* a dokumentarista fikciós filmek későbbi trendjéhez, az úgynevezett Budapesti Iskolához, amely előszeretettel alkalmazza a megtörtént események rekonstrukcióját (lásd Dárday István *Jutalomutazás* című filmje). Egy másik analógia *A határozatot* és a Budapesti Iskola között, hogy a szituáció rögzítése itt is, ott is a *cinéma direct* módszerrel történik (egyes hanggal, gyakran két kamerával).

<sup>8</sup> Gelencsér 2014: 127.



Tisztán megfigyelő módszerrel roppant nehéz „felforgató” társadalmi-politikai dramaturgiát „tetten érni” – e „nehézség” leküzdése, a „különös jelentőség” miatt nevezte *A határozatot* Kozák Márton a „műfaj csúcsteljesítményének” 1979-ben.<sup>9</sup> Éppen ezzel összefüggésben alakult ki a későbbi Budapesti Iskola<sup>10</sup> sajátos módszere, ti. a valós társadalmi szerepei miatt fontos civil szereplő „improvizációja” a megírt, rekonstruált, „eljátszott” történet keretei között.<sup>11</sup> Gazdag Gyula úgy fogalmazta meg a társadalmi dokumentumfilm célját, hogy mivel abban „mindenki közéleti emberként viselkedik a kamera előtt, a film szembe-sítheti őket, az eseményeket a társadalommal, amelynek elszámolni tartoznak”.<sup>12</sup> E rendezői szándék jegyében a következő beszélgetés megpróbál kapcsolódni a film társadalmi funkciójához.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Kozák 1981: 85.

<sup>10</sup> A Budapesti Iskola a hetvenes és nyolcvanas évek magyar filmjeinek egy jelentős, önálló irányzatát képviseli, amelyre a játékfilm és dokumentumfilm, e két hagyományos filmforma ötvözése, a fikciós és dokumentarista szemléletmód, formanyelv filmtörténeti szempontból is izgalmas és egyedi szimbiózisra jellemző. E dokumentum-játékfilmként vagy fikciós dokumentumfilmként is emlegetett alkotások a Balázs Béla Stúdió dokumentumfilmjeiből kinőve, a cseh újhullám és a cinéma vérité filmnyelvi elemeire támaszkodva újították meg a magyar filmet tartalmi és formai szempontból egyaránt (lásd bővebben Zalán 2005). A Budapesti Iskolát az a törekvés is fémjelzi, hogy a filmek – abban a relatíve tágabb játéktérben, amit a film intézménye a hetvenes években a nyilvánosság más intézményeihez képest lehetővé tett – radikálisabb módon tematizálják a korabeli szocialista társadalmi valóságot, és a pártállami szólamok, propaganda realitást eltakaró lepleit fellebbentsék, tabutit feszegetnek. Ennek következtében „egy új világ tárult a nézők elé ezekben a filmekben, egy »másik« Magyarország, egy letagadni, elhallgatni kívánt társadalmi állapot.” (Zalán 2005: 17.)

<sup>11</sup> Mivel nehéz a hatalom embereit tetten érni, ezért cselekvésük filmi kifejezése igényli a „megírt” (rekonstruált) történetet, valamint bizonyos distanciát a „filmszerep” (társadalmi szerep) és a civil szereplő személyes életvilága között. A Budapesti Iskola filmjeinek fikciós rétege a társadalmi valóság értelmezésének szolgálatában áll. Ezért is nevezi ezeket a filmeket Gelencsér Gábor a korszak „vizuális antropológiájának”. (Gelencsér 2014: 129.) Az iskola emblematiszus szerzőpárosának, Dárday István és Szalai Györgyi filmjeiben a történet adott, de a civil szereplők a kamera előtt találkoznak, így társadalmi szerepeiket működtetik a kommunikációban.

<sup>12</sup> Kozák 1981: 81.

<sup>13</sup> Gazdag Gyula módszerét Pócsik Andrea idézőjelesen az úgynevezett antropológiai filmezés, terepmunka „részét vevő megfigyeléséhez” hasonlítja, amely az „önagyonülésezők rítusainak elemzése”, amiben a dokumentátorok „a korszak valóságábrázolásához képest szokatlanul »aktív« vesznek részt.” (Pócsik 2009: 295.) Ember Judit is úgy nyilatkozott, hogy a filmet „előre megfontolt szándék vezérli.” (Tarr 1981: 77.) „Koncepció nélkül nem lehet filmet csinálni. Nem az a baj, hogy valakinak prekonceptiója van, hanem hogy milyen az a prekonceptió. [...] Merev, görcsös vagy elég rugalmas ahhoz, hogy a forgatáson bekövetkezett, az előre elképzelthez mért változásokat, másságokat be tudja építeni.” (Barabás 2014: 3.) A „rugalmas prekonceptió” mint aktív rítusértelmező viszonyulás filmes eszközökkel az ún. antropológiai film fogalmát is felidézti. A Gergely András szerint „az antropológiai nézőpontnak Gazdag, Ember Judit és Gulyásék filmjei sok tekintetben meg tudnak felelni”, azokat „antropológiául» is lehet mérni”. (A. Gergely 2009: 308.) Visszatérve *A határozat* rekonstruált „keretjátékára”, annak rekonstrukciós módszere kapcsolható a Budapesti Iskolához, ami inkább a társadalmi szerepek „kommunikációs” viszonyainak megfilmesítésére épül, ugyanakkor a Budapesti Iskola módszerével szemben ebben a filmben a keretjáték párteberei ismerik egymást és az újra „eljátszott rítus” szabályait, így ez inkább filmes rítus- vagy intézményelemzés, és nem a filmezés szituációjában először találkozó személyek közötti társadalmi szerepek kommunikációjának színrevitele.

A beszélgetésre a közönségtalálkozóval egybekötött filmvetítés előtt és után került sor 2015. június 1-jén az Uránia Nemzeti Filmszínházban. Az itt közölt szerkesztett átirat a több mint ötórás beszélgetés legfőbb mondanóiát foglalja össze és tematizálja; a szükséges stilizálás Ferenczi Józseffel egyetértésben történt.

□ *Szabó Elemér: Mielőtt a film konkrétumairól beszélgetnénk, szeretném felkérni egy kis bemutatkozásra, illetve arra, hogy idézze fel a forgatás előzményeit!*

Ferenczi József: Cibakházán születtem 1934-ben, háromgyermekes paraszti családban. Három hold földön gazdálkodtunk. Az akkori hivatalos jellemzésem szerint „kisparaszti származású” voltam. Nem is értem, hogy a filmben szereplő „elvtársak” milyen alapon tulajdonítottak nekem „polgári nézeteket”. Gyerekkoromtól kötődöm a mezőgazdasághoz, ugyanakkor az elemi iskola után Csepelre mentem inasnak, szerszámkészítő szakmát tanultam. Szüleim az öcsém továbbtanulását tudták vállalni, aki tanár lett, míg a bátyám fodrász. Az érettségit esti iskolában szereztem meg munka mellett, majd a debreceni Mezőgazdasági Akadémiára jártam, ahol mezőgazdászként végeztem 1956-ban.<sup>14</sup> Ezután brigádvezetőként dolgoztam a cibakházi gépállomáson, majd eljöttem főagronómusnak Tiszakécskére. Az alakuló, fejlődő tsz-ek keresték a jó szakembereket. Kaptam egy ajánlatot vezetői posztra Kunszentmiklósról, ahol 9000 hektárral sikerült megbirkózni még modern gépek nélkül. A gyerekek iskoláztatása miatt Pestre költöztünk, amikor a későbbi Vörös Október tsz-be hívtak üzemgazdásznak. Szakmailag rengeteget tanultam vezetőimtől ezeken a munkahelyeken. Végigjártam a ranglétrát, és 15 év munkatapasztalat állt mögöttem, amikor 1970-ben megkeresett a felcsúti küldöttség a bicskei járás mezőgazdasági osztályvezetőjével, párttitkárral, személyzetissel az élen, hogy vállaljam el az ottani tsz vezetését. Arra kértek, hogy menjek le, nézzem meg, mit lehet, mit tudnék kihozni a szövetkezetükből. Úgy gondoltam, hogy a megszerzett tudásomat fogom tudni kamatoztatni. Elvállaltam.

□ *Sz. E.: Milyen állapotok uralkodtak a szövetkezetben, amikor átvette? És mik voltak a tervei a szövetkezet jövőjére, fejlesztésére vonatkozóan?*

Az „Új élet” tsz ekkor szanálás előtt állt, veszteséges működése fizetésképtelenné tette, aminek láttam az okait. Sikerült például kiszállni egy másik szövetkezettel közösen is alig működtethető sertéstelepnek az üzemeltetéséből és hiteltörlesztéséből, amibe „belehajszolták”, és nagyon megterhelték a szövetkezetet. Természetesen felmértem a helyzetet, földet, épületeket, a tagság, a falu munkaképes lakosságának viszonyait, és megvolt úgymond a „haditervem”. Egyrészt kevés volt a földterület, 1800 hektárra jutott 600 dolgozó. Így még a későbbi ipari tevékenységhez kapcsolódó felgépítés után sem tudott megfelelő megélhetést nyújtani az embereknek. Másrészt, ekkor még sikeresen működhetek az „új gaz-

<sup>14</sup> Ferenczi József az idei év szeptemberében vehette át gyémántdiplomáját a Debreceni Agrártudományi Egyetemen.

dasági mechanizmus” reformjai, amelyek lehetővé tették a melléküzemágak termelését.<sup>15</sup> A politikai vezetés akkor még megengedte. Fehér Lajos, Nyers Rezső igazi közgazdászok voltak. Nem úgy, mint a reformok leállításáért később sikeresen lobbizó, szakmai felkészültséggel nem igazán rendelkező vezető káderek a nehéziparból. Ezt Varga Zsuzsa szépen leírja.<sup>16</sup> A kiegészítő ipari tevékenység volt az egyetlen lehetőség a szövetkezet talpra állítására. Ebben láttam a kiutat, ebbe az irányba indultunk el.

□ *Sz. E.: Ezt még a filmben szereplő egyik pártfunkcionárius is elismeri. Idézem: „A mi törvényeink »biztosícsák«<sup>17</sup> a szövetkezeteknek a tisztességes melléküzemi tevékenységet, Felcsúton mi nagyon jól tudjuk, hogy szükséges is, de ezek a... enyhén szólva mellékörejek nem szükségesek...”*

Pesthez, az irányításhoz közel lévő és a tagság arányaihoz mérten szintén kevés földdel bíró szövetkezetekben láttam, hogy jól működik ez a modell. A felcsúti fejlesztésekbe nemcsak a gyakorlati tapasztalataimat, szaktudásomat, hanem a szakmai kapcsolataimat, összeköttetéseimet, „kapcsolati tőkém” morális alapjait is befektettem. Ezzel szemben éppen, hogy erkölcstelenséggel vádoltak később a párt emberei. A szövetkezet tagjai szorult helyzetükben nagy ovációval, reménykedve megválasztottak, és én meg is akartam felelni a belém helyezett bizalomnak. Volt egy megbízható agronómusom, aki jól intézte a mezőgazdaság ügyeit, így én a fejlesztésekre, megrendelésekre tudtam koncentrálni. Kezdetben még az anyagbeszerzést is én intéztem. Dolgoztam reggel öttől este tízig, de egy év alatt kifizettük az összes tartozást.

□ *Sz. E.: Felidézné röviden, mégis konkrétan a fejlesztések területeit, irányait, a szövetkezet új gazdasági kapcsolatait, amelyek az ön vezetéséhez kapcsolódtak?*

Olyan eszközökhöz kellett nyúlni, amelyek az ipari tevékenységhez kapcsolódtak. Először húsz asszony csomagolt kakaót egy csokoládégyárnak, majd egy textilgyár adott gépeket és egyre komolyabb munkákat az új varrodánkknak, ahol szintén asszonyok dolgozhattak az egykori kastélyban. Fatelepünk részben saját

<sup>15</sup> A gazdaság bizonyos mértékű liberalizálása után, „a reformfolyamat során a csoportérdek is »szalonképessé« vált.” (Varga 2012: 603.) **Az 1968-as reform eszmei előkészítése során kimondták,** hogy „mindkét tulajdon – az állami és a szövetkezeti – egyenjogú tulajdonforma” (Varga 2012: 601.) „Az új gazdasági mechanizmushoz leggyorsabban az agrárszektor alkalmazkodott, hiszen a reform elhárított a mezőgazdaság fejlődésének útjából számos ideológiai, jogi, szervezeti és anyagi akadályt.” (Varga 2013: 141.)

<sup>16</sup> A hatékonyság és a szakértelem új követelménye „arra figyelmeztetett: nem lesz mindig elegendő a párthűség”. (Varga 2013: 161.) Ezzel a trenddel szemben „kialakult egy nehézipari lobbicsoport, amely arra az ideológiai axiómára is támaszkodhatott, hogy a szocializmus építésében a munkásosztályt illeti a vezető szerep”. (Varga 2012: 601.) „Kezdetből fogva fenntartásokkal, sőt ellenérzéssel viszonyultak az új gazdasági mechanizmushoz. Ők tehát döntően ideológiai merevségből, dogmatizmusból kerültek a reform ellenzőinek táborába.” (Varga 2012: 602.)

<sup>17</sup> Estélyi Gyula elvtárs kijelentő módon is így fogalmaz. (Gazdag 1994: 43.)

alapanyagból raklapot kezdett gyártani, amire akkor nagy igény mutatkozott.<sup>18</sup> Megszerveztem egy szerszámkészítő, géplakatos brigádöt is öt fővel. Volt esztergapad, marógép, sikköszörű, és ebből fejlődött ki a fröccsöntés és a vasszerkezetek gyártása is. Olyan erős keresletnek tudtunk megfelelni műanyag termékeinkkel, hogy öt fő annyit produkált anyagilag, mint 500 hektár föld. Fizetőképessé vált, prosperált a szövetkezet. Felgépésítettük, rendbe raktuk a mezőgazdaságunkat is, és az itt fölszabadult munkaerőt máshol tudtam foglalkoztatni. Sőt az ingázók, vagy akik elmentek a településről dolgozni ipari területekre, kezdtek visszatérni, és hozták a szaktudásukat. Munkahelyeket tudtam teremteni, hiszen a szövetkezetnek szüksége volt a szakemberekre. Komoly szakembergárda jött itt össze.

□ *Sz. E.: Ez az egyik későbbi „vád” ön ellen a film szerint, hogy Pestről jönnek emberek a helyi szövetkezetbe dolgozni.*<sup>19</sup>

Két szakembert tudtam idehozni, azok tanították be a többieket, azokat a géplakatosokat, akik addig eljártak Felcsútról.<sup>20</sup> Növekedett a helyi szaktudás, szinte „szakoktatás” folyt, ahogy a varrodában is. A vasszerkezetek gyártásával már húsz fő foglalkozott, akik az akkor épülő áruházak, ábécék kivitelezésében jeleskedtek sokfelé az országban. Ma is működik nem egy épület ezek közül. Azt mondanám, hogy inkább mi mentünk Pestre több helyre dolgozni. Egy külkereskedelmi vállalatnál kaptam egy nagy lehetőséget: a hegesztőinket ajánlották volna ki Bécsbe egy híres hídépítő céghez. Megkötöttük a szerződést, a kiutazástól a szállásig minden le volt szervezve, de az indulás előtt két nappal visszavonták az útleveleket. Ez volt az első nyomásgyakorlás, 71-ben történt. Kezdődött az a folyamat, amelyben a politikai hatalom „betartott” a dolgozóimmak, megfosztva őket nemcsak a kereseti lehetőségektől, hanem attól is, hogy hazahozzák a modern technológiát. Arról volt ugyanis szó, hogy hosszú távon Felcsúton lesz a megrendelt elemek gyártása. Ezzel szemben olyan folyamatok indultak, amelyek kezdték gátolni a tevékenységemet. Nehéz erről beszélni.

<sup>18</sup> „A melléküzemágak kevés befektetéssel oldottak meg olyan termelési feladatokat, például hiánycikknek számító termékek gyártását, mellyel hozzájárultak a kereslet és a kínálat egyensúlyának javításához.” (Varga 2013: 154.)

<sup>19</sup> A filmben sokat emlegetett „Fischer-ügy” is ehhez kapcsolódik.

<sup>20</sup> Az Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) Gazdaságpolitikai Bizottsága szerint „a termelőszövetkezetek az ipari részlegekben dolgozó munkásoknak és alkalmazottaknak olyan mértékben fizettek ki prémiumokat, különféle munkahelyi pótlékokat, hogy ezek az alapbérékkel együtt jelentősen meghaladták az állami vállalatokban azonos tevékenységek után fizetett órabéreket és pótlékokat. Ez egyrészt indokolatlan jövedelemaránytalanságokat szült a szövetkezetek és nagyipari vállalatok között, másrészt pedig a magasabb jövedelmek révén a termelőszövetkezetek »elszívta« szakmunkásokat az állami szektorból.” (Varga 2012: 604.) Varga szerint a munkásság különböző csoportjai közötti lehetséges feszültséget „a munkásság” képviselőiben fellépő pártvezetők „leegyszerűsítve, s egyúttal túldramatizálva »munkás-paraszt« ellentétként jelenítették meg”. (Varga 2013: 164.)

□ Sz. E.: Felismerte tehát az akkori piaci lehetőségeket, korszerű igényeket (műanyag, raklapok, vasszerkezetek), amelyeket jó „menedzserként” össze tudott hangozni a szövetkezet és a település erőforrásaival nemcsak talpra állítva, hanem fejlesztve is azt.

Igen, a pártpolitika zászlajára tűzhetne volna ahelyett, hogy meghurcoljon, hogy tönkretegyen, és nemcsak engem, hanem a szövetkezetet is, ahol több mint száz embernek tudtam munkát adni. Megkeserítették az itt dolgozó emberek életét. Megbélyegezték, lejáratták az egész közösséget. Több ezer ember életébe tapostak bele, ha figyelembe vesszük a megrendelőinket is, és megszorozzuk ezt a kárt a későbbi koncepciók tsz-elnök-perek számával.<sup>21</sup> Máig nem történt ez ügyben semmiféle felelősségre vonás. Én nem voltam, most sem vagyok semmilyen pártnak a tagja. Ugyanakkor a kisemberekért, a kétkezi munkásokért dolgoztam, de nem hagyták. Ráadásul ez a pár éves intenzív fejlesztés nem volt egyszerű történet, hiszen pénz, befektethető tőke nélkül kellett dűlőre jutni a gyárigazgatókkal, megrendelőkkel, anyagbeszállítókkal. Sok szervezést, tárgyalást igényelt. Az eredményeket értékelhette volna a pártpolitika úgy is, mint az ágazatok közötti együttműködés szép példáját. A párt regionális vezetői sokáig nagyon meg is voltak elégedve a szövetkezet működésével, annak ellenére, hogy nem igazán tudtam velük informális kapcsolatot tartani. Egyszer eleget tettem a meghívásuknak, és elmentem egy kártyapartira. Ők csak beszéltek a „dolgozók érdekeiről”, és mulatoztak hajnalig egy borospincében. Nekem erre nem volt időm. Én dolgozni akartam. Évente többször is bementem a pártközpontba, hogy megbeszéljük a szövetkezet ügyeit, és mindig dicsérték a fejlesztéseket. Egyik napról a másikra jöttek a támadások, vádaskodások. Ez is mutatja, hogy „felülről” jött az utasítás, és nem helyi, nem személyes konfliktusból fakadt.<sup>22</sup> Hirtelen történt, ahogy a filmben is elhangzik egy tsz-tag hozzászólásában a kibővített vezetőségi ülésen, hogy minden előzetes figyelmeztetés nélkül egyszer csak „nekimennek baltával”.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Varga Zsuzsanna kutatása szerint „több mint ezer termelőszövetkezeti vezető ellen indult büntetőeljárás az 1970-es évtized első felében, ami azt jelenti, hogy e vezetői gárda 10–15%-a érintett volt”. (Varga 2012: 599.)

<sup>22</sup> „A reformpárti és a reformot ellenző erők küzdelmének célkeresztjébe a termelőszövetkezetek kerültek.” (Varga 2012: 601.) Varga Zsuzsanna részletesen elemzi könyvében azt a lobbiharcot, amelynek ez lett az eredménye, és amelynek fontos momentumai Moszkva (Brezsnyev) kritikája (Varga 2013: 173) és Kádár „pálfordulása”. Nyers Rezső szerint Kádár empatikus volt az agrárproblémák iránt a reformidőszak alatt, ami később „csaknem az ellenkezőjébe csap át.” (Idézi Varga 2013: 172.) „Ezen felbátorodva a reform ellenzői a nehézipari lobbik képviselőivel karöltve célba vették az agrárszféra legsikeresebb szereplőit, a tsz-eket.” (Varga 2013: 172.) Kádár 1973. november 28-i KB-ülésén az érdekvizonyok boncolgatásával Varga szerint már a később „felmentett” agrár-lobbi vezetőknek „üzen”: „Lehetetlenség, hogy csoportérdek, tárcacé debates meg nem tudom még milyen szempontból valakik minden eszközt megengedhetőnek tartsanak: az se baj, ha nem tartják be a rendelkezéseket [...]. Ez olyan üzlet, amit nem szabad tovább folytatni, de az idevezető ösvényt is fel kell számolni.” (Idézi Varga 2013: 187)

<sup>23</sup> „[...] miért nem lehetett ezt novemberi gyűlésen valami kis hangját hallatni ennek a dolognak. Sehonnét semmi nem szűrődött ki. Kérem, a decemberi gyűlésen meg itt beolvasnak neki, sőt mi több, nagybaltával mennek neki, hogy hát mindent a fejre olvasnak nekije.” (Gazdag 1994: 46.)

□ Sz. E.: *Mielőtt beavatna az Ön ellen irányuló „hadjárat” részleteibe, elmondaná röviden, hogy mit jelenthetett az Ön munkája a felcsúti embereknek, és hogy mi volt a gazdasági racionalitása annak, hogy budapesti cégek vidékre telepítettek munkafolyamatokat?*

A gyárok jól jártak azzal, hogy olyan tevékenységeket, amelyekért kevesebbet tudtak volna fizetni a saját dolgozóiknak, „kiszerveztek” tsz-ekbe, mivel nekik több adót kellett fizetni. A tsz-ek is jól jártak, mert ebből tudtak gépesíteni, illetve a gépesítés miatt felszabaduló munkaerőt is ebből tudták foglalkoztatni. A gyárok is keresték a megbízható partnereket. Az az „országos probléma” sem volt igaz teljesen, hogy a szövetkezetek elvonják az iparból az embereket, hiszen ott is fejlődött, gépesedett a technológia, és volt felszabaduló munkaerő, ezeknek az embereknek is munkát kellett adni.<sup>24</sup> Helyi szinten felmértem a lakosság kompetenciáit, igényeit, szükségleteit, akkori „munkaerő-piaci” viszonyait. A szövetkezet bővülő keretein túl is tájékozódtam, és a vezetőséggel együtt segítettük az óvodát, iskolát, ami hozzájárult a fiatalok helyben maradásához. De a fiatalok letelepedését, családalapítását azzal is támogatta a szövetkezet, hogy besegített az építkezéseken fuvarral, vasmunkákkal, illetve ők maguk tudtak megcsinálni sok mindent, amihez a háttérrel biztosította a tsz. Valóban megindult egy munkaerő-visszáramlás Pestről, de ez nemcsak a tsz ügye volt, hanem a falué. Híre ment a település, mondjuk így: „lakosságmegtartó erejének”. Egy idő után volt miből szociális kérdésekkel is foglalkozni. Az időseknek is tudtam segíteni. Voltak, akik a téészesítéskor beadták mindenüket, már a tartalékaikat is felélték, és mégsem kaptak rendes nyugdíjat, mert egy központi rendelet kikötötte, hogy az csak tíz év munkaviszony után jár. Szüleim gondjait látva az ottani tsz-szel megfogadtam, hogy könnyíték az idősebb tagok sorsán. Azoknak az embereknek, akik nem tudták megszerezni a kellő nyugdíjalapot, mert mindig is „parasztizáltak”, egyfajta támogatást, nyugdíj-kiegészítést tudtam megszavaztatni a vezetőséggel. Ez is megszűnt, amikor a pártfunkcionáriusok elüldöztek Felcsútról, de mindaddig az emberek, idősek és fiatalok maximális támogatását éreztem és élveztem. Látták a munkámat, és azt, hogy mit tettem le az asztalra. Ők is dolgoztak becsülettel, nem kellett magyarázni, noszogatni senkit. Rögtön értették, hogy mit hogyan kell megcsinálni, és látták a munkájuk eredményét.<sup>25</sup> Járási szinten meg elindult az irigykedés, mivel én többet tudtam fizetni, mint a környékbeli tsz-ek. Ez az irigység is táplálta a lejáratomra irányuló, felülről szervezett későbbi kampányt. Csak azt nem vették figyelembe, hogy az ipari tevékenységhez nagyobb szakértelemre van szükség, amit meg kell fizetni.

<sup>24</sup> Azt is érdemes megjegyezni, hogy Varga szerint „a termelőszövetkezetek rugalmasan és sikeresen alkalmazkodtak a reformhoz, míg a nehézipari vállalatoknál az átállás nehézkesen haladt”. (Varga 2012: 601.)

<sup>25</sup> „A szovjet kolhozmodell kötöttségei sokáig korlátozták, hogy a tsz-ek [...] kisegítő tevékenységet folytassanak. Holott ennek Magyarországon mind a régi nagybirtok, mind a paraszti gazdaságok szervezetében megvoltak korábban a hagyományai.” (Varga 2013: 153.)

□ Sz. E.: *Fokozódik tehát a termelés, amit méltányos bérezés, gondoskodó szociális juttatások, településfejlesztés kísér elnöksége alatt. Azon túl, hogy a pártállami diktatúra nem szereti az önálló, „önjáró”, kreatív embereket, mégis konkrétan mivel, hogyan vádolták meg Önt a pártszervezet irányából és irányításával?*

Az ellenem irányuló hadjárat koholt vádjai, amelyek a filmben is szerepelnek, olyanok voltak, hogy túl nagy a fizetésem, „üzérkedek”, magasak a szövetkezet reprezentációs költségei, büntetett előéletű alkalmazok... Ment a mocskolódás, rágalmozás, amit a film be is mutat. Az egész háttérét onnan lehet érteni, hogy a pártközpont 1971-ben megtárgyalta a mezőgazdaság helyzetét. Leállították az „új gazdasági mechanizmust”, mivel a legfelső vezetés úgy látta, hogy komoly jövedelemkülönbség alakult ki a gyári munkások és a parasztok között.<sup>26</sup> Ugyanakkor azt nem vették figyelembe, hogy az iparosítással a munkásság helyzete javult addig erőteljesen, és ezt is ki kellett volna „egyensúlyozni”. A meghurcolt tsz-ek egy országos, hibás és erőszakos gazdaságpolitikai koncepció áldozataivá váltak. Példákat kellett statuálni. A pártközpont kitűzte azt a célt, hogy vissza kell szorítani a szövetkezetek melléküzemágait. Ezt később azzal indokolták a pártállam vezetői, hogy a „csoportérdek nem előzheti meg a társadalom érdekeit”.<sup>27</sup> Hirtelen megjelent egy cikk a *Népszabadságban*<sup>28</sup> és más napilapokban az addig sikeres tsz-elnökök lejáratására. Egységes médiahadjárat indult, a rádiót, televíziót is meg kell említenünk.<sup>29</sup> A humoristák klubjában

<sup>26</sup> „Néhány olyan kérdés, amely összefüggésbe volt hozható a reform úgymond »negatív hatásaival«, 1971 folyamán az MSZMP Politikai Bizottsága (PB) elé került.” (Varga 2012: 604.) „Nálunk az eszközök és a jó munkaerő növekvő része a nagyon fontos állami szektorból fokozatosan a lazább, szövetkezeti és magánszektorba megy át. A kereseti viszonyok úgy alakulnak, hogy a lakosság viszonylag kis részének jövedelme gyorsan nő, jelentős munkástömegeké pedig nem, vagy csekély mértékben.” (Varga 2012: 605)

<sup>27</sup> „A jogalkalmazási kérdések között első helyen szerepelt a társadalmi, csoport- és egyéni érdek összehangolása, a keletkező ellentétek feloldása. [...] Gyakorlatilag frontális támadás indult a termelőszövetkezetek ellen 1973 első felében.” (Varga 2012: 608.) „Az elkövetkező években a Biszku Béla körül csoportosuló reformellenzék [...] igyekezett megregulálni, mi több, megfélemlíteni az agrár-lobbi helyi képviselői közül azokat a tsz-vezetőket, akik leginkább elköteleződtek az új gazdasági mechanizmus mellett.” (Varga 2013: 178.) Biszku vezette az úgynevezett Koordinációs Bizottságot, amelynek Varga Zsuzsanna kutatásai szerint meghatározó szerepe volt a reformok leállításában, a „szocialista törvényesség” jogi kidolgozásában.

<sup>28</sup> A lejárató kampányt példázza a következő korabeli idézet egy *Népszabadságban* megjelent cikkből: „Természetesen mi is jól tudjuk, hogy a közös gazdaságok kiegészítő tevékenységének is megvannak a maga vámszedői. Főleg olyan szövetkezetekben, melyekben gyengébb a vezetés, némelyek – a szövetkezeti mozgalomtól idegen szerencselovagok – a saját egyéni hasznukat hajhásszák. Az ilyen emberek rendszerint visszaélnak a szövetkezet bizalmával, ártnak a mozgalom jó hírnevének, tetteikkel társadalmi feszültséget idéznek elő. Éppen ezért, a párt- és állami szervek a megyében határozottan felléptek és a jövőben is fellépnek a vadhajítások, a törvénytörő próbálkozások ellen.” (Dr. Bíró Ferenc: Pest megye termelőszövetkezetei hasznosítják lehetőségeiket, *Népszabadság* 1972. október 29., 5.)

<sup>29</sup> „Az 1970-es évek elejétől a sajtóban a termelőszövetkezeteket lejárató kampány bontakozott ki. [...] Az újságcikkek szerint a kiegészítő tevékenység eltorzítja a szövetkezetek fejlődését, elvonja a vezetők és a tagok figyelmét a mezőgazdasági termeléstől, tisztességtelen versenyt jelent.” (Varga 2012: 600.)

abból a kérdésből faragtak kabarétréfát, hogy „hogyan is csinál egy tsz-elnök 200 forintból 400 forint hasznot”, mintha rendszerszinten és törvénytelen módon saját zsebre dolgoznának, sikkasztanának a tsz-ek vezetői. Egy fillért sem tudtak a későbbi perek során rám bizonyítani. Nekem 600 céggel volt szerződésem. Ezek a tárgyalások nagy reprezentációs költséggel jártak. Nem történt törvénytelenység. A Fischer-ügy pedig a következő volt. Az akkori főmérnököm hozta az álláshirdetésre oda dolgozni anyagbeszerzőnek. Mindketten jól végezték a munkájukat. Csak később derült ki, hogy a főmérnök ügynök volt, a Fischernek pedig nem volt rendben az erkölcsi bizonyítványa. Azt, hogy büntetett előéletű, tudnia kellett volna a személyzetisemnek is, de ő mindent rendben talált. Fischer fiai kimentek Izraelbe, így a nagy házának szobáit lányoknak adta ki albérletbe. Ez volt az az információ, amit csak az ügynök tudhatott, és mégis szerepelt a népi ellenőrök anyagában. Így jöttem rá, hogy a főmérnököm jelent. Körül voltam én véve rendesen. Egyébként jól dolgozott. Az tűnt fel utólag, hogy párttag létére nem járt a pártgyűlésekre, és rajtam keresték. Úgy tűnik, más fórumon érintkezett a döntéshozókkal. A tsz bukása után a főmérnököm, akit most nem nevezek meg, rögtön kapott egy jó állást, szerintem jutalmul. A jelenlegi életrajzában nem tünteti fel a felcsúti munkahelyét. Furcsa érzés találkozni az aljassággal úgy, hogy az ellenem dolgozó besúgót én magam veszem fel a munkatársaim közé. Tavaly felkerestem, hogy beszéljük meg a régi dolgainkat, de nem engedett be a lakásába. Azt mondta, hogy nincs nekünk mit megbeszélni. Ez a magatartás bizonyítja leginkább ügynöki múltját.

☐ *Sz. E.: Beindult tehát a nyilvános propagandagépezet, ami a már idézett hamis, reformellenes, a „dogmatikus” ideológiától eleve eltorzított közgazdasági megállapítást „bulvárosította”.*

Néztem a tévét, és meghűlt bennem a vér. Az esti „kabaréval” ágyaztak meg a másnaptól induló cikksorozatnak. Reggel mentem dolgozni, és az emberek nyugtattak meg, hogy ne törődjek semmivel, ők meg fognak védeni. A pártbizottság mindenféle mocskot szórt rám, ment a sárdobálás, hogy „bűnözőt foglalkoztatok” (Fischer-ügy), ami nagy felháborodást okozott a környéken. Feljelentett a „népi ellenőrzési bizottság”, és a rendőrség elhordta a melléküzemágakkal kapcsolatos iratokat az irodából.<sup>30</sup> Úgy hozták vissza, hogy semmit sem találtak. Később, amikor a megyei főügyész fellebbezésére újra kezdődött a per, akkor találtak egy szabálytalanságot a tűzoltó készülékekkel kapcsolatban. De a járási pártbizottság már korábban eldöntötte, hogy engem le kell váltani. Itt kezdő-

<sup>30</sup> „Sor került a Koordinációs Bizottság által szorgalmazott »társadalmi szervek« intenzív bevonására is. 1973-ban a népi ellenőrzési szervek egyedi és célvizsgálatai 788 mezőgazdasági szervezetet érintettek. [...] A termelőszövetkezetekkel kapcsolatban különösen nagy feladat hárult a népi ellenőrzésre 1968 után, mivel ez volt az egyetlen olyan szerv a rendőrség és az ügyészség mellett, amely a szövetkezet gazdasági tevékenységének minden vonatkozását ellenőrizhette.” (Varga 2012: 609.) „A Központi Népi Ellenőrző Bizottság formailag a kormányznak volt alárendelve, de valójában a pártvezetéstől kapta a feladatokat.” (Varga 2013: 185.)



dik a film.<sup>31</sup> Kijelölték már az utódomat is, pedig még véget sem ért a vizsgálat. Varga Zsuzsa történész az ilyen eljárásokat a koncepciók perekhez hasonlítja.<sup>32</sup> Ők már a vizsgálat előtt „határoztak”, de én nem változtattam, nem mondtam le. Tettem tovább a dolgom, és végigcsináltam minden vizsgálatot. Nem hagyhattam ott a tsz-t. Az emberek bíztak bennem, és támogattak.<sup>33</sup> Másrészt tudtam, hogy tiszta vagyok. Törvényesen működött a szövetkezet, és én helyre is igazítottam többször a párt embereit, de érvelésem nagy részét Aczél György kivágatta a filmből. Volt egy hosszabb, többórás verzió, amit én is láttam még a filmgyárban, de az eltűnt. Nem sikerült eddig megszereznem. Úgy tudom, hogy 16 óra felvételből lett végül bő másfél óra. Örülök, hogy most elmondhatom azokat a dolgokat, amik kimaradtak a végző verzióból.

□ *Sz. E.: Igen, a filmben, ha energikusan is, mégis viszonylag ritkán, megfontoltságot tükrözve szólal meg, mint aki morálisan fölötte áll az álságos sárdobálásnak. A film utolsó felirata szerint később mégis sikerült lemondatniuk.*

Nem sikerült nekik először leváltatniuk a tagsággal, pedig mindent megpróbáltak. Azzal is fenyegették a tagságot, hogy a szövetkezet nem lesz hitelképes, de ezt láthatjuk a filmen.<sup>34</sup> Folytak a perek, vizsgálatok, és az egyik párttag figyelmeztetett, hogy már ki van jelölve az utódom, és hogy „mindenképpen megcsinálják a boncolást”. Folyamatos nyomás alatt tartottak. A gyerekeim jövőjével kapcsolatosan is kaptam fenyegetést, hogy nem tanulhatnak majd tovább. Az utolsó csepp az volt a pohárban, amikor megtudtam, hogy elvonják az úti-költségemet, ugyanis én Pestről jártam dolgozni. Ezt már nem tudtam elviselni.

<sup>31</sup> Győri Zsolt *Indiánok és téveszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”* című tanulmánya szoros olvasással elemzi a filmet, felmutatva a hatalom kriminalizáló, marginalizáló stratégiájának finomszerkezetét, a „koncepció” megkonstruálását és alkalmazását. (Győri 2015: 108–116.)

<sup>32</sup> „Váltak olyan sajátosságai az eljárásnak mind a nyomozati, mind az ügyészégi, mind pedig a bírósági szakasz során, amelyek koncepciók jelleget adtak az ügyeknek. [...] Az 1950-es évek koncepciók pereivel [...] szemben a tsz-ellenes kampány és főleg a bírósági ítéletek sorozata elhallgatta, hogy itt ideológiai-politikai természetű ügyekről volt szó, és inkább arra helyezte a hangsúlyt, hogy »köztörvényes bűnözőket« ítéljen el.” (Varga 2012: 618.) Ehhez a koncepcióhoz kapcsolódik a morális lejáratás is, amit a filmben „előkészítésnek, módszernek” neveznek a pártemberek.

<sup>33</sup> „A tsz-elnökök különleges csoportot képeztek a gazdasági vezetők rétegén belül. Őket nem kinevezték, hanem választották. Mi több, 1967 után már titkos szavazással. A tsz-elnököknek tehát nemcsak a járási, megyei pártvezetők felé kellett megfelelniük, hanem a tsz-tagság felé is. Ebből a situációból számos konfliktus származott, főleg amikor az elnök a tagság érdekeit képviselve ellentmondott a helyi politikai vezetésnek. Az 1970-es évek első felében, amikor az országos politikában megindult a tsz-ellenes offenzíva, sok helyi pártvezető érezte úgy, eljött az idő a visszavágásra. A tsz-vezetők elleni bírósági eljárások megindításában tehát nemcsak a »magaspolitika« volt a kezdeményező, hanem szerephez jutottak a helyi tényezők is.” (Varga 2013: 196.) Erre a helyi szintre is utal Ferenczi József az interjú másik helyén, amikor a környezet irigységéről beszél.

<sup>34</sup> „Aki mellette [az elnök mellett] adja le a voksát, az rendelkezzen legalább tízmillió forinttal. Ugyanis a megbízhatóság megvonása, az a Nemzeti Bank irányában is bizonyos jelentőséggel bír. Felmondják az összes hiteleinket és nem adnak újabb hiteleket. Ha ezt a részét megértjük, akkor talán dönteni képesek vagyunk. Ha ezt a részét nem értjük meg, akkor esetleg magunk alatt fűrészelünk. Azt hiszem, hogy így kell tálalni ezt a kérdést.” (Gazdag 1994: 48.)

Valamikor 73 elején kiírtam magam betegszabadságra. Idegileg megviseltek az események. Miután hosszabb ideig nem voltam jelen, tönkre is ment a tsz. Még a párttitkárt is leváltották. Azok a cégek, akiket én vittem oda, nem látták biztosítva az együttműködést nélkülem. Én annyit mondtam nekik, hogy fontolják meg a jövőt, és döntsenek belátásuk szerint, de engem folyamatosan támadnak. Elmaradtak a megrendelések. Abban, hogy nem mertem vállalni tovább az elnökséget, ugyanakkor az a tapasztalat is közrejátszott, hogy rádöbbsentem a propaganda-média hatalmára. Arra, hogy tulajdonképpen két perc alatt elintézték. Az utódom, akit meg is választottak erőszakkal, csak egy évig volt a hivatalában, mert elzavarták. A szövetkezetet pedig az alcsúti tsz.-hez csatolták.<sup>35</sup>

□ Sz. E.: *Mi lett a „koncepció per” hivatalos végeredménye?*

Egyetlen szabálytalanságot találtak csak másfél év alatt. A járási ügyészség elsőfokon jóhiszeműség miatt felmentett, de a fehérvári megyei ügyészség ezt nem hagyta jóvá, így még egy évig húzódott az ügyem.<sup>36</sup> Végül csak volt a tűzoltó készülékekkel probléma. A készülékek felújítását, ellenőrzését végző szolgáltató melléküzemünk, ami szintén jól teljesített, nem hagyhatott készülék nélkül senkit arra az időre sem, ameddig a javítás tartott. Ezért vásároltunk újakat is, amelyek bekerültek az ellátási folyamatba. Itt is dolgozott öt fő. Ezt kereskedelmi tevékenységnek minősítették, amire nem volt engedélyünk. A főkönyvelőnek ezt jeleznie kellett volna. Kaptam végül négy hónap felfüggesztett börtönt, és a tsz-t 400 000 forint bírságra büntették. A sok rágalmából tehát csak egy maradt, ami tulajdonképpen életszerűtlen abszurditás, de ebbe tudtak belekapaszkodni.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> „Közismert, hogy a 1970-es évek elején felerősödtek azok a nézetek, amelyek – a hazai állami gazdaságok »példáira«, valamint a szovjet és a bolgár gyakorlatra hivatkozva – a nagyüzemi gazdaságot a nagy területtel azonosították. Ennek hatására a »minél nagyobb, annál szocialistább« felfogás jegyében elkezdődtek a tsz-összevonások.” (Varga 2013: 210.)

<sup>36</sup> A Bicskei Járásbíróság 1974. április 23-án hozott ítéletet elsőfokon 197/1973/11. ügyirat-számmal, melyet a Székesfehérvári Megyei Bíróság változtatott meg a 453/1974/11. számú másodfokú ítélettel, 1975. március 11-én. (Forrás: a Ferenczi József tulajdonában álló másolat a másodfokú ítéletről, levéltári bibliográfiai adatok nem ismertek.)

<sup>37</sup> Részlet az ítéletből: „A vádlottak [...] tevékenységüket a rosszul értelmezett csoportérdek kapcsán fejtették ki. [...] A megyei bíróság [...] a kiszabott szabadságvesztések végrehajtását felfüggesztette. A próbaidő tartalmának a meghatározása során a megyei bíróság különös figyelmet fordított arra, hogy az utóbbi időben elszaporodtak az ilyen jellegű cselekmények. Ezért az általános visszatartás huzamosabb próbaidőt tesz szükségessé annak érdekében, hogy az ilyen tevékenységre hajlamos termelőszövetkezeti és egyéb csoportok vezetői látszólagos csoportérdekért se tanúsíthassanak törvénybe ütköző magatartást. A vádlottak cselekményének jellege az új gazdasági mechanizmus szerepének fel nem ismerését igazolja. Közrehatott az a bizonytalanság is, ami a megelőző néhány esztendőben a csoportérdeknek és az össznépi érdekeknek az összhangba hozása kapcsán mutatkozott.” Idézet a Székesfehérvári Megyei Bíróság 453/1974/11. számú másodfokú ítéletéből. (Forrás: a Ferenczi József tulajdonában álló másolat a másodfokú ítéletről, levéltári bibliográfiai adatok nem ismertek.)

□ Sz. E.: *Hogy kezdődött a forgatás? Mit gondolt Ön akkor ennek a dokumentumfilmnek a szerepéről, hogyan élte meg?*

Ember Judit és Gazdag Gyula elmentek a bicskei pártbizottsághoz, és olyan szövetkezetek után érdeklődtek, ahol valamilyen „problematikus” helyzetet találhatnak, amit a tervezett filmjük be tudna mutatni, fel tudna tární. Két ilyen tsz került szóba. A másikban tényleg voltak problémák, sikkasztások, törvényteleniségek, de mégsem oda mentek, hanem hozzánk. Annak párttag volt a vezetője, úgymond „védett személy”, és gondolom, azért sem azt a szövetkezetet javasolták nekik, illetve a lejárato cikk után adott voltam mint „téma”. A filmesek feljöttek a lakásomra egy kis „környezettanulmányt” végezni, és arra kértek, hogy engedjem meg, hogy felvegyenek egy tervtárgyaló, zárszámadó közgyűlést, brigádgyűlést stb. Elmondták, hogy különböző folyamatokat követnének, rögzítenének, mivel a tsz-demokrácia működéséről szeretnének filmet készíteni.<sup>38</sup> Persze, hogy megengedtem, nagy örömmel vettem. Tudtam, hogy a rágalmak hamisak! Szépen megcsinálták a filmet.<sup>39</sup> Össze is vágták, meg is mutatták, rögtön be is tiltották. Illetve, ha jól tudom, háromszor vágatták át, míg végül elfogadták, és mehetett a dobozba.<sup>40</sup> Nekem is fontos volt ez a film, hiszen úgy gondoltam, hogy a nyilvánosság meg tud védeni a támadásoktól, és ezt, mint a film egyik lehetséges célját, meg is fogalmaztuk. Nem volt titkolnivalóm. Ma is azt gondolom, hogy ha nincs a film, akkor engem biztos, hogy börtönbe zárnak. Nem kellett ehhez bemutató. A hatalom tudta, hogy létezik, és azt, hogy bezárjanak, már nem merték megtenni. Az volt az igazán nagy művészet, hogy rá tudták venni a párt helyi vezetőit a szereplésre.<sup>41</sup> Olyan megnyilatkozásaik voltak a kamera előtt, amelyeket nem lett volna

<sup>38</sup> Ember Judit a forgatókönyvről: „A forgatókönyvben a szövetkezeti demokrácia mindkét oldalán bemutatását ígértem egy termelőszövetkezeti elnökválasztás apropóján. Épp ezért a film jelenetei főként gyűlések, ahol a vezetők és a vezetettek még látványban is egymással szemben ülnek.” (Tarr 1981: 77.)

<sup>39</sup> Nem tudunk arról, hogy a filmesek beavatkoztak volna az eseményekbe. A filmzés megfigyelő jellegét csak kiemelik a kamerákra tett utalások a filmben, és ezért is hagyhatták benne például azt, amikor a gyűlés vezetője azzal nyugtatja a résztvevőket, hogy ne is vegyenek tudomást a filmzésről. A nyilvánosság hangsúlyozása ugyanakkor összekapcsolható a hatalom képviselői részéről fenyegetően hangsúlyozott „morális felelősséggel”, illetve konkrétan az akkor zajló, lejárato médiahadjárattal is.

<sup>40</sup> A filmet hivatalosan csak filmfőigazgatósági engedéllyel lehetett vetíteni, tehát sehogyan sem. (Hammer 2009: 269.)

<sup>41</sup> Ember Judit a forgatásról: „A két vb-ülés a film elején és végén a mi kérésünkre ült össze, ha úgy tetszik nekünk játszottak. S csak mert azt mondhattak, amit akartak, valószínűleg úgy csinálták, ahogy szokták. [...] [A] filmi hatás olyan, mintha a valóság magától nyílt volna fel, hogy megmutassa szerkezetét.” (Tarr 1981: 77.) A végső nevetés kimerevített képkockája hangsúlyozza a civil színészi játékot, aminek akkor „hát vége”, mint a filmjátéknak is, ami nem akarja becsapni a nézőt. Ugyanakkor Győri Zsolt a „játék” konstrukcióját az ott megkonstruáltan „bűnös téveszelnők” valóságidegen karakterével kapcsolja össze. (Győri 2015: 110–111.) A hatalmuk biztos tudatában „szereplő” pártemberek filmen kívülre szánt mosolya (hiszen ezért koppinthat az asztalra a vágást, csapót imitálva Estélyi elvtárs) ezt a biztonságérzetet sugározza. A leleplezés-lelepleződés így megkettőződik, tartalmi és formai értelemben egymásra vetül, megerősödik.

szabad nyilvánosságra hozniuk. Be tudták őket húzni a csőbe.<sup>42</sup> Nagyon ügyesek voltak az Ember Juditék által is, hogy az ő pénzükön csináltak ellenük filmet. Köztünk baráti, bizalmi viszony alakult ki. Később is tartottam a kapcsolatot Ember Judittal. Többször meglátogattuk, feleségemmel ott voltunk a temetésén is. Sajnálom, hogy mellőzte őt a filmes szakma, és a sok jó dokumentumfilmje miatt a „kulturpolitika”.<sup>43</sup> *A határozat* kapcsán is a filmkritikusok mindig Gazdag Gyulát emlegetik, aki kiment Amerikába, pedig együtt csinálták. A hatalom egy „jól működő” tsz-demokráciáról akart propagandafilmet, bizonyítandó, hogy itt demokrácia van, amelyben leváltják a „rossz” elnököt, csak aztán nem ezzel találkoztak, illetve egy működő demokráciával, ahol a tsz-tagság megvédi az elnökét. A józan paraszti ésszel bíró embereket mégsem lehetett becsapni ezzel a „visszahívással”. Aki a gyűlésen támadóan szólalt fel, az párttag volt, és őket „eligazították”. Szereztem a közgyűlésre<sup>44</sup> egy jogászt, aki ott ült mellettem a pulpituson. Ő tette helyre a szavazást, mert el akarták sumákolni az eredményt. Meghívtam az ügyészt is, aki a filmben is felszólal, hogy nem tud nyilatkozni a vádakkal kapcsolatban, hiszen még tart a vizsgálat. Ez is fontos volt, mert végül is a párt „prekonceptiója” ellen szólt.

□ Sz. E.: *Állítólag azok a pártfunkcionáriusok el is veszítették pozíciójukat, miután a filmet levetítették a pártközpontban. Gulyás Gyula filmrendezőt idézem: „repültek, mint a Szputnyik.”*<sup>45</sup>

Csak 84-re változott meg úgy a helyzet, hogy kikerülhetett a dobozból és bemutatható lett a film, azzal együtt, ahogy azok viselkedtek, és ami a részemről elhangzottakból is bennmaradhatott. Volt valahogy a 80-as évek elején egy vetí-

<sup>42</sup> Az „(ön)leplező gesztusokat és beszédmódokat valós társadalmi folyamatok közepette, kiélezett drámai helyzetekben tetten érni és rögzíteni igen nehéz feladat, ami talán egyedül Gazdag Gyulának és Ember Juditnak sikerült a demokrácia lehetőségeit »éles« helyzetben vizsgáló szituatív dokumentumfilmjükben, *A határozatban*.” (Gelencsér 2002: 270.) Messzemenően igaz van Gelencsér Gábornak a film egészét illetően, ugyanakkor véleményem és interjúalanyom szerint is a „legélesebb” helyzet a keretjáték rekonstrukciós eljárása lehetett, amelyről Hammer Ferenc így ír: „*A határozat* a maga nemében egyedülálló darab, hiszen a szocializmus hatalomgyakorlásáról ennél élesebb és leleplezőbb film kevés készült. [...] Rejtély, hogyan mehettek bele a járási vezetők abba, hogy a dokumentumfilmek rögzítsék összeesküvésüket.” (Hammer 2009: 269.) Valószínű, hogy a „játék” feledtette a tényszerű lánivalót, ami a módszer használhatóságát mutatja. A kétkamerás felvétel abban is segíti a megfigyelő filmet, hogy a szereplő nem tudja pontosan, hogy melyik kerül felhasználásra, nem is beszélve a varió rejtett lehetőségeiről, és *A határozatban* sok a közeli felvétel.

<sup>43</sup> Herskó János nekrológiájában Ember Juditot a legtitkosabb magyar filmrendezőnek nevezte, mivel csaknem minden filmjét betiltották: „Te voltál a legbetiltottabb ember Magyarországon.” (Herskó 2014: 27.)

<sup>44</sup> Az ominózus közgyűlés 1972. február 15-én zajlott. Erről a film feliratozása tájékoztatja a nézőt.

<sup>45</sup> Gulyás Gyula filmrendező a közönség sorai között részt vett a vetítés utáni beszélgetésen, a filmben szereplő pártfunkcionáriusok „letételéről” szóló információ tőle származik (szóbeli közlés). A Gulyás testvérek *Ne sápadj!* című filmje szintén egy „letett”, börtönt is megjárt, tehát valamikor jól teljesítő tsz-elnökkel foglalkozik, a „hadjárat” után. Ez a filmszociográfia 1981-ben készült, bemutatására 1983. március 31-én került sor.

tés a Kossuth Klubban, amit akkor a rendőrség még megzavart. Ezt Szomjas György filmrendező mesélte el.

□ *Sz. E.: Volt valamilyen kapcsolat a film további sorsa, utóélete és az Ön későbbi pályafutása között?*

Nagy nehezen a Történelmi Hivataltól is kaptam anyagokat. 1986-ig megfigyelés alatt álltam, amit „politikai, ideológiai diverzióval” indokolnak a dokumentumok. Az egyik „szigorúan titkos és különösen fontos”, 86-os operatív tájékoztató beszámol arról, hogy az „ellenzéki mű” New York-i vetítésén nagy botrány, felháborodás tört ki a magyar emigránsok között a film betiltásával, a cenzúrával kapcsolatosan, és hogy egyáltalán ilyen dolgok történhettek itt a hetvenes években.<sup>46</sup> Tehát csak 1986-ban szüntették meg a megfigyelésemet, addig lehallgatták a telefonomat. Nem volt könnyű elhelyezkednem a perek után. Utánam nyúltak, ellehetetlenítettek, nem kaptam a végzettségemnek megfelelő munkát. Nem volt könnyű talpra állni. Egy fagyaltos cég kereskedelmi beosztottja lettem, és ruhákat szabtam esténként, hogy kiegészítsem a családi kasszát, de túléljük. Volt egy szívmitétem 89-ben, ezután rokkantosítottak. Leszázalékoltak, de nincs nagy nyugdíjam. A nagy bánatom, ami miatt még most is keserű a visszaemlékezés, hogy a rendszerváltás után sem mondott senki semmit, se pro, se kontra.<sup>47</sup> Azért is örültem ennek a vetítésnek, beszélgetésnek, mert ahogyan hiszem, hogy akkor ez a film megmentett a börtöntől, úgy lehetséges, hogy ma is segítheti az elmaradt számvetést, és nem csak az én ügyemben. Ez a kiváló dokumentumfilm előmozdíthatja a társadalmi igazságosságot, erkölcsi jóvátételt, hiszen nemcsak a korszakba enged betekintést, hanem annak áldozatait is képviseli.

<sup>46</sup> Részlet az 1986. április 18-i keltezésű, 67–52–1/76/86. számú belügyminisztériumi feljegyzésből: „A rendezvényen kb. 180 fő vett részt. A vetítést követő vitában főleg a cenzúráról esett szó [...], de elhangoztak Nagy Imrével és Kéthly Annával kapcsolatos kérdések is. A következő hónapokban a magyar emigránsok tervezik további ellenzéki dokumentumfilmek bemutatását. [...] A filmvetítéssel párhuzamosan szervezett Aradszky–Koós–Kovács Kati előadást szélsőséges magyar emigránsok megpróbálták megakadályozni. Az előadást 2 óra késéssel, rendőri beavatkozás után tudták csak elkezdni.” (Forrás: a Ferenczi József tulajdonában álló másolat a feljegyzésről, levéltári bibliográfiai adatok nem ismertek.)

<sup>47</sup> „Nem vizsgálta meg senki, hogy milyen anyagi veszteséget eredményezett a termelősövetkezetek elleni támadás a nemzetgazdaságnak, mint ahogy azt sem, hogy milyen erkölcsi kárt okozott a koncepció perek tortúrája a tsz-elnököknek és családjaiknak, s magának az egész szövetkezeti szektornak.” (Varga 2012: 621.)

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- 100 magyar dokumentumfilm – A határozat.* Uránia Nemzeti Filmszínház weblap. [http://www.urania-nf.hu/esemenyek/389/2015/06/01/\\_100-magyar-dokumentumfilm-a-hatarozat](http://www.urania-nf.hu/esemenyek/389/2015/06/01/_100-magyar-dokumentumfilm-a-hatarozat) – utolsó letöltés: 2016. október 29.
- A. Gergely András 2009: A szubjektív dokumentarizmus antropológiája. „Ortodox” és „neológ” irányzatok a BBS valóság-interpretációiban. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve.* Múcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 301–318.
- Barabás Klára 2014: A legbetiltottabb rendező. In: Barabás Klára (szerk.): *Hagyjátok beszélni Ember Juditot...* Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 3–23.
- Dr. Bíró Ferenc 1972: Pest megye termelősövetkezetei hasznosítják lehetőségeiket. *Népszabadság* 1972. október 29., 5.
- Dercsényi Dávid 2007: A határozat. In: Bori Erzsébet – Turcsányi Sándor (szerk.): *303 magyar film.* Gabo Könyvkiadó, Budapest, 115.
- Gazdag Gyula 1994: *Képes Könyv 1968–1979.* Jelenkor Kiadó, Pécs.
- Gelencsér Gábor 2002: *A Titanik zenekara.* Osiris Kiadó, Budapest.
- Gelencsér Gábor 2014: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólások.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- Győri Zsolt 2015: Indiánok és téeszelnőkök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”. In: Győri Zsolt – Kalmár György (szerk.): *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben.* Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2015, 98–117.
- Hammer Ferenc 2009: A megismerés szerkezetei, stratégiái és poétikái. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve.* Múcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 63–73.
- Herskó János 2014: Nekrológ. In: Barabás Klára (szerk.): *Hagyjátok beszélni Ember Juditot...* Magyar Művészeti Akadémia, Budapest, 26–28.
- Kozák Márton 1981: Beszélgetés Ember Judittal. In: Durst György et al. (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 81–89.
- Pócsik Andrea 2009: Az emberhez méltatlan élet kereteiről – „közös indulattal”. A szegénység és a társadalmi távolság ábrázolása a hatvanas-hetvenes évek BBS-dokumentumfilmjeiben. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve.* Múcsarnok, Balázs Béla Stúdió, Budapest, 267–300.
- Tarr Béla 1981: Beszélgetés Ember Judittal. In: Durst György et al. (szerk.): *Beszélgetések a dokumentumfilmről.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 72–79.
- Varga Zsuzsanna 2012: Miért bűn a sikeresség? Termelősövetkezeti vezetők a vádlottak padján az 1970-es években. *Történelmi szemle* (54.) 4. 599–621.
- Varga Zsuzsanna 2013: *Az agrárlobbi tündöklése és bukása az államszocializmus időszakában.* Gondolat Kiadó, Budapest.
- Zalán Vince 2005: „Reményeink lombtalanodása?” In: Zalán Vince (szerk.): *Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984.* 36–54. Magyar Dokumentumfilm Rendezők Egyesülete, Budapest.

Barkóczy Janka

## Hírek múlt időben

### *Emlékezetpolitika a Magyar Világhíradókban*

„1942. augusztus 20-án hajnali 5 órakor messzi orosz földön ágyúk földrengető dübörgése közepette, a magyar kard legfőbb hadurának ifjú daliás fia elesett a harc és a becsület mezején. A végtelen orosz égboltozaton még pislogtak a sápadt csillagok, Csaba királyfi útjának csillagszivárvány-íve, átölelte a kései utód hősi küzdelemre induló karcsú repülőgépét. Átölelte és örökre magához emelte vitéz utasát. Másfél ezer év sok millió hős magyar katonája nézte onnan felülről a magyar kormányzóhelyettes utolsó útját, s bizonyára zengett az ég csaktakiáltásuktól, amikor Csaba királyfi és Horthy István odafenn kezét szorított”<sup>1</sup> – hangzik a *Magyar Világhíradó* kommentátori szövege, mely a repülőgép-szerencsétlenségben elhunyt Horthy Istvánról szóló, tudósító és megemlékező összeállítást vezeti be.

A rendkívüli, egyetlen hírből álló beszámoló ezt követően mintegy 18 percen át sorolja az ifjú politikus érényeit, miközben bemutatja karrierjének legfontosabb állomásait és halálát, majd követi a holttestét szállító gyászvonat útját egészen Kenderesig.

A vásznon pergő képek egy része korábbi filmhírekből kiemelt, s új aktualitásuk miatt ismét feldolgozott archív anyag, másik fele frissen forgatott dokumentáció magáról a kegyeleti procedúráról. A bőséges, bulvárelemeket sem nélkülöző illusztráció mintaszerűen bizonyítja, hogy a kormányzóhelyettes az idők során fontos médiaszemélyiséggé, társadalmi érdeklődésre számot tartó figurává nőtte ki magát. Házasságát, hivatali esküjét, életének megannyi fontos pillanatát rögzítették a kamerák, sőt, azok komoly hírértékkel bíró eseményként kerültek forgalmazásba. A haláláról szóló hír bemutatása elvileg tehát szintén adekvát gesztus, azonban a korábbi és új snittekből építkező, a műfaj kritériumainak látószólag megfelelő film szoros elemzése mégis számos izgalmas kérdést vet fel.

A zsánert világosan behatárolja a mozgókép formája és a szerkesztés módja: a nézőpont a hír szabályainak megfelelően jelöletlen, a kifejtettség klasszikus minimális követelményei teljesülnek (5W+1H),<sup>2</sup> valamint feltételezhetjük azt is,

<sup>1</sup> Csaba útján. (Emlékezés Horthy Istvánra) *Magyar Világhíradó* 966/1. (1942. augusztus).

<sup>2</sup> A klasszikus újságírás szabályai szerint a hírműfaj szerkezete jól leírható azokkal a kérdésekkel, melyekre válaszol. A szikárabb tényhírek esetében a következő négy kérdésre kapunk választ: Ki? (Who?), Mi(t)? (What?), Mikor (When?), Hol? (Where?). Ezt a teljes hír kiegészíti a Miért (Why?) és a Hogyan? (How?) kérdésekre adott válaszokkal. Az angol nyelvű kérdések kezdőbetűi képezik az 5W+1H formulát.

hogy a korabeli mozilátogatót a befogadási szituáció szintén orientálta. A képet kísérő szöveg vonatkozásában mégis aggályok merülnek fel, hiszen az a szigorúan tényeken alapuló mediális alakzatba fiktív, értelmező, mozgósító, vagyis tartalmilag és stílusban is idegen elemeket kever. Horthy István 1942. augusztus 20-án ezek szerint nemcsak életét vesztette, de csatlakozott másfél ezer év hő magyar katonáihoz az égben, ahol kezét fogott Csaba királyfival, halála pedig a magyarság isteni rendelésre bekövetkezett áldozata, mely oly sok korábbi áldozathoz hasonlóan fájó. A veszteség gondolatából építkező patetikus hangvétel és az áldozathozatal programja kérelhetetlenül szétfeszíti a hírműfaj hagyományos kereteit, és új értelmezési perspektívát kíván.

Bár a fenti példa különösen szemléletes, az itt vázolt probléma a Horthy-korszak filmhíradóival kapcsolatban rendre megjelenik. A korpusz éppen ezért számoltalan izgalmas kutatási irányt kínál (vizuális retorika, propagandatörténet, reprezentációelmélet stb.), amelyek közül most a narratívához való viszonyt, szűkebb értelemben a történeti emlékezet megjelenését vizsgáljuk. Mivel az anyag elemzésekor tekintettel kell lenni arra, hogy nemcsak a múltról szóló, hanem a múltban született hírekkel dolgozunk, bizonyos médiatörténeti szempontok sem hagyhatók figyelmen kívül. Ebből kiindulva tehát feltételezzük, hogy a filmhíradókon leginkább az időbeliség és térbeliség kérdéseit kiemelten kezelő, kultúraelméleti háttérű megközelítés, a rituális hírkutatás gyakorlata kínálhat fogást.<sup>3</sup>

## NARRATÍVÁK METSZÉSPONTJÁN

A Magyar Film Iroda (MFI) által 1931 és 1944 között kiadott *Magyar Világhíradó* című hangos filmhíradó-sorozat a Horthy-korszak felbecsülhetetlen értékű audiovizuális dokumentuma. Az önálló programként vagy egyéb műsorok előtt a mozikban kötelezően<sup>4</sup> vetített mozgóképes összeállítások elsősorban a saját korukra reflektáltak, de rendszeresen és hangsúlyosan tematizálták a történelmi eseményeket is. A nemzeti ünnepekről, évfordulókról, megemlékezésekről szóló tudósítások újra és újra felhívták a figyelmet arra, hogy mely pillanatok képezik a közös (nemzeti) emlékezet megkérdőjelezhetetlen csomópontjait, a hatékony és professzionális tömegkommunikációs eszköz segítségével pedig beépítették ezeket a társadalmi kommunikáció gyakorlatába. A Magyar Távirati Iroda (MTI) leányvállalatai közé tartozó, 1923-ban alapított filmgyártó társaság fél-

<sup>3</sup> A hírek kulturális értelmezésével és a rituális modellel Magyarországon elsősorban Császi Lajos és Andok Mónika foglalkozik. A hírkutatás rituális irányzatának legmeghatározóbb alakja James W. Carey, akinek munkái a történeti hírkutatáshoz is jó alapot biztosítanak. Lásd például Andok 2013, Császi 2002, Carey 2009. A tanulmány szerzője a filmhíradók rituális vonatkozásait a **Budapesti Corvinus Egyetem Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskolájában kutatja, a kutatás során a Nemzeti Kulturális Alap és a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjában részesült.**

<sup>4</sup> A Magyar Film Iroda gyártásában készült filmhíradók vetítése 1926. március 8-tól kötelező volt az ország minden mozijában a játékfilmek előtt. Az első kötelezően vetített, akkor még néma híradó a 108. sorszámú volt.



hivatalos állami hírszolgálatként működött, így történetében állandóan visszatérő kérdésként merült fel az, hogy hogyan lehetséges a tartalomszolgáltatásban a színvonalas objektív hírszolgálat és a kormányzati propaganda között egyensúlyozni. A két világháború közötti filmhíradók viszonylag épségben fennmaradt sorozata azért is különleges, mert tizennégy évada bőséges forrást nyújt ahhoz, hogy a fenti dilemmával kapcsolatos különböző stratégiákat finom változásaiban, viszonylag hosszabb időn át kövessük.

A működés kialakítása alapvetően a cég életében – rövid megszakítással – 1941. december 8-án bekövetkezett haláláig vezető pozíciót betöltő Kozma Miklós nevéhez kapcsolódott, aki a korszak legnagyobb hatású médiairányítójának tekinthető.<sup>5</sup> A változó számú, általában 5–8 belföldi és külföldről átvett hírt vegyesen tartalmazó filmhíradó heti rendszerességgel új kiadásban került a közönség elé. Tudósításai között a bulvárhírtől a sporthíreken át a katasztrófa-hírekig, a nemzetközitől a helyi vonatkozású anyagokig minden modern és számos, mára már kevésbé jellemző hírtípus megtalálható, így segítségével izgalmas körképet kaphatunk egy-egy témáról. Mivel a közreadást gondos válogatás és alapos cenzori munka előzte meg – publikálás előtt az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságnál minden elkészült híradót engedélyeztetni<sup>6</sup> kellett, ráadásul az MFI-ben a szerkesztői kontroll is eleve erős volt –, a múlt ábrázolásával kapcsolatban szintén a precíz szelekció jeleivel találkozhatunk.

Az egykori, akár évszázadokkal korábbi aktualitásokat felelevenítő hírek két szempontból is érdekesek. Azon túl, hogy megújítják és kiterjesztik a korábbi események jelentőségét, új kontextusba helyezve, új narratívában tárgyalják azokat. A híradó műfaj markáns sajátossága, hogy önmagát egyfajta krónikásként definiálja, akinek az a módszere, hogy sajátos mikroelbeszélésein keresztül, hétről hétre egy nagyobb narratívát épít fel. A történelem a filmhíradó tolmácsolásában a megtörtént események speciális reprezentációja, melynek különlegességét a szelekció módszere biztosítja. A kronologikus sorrendben bemutatott felvételek, bár külön-külön is értelmezhetőek, nem önmagukban állnak, hanem egymással kommunikálnak, intenzív ok-okozatiságot kimutatva maguk között. Hayden White megfigyelése a történetírás narrációhoz való viszonyáról ebben az esetben különösen érvényesnek tűnik:

„A közvélekedés szerint az elbeszélés cselekménye az eseményekre rákényszerített jelentéssel a történet szintjén végül olyan szerkezetet hoz létre, mely azt sugallja, hogy e szerkezet az eseményekben mindvégig jelen volt. Amiről beszélni szeretnék, az valós események elbeszélése során – melyek a történelmi diskurzus valódi tartalmát jelentik – épp e jelenlét természete. Ezek az események nem azért valósak, mert megtörténtek, hanem először is azért, mert emlékezésre méltónak ítéltettek,

<sup>5</sup> Kozma Miklós részletes pályaképe: Ormos 2000.

<sup>6</sup> Az engedélyeztetési eljárás során keletkezett iratok megtalálhatók: MNL OL K 159, *Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, Általános iratok*.

másodszor pedig azért, mert képesek maguknak helyet találni egy kronologikusan rendezett sorban.”<sup>7</sup>

A filmhíradó, amely a maga hitelességre törekvő formájával eredendően hatékony „kényszerítő” erővel bír, olyan jelentéseket társít az eseményekhez, amelyek a mesternarratívát kerekké és magától értetődővé változtatják. A válogatás szükségzerű aktusa eleve kijelöli az értelmezés irányát, és az ettől kezdve egyfajta jellemtelen, könnyen fogyasztható és nagy tömegeket elérő reprezentációvá válik. A (film)híradó mint történeti forrás számos érdekes elméleti kérdést vet fel, amit annak a jelent és a múltat közvetlenebb módon is összekapcsoló megoldásai csak még tovább cizellálnak. A nemzeti évfordulók ünnepeit rendszeresen bemutató képsorok, az előzőleg már publikált archív anyagok újrahasonosítása, a finom utalásokban vagy bővebb kifejtettségben megjelenő történelmi párhuzamok, mind-mind az eseményhez rendelt korábbi jelentéseket módosítják. A reprezentáció reprezentációjával van itt dolgunk, amely számtalan finom rétegben található meg ezeken az anyagokon. Amennyiben hozzátesszük, hogy a mai hírekből (és reprezentációkból) szinte azonnal tegnapiak, majd pedig a múlt lenyomatai lesznek, kiderül, hogy a híradókban a történelem és film kapcsolatának egyik legdinamikusabb összefüggésrendszere áll előttünk.

A hírek szerepének kommunikációtudományi értelmezése kapcsán a Horthy-korszak híradóival és általában a történeti hírkutatással kapcsolatban praktikusnak tűnik, ha a hagyományos transzmissziós modell helyett James W. Carey rituális megközelítését állítjuk előtérbe.<sup>8</sup> Ennek megfelelően a *Magyar Világhíradó* mozgóképeit nem elsősorban ismeretközlő, informatív funkciójuk szerint értékeljük, hanem inkább drámaként fogjuk fel, mely képsorok ez esetben drámai szerkezetük segítségével a részvétel és bekapcsolódás lehetőségével kecsegtetnek. A hírek megtekintésének elsődleges funkciója tehát a látókör bővítése helyett az, hogy rajtuk keresztül a néző személyesen csatlakozzon egy közösséghez, tágabb értelemben véve pedig magához a világhoz. Az egzakt tudás megszerzésénél fontosabbá válik a nagyobb folyamatok, „drámai erők” modellezése, az újdonság varázsánál pedig lényegesebbé, hogy bizonyos típusú reprezentációk megfelelően beépüljenek a nézők tudatába. A hírek megtekintése már-már maga is rítus, hiszen az ismeretközlésnél hangsúlyosabb rituális funkciók kapcsolódnak hozzá, identitást, motivációkat, normákat és kultúrát megerősítő szerepet kap.

Ez a felfogás különösen jól alkalmazható a filmszalagra készülő híreknél, mivel azok „fogyasztása” a gyakorlatban meglehetősen különbözött a televíziós hírek esetében napjainkban megszokottól. A korlátozott, bár az idők során egyre nagyobb számban készített kópiákat a mozisok kézről kézre adták, ám egy-egy híradó még így is csak hosszú idő alatt ért körbe az országban. A korabeli szaklapokból tudjuk, hogy 1938-ban például 19 példány 26 hét alatt jutott

<sup>7</sup> White 1997: 134.

<sup>8</sup> Carey 2009. A két modell összehasonlításának részletes kifejtése: Andok 2013: 30.

el mindenhova, míg 1943-ban, az immár megnövekedett területű és így több mozival rendelkező Magyarországon 55 kópia már csupán 14 hét alatt járt meg 770 mozit.<sup>9</sup> Ezekből az adatokból kitűnik, hogy a korabeli filmhírek befogadó közönsége az aktualitáshoz a mai tévénézőktől, hírfogyasztóktól jelentősen eltérő viszonyt ápolt, és könnyen megeshetett, hogy egy-egy (korábban még) friss hírrel immár annak érvényességét követően találkozott.<sup>10</sup> A filmhíradókat vetítő mozik így Pierre Nora *lieux de mémoire* fogalmának, az emlékezet helyeinek attraktív példái lesznek, ahol „kikristályosodik, előbukkan” az emlékezet,<sup>11</sup> ahol a látogató intézményesített módon, a múlt rövidebb vagy hosszabb távlatában megtörtént eseményekkel foglalkozhat. Nora koncepciója azonban a szó szerint vett helyértelmezésnél jóval összetettebb, mert az emlékezhely fogalmába szokásokat, tárgyakat, szimbólumokat, gesztusokat egyaránt beleért, amennyiben azok az emlékezés szándékát szolgálják.<sup>12</sup> A filmhírek kapcsán ismét észre kell vennünk az előálló redundanciát, hiszen az emlékművek leleplezését, ünnepélyeket bemutató felvételek az adott *lieu de mémoire*-ről tudósítanak, és egyúttal maguk is eszköz-ként, *lieu de mémoire*-ként működnek.

Mindezek kapcsán kérdésként merül fel, hogy vajon milyen múltbeli események és mely történelmi korok jelennek meg hangsúlyosan ezeken a képsorokon? Változik-e az emlékezet fókuszusa a *Magyar Világhíradó* egyes évadaiban? Hogyan alakul a normákat és stabilitást közvetítő anyag azokban a pillanatokban, amikor a szimbólumok megerősítésére vagy (újra)pozicionálására komoly társadalmi igény jelentkezik? Ezeket a kérdéseket legjobban a korpusz tartalmának vizsgálatával válaszolhatjuk meg.

## SZELEKTÍV MEMÓRIA

A tartomelemzés során az 1931 és 1944 közötti időszakból összesen 5537 hírt vizsgáltunk. Ezek kisebb része elveszett ugyan, azonban tartalmuk a fennmaradt leíró jegyzékek segítségével kópia nélkül is rekonstruálható. A hírek között kifejezetten azokat kerestük, amelyekben az emlékezetpolitika és a történelmi tudat explicit módon, főtémaként nyilvánult meg. Erre a megszorításra azért volt szükség, mert a filmek igen jelentős részében szerepelnek ilyen jellegű utalások, akár csak egy-egy mellékes szimbólum vagy hivatkozás erejéig. Az egyházi emléke-

<sup>9</sup> Gyimesy 1943: 7.

<sup>10</sup> Minél távolabb megyünk a fővárostól, annál jellemzőbb ez a megállapítás. Míg Budapesten két tematikus programot kínáló híradómozit is működött, a vidéki mozisokhoz csak lassan jutottak el a friss példányok. Az első budapesti Híradó Filmszínház 1939. december 7-én nyílt meg a VII. kerület Erzsébet körút 13. szám alatt, a második 1940. október 9-én Belvárosi Híradó Filmszínház néven az V. kerület Petőfi Sándor utca 6-ban. Magát az üzemeltető MFI-t is meglepte a mozik hihetetlen üzleti sikere, amiben minden bizonnyal nagy szerepe volt a terület-visszacsatolások miatt hirtelen megnövekedett hírhedségnek.

<sup>11</sup> Nora 1999: 142.

<sup>12</sup> Bővebben: K. Horváth 1999; Nora 2009.

zettel kapcsolatos híreket, így például a szentté avatásokat, sajátos jellegük miatt kizártuk, valamint kihagytuk a friss, inkább szenzációként előadott gyász híreket is. A megmaradt tudósítások között így is minimum 6%-ban (349 esetben) találunk közvetlenül az emlékezetpolitikához köthető anyagokat. Bár egyelőre nincs adatunk arról, hogy a szerkesztői koncepció egészen pontosan hogyan és milyen irányelvek szerint működött, és többet tudunk az utólagos kontrollról, mint a gyártást megelőzőről, a látottak alapján nyilvánvaló, hogy a filmhíradók szellemisége egyértelműen a központi politikai és kulturális irányvonalának megfelelően alakult.

Az anyagokban igen feltűnő túlsúllyal, legalább kilencven esetben szerepel az első világháború emlékezete. Ritkábban elevenítik fel az egyes csaták évfordulóit és a konkrét eseményeket (Marne, Jütland, Otranto, békekötés), jóval gyakrabban idézik meg magukat az elesett hősokeket. Már javában zajlott a második világháború, miközben a híradó még mindig az előzőben elesett, a jelenlegiek sorsával nyilvánvaló módon párhuzamba állított hősokeket gyászolta, és leginkább retorikájában igyekezett rendet tenni az „akkori” és a „mostani” háború bajtársai között. A Gyáni Gábor által emlékezeti paradigmaváltásának tekintett jelenséget, mely szerint a privát emlékezetből építkező kollektív emlékezet éppen az első világháború kapcsán jelenik meg, ezek a képsorok is jól dokumentálják.<sup>13</sup> Mivel az 1917. évi VIII. törvénycikk értelmében minden magyarországi községnek fel kellett állítania saját emlékhelyét, ahol a „nagy háborúban” elhunyt hősi halottaira név szerint is emlékezhetett, az emlékoszlopok, szobrok avatása, az ezeknél tartott megemlékezések bemutatása a *Magyar Világhíradó* állandó refrénjévé vált. Ezek a mozgóképek pontosan követik a rítusok hagyományos szerkezetét, amelyek fontos eleme az ismétlés, bizonyos gesztusok állandó újrajátszása. Egy emlékmű felavatása Mezőtúron, Vácott, Nagytétényben vagy éppen Sárísápon a mai fogalmak szerint talán kisebb hírértékkel bíró esemény, a kortársaknak azonban két okból is fontos lehetett. Egyrészt megteremtették a carey-i értelemben vett kapcsolódás lehetőségét a világegést átélő közösséghez azáltal, hogy felhívták a figyelmet a trauma közösségére, másrészt lehetőséget nyújtottak arra, hogy a nézők a mozivásznon más személyesen érintett, idegen, de mégis sors-társ embereket lássanak az emlékezés aktusa közben. Az emlékező közösségek képe pontos mintát adott a megfelelő viselkedéshez, melyet a felvételek alapján akár tökéletesen le is lehetett utánozni. A kommemoratív minták terjesztésében a filmhíradónak minden bizonnyal felbecsülhetetlen szerepe volt, mert képben és hangban is jól értelmezhető modellt adott a ceremóniák helyes lebonyolításához akár az ország legeldugottabb részeiben is. A felvételeken megjelenő kortársak a háborús veszteségekben ráadásul többnyire maguk is érintettek voltak, a preparált helyszíneken konkrétan és konkrét személyekre emlékeztek. Gyáni Gábor elsősorban az önéletrajzi leírások kapcsán beszél az emlékezetformák összekapcsolódásáról, de ezt a filmhírek is megerősítik. Gyáni szerint az első

<sup>13</sup> Gyáni 2000: 87–89.

világháború után paradigmaváltás következett be az emlékezés gyakorlatában, mivel ettől kezdve a hősiességről szóló kollektív emlékezet kiindulópontja a személyes emlékezet lett. Ezzel összhangban válik a filmhíradó a hősök név szerinti megidézéséhez kapcsolódó új rítusok megörökítőjévé.<sup>14</sup>

Érdekes megfigyelni, hogy a híradókban ennek a motívumnak a legfontosabb katalizátora az 1929-ben alapított Országos Frontharcos Szövetség volt. Ez a szervezet a tárgyalt korszakban olyan erős médiareprezentációval bírt, hogy működése maga is az élő emlékezet és/vagy lelkiismeret formáját öltötte. Tagjait látjuk többek között országos találkozóikon, nemzetközi összefüggésben, vagy egyéb olyan jelképes cselekedetek végrehajtása közben, mint például a 11. honvéd gyalogezred zászlójának hazahozatala.<sup>15</sup> A frontharcosok a „hős” fogalmának egyértelmű alakítói, és ez a fogalom egyben a filmhíradókban megjelenő emlékezetpolitika kulcsát is jelenti. Nora *lieu de mémoire* koncepciójához visszatérve ezen a ponton ki kell emelnünk azt az egyetlen szimbolikus teret, amely a filmhíradókban az ország emlékezeti centrumaként ekkoriban az első világháború és a hőskultusz markáns összekapcsolója és leggyakoribb képi reprezentálója volt.

A fővárosi Millenniumi emlékmű környezete ezekben az években radikális átalakításon esett át. 1929. május 26-án hatalmas ünnepség keretében itt avatták fel a gróf Bánffy Miklós által tervezett Hősök emlékkövét, amely 470 mázsás kőtömb az egyik (Andrássy út felé eső) oldalán az „1914–1918” évszámmal, a másik oldalán „Az ezeréves határokért” felirattal egy tömegsírt szimbolizált. A teret végül 1932-ben elnevezték Hősök terének, melyet aztán évről évre alakítottak, és ahol minden május utolsó vasárnapján emlékünnepet tartottak. Ennek a rendkívüli fontosságú helyszínnek a fejlődése szépen kirajzolódik a filmhírekben. Civilek, társadalmi szervezetek képviselői, fontos államférfiak hajtanak fejet az emlékműnél, a felvevőgépek a megemlékezések legnagyobb részét itt dokumentálják, hogy aztán ezeknek a szertartásos eseményeknek a képsorai az ország legtávolabbi pontjaira is eljussanak. A tér új funkciójának egyik fontos definíciója így éppen a filmhíradó lesz, amely passzív megfigyelés helyett aktív szimbólumképző szerepet ölt, hogy az ezeréves múlt, a hősiesség és a veszteség kiváltotta dac hármasságát egyetlen karizmatikus emlékhely ürügyén egységes narratívába foglalja.

A filmhíradókból kibontakozó mesternarratíva a hősiesség és az áldozathozatal narratívája, mind a múltra, mind a jelenre és a jövőre vonatkozóan. A múltból azokat a csomópontokat emeli ki, amelyek ezt a nézőpontot (nar-

<sup>14</sup> „Az I. világháború megteremtette tehát a privát emlékezés alapjaira helyezett kollektív emlékezet új paradigmáját, mely azóta is töretlenül hódít. A hősiesség esetében a kollektív emlékezet kánonja a nevesített számontartás lett. A II. világháború esetében a magyar háborús részvétel utólag negatív megítélése miatt ugyanakkor csak évtizedekkel az események után vált szabaddá az út a perszonalizált emlékezet kultusza elé.” Gyáni 2000: 89.

<sup>15</sup> Például: A frontharcosok IV. Országos Találkozója. *Magyar Világhíradó* 450/4. (1932. október); Frontharcos találkozó a Hősök terén. *Magyar Világhíradó* 502/4. (1933. szeptember); Országos Frontharcos találkozó a királyi vár udvarán. *Magyar Világhíradó* 607/5. (1935. október); Lengyel és magyar frontharcosok találkozója az uzsoki hősi temetőben. *Magyar Világhíradó* 791/3. (1939. április).

ratívát) támasztják alá, különös tekintettel az Árpád-korra és az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc eseményeire. Ezt a két témakört erősítik az évente ciklikusan ismétlődő nemzeti ünnepek, amelyek állandó anyagot szolgáltatnak a riportereknek. A Szent Istvánhoz és az államalapításhoz kapcsolódó események ábrázolása különösen 1938-ban látványos, amikor a jubileumi ünnepségsorozatot egy egész híradó kilenc egymást követő híre is feldolgozza.<sup>16</sup> Ezek a beszámolók a Szent Jobb-körmenettől a tűzijátékig olyan sémákat rögzítenek, amelyek aztán hosszú távon vizuális toposzokká válnak. Az ünnep kelléktára és forgatókönyve a korszak legsokoldalúbb médiumának közvetítésében jelenik meg.

A nagy nemzeti ünnepekkel megtámogatott, stabilan visszatérő két, fent említett történeti időszak mellett más események is rendre feltűnnek. A Rákóczi-szabadságharcral nyolc alkalommal, Mátyás király korával hétszer, a török hódoltság korával szintén hétszer találkozunk. Érdekesek továbbá azok a hírek is, amelyek egyes régészeti ásatások eredményeiről számolnak be, így szolgáltatva „kézzelfogható” bizonyítékokat a régmúlt mítoszainak valóságos elemeiről. Sajnos nem maradt fenn az Árpád fejedelem sírja utáni kutatásokat ismertető és az 1300 éves szentesi avar temető feltárásáról szóló képanyag, de a meglévő filmkockákon átélhetjük például az óbudai amfiteátrum megtalálását.<sup>17</sup>

A filmhíradók történelemképeinek vizsgálatakor az emlékezés mellett a felejtés is fontos szempont. A hírkutatás gyakorlatában a strukturális hiány feltárása legalább olyan lényeges, mint a feldolgozott témák értelmezése. A reprezentáció hiánya a narratíva karakterét adja meg, hiszen az ok-okozatiságot az események láncolatában bizonyos elemek kihagyásával állítja fel. Érdekes és talán inkább a műfaj sajátosságaiból adódó jelenség, hogy míg a hazai történelemre folyamatosan hivatkoznak a hírek, más nemzetek történeti múltját csak ritkán érintik. Franciaország július 14-i ünnepségeiről például összesen öt alkalommal értesülünk, ezenkívül azonban elvétve hallunk külföldi emlékezeti eseményekről, és akkor is leginkább a közelmúlt történéseihez kapcsolódó évfordulók kerülnek a filmvászonra (Engelbert Dollfuss halálának emléke, a Fasiszta Nagytanács és a Milícia megalapításának évfordulója, Lengyelország függetlenségének évfordulói, a nemzetiszocializmus vértanúinak emlékűnepe stb.). A filmhíradó (torz) perspektívájából úgy tűnik tehát, hogy más népek rövid távon emlékeznek, míg a magyar történelem teljes egészében belátható és hivatkozható. Ennek a jelenségnek persze bizonyos mértékig gazdasági és technikai okai is vannak, hiszen a külföldön gyártott hírek ügynökségi szerződések révén kerültek az országba. Azokból az államokból, amelyeknek a forgalmazóival az MFI-nek jól működő megállapodása volt, rendszeresen érkeztek hírek, más országokból azonban csak rendszertelenül vagy közvetítéssel juthattak el hozzánk. A filmkereskedelmi

<sup>16</sup> Híradó a jubiláris Szent István-napi ünnepségekről. *Magyar Világhíradó* 757/2–10. (1938. augusztus).

<sup>17</sup> Kutatások Árpád fejedelem sírja után. *Magyar Világhíradó* 515/2. (1934. január, elveszett); 1300 éves avar temető feltárása Szentes mellett. *Magyar Világhíradó* 623/1. (1936. január, elveszett); Amfiteátrum Óbudán. *Magyar Világhíradó* 888/5. (1941. február).

kapcsolatok – politikai kapcsolatoktól nem független – alakulásának vizsgálata további fontos kutatási irányt jelent, a történelemkép szempontjából pedig azért is érdekes, mert a bemutatott anyagok összetételét messzemenően befolyásolta. Így eshet meg, hogy a francia forradalom évfordulójáról 1938-tól kezdve már nem hallunk többet, ugyanakkortól azonban egyre nagyobb súllyal jelennek meg a német és az osztrák kultúrkör emlékei. Következésképpen a tartalomelemzés egyik tanulsága, hogy a gyártási és forgalmazási folyamat ismerete is meglehetősen fontos a filmhíradó értelmezésénél, akár közvetlen történeti forrásként, akár a történelmet reprezentáló elbeszélőként tekintünk rá.

A hazai eseményekkel kapcsolatban a vizsgált tizennégy év során érdekes módon leginkább az „ellenforradalom” emlékezetében mutatkozik hiány. Az 1919-es események, amelyek Horthy Miklós kormányzásának közvetlen előzményeit jelentik, csak húszévnnyi „lappangás” után kerülnek elő ismét.<sup>18</sup> Bár a különböző Horthy-jubileumokon természetesen megemlítik őket, a hősi narratíva nagyformáját csak 1939-től veszik fel. Ebben az évben, az évforduló miatt, Hajdúszoboszló hősei, a Lánchídon kivégzett államtitkárok, Hollán Sándor és ifj. Hollán Sándor, a ludovikások és Szeged városa is előkerül a filmhíradó emlékezeti narratívájában.<sup>19</sup> Az ellenforradalom hőseinek megidézése kapcsán egyre erősebb az ideológiai indíttatás, hiszen a múltnak ez az epizódja egyben az aktuális szembenállást is igazolja.<sup>20</sup>

Az emlékezés jellegzetes alakzatai<sup>21</sup> között találjuk az események mellett az egyes emberekhez kötődő híreket is. Közöttük történelmi személyiségek és élő „hírességek” egyaránt megtalálhatók, közös bennük, hogy személyük valamiképpen közérdeklődésre tart számot. A fentebb említett történeti események fontos alakjai, Rákóczi Ferenc és Kossuth Lajos rendre megjelennek, de kiemelt szerepet kapnak az Árpád-ház képviselői (Szent István, Szent Margit, Szent László, IV. Béla), I. Lajos és Hunyadi Mátyás is. A Habsburg-család élő tagjai jellemzően az emlékezeti ceremóniák vendégeiként tűnnek fel, azonban 1936-ban találunk olyan hírt, amely archív felvételek felhasználásával IV. Károly húsz évvel korábbi

<sup>18</sup> A tanácsköztársaság idején jelent meg a *Vörös Riport* című, erősen propagandisztikus híradósorozat. Az ellenforradalom során a bizonyítéknak számító filmszalagokat a hatóságok elkobozták, és a Bűnügyi Múzeumban helyezték el megőrzésre. Az 1919-es események ezt követően már az ellenforradalom hőseinek történeteinek keresztül jelennek meg a híradókban. Bővebben: Perjési 2001.

<sup>19</sup> Az ellenforradalom hajdúszoboszlói hőseinek emlékünnepe. *Magyar Világhíradó* 792/2. (1939. április); A Lánchídon kivégzett két mártír államtitkár emléke. *Magyar Világhíradó* 793/2. (1939. május); Ludovika 1919–1939. *Magyar Világhíradó* 801/5. (1939. június); Szeged 1919–1939 807/10. (1939. augusztus).

<sup>20</sup> Az 1919. évi ellenforradalom hősi halottai emlékművének leleplezése a Ludovika Akadémia kertjében. *Magyar Világhíradó* 1011/6. (1943. július); Ünnepszeg és koszorúzás az 1919. évi ellenforradalom hősi halottainak tiszteletére. *Magyar Világhíradó* 1016/1. (1943. augusztus).

<sup>21</sup> Az „emlékezés alakzatai” kifejezést itt Assmann definíciója szerint használjuk azokra a társadalmi konszenzuson nyugvó, kulturálisan kialakult emlékezeti formákra, melyek nemcsak ikonikus, de narratív szempontból is jellegzetesek. Assmann 2013: 38–39.

megkoronázását idézi meg.<sup>22</sup> Míg 1937-ig inkább a korábbi korszakok hadvezérei és politikusai (például a törökverő III. Sobieski János, George Washington, Baross Gábor, Tisza István) köré épülő, nemzetközi kitekintéssel bíró hagyomány jellemző, később inkább a közelmúltban élt, példaképnek szánt hazai figurák, Gömbös Gyula és Horthy István köré sűrűsödik az emlékezet. A két politikus elvesztése a filmhíradó nézőpontjából egymással versengő traumatikus élményt jelentett, amelyet a szerkesztők az állandó ismétléssel, emlékezhelyek bemutatásával és a valaha volt létüket igazoló archív felvételek vetítésével próbáltak feldolgozni. A halálukra való emlékezéssel a filmhíradó tulajdonképpen egy-egy olyan történetre emlékezett, amely nem teljesedett be, és amelynek megszakadásával bizonyos hírek sohasem születhettek meg. Ráadásul Gömbös Gyula éppen október 6-án, Horthy István pedig augusztus 20-án vesztette életét, ami a két, egyébként is jelképes (történelmi emlék)nap auráját akkoriban még tovább növelte. A filmhíradó halálesetekről szóló legelső tudósítása tekinthető az adott hír elsődleges szintjének, amit aztán a másodlagos ceremoniális felelevenítések tartósan a kultúra részévé tesznek.

Szintén sajátos, inkább a rítusok, mint a történelmi tudat világába tartozó gesztusnak számít az élő politikusok jubileumainak rendszeres kiemelése, amely bizonyos szempontból mégis említésre érdemes. Az Adolf Hitler és Horthy Miklós hatalomra kerülését, sőt születésnapjait ismételten témává emelő hírek nem csak a személyi kultusz párhuzamos fogásai, de az éppen zajló történelmi érárt, a néző saját korát jelölik ki. A ciklikus időszemlélet, amely a híradó különönsre és aktuálisra építő műfajától elméletileg idegen, ezen a ponton mégis nagyon plasztikusan jelenik meg. Ezek a hírek biztosítják a befogadót arról, hogy a korszak, amelyben él, stabil és folyamatos, és ehhez a többi rituális motívumhoz hasonlóan kapcsolódási pontot kínálnak a számára.

Az emlékezet jellege a tizennégy évad összességében inkább programadó, mint melankolikus. A hősiesség és áldozathozatal gondolata a korábbi történelmi korok tanulsága szerint értelemmel bír, és a fejlődéshez szükséges. Ezt leginkább Trianon problémáján keresztül lehet illusztrálni, amelynek ábrázolása mind az emlékezetre, mind az aktualitásra erősen épített. Ez a motívum a vizsgált időszak teljes egészében jelen volt, évenként változó mértékben és hírenként rendkívül változatos módon. Számunkra most az emlékezésre felhívó filmhírek érdekesekek, amelyek a veszteséget általában csak átmenetinek ábrázolták. Jellegzetes darab ezek közül például az az 1931. őszi készült felvétel, amely a halottak napján lezajlott megemlékezést rögzítette a Kerepesi temetőben.<sup>23</sup> A sírkertben kialakított, kettős kereszttel díszített hármaskör előtt a népviseletbe öltözött Lévy Lívia mondja el Lakner Artúr költeményét. A vers elszánt hangú könyörgő ima az Úristenhez az „elrabolt kincsért” és a boldogságért. A kommemoratív cere-

<sup>22</sup> 20 év előtt, a világháború alatt koronázták IV. Károlyt Magyarország királyává. *Magyar Világhíradó* 671/3. (1936. december).

<sup>23</sup> Halottak napján a Kerepesi temetőben, az irredenta emlékműnél. *Magyar Világhíradó* 402/1. (1931. november).



mónia így tulajdonképpen nem a végleges gyászról szól, hanem olyan tervet tár a résztvevő/néző elé, amely – akár a szakrális erők bevonásával is – a múltban történtek megváltoztatását célozza. Dinamikus, mozgósító jellege van annak a hírnek is, amely a Magyar Országos Véderő Egylet és Királyi Magyar Autós Club szervezésében megvalósuló autóversenyéről szól a trianoni túraúton.<sup>24</sup> Látjuk az elrajtoló gépkocsikat, a versenyt, az útközben frissítőért nyúló pilótákat, majd megérkezünk Esztergomba, ahol a szervezetek vezetői egy ünnepség keretében emlékkoszorút dobnak a Dunába. A sporthír formájába foglalt múltidézés ezúttal is inkább dacos, mint lemondó, és általában ez az attitűd jellemzi a további példákat is.

A trianoni béke következményeire emlékeztető hírek egy további sajátos típusa az országzászló-mozgalom újabb és újabb állomásairól tudósít. Ezek a speciális attribútumokkal ellátott zászlók országszerte félárbocra engedve lobogtak, és csak a nemzeti ünnepeken emelkedtek teljesen a magasba. Az első, úgynevezett Ereklés országzászlót 1928. augusztus 20-án állították fel a budapesti Szabadság téren, amit hamarosan sok száz másik követett. A lobogók az irredenta mozgalom nagy hatású jelképévé váltak, és mint erős vizuális szimbólumok, a filmvászonon is kiválóan működtek. A *Magyar Világhíradó*ban több mint harminc olyan hírt találunk, amelyben ez a jelkép központi szerepet játszik. Egyetlen képbe sűrítve egy egész drámát juttat a néző eszébe, egymagában képviseli a teljes narrációt. Említésre érdemes az is, hogy a motívum a terület-visszacsatolások idején megmaradt, ám annak eredeti funkciója kissé módosult. Az emlékezetre való felhívás helyett ekkoriban az aktuális eseményekre irányította a figyelmet, így kilépett korábbi szerepéből. A zászló megjelenítése több esetben maga is sűríti a történeti emlékezet különböző távlatait, olykor egészen bonyolult értelmezési rendszereket teremtve:

„Új magyar honfoglalásra, új magyar szabadságharcra szólítalak benneteket, magyar ifjúság! Új magyar szabadságharcra a magyar rögéért, amit a világtörténelemnek megvadult lovakkal hajtott ekéje szántott ki a magyar földből, a magyar véréért és könnyéért, ami erre a felszántott földre lehullt” – szól az egyetemisták ünnepségén elhangzó beszéd 1932. március 15-én az országzászlónál.<sup>25</sup>

1936 júliusában a honfoglalás kori nógrádi várra kihelyezett lobogó hirdette a „magyar élni akarást”,<sup>26</sup> a korábban már tárgyalt 1938-as Szent István-napon pedig egyúttal magának a Szabadság téri zászlónak a tízéves jubileumát is

<sup>24</sup> A MOVE és a KMAC trianoni túraútja Esztergomba. *Magyar Világhíradó* 499/2. (1933. szeptember).

<sup>25</sup> A budapesti egyetemi ifjúság ünnepe március 15-én az Országzászlónál. *Magyar Világhíradó* 422/1. (1932. március).

<sup>26</sup> A honfoglalás kori nógrádi váron újabb országzászló hirdeti a magyar élni akarást. *Magyar Világhíradó* 645/1. (1936. július).

ünnepezték.<sup>27</sup> Az államalapítás ünnepe ez utóbbi mozgóképen az országzászló ünnepévé is vált, ahol már-már abszurd módon nemcsak arra a történetre lehetett emlékezni, amit az országzászló szimbolizált, de arra is, hogyan jött létre az az emlékezhely, amely arra emlékeztet, amit az országzászló jelképez.

## EMLÉKEZET ÉS TÖRTÉNELEM A FILMHÍRADÓKBAN

A mozgókép és a történelem viszonya a filmhíradók esetében szorosan összefügg a mozgókép és az emlékezet viszonyával. Mivel a műfaj eredendően a jelenre épít, csak a jelenből indokolható okból nyúlhat a múlt történéseihez. A látszólagos ellentmondás mellett mégis azt tapasztaljuk, hogy a filmhírek különböző mértékben bár, de viszonylag gyakran foglalkoznak a történelemmel. Folyamatosan behívják és kreálják azt, éppen a jelen hitelesítése céljából. A múlt rekonstrukciója egy adott közönség és közösség számára történik a lehető legjobb követhető és leglogikusabb módon.

James W. Carey és Jan Assmann gondolatai nyomán ez a folyamat erősen rituális természetű, azonban megjelennek benne egyéb jellegzetességek is. Assmann Maurice Halbwachs kiindulópontját veszi át, mely szerint „a múlt társadalmi rekonstrukciója mindig csoporthoz kötött folytonossági fikció”.<sup>28</sup> A koherencia megteremtéséhez két utat lát, melyek egyike az írástudatlan társadalmakra jellemző, ünnepekhez és rítusokhoz köthető ismétlés, a másik a textuális koherenciára törekvő, ismétléseket kerülő interpretáció. Az írás nélküli népeknek Assmann szerint éppen arra van szükségük, hogy a tudásukat viszonylag változatlan formában, az állandó ismétlés segítségével beépítve adják tovább.

„Az ünnepek és rítusok szabályszerű visszatérése kezeskedik az identitásbiztosító tudás közvetítéséért és továbbörökítéséért, a rituális ismétlés pedig garantálja a csoport tér- és időbeli összetartozását. Az ünnep mint a kulturális emlékezet elsődleges szerveződésmódja az írástudatlan társadalmak idejét köz- és ünnepnapokra tagolja.”<sup>29</sup>

A szövegek és szerzők megjelenésével az ismétlés tabuvá válik, és éppen az egyediség, a saját narratíva lesz az értékesebb. A filmhíradók a forma alapján az előbbi, a tartalom szerint inkább az utóbbi rendszerhez tartoznak, de legjobb lenne őket egyfajta külön *audiovizuális koherencia* szerint értelmezni. Az általunk megvizsgált néhány példából is kitűnik, hogy az ismétlés technikájának milyen nagy szerepe van ezekben az anyagokban. A többször újrahasznosított, kissé módosított formában leforgatott, stabil szerkezetű filmek szimbolikája kér-

<sup>27</sup> Jubiláris Szent István-napi ünnepek: Az Ereklýs országzászló jubileumi ünnepe. *Magyar Világhíradó* 757/8. (1938. augusztus).

<sup>28</sup> Assmann 2013: 91. Assmann Maurice Halbwachs *Az emlékezet társadalmi keretei* című 1925-ben megjelent művére alapozza gondolatait.

<sup>29</sup> Assmann 2013: 58.

lehetetlenül beépült a korabeli nézők tudatába. A híradó alapvetése ezzel együtt mégis az újdonság és az időszerűség, így minden egyes filmhírt új köntösben, friss információkkal együtt kellett előadni, még akkor is, ha a szerző jelöletlen maradt. Éppen ezért Assmann fenti elméletét ki kell bővíteni a vizualitás dimenziójával, hiszen a kép befogadása a szövegtől jelentősen eltérő módon történik. A mozgóképek segítségével az elbeszélő médiumfaj egyszerre több szinten is kommunikál, és a szintek egymáshoz való viszonya határozza meg az üzenet végső minőségét.

A filmhíradók elemzése közben világossá válik, hogy bennük az emlékezet és a történeti tudat problémája feltétlenül összekapcsolódik.<sup>30</sup> Assmann szerint a közelmúltra vonatkozó emlékek a kommunikatív emlékezet körébe tartoznak, amelyek az idő múlásával fokozatosan olvadnak bele a tágabb kategóriába, amelyet ő kulturális emlékezetnek nevez.<sup>31</sup> A kommunikatív emlékezetet a neuronok által meghatározott biológiai háttér támogatja, a kulturális emlékezet ezzel szemben mesterségesen fenntartott, intézményes formában működik. Míg az előbbi saját élményekre és az átélők elbeszéléseire épül, addig az utóbbi erősen épít azokra a szimbolikus eszközökre, amelyek egy-egy történetet sűrítve közvetítenek. A kulturális emlékezetben az egyéni tapasztalatok helyét átveszik a mítoszok és az abszolút múlt fogalma, és az értelmezésben a megformáltság módja válik döntő szemponttá. A filmhíradó láthatatlan szerkesztője olyan domináns elbeszélő, aki mindkét emlékezeti forma működését érti, a közelmúltra és a történeti múltra egyaránt emlékezteti a nézőt. Munkájának része, hogy átjárást teremtsen a múltak között, hidat építsen a „sodródó hasadék” felett. A sodródó hasadék (*floating gap*) fogalmát a szóbeli hagyományozási formákat tanulmányozó Jan Vansina használja az emlékezetnek arra az átmeneti periódusára, amikor a néhány generáció távlatában kommunikálható megélt múlt átvált a történeti múlt minőségébe. Ez a hasadék az éppen emlékező generációktól mindig egyforma távolságban van, így fokozatosan halad előre az időben. Azoknak az eseményeknek az emlékezte, amelyek éppen a hasadékba esnek, meglehetősen problematikus, olykor átmenetileg el is tűnik.<sup>32</sup> Mivel az önazonosság folytonosságának alapvető feltétele, hogy az emlékezet segítségével saját magáról töretlen narratívát teremtsen, a zavart okozó hasadékok és hiányok betöltése nagyon fontos. A filmhíradó az egyes ember emlékezetét éppúgy katalizálja, mint a nagyobb közösségét, így komoly szerepet játszik a nemzeti öntudat formálásában. Amennyiben ezeket a rövidfilmeket politikai kötődésük és megszerkesztettségük miatt éppen annyira fikcióként, mint valóban megtörtént események technikai dokumentációjaként kezeljük, a belőlük kibontakozó elbeszélés különös fontosságot nyer. A Horthy István és Csaba királyfi találkozásáról vagy éppen a honfoglalás

<sup>30</sup> A mozgóképek és kollektív emlékezet viszonyáról hazai vonatkozásban: Murai 2008. A szerző elsősorban játékfilmekkel foglalkozik, de sok megállapítása a nem fikciós műfajokra is érvényes. A dokumentumfilm és történelemábrázolás kérdését a magyar történelmi dokumentumfilmeket vizsgáló kötet tárgyalja: Sárközy 2011.

<sup>31</sup> Assmann 2013: 49–67.

<sup>32</sup> Vansina 1985: 23.

kori várakra kitűzött országzászlókról szóló hírek elsősorban az identitás koherenciájának megteremtésén fáradoznak, így a mozgókép és a történelem kapcsolatát az adott pillanatban tulajdonképpen létkérdéssé teszik.

## FORRÁSOK

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, Budapest (MNL OL)

K 159, *Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, Általános iratok.*

Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet, Budapest (MaNDA)

*Filmhíradók Online* (<http://filmhíradokonline.hu/>) internetes adatbázis:

Halottak napján a Kerepesi temetőben, az irredenta emlékműnél. *Magyar Világhíradó* 402/1. (1931. november).

A budapesti egyetemi ifjúság ünnepe március 15-én az Országzászlónál. *Magyar Világhíradó* 422/1. (1932. március).

A frontharcosok IV. Országos Találkozója. *Magyar Világhíradó* 450/4. (1932. október).

A MOVE és a KMAC trianoni túraútja Esztergomba. *Magyar Világhíradó* 499/2. (1933. szeptember).

Frontharcos találkozó a Hősök terén. *Magyar Világhíradó* 502/4. (1933. szeptember).

Kutatások Árpád fejedelem sírja után. *Magyar Világhíradó* 515/2. (1934. január, elveszett).

Országos Frontharcos találkozó a királyi vár udvarán. *Magyar Világhíradó* 607/5. (1935. október).

1300 éves avar temető feltárása Szentes mellett. *Magyar Világhíradó* 623/1. (1936. január, elveszett).

A honfoglalás kori nógrádi váron újabb országzászló hirdeti a magyar élni akarást. *Magyar Világhíradó* 645/1. (1936. július).

20 év előtt, a világháború alatt koronázták IV. Károlyt Magyarország királyává. *Magyar Világhíradó* 671/3. (1936. december).

Híradó a jubiláris Szent István-napi ünnepekről. *Magyar Világhíradó* 757/2–10. (1938. augusztus).

Jubiláris Szent István-napi ünnepek: Az Erekyés országzászló jubileumi ünnepe. *Magyar Világhíradó* 757/8. (1938. augusztus).

A volt 11. honvéd-gyalogezred zászlóját hazahozó frontharcosok Ungváron. *Magyar Világhíradó* 770/3. (1938. november).

Lengyel és magyar frontharcosok találkozója az uzsoki hősi temetőben. *Magyar Világhíradó* 791/3. (1939. április).

Az ellenforradalom hajdúszoboszlói hőseinek emlékűnepe. *Magyar Világhíradó* 792/2 (1939. április).

- A Lánchídon kivégzett két mártír államtitkár emléke. *Magyar Világhíradó* 793/2. (1939. május).
- Ludovika 1919–1939. *Magyar Világhíradó* 801/5. (1939. június).
- Szeged 1919–1939 807/10. (1939. augusztus).
- Amfiteátrum Óbudán. *Magyar Világhíradó* 888/5. (1941. február).
- Csaba útján (Emlékezés Horthy Istvánra). *Magyar Világhíradó* 966/1. (1942. augusztus).
- Az 1919. évi ellenforradalom hősi halottai emlékművének leleplezése a Ludovika Akadémia kertjében. *Magyar Világhíradó* 1011/6. (1943. július).
- Ünnepség és koszorúzás az 1919. évi ellenforradalom hősi halottainak tiszteletére. *Magyar Világhíradó* 1016/1. (1943. augusztus).

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Andok Mónika 2013: *A hírek története*. Budapest.
- Assmann, Jan 2013: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest.
- Carey, James W. 2009: *Communication as Culture, Revised Edition: Essays on Media and Society*. New York.
- Császi Lajos 2002: *A média rítusai*. Budapest.
- Gyáni Gábor 2000: *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése*. Budapest.
- Gyimesy Kásás Ernő 1943: A magyar híradófilm diadalútja. *Magyar Film* (5.) 5. (február 3.) 5–8.
- K. Horváth Zsolt 1999: Az eltűnt emlékezet nyomában. Pierre Nora és a történelmi emlékezetkutatás francia látképe. *Aetas* (14.) 3. 132–141.
- Murai András 2008: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely.
- Nora, Pierre 1999: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája. *Aetas* (14.) 3. 142–158.
- Nora, Pierre 2009: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*. Budapest.
- Ormos Mária 2000: *Egy magyar médiavezér: Kozma Miklós. Pokoljárás a médiában és a politikában (1919–1941)*. Budapest.
- Perjési Zsuzsa 2001: Vörös Riportok. *Filmkultura.hu*. <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/essays/perjesi.hu.html> – utolsó letöltés: 2016. augusztus 21.
- Sárközy Réka 2011: *Elbeszélte múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. Budapest.
- Vansina, Jan 1985: *Oral Tradition as History*. Madison.
- White, Hayden 1997: *A történelem terhe*. Budapest.

Böszörményi-Nagy Orsolya

## Film: produkció és recepció között

### *A Szerelem című film értelmezései\**

A film és történelem témakörével foglalkozó – mind filmelméleti, mind történeti – szakirodalom szerint egyre kevésbé szorul magyarázatra, hogy a film forrásként alkalmazható. Az, hogy a filmekből le lehet vonni valamiféle történeti tanulságot, szinte evidensnek számít.

Számos, elsősorban a történelmi tematikájú játék- és dokumentumfilmekre koncentráló szakirodalmi munka rámutat a filmnek arra a lehetőségére, hogy egy múltbéli eseményt, egy kor tárgyi közegét vagy gondolkodásmódjait közvetlenül, komplexen és mindeközben szuggesztíven képes ábrázolni, ezért és az alkotások folyamatosan bővülő elérhetősége miatt pedig gyakran szó esik a film pedagógiai alkalmazhatóságáról is.<sup>1</sup>

Mindennek ellenére korántsem egyértelmű, hogy milyen értelemben lehet a film történeti forrás, így a kérdés, hogy mégis hogyan alkalmazható a film társadalomtörténeti vonatkozásban, noha különösebb igazolásra nem szorul, továbbra is aktuális.

Ha a filmre rendkívüli, autentikus forrásként tekintünk, akkor nem elegendő egy kor bizonyos aspektusainak illusztrációját látni benne. Ennek a tanulmánynak a célja a film fogalmának újragondolása olyan közegben, amely a film létrejöttének körülményeit és kontextusait, illetve annak társadalmi hatását együttesen értelmezi úgy, hogy közben nem hagyja figyelmen kívül a filmet, mint műalkotást. Hipotézisemhez Makk Károly *Szerelem* (1970) című filmjét vizsgálom. Erre a filmre rendkívüli forrásként tekintek, amely egyszerre kiindulópontja és tesztje is az alábbiakban kifejtendő módszertani és elméleti felvetéseknek.

A tanulmány első részében két elméletíró példáján mutatom be röviden, hogyan értelmezhető a film – más-más értelemben – a történeti vizsgálat forrásként. Ezt követően bemutatom azt az elméleti keretet, amelyben a *Szerelem* című film értelmezéseit és keletkezését vizsgálom. A következtetések csak formailag zárják le a tanulmányt, hiszen a film mint forrás történeti alkalmazásának egy tágabb horizontját nyitják meg.

\* A szerző köszönetet mond Czoch Gábornak, Gelencsér Gábornak, Litkei Józsefnek, Somorjai Szabolcsnak és Takács Ádámnak a szakmai segítségükért és a szöveg gondos átolvasásáért.

<sup>1</sup> A teljesség igénye nélkül lásd Sárközy 2011; Murai 2008; Lagny 1992; *The american historical review* 1988.

## A FILM MINT TÖRTÉNETI FORRÁS

Siegfried Kracauer és Marc Ferro időben és térben egymástól távoli, de egyaránt reprezentatív elképzelése szerint a film egészen mást közvetít, mint az írott források, és így „társadalmi ellen-analízisre” ad alkalmat (Ferro), vagy olyasmit képvisel, ami csak a filmekből olvasható ki ilyen egyedülálló módon, és lehetőséget nyújt egy társadalom mély, pszichológiai elemzésére (Kracauer).

Kracauer Ferro felvetésénél jóval korábban még nem számol a film kifejezett értelemben vett forrásértékével. Mindemellett *Caligaritól Hitlerig* című munkájában<sup>2</sup> amellet érvel, hogy a weimari időszak filmjeiben kimutathatók a társadalom mély, kollektív és tudatalatti tartalmai. A lényeges momentum ebben a felfogásban az, hogy Kracauer mindezt a film tömegkulturális természetének tulajdonítja, amely nem független a filmet létrehozó és befogadó emberek sokaságától.

Kracauer felismeri, hogy az 1918 és 1933 között készült filmalkotások egyedülálló módon tárják fel egy társadalom belső működését. A szerző szemléleti újjítása, a német film pszichológiai vizsgálata számtalan olyan kutatásnak válik alapvető hivatkozási pontjává, mely arra törekszik, hogy a filmet társadalomtörténeti keretben értelmezze.

Marc Ferro néhány évtizeddel később egy fokkal radikálisabban tekint a filmre. 1977-ben megjelent *Cinéma et Histoire* című művében foglalja össze a film forrásként való értelmezésének lehetőségeit.<sup>3</sup> Esettanulmányai szerint nemcsak dokumentumértékű lehet a film a történész számára, hanem a filmek elemzésén alapuló kutatás olyan, az egyéb források vizsgálatának eredményeit felülíró következtetésekre juthat, melyek társadalmi jelentőséggel bírnak. Ferro is forrásként tekint a filmre, de mind Ferro, mind Kracauer esetében igaz, hogy a jelen tanulmány kérdéskörében elsősorban tudományos inspirációval és nem módszertani példákkal szolgálnak.

Kracauer elsősorban a filmekben megjelenő motivációs tényezőket elemzi a moziba járó közönség, a kor társadalmi összetétele és a filmek tükrözési képességének hármában. Ahogy a könyv alcíme is jelzi, elsősorban a német társadalom pszichológiai megnyilvánulása érdekli az elemzett filmek kapcsán. Ferro pedig a különböző esettanulmányokban nem igazít el bennünket arra vonatkozóan, hogy egy filmet hogyan lehet elemezni, ha forrásként tekintünk rá. Történészként egy számára meglévő ismeretanyagot tesztl a filmekben, amely nem feltétlenül fedi az egyéb források felvetéseit, így arra a következtetésre jut, hogy a film nem csak egy adott kor sajátos reprezentációja lehet.

A film forrásként való elgondolása és gyakorlati alkalmazásának problematikus volta azonban szükségszerűen vezet egy hiány felismeréséhez. Michèle Lagny felvetése szerint:

---

<sup>2</sup> Kracauer 1991.

<sup>3</sup> Ferro 1974, 1976.

„Amennyiben a filmek feltárják azokat a reprezentációkat, amelyeket egy társadalom önmagáról készít, bizonyosan alapvető (de nem kizárólagos) források maradnak az esztétika- vagy esetleg a társadalomtörténet számára. A filmek azonban keveset árulnak el a mozibajáró közönségről, és még kevesebbet arról az intézményrendszerrel, amelyben készülnek [...]”<sup>4</sup>

Lagny a Robert C. Allen és Douglas Gomery által jegyzett *Film History, Theory and Practice* című,<sup>5</sup> sokat hivatkozott, alapvető munkát olvasva fogalmaz újra egy nem elhanyagolható problémát. Eszerint az 1970-ben forgatott *Szerelmem* végső változata, amit ma DVD-n vagy moziban megnézünk, annyit árul el az öt létrehozó körülményekről, mint a piaci helyzetről egy bármilyen más termék, amelyet leveszünk a polcról. A film ugyanis egy iparág terméke, amely – hasonló módon más termékekhez – nem számol be közvetlenül a saját készítéstörténetéről, és azokról a tágabb gazdasági, társadalmi, technikai vagy politikai kontextusokról sem, amelyek a létrejöttét meghatározzák.

Így azon a kérdésen túl, hogy minek a forrása a *Szerelmem* című film, fontosra kell venni azt a kérdést is, hogy minek a rejtett forrása. Látni fogjuk, hogy mindaz a szellemi és gyakorlati tevékenység ugyanis, ami a filmet létrehozta, nem feltétlenül és semmiképp sem közvetlenül tud megjelenni a film által, miközben mégis szorosan a filmhez tartozik. A film tehát (potenciálisan) képes arra, hogy történetileg láthatóvá tegye az öt létrehozó társadalom bizonyos aspektusait, ám saját készítéstörténete láthatatlan marad.

A kérdés oda vezet, hogy az a közeg, amelyben Makk Károly és a stábjá létrehozta a *Szerelmemet*, milyen viszonyban áll magával a műalkotással. Vajon milyen kapcsolat lehet egyáltalán egy mű és az elkészültének körülményei között? Ez a dilemma azért is figyelemre méltó, mert arról a közegről van szó, amelynek a film nem az elsődleges forrása, de amely – a mű művészeti értékén túl – éppen az adott film létrejöttét befolyásolja.

## KÍSÉRLET A FILM REMATERIALIZÁLÁSÁRA: A FILM ÉS LÉTREHOZÁSÁNAK KÖRÜLMÉNYEI

Amikor egy számunkra meghatározó filmélményre gondolunk, hajlamosak vagyunk egy műegésszel azonosítani. Még ha a rendezőt vagy egyéb műveit ismerjük is, a műről való beszédünket általában ennek a műnek a ránk gyakorolt hatásával indokoljuk. Egy film formaelemzésénél (és általában a hagyományos, esztétikai irányultságú filmtörténetekben)<sup>6</sup> is hasonló a helyzet. A laikus,

<sup>4</sup> Lagny 1997.

<sup>5</sup> Allen–Gomery 1985.

<sup>6</sup> Esztétikai irányultságú filmtörténet alatt az olyan filmtörténeti munkákat értem, amelyekben a film mint új vagy önálló művészeti ág jelenik meg, és a művészi kifejezési mód alakulása áll az elemzés középpontjában.



az elemző, a kritikus, a tanár (attól függően, hogy milyen helyzetben és milyen céllal történik az elemzés) „kénytelen” abból a feltevésből kiindulni, hogy a mű minden mozzanata szerzői koncepció eredménye, így a film nem lehet más, mint a rendező elgondolásának megfeleltethető végeredmény. Könnyen belátható azonban, hogy az alkotók elsősorban nem azért hoznak létre műalkotásokat, hogy elemezzék azokat, és a nézőknek sem ez az elsődleges céljuk, amikor moziba mennek.<sup>7</sup>

A romantika óta jelen levő művészközpontúság általános hatása a filmtörténetekben, a remekművekre koncentráló úgynevezett „remekmű-hagyományban”, illetve később a szerzői elméletben is tovább élt. A nagy műveket és szerzőket tárgyaló, kánonképző szemlélet azóta jócskán átalakult, és több irányból érte kritika, mégis a mai napig meghatározó a filmekről való gondolkodásban. Gerald Mast például, miután megírja közel nyolcvan év filmtörténetét, a következő konklúzióra jut:

„Egyetlen jó filmet sem csináltak még egy egyedüli elme víziója és egységesítő intelligenciája nélkül, amely a film egészének megalkotásáért és irányításáért felelős. Ahogy minden tollhoz csak egy költő tartozik, és minden vászonhoz csupán egyetlen festő, úgy egy filmnek is kizárólag csak egy alkotója létezhet.”<sup>8</sup>

Eszerint lényegében egyetlen személy áll a műalkotás mögött, és feltételezhető, hogy az akarata közvetlenül megnyilvánul a filmvásznon, amennyiben képes egy egész stáb munkáját összetartani. A szerzői szándék alatt itt persze nem azt értem, hogy a rendezőnek és/vagy a film írójának a film készítése előtt feltétlenül konkrét és verbalizálható tartalommal kell rendelkeznie a készülő filmmel kapcsolatosan, amely aztán a néző fejében is jelentéssé „áll össze”.

Ha létezik „remekmű-hagyomány”, akkor a *Szerelem* ennek tökéletes példája, hiszen a magyar filmtörténet egyik csúcsteljesítményéről van szó, amely Makk Károlynak óriási sikert hozott, és amely a bemutatása pillanatában azonnal kanonizálódik. A korabeli kritikák és a rendszerváltás utáni elemzések is egyöntetűen<sup>9</sup> elismerik (remekműnek tételezik), de már ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy a visszhangok nagy része az esztétikai megítélésen túl valamilyen szinten számol a film társadalmi tematikájával is. Így például egy 1971-es vélemény szerint:

„A magyar filmtörténet nagy alkotásai – Az emberek a havason, Valahol Európában, Talpalatnyi föld, Hannibál Tanár úr, Budapesti tavasz, a Szegénylegények után ismét egy remekmű: a Szerelem.”<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Kovács 2009.

<sup>8</sup> Mast 1981: 10. (Saját fordítás.)

<sup>9</sup> Egyetlen magyar nyelvű kivételt találtam: Nemes G. 1971: 92–93.

<sup>10</sup> Thurzó 1971.

Szintén 1971-ből B. Nagy László megállapítása szerint:

„A *Szerelem*-ről nyilván sok szó esik még. De bármint közelítsünk feléje: a kritikus a mestersége korlátait érzékeli. Akár most, akár később: méltó kritikát írni róla csak az alkotókhoz hasonló kvalitások birtokában lehetne, de tán nem lehetetlenség a remény, hogy segít végigküzdeni a tulajdon »agóniánkat«. S lehet-e ennél nagyobb nyereségünk?»<sup>11</sup>

Végül, példaként idézhetjük még Gelencsér Gábort, már 2003-ból:

„Nem utasította el és nem tette idézőjelbe a társadalmi tematikát, hanem meghaladta – szemben a hetvenes–nyolcvanas évek filmjeinek többségével, amelyek nem voltak képesek ezt az átlépést végrehajtani: [...] A *Szerelemben* egybeesett a »kötelező« és az »elvárt«, megtörtént a korszakváltás – még ha ezzel a korszakot megváltani nem sikerült is.»<sup>12</sup>

Ez a gondolatmenet a romantika hagyományát idézi, ahol a rendező egy „zseni”, akinek a műve minden részletében indokolt és szükségszerű. Valójában azonban nagyon ritka, hogy egy film úgy kerül a moziba, ahogy a rendező azt elképzelte. Makk Károly a *Szerelem* forgatása előtt egy interjúban arról számol be, hogy a film a saját művészi pályájának tudatos és jól előkészített fordulata, a „nagy dobás”, amivel túlléphet a könnyedebb, de nagyon sikeres *Liliomfi*n (1954), és amivel bebizonyíthatja, hogy Jancsó hosszú beállítási mellett és azon túl is lehet értékes, európai színvonalú filmet letenni az asztalra. Makk ezen a ponton gondol a befogadásra is (vagyis már a forgatás előtt is):

„Számítok a műértőkre és a sznobokra, a magyar film barátaira és a magyar film ellenségeire; azokra, akik a magyar film aranykorát akarják konstatálni; a megértőkre és a felháborodókra, a »konzervatívokra« és a »modernekre«, szóval a közönségre.»<sup>13</sup>

A következőkben áttekintem azokat az általános, főként materiális tényezőket, amelyek egy filmalkotás, elsősorban egy nagyjátékfilm létrejöttét jellemzik és befolyásolják. Abból indulok ki, hogy a filmkészítés technikai és elméleti hátterének folyamatos alakulása, illetve a nemzeti filmgyártások eltérései ellenére ezek mégis alapvető jellemzők. Arányuk, hatásuk mértéke ugyan változhat az idők során attól függetlenül, hogy egyéni kezdeményezésről, egy alkotócsoporthoz vagy egy stúdió keretein belül megvalósuló filmről van-e szó, de jelenlétük a filmszakmában, vagyis a pusztán tényük azonban állandó. Bár a tanulmány elsősorban a magyar gyakorlatról szól, ezek, az alább pontokba szedve felsorolt jellemzők más filmgyártási környezetben egyaránt felismerhetők.

<sup>11</sup> B. Nagy 1974: 299–305.

<sup>12</sup> Gelencsér 1999.

<sup>13</sup> Zsugán 1970: 6–9.

- A filmkészítés rendkívül időigényes folyamat. A felvételeket a forgatásnál jóval hosszabb előkészítés előzi meg, majd hosszadalmas utómunka követi.
- A film, bármennyire is meghatározza a részlegek munkáját egy átfogó rendezői koncepció, sokkal inkább kollektív folyamat, mintsem egyéni teljesítmény.
- A film technikai háttere olyannyira meghatározó, hogy a filmtörténet kezdete tulajdonképpen nem más, mint technikatörténet. Az elkészült eredményt döntően befolyásolja az alkalmazott komplett technikai apparátus, az elérhető felszerelés és a stáb által képviselt szakértelem (mely szintén szoros összefüggésben áll a technikai adottságokkal).
- Egy film létrejötte tehát bonyolult kivitelező munkát igényel. Behatárolt idő alatt mozgósítja a legkülönbözőbb területeken dolgozó emberek csoportjait egy közös cél érdekében. Ez a cél azonban csak úgy jöhet létre, ha a résztvevők szigorú hierarchia és koreográfia szerint, tehát adott ritmusban és egymást figyelembe véve teljesítik a saját részlegük feladatát. Mint bármilyen kivitelező munkában, bizonyos munkafázisok a filmkészítésben sem cserélődhetnek fel időben, vagy helyettesíthetők mással.
- A komoly technikai háttér, az időigényesség és a munka összetett jellegéből adódóan a filmkészítés hallatlanul költséges. Többek között ezért is van fokozottan jelen a filmkészítés során a hierarchia, a feladatok és a felelősség megosztása és delegálása.
- A filmkészítésre, bár létrejöttek bizonyos mozzanatai rendkívül pragmatikusak (hierarchia, időbeosztás, koreográfia stb.), esetleges elemek is hatást gyakorolnak. A természeti környezet kihívásai, az időjárás kontrollálhatatlan változásai és bármilyen váratlan külső tényező alapjaiban befolyásolhatják a készülő alkotást.
- Az esetlegességen és a véletlen szerepén túl a filmkészítés az időbeliségnek van alárendelve. Egy-egy alkotás akár olyan hosszú időn keresztül is készülhet, hogy a film esszenciális elemei, úgymint a főszereplő vagy a helyszín, az idő során radikálisan megváltozhatnak. Az amortizáció vagy az öregedés, vagyis az idő kérlelhetetlen folyása olyan döntésekre kényszerítheti az alkotókat, melyek végérvényesen megváltoztathatják egy film jelentését.
- Mindezt kiegészíti a filmszakmán belül történő folyamatos belső kommunikáció, a rivalizálás, a személyes kompetencia vagy invenciózusság fluktuálása és az érdekérvényesítés legkülönbözőbb formái.
- A film így állandó kompromisszumok sorozata. A kompromisszumok azonban nemcsak egymást követik, hanem egymásból is következnek. Az egyik lemondás szüli a következő ötletet, amely újabb megoldást igényel.

A film így voltaképpen mindig mindennek ellenére, és mindezek mellett, vagyis a körülmények eredményeként is jön létre.

A filmkészítés materiális, technikai függőségének – elég csak egy egyszerűbb felvétel alapvető technikai igényeire gondolni (elektromos áram vagy fény nélkül a képalkotás nem lehetséges) – lényege az, hogy a kimerítő szervezés és logisztika

ellenére a legkisebb esetlegesség is komoly jelentésképző hatással bírhat. Ám bármennyire is meghatározza a filmet számtalan esetleges, pragmatikus, materiális tényező, a film maga nem egy véletlen.

Az itt összegyűjtött jellemzők azért fontosak, mert összességükben olyan filmfogalmat rajzolnak ki, amely eltávolodik a hagyományos művészetelméleti megközelítéstől, a rendezőt pedig egy az eredeti zseni (esztétikai felfogás) helyett a technikai szakemberhez (antropológiai felfogás) közelíti. A rendező és a film létrehozásában részt vállaló egyéb szakemberek, mint például a gyártásvezető (akik nem szoktak Oscar-díjat kapni), tulajdonképpen nem (csak) arra képesek, hogy egy művészeti koncepciót „átitassanak” a részlegek munkáján, hanem arra is, hogy lebonyolítsanak egy munkafolyamatot.

A film rematerializálása tehát annak a tudomásulvétele, hogy a filmművészet egyszerre praxis is: létrejöttek a lényege, hogy a művészi intenciót folyamatosan átszövik a pragmatikus (egy helyszín jobban megközelíthető a filmezéshez szükséges eszközökkel), materiális (az elképzelt színész végül nem szerződik a produkcióra), olykor – a készülő mű szempontjából – banális tényezők (elered az eső).

Ennek alapján felmerül a kérdés, hogyan értelmezhető az eredeti szerzői szándék, amely tehát meghatározza egy film jelentését. Ha a filmet ennyi materiális tényező befolyásolja, vajon minek a „ténye” maga az elkészült film, ha történeti vizsgálat alá vetjük?

A *Szerelem* rengeteg példával szolgál mind az esetleges, mind a praktikus tényezők hatását illetően. A film szereposztása például, amely csak három főbb és néhány karakteres epizódszerepre épül, majdnem teljesen véletleneknek köszönhető a visszaemlékezések szerint. Darvas Lili például csak azután jöhetett szóba, hogy Makk megpillantotta Helene Weigel egyik fotóját a *Tükör* című lapban (Magyar Dezső hívta fel rá a figyelmét)<sup>14</sup>, majd lélekszakadva Kelet-Berlinbe utazott, hogy rábeszélje a szerepre, majd ott ráeszméljen, hogy Brecht egykor gyönyörű felesége felett jócskán eljárt az idő, és egyébként már nem is vállalja a szerepet (Makk szerencséjére). Darvas Iván pedig csak Pálos György hirtelen halála után merült fel a rendezőben.<sup>15</sup> Egyik tényező sem kibővíti a remek alakításokat, sőt utólag ezeket az esetlegességeket nemhogy nehéz elképzelni, de a díjak és a szakmai fogadtatás tükrében egyértelmű, hogy alapvetően járultak hozzá a film hazai és külföldi sikeréhez.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Makk 2014: 221.

<sup>15</sup> Balikó–Létay–Kőrössi 2006 (Kovács András interjúja Makk Károllyal); Kovács 2006: 12.

<sup>16</sup> A *Szerelem* legfőbb díjai: 1971, Cannes: különdíj, a Katolikus Nemzetközi Filmszövetség díja, Darvas Lilit és Törőcsik Marit a zsűri külön dicséretben részesítette; 1971, Chicago: a legjobb női alakítás díja Törőcsik Marinak, OCIC-érem; 1971, Sorrento: Nápoly város díja az év legjobb magyar filmjének; 1971, Budapest: Magyar Film- és Tévécritikusok nagydíja, operatőri díj Tóth Jánosnak, a legjobb női alakítás díja Darvas Lilinek és Törőcsik Marinak; 1973, Várna: ezüstérem.

## A FILM TÁRSADALMISÁGA

Bár egy egyéni teljesítményt igénylő művészeti tevékenységnek is lehetnek komoly anyagi és társadalmi kötöttségei, egy filmet csak nagyon ritkán lehet egyedül, egy helyszínen, viszonylag kevés felszereléssel elkészíteni (ahogy például minden további nélkül létrejöhet egy festmény vagy egy regény). Hasonló társadalmi elemzés alá veti a könyvet Chartier:

„A szerzők tehát nem könyveket írnak, hanem szövegeket, melyekből mások nyomtatott tárgyakat készítenek. A különbség – éppen az a tér, melyben a jelentés(ek) kialakul(nak) – gyakran feledésbe merül.”<sup>17</sup>

A film társadalmisága tehát egyrészt abból fakad, ami a filmkészítést megkülönbözteti egy egyéni művészeti teljesítménytől, és a maga technikai apparátusával egy iparághoz teszi hasonlatossá. Kollektív jellege és anyagi kötöttsége miatt a filmkészítés egy többszörösen összetett folyamat, amely jóval a forgatás előtt elkezdődik, és a forgatás befejeztével is meghatározó marad az elkészült mű szempontjából.

Másrészt a film elkészültének különböző fázisai társadalmi gyakorlatokként is értelmezhetők. Melyek is ezek a fázisok, és milyen színtereken értelmezhető mindez? A már idézett Robert C. Allen és Douglas Gomery öt pontban foglalja össze a film és társadalom viszonyát:<sup>18</sup>

1. Ki készíti a filmeket?
2. Ki látja őket?
3. Milyen következtetéseket vonhatunk le belőlük az őket létrehozó társadalomról?
4. Mit gondolnak róluk az emberek?
5. A film helyzete a társadalmi intézmények rendszerében.

A szerzőpáros tehát arra vállalkozik, hogy pontosan leírja a film alapvető társadalmi összetevőit, azzal a céllal, hogy a filmtörténetet elképzelhetővé tegye úgy is, mint a film társadalomtörténetét.

Arra azonban nem kapunk választ a könyvükből, hogyan értelmezhetők ezeknek a színtereknek a lehetséges összefüggései, és a film társadalmi dimenzióján belül jelentkező mechanizmusokból és erőviszonyokból milyen további dilemmák származnak. Mit tudhatunk meg a filmből, ha ilyen közegben jön létre? Hogyan használható forrásként, ha ilyen sok regiszterben értelmezhető egy alapvetően művészeti alkotás?

Az a kiindulópont, mely szerint a film (mint forrás vagy történeti anyag) közvetít tudatos, avagy önkéntelen tartalmakat (Ferro, Kracauer), illetve az a további felvetés, mely szerint a film ugyanakkor nem forrása elkészülte körülményeinek

<sup>17</sup> Chartier 2009: 46.

<sup>18</sup> Allen–Gomery 1985: 154. A könyv Ian Jarvie 1970-ben megjelent írásának fő kérdését ismétli meg. (Jarvie 1970: 14.)

(Lagny), amelyek azonban, miként arra rámutattam, nem mellőzik a külső hatásokat, vagyis nem mellőzhetjük a gyakorlati tényezők figyelembevételét és a véletlen szerepét (a film mégis mindezek mellett és ellenére létrejön), összességében arra enged következtetni, hogy a film mint jelenség kétféleképpen is értelmezhető.

Az egyik értelmezés szerint a film műalkotás, mely egy önmagában is vizsgálható, potenciális történeti forrás. Ez nem azt jelenti, hogy feltétlenül kiragadjuk az elemzés szempontjából releváns kontextusból, sokkal inkább azt, hogy a vizsgálat során elsősorban a kamera által rögzített tartalmakat vagy az ábrázolt tárgyak és szereplők közeget vesszük figyelembe. A film ebben az esetben lehet egy társadalmi jelenségre irányuló vizsgálat forrása (generációs konfliktusok, lakáshelyzet, paternalizmus stb.) vagy történeti kérdések lehetséges közvetítője (mint például a rendszerváltás előtti „ötvenesévek”-filmek<sup>19</sup> az alkotások készítésének idejéből szemlélve).

A másik értelmezés szerint a film az öt létrehozó és a filmre reagáló körülmények összessége, amely egyben igen széles horizontot nyit meg, hiszen mindennel számol, ami hat a filmre, és azzal is, amire hat a film. Ebben a filmértelmezésbe beletartozik az összes, a filmet létrehozó társadalmi gyakorlat és a befogadást vizsgálva a film társadalmi hatása is. Ezen a ponton úgy tűnik, hogy ebből a fel fogásból azonban éppen a vizsgálat tárgya szorul ki: a filmalkotás maga.

Világos, hogy a két megközelítés elvi síkon önállóan is leírható és értelmezhető. Ha azonban a filmre társadalmi jelenségként tekintünk, a film és az azt létrehozó körülmények együttes értelmezése szükséges ahhoz, hogy a filmet valóban társadalomtörténeti forrásként használjuk.

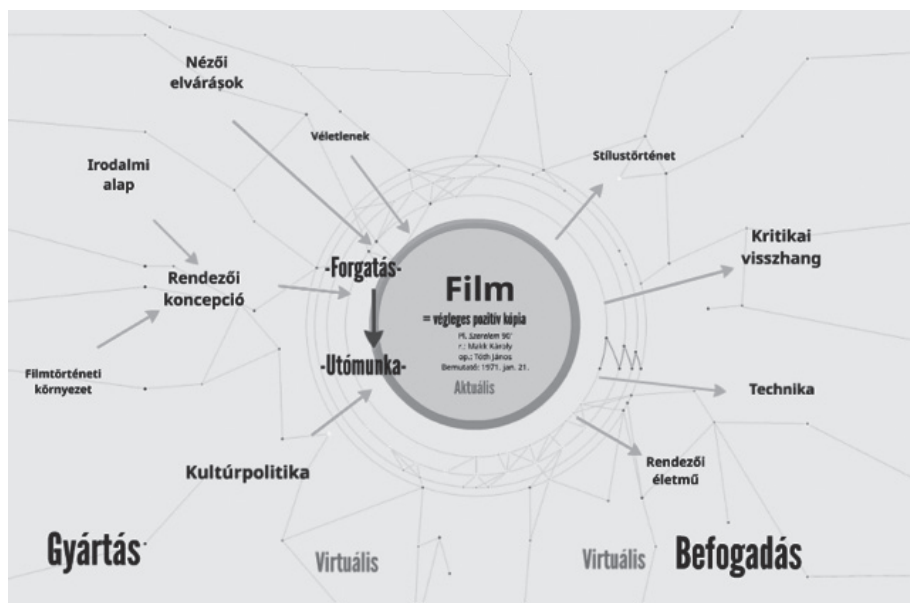
## TÁRSADALMI ERŐTÉRBEN

Az elmúlt évtizedek művészet-, irodalom- és filmelméleti vitái és meglátásai alapján nem új keletű az itt felvetett probléma, mely szerint a mű önmagában való vizsgálata – mint zárt, egységesnek tételezett műegész – nem feltétlenül vezethet érvényes következtetésekhez a mű értelmezésében, hiszen a kontextus döntő fontosságú.

Az alapvetően művészetelméleti probléma termékeny kiindulópontja a történeti dilemmának, nevezetesen, hogy egy elkészült alkotás önmagában nem feltétlenül vizsgálható társadalmi kérdések dokumentumaként: ha a filmet társadalomtörténeti forrásként szeretnénk értelmezni, akkor a filmet komplex és nyitott jelenségként kell értelmezni, mint egyfajta „elnyújtott” társadalmi eseményt vagy események sorozatát. Egy olyan új definícióra van szükség, amely nemcsak magában foglalja a film két lehetséges értelmezését („műalkotás” és „kontextusok”), hanem amelyet éppen az a termékeny bizonytalanság határoz meg, amely a mű és minden körülménye között fennálló lehetséges viszonyok között létezhet. Ez a módszer egyrészt izgalmas, mert különös feszültségbe kerülhet a mű eszté-

<sup>19</sup> Idetartozik például: *Húsz óra* (Fábri Zoltán, 1965), *A tanú* (Bacsó Péter, 1969), *A ménesgazda* (Kovács András, 1978), *Angi Vera* (Gábor Pál, 1978), *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982), *Malom a pokolban* (Maár Gyula, 1986), *Kiáltás és kiáltás*. (Kézdi-Kovács Zsolt, 1987)

1. ábra.

*A film a társadalmi erőterben*

tikai úton feltárt értelmezése és a körülmények módosító/kijózanító tényezője, másrészt segíti a pontosabb megértést, hiszen a kevés forrásbázissal operáló készítőstörténet végül visszanyeri a műalkotást, és nem hagyja teljesen figyelmen kívül.

A film ebben az értelemben nem egy film, és ez az állítás nemcsak esztétikai értelemben igaz. A film több annál az akárhány perces műnél, amelyet egy kópia vagy egy DVD tartalmaz: olyan jelenség vagy eseményhalmaz, amely társadalmilag kondicionált. Látni fogjuk, hogy a *Szerelem* elkészítésének a különböző szintjei társadalmi gyakorlatok, az elkészült mű hatása pedig szintén társadalmi jelentőséggel bír. A film gyártásában és befogadásában pedig rengeteg erő keresztezi egymást:

„Minden film számos történeti erő egybefonódását tükrözi: egyéni és intézményi, filmes és nem filmes erőket. Ezek az erők (vagy hátterek, vagy létrehozó mechanizmusok) azért is történetiek, mert történetük van – olyan történetük, amely a film-esztétára is tartozik.”<sup>20</sup>

A film (mint adott műalkotás) tehát egy társadalmi erőterben képzelhető el a legpontosabban. Az erőterben nem szükségszerű, hogy minden elem egyszerre hasson minden másik elemre. Inkább olyan közegről van szó, amelyben időben előrehaladva bizonyos körülmények, kontextusok, esetlegességek hatnak a filmre,

<sup>20</sup> Allen–Gomery 1985: 105.

amely maga is szintén hat bizonyos kontextusokra. A film hatása társadalmi jelentőségű lehet, amennyiben hat a gondolkodásformákra, alakítja az emlékezést, hozzájárul a múlt különböző értelmezéséhez, illetve filmtörténeti jelentőségre tesz szert, kanonizálódik, adott esetben betiltják, hogy évekkel később újra megjelenjen, és újabb hatáshullámot váltson ki, tovább terjeszkedve az erőterben. Az 1. ábra lényege tehát annak kérdése, hogy mi hat a filmre, és mire hat a film. Ez alapján a film, amely egy bizonyos időpontban bemutatott, adott hosszúságú és jelentős stábbal létrehozott konkrét alkotás (aktuális film), olyan alkotóelemekre bontható (gyártás és befogadás), amelyek döntően befolyásolják a tulajdonképpeni filmet és annak jelentését. A film pedig a bemutatását és terjesztését követően nemcsak a stílus- és technikátörténetet változtathatja meg, de a filmről, az alkotók életművéről való gondolkodást is befolyásolhatja, és ezen túl – több regiszteren keresztül – (film)történeti jelentőségre is szert tehet (befogadás).

## GYÁRTÁS, AKTUÁLIS FILM, BEFOGADÁS

Egy film bemutatása előtt rengeteg minden befolyásolja a készülő művet. Ezen tényezők egy része általános és gyakori jellemzője az előkészületeknek, a különböző szempontú filmtörténetekben hivatkozott és a műelemzésekben, kritikákban is felismert kontextusokról van szó, mint például a filmtörténeti környezet, a rendező életpályája és egyéb művei, a műfaji keretek, a kultúrpolitikai nyomás stb. A másik része a gyakorlati megvalósulás egyéb lehetséges körülményeiből áll, melyek elsősorban az előkészítést és a forgatást elhalmozó esetlegességek. A film már korábban tárgyalt materiális tényezői végtelenségig bővíthető listát alkotnak, így nem is célom ezeknek az elemeknek a kimerítő felsorolása, ez lehetetlen vállalkozás volna. A film nem végletesen és nem a végletekig materializálható. Az viszont mindenképpen meghatározó, hogy milyen szerepet játszik például az éppen elérhető technikai apparátus egy készülő film későbbi értékelésében és értelmezésében vagy megítélésében.

A film tehát bizonyos hatásokat „átereszt” magán. Egyfajta membránként működik, amely bizonyos elemeket képes befogadni, míg más elemeknek ellenáll, miközben ugyanaz a munkacímű film készül. A szerzői koncepció szükségszerűen alakul, és kénytelen átadni magát különböző külső tényezők hatásainak. Ez persze nem jelenti azt, hogy a film felismerhetetlenné vagy a szerzői koncepciótól idegenné válna, hiszen a rendező feladata éppen az, hogy még az esetlegességeket is uralni próbálja, és a megfelelő döntéseket hozza meg, azokat, amelyek a leginkább közelítenek az elképzeléséhez.

Az 1. ábrán a film készítésének folyamatában virtuális időszakot és aktuális momentumokat különböztetnek meg. Virtuálisnak nevezem azokat az elemeket és körülményeket, amelyek a film előkészítésében részt vesznek vagy megjelennek. Ez egy végtelen halmaz, amelyben a Mi lehet egyáltalán a készülő film? kérdése az egyetlen bizonyosság, és a már említett technikai, materiális, pragmatikus



erők szervezik. A legkomolyabb szervezéstől a véletlenekig, az elérhető technikai apparátustól a mindenekfelett elérni kívánt művészi szándékig minden erő megjelenik, és minden erő hat a filmre.

A készítéstörténet során különböző aktualizáló momentumok jelennek meg. A forgatás kezdetével vagy a vágással alapvető szelekciós eljárásokon esik át a film. Azok az erők, melyek az előkészítésben jelen voltak, elgyengülnek, és új erők jelennek meg. Az esetlegesség abból a szempontból kisebb, hogy például az utómunka során a természeti erők és az időjárásbeli tényezők már csak radikális helyzetben tudják befolyásolni az alkotást. Új erő lehet azonban a cenzúra megváltozott jelenléte.

A film ötlete, kiindulópontja és egész szerzői koncepciója mindaddig virtuális, amíg a forgatáson meg nem történik az első felvétel. Mindaddig, amíg képet rögzítő kamera előtt a rendező azt nem mondja, hogy „tessék”, majd azt, hogy „ennyi”, a leendő filmről minden addigi elképzelés megváltozhat. Szigorú értelemben ez mindig így van, hiszen egy film bármikor átalakítható, újravágható, de ennél radikálisabban is felfüggeszthető: betiltható és megsemmisíthető. A film készítése során azonban a forgatás kezdete az első, még nem véglegesítő, de valóban aktualizáló momentum. A kamera ugyanis bizonyos tartalmakat rögzít, míg a képkeret határán kívül eső tartományt már nem ábrázolhatja. (A képen kívüli információ maximum hang formájában érkezhethet a filmbe.) A forgatás során egyetlen pillanatra sem szűnik meg a filmet befolyásoló tényezők hatása, ám mindeközben bizonyos képek, képhatárok, kompozíciók, gesztusok és hátterek végérvényesen a film részévé válnak.

A felvétel kezdete így döntő jelentőségű, de természetesen nem végleges, hiszen köztudott, hogy a nyersanyag ebben a formájában vagy teljes egészében nem kerül a moziba. A filmet az utómunka teszi végérvényesen azzá az aktuális, körülbelül kilencvenperces nagyjátékfilmmé, amelyet a moziban megtekinthetünk. A kép- és hangvágás folyamata olyan aktualizáló momentum, amely a mű értelmezését alapvetően befolyásolja, és amelynek során egy-egy beállítás végérvényesen kikerülhet egy filmből, vagy épp ellenkezőleg, jelenlétével döntő jelentést nyerhet.

Érdekes momentum az utómunka során a végleges munkakópia elkészítése. Ez az analóg technikában alkalmazott kifejezés a filmnek az a formátuma, amely képileg már nem változik. Az ezt követő utószinkron, fénymegadás és hangkeverés a film jelentését árnyalhatják (radikális esetben felülírhatják), de a film alapvető ritmusára, kameramozgásaira, a kompozícióra és a rögzített tartalmak összességére nincsenek hatással. A negatív kópia fényelése és a kevert hang filmzalagra exponálása után készül el a végleges pozitív kópia, amelyet aztán a mozi vetítőjében is használnak.

Ezt a fontos különbséget Makk Károly is megfogalmazza egy interjúban, amikor a még készülő, tehát virtuális filmről és annak esendőségéről beszél:

„Ebből a zárt körből csak ritkán lép ki a film: a múltra történő szüksézává, foszlányos utalásokkal. Ezek az utalások, emlékképek nem a sztori kiegészítésére szolgálnak, csak

a zárt kört tágítják ki térben és időben. [...] Legalábbis e pillanatban ez az elképzelésem a filmről; a felvett anyagot most kezdem összevágni, s előfordulhat, hogy a vágóasztalon másként fejezi ki magát, más konstrukciót követel ki az anyag.”<sup>21</sup>

A folyamatosan aktualizálódó filmben tehát „végérvényesen” eldől, hogy milyen tartalmak és milyen megjelenítési módban jelennek meg. Azt nevezem tehát aktuálisnak, ami később, a mű befogadásakor műelemzéssel is hozzáférhető. A forgatás és az utómunka során így többek között aktualizálódnak az ábrázolt tárgyak és azok közege, a kompozíció és a vágás, a hang, valamint a tulajdonképpeni jelentés. Az aktualizálás szelekciója (nem minden történik meg, ami virtuális) így nem más, mint értelemképző folyamat.

Az alkotók tehát lehetőségek (és felvételek) sokaságából választják ki a véglegesnek mondható képeket, de ehhez szorosan kapcsolódnak azok a külső technikai, materiális kötöttségek vagy útjelzők, amelyek a választást determinálják. A *Szerelmem* forgatása 1970-ben zajlott. Tóth János operatőr az akkor a Mafilm-ben elérhető kamerák közül választhatott. Ugyanakkor az a tény, hogy ugyanabban az évben fekete-fehér nyersanyagra forgott a film, már nem technikai, hanem elsősorban stilisztikai kérdés, hiszen a színes film nyersanyaga ekkor már másfél évtizede elérhető volt.

A film a bemutatása pillanatában (a vetítőben a végleges pozitív kópia befűzésével) az a műalkotás, amelyre filmként gondolunk. Ezt nevezem aktuális filmnek. A *Szerelmemet* 1971. január 21-én mutatták be, de már ezt megelőzően és ettől a pillanattól fogva hat a társadalmi erőterben elhelyezkedő többi tényezőre. (Nem beszélve arról az aktualitásról, hogy 2016-ban újra levetítették Cannes-ban.<sup>22</sup>)

Az a társadalmi erőter, amelynek erői a filmet létrehozzák, tovább terjeszkedik a film bemutatása után is. A befogadás is több szintéren zajlik, egymástól nem függetlenül. A film esztétikai recepciója figyel a filmtörténeti hatásokra, kritizálja a művet, hogy elhelyezhesse egy kánonban, értékeli, és alapvetően a mű teljesebb megértését segíti. Ettől nem teljesen elválasztható, mégis sok esetben nagyon különböző véleményt formál ugyanarról a filmről a filmszakma gyakorlati tábora. A laikus nézők filmről való véleménye azért döntő (hasonlóan a kultúrpolitikai nyomáshoz), mert ők azok, akik azzal, hogy belépnek a moziba, meghatározzák a film további lehetséges hatásait, és akik eközben általában nincsenek tudatában annak, hogy a film milyen kompromisszumok árán készült el.

Kovács András Bálint arra hívja fel a figyelmet, hogy a műalkotásról szóló nyilvános diskurzusnak része az „egy adott műalkotással kapcsolatos értelmezési norma”, amely szintén társadalmi konstrukció eredménye. A film jelentése és

<sup>21</sup> Zsugán 1970: 6–9.

<sup>22</sup> Negyvenöt évvel a cannes-i nemzetközi premier után újra bemutatták Makk Károly *Szerelmem* című alkotását a 69. cannes-i fesztiválon, a nagy klasszikusok felújított változatát bemutató Cannes Classics elnevezésű programban. <http://www.filmtekeres.hu/hirek/cannes-2016-makk-karoly-szerelmemjet-ma-vetitik-a-fesztivalon> – utolsó letöltés: 2016. június 30.

értelmezése egyrészt időben nem állandó jellegű, másrészt társadalmi normák és elvárások függvénye.<sup>23</sup> Ez a nyilvános diskurzus, a filmről való beszéd és annak továbbélése szintén végtelen univerzumot nyit meg, melybe egyaránt beletartozik a film külföldi fogadtatása, sajtóanyaga, a rendező megidézése más filmekben, illetve olyan nehezebben feltárható és leírható okok is, melyek alapján egy néző úgy dönt, hogy bemegy a moziba.

## JELENTÉS ÉS KÖRÜLMÉNYEK: EGY TÁRSADALOMTÖRTÉNETI PÉLDA

Az nem szorul magyarázatra, hogy egy film jelentése nem feltétlenül az lesz a befogadók számára (vagy akár az alkotók számára), mint aminek eredetileg készül. Az alkotói szándék a filmkészítés természetéből adódóan szükségszerűen alakul. De azt nem lehet állítani, hogy ez a szándék vagy a jelentés nyomtalanul eltűnik (vagyis a film maga esetlegesség), hiszen akkor az alkotásokat képtelenek volnánk megérteni. Így az sem valószínűsíthető, hogy csak a körülmények kimerítő ismeretében lehet egy filmet forrásként alkalmazni, mintha pusztán ez a módszer tenné lehetővé, hogy a legpontosabban értelmezzük egy alkotás jelentését. A film ebben az esetben ürüggyé válna, hogy vele kapcsolatosan vizsgáljunk egy kort.

Úgy gondolom, hogy az esztétikai kiindulóponton túl a filmtörténet különböző lehetséges aspektusainak az elkülönítése, leírása és alkalmazása (gazdasági, technikai, esztétikai) sem bír önmagában magyarázó jelleggel, ha feltett szándékunk, hogy a filmet történeti kutatásban alkalmazzuk.

Arra vonatkozóan, hogy milyen feszültségbe kerülhet egy film a készítésének körülményeivel, érdemes röviden felvázolni a *Szerelem* készítéstörténetének egyes momentumait, és összevetni a film lehetséges értelmezéseivel. A kérdés az, hogy a művészeti értelemben vett film, illetve a társadalmi gyakorlatok során elkészített film minek a ténye, vagyis hogyan tekinthetünk rá forrásként.

A *Szerelem* Makk első Déry-adaptációja: a rendező Déry két szuverén novellájából gyúrja össze a történetet. Az 1955-ös *Szerelem* 1956 előtti élményanyagot rögzít: a történet szerint szabadrálbra helyeznek egy politikai foglyot (indoklás nélkül, ugyanúgy, ahogy bebörtönözték), majd látjuk az útját hazafelé és a hazaérkezésének pillanatait. A *Két asszony* (1962) már 1956 utáni, és Déry saját történetén (is) alapszik, akit 1956-os szereplése miatt kilenc év börtönre ítélnék. Déry raboskodása alatt a felesége azt hazudja az anyjának, hogy fia Amerikába ment filmet forgatni.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> A szerző hozzáteszi azt is, hogy bár az uralkodó értelmezéssel nehéz szembehelyezkedni, minden értelmezés valaki értelmezése, így a befogadónak mindig van választási lehetősége. Kovács 2009: 20.

<sup>24</sup> Déry és az édesanyja levelezését *Liebe Mamuskám!* címen olvashatjuk (Botka 1998).

A *Szerelem* a kortárs beszámolók és kritikák, valamint a különböző magyar nyelvű filmtörténetek szerint alapvetően egy „ötvenesévek”-film. Szilágyi Ákos szerint:

„Az »ötvenesévek«-filmekben a tárgyi környezet, az öltözködés, az arcok, a típusok csupán *egzotikus külsőségek*, enyhébb vagy erősebb nosztalgiával vagy iróniával fűszerezve. Mícisapka, lódenkabát, csaszustkák, faliújság, vastaps, Rákosi-szobor stb. [...] A tárgyi környezet egzotikuma is jelzi, hogy itt kívülről tekintünk az időre, az idő mitizált képét látjuk, még mielőtt a konkrét időt megpillanthattuk volna.”<sup>25</sup>

Rényi Péter például, aki korábban az engedélyeztetés folyamatában is részt vett, és amellet érvelt, hogy a film nem játszódhat a Kádár-korszakban, a bemutató után így ír Darvas Iván figurájáról: „a személyi kultusz áldozata: ártatlanul elítélték, börtönben van.”<sup>26</sup> Hasonlóan a „személyi kultusz” időszakát emlegeti B. Nagy László,<sup>27</sup> illetve „egy tovatűnt és – bízunk benne – soha vissza nem térő ember-telen világról” számol be ugyanebben az évben egy ismertető.<sup>28</sup> Báron György a Kossuth Rádió 1989-es adásában már megengedőbb: „Az ötvenes évek, vagy ha tetszik, a hatvanas évek, tetten érhető egy ma este látható magyar filmben.”<sup>29</sup>

A *Szerelem* valóban tartalmaz az ötvenes évekre jellemző toposzokat (csengő-frász, fekete autó, szomszédok, összeköltöztetések). A film engedélyeztetésének éveken át húzódó története azonban felveti, hogy az eredeti szerzői szándék szerint a film nem az ötvenes években (vagy nem egyértelműen akkor) játszódott, és éppen ez zavarta a cenzúrát is.

A *Szerelem* történetének részleteit a különböző résztvevők szemszögéből és több forrásból is ismerhetjük, melyeknek nagy része visszaemlékezéseken és személyes közléseken alapszik.<sup>30</sup> A fordulatos történetben meghatározó jelentőséggel bír, hogy az úgynevezett „művészsorsok” (Déry Tibor író, Makk Károly rendező, Tóth János operatőr) és a kultúrpolitikai döntéshozók (Aczél György, Újhelyi Szilárd) egyaránt *személyesen* érintettek.

A rendező visszaemlékezései alapján 1962-re datálja a két novellából egybe-gyúrt film ötletét.<sup>31</sup> Déry eleinte hallani sem akar az ötletéről,<sup>32</sup> majd 1964 karácsonyán váratlanul előállt az irodalmi forgatókönyvvel, amely majd 1967-ben jelenik meg.<sup>33</sup> Makk leírja, hogy 1964-től 1969-ig évről évre bejelentkezik ezzel a filmtervvel. Csalódásairól többször is beszámol:

<sup>25</sup> Szilágyi 1987: 11.

<sup>26</sup> Rényi 1971.

<sup>27</sup> B. Nagy 1971.

<sup>28</sup> László 1971.

<sup>29</sup> Báron 1989.

<sup>30</sup> Révész 1997; Botka 1994, 1995; Makk 2014.

<sup>31</sup> Makk 2014: 148; Zsugán 1970: 6.

<sup>32</sup> „Amikor először [...] felkerestem Déryt, ő harsányan kinevetett” – mondja Makk (Zsugán 1970: 6).

<sup>33</sup> Déry 1967: 102–129.

„Arra is gondoltam, hogy felhívom Aczélt, végül is kapcsolatunk rendszerébe ez beillett volna, de eddig mindig csak ő jelentkezett – kvázi hozott döntést egy leendő beszélgetésről, neki volt forgatókönyv-ajánlata, stb. Ebben a szűk utcában a mozgásirány onnan fentről, tőle, jött lefelé hozzám.”<sup>34</sup>

„[Aczél a]lacsonyabb beosztottjai [...] részben jóindulatúan, részben ingerülten közölték velem, hogy ez a forgatókönyv nem jöhet szóba. Sőt, később az is elhangzott, miután én ezzel a forgatókönyvvel minden éves tervbe bejelentkeztem, hogy nagyobb nyugalom lenne ott fent, a Főigazgatóságon, ha nem minden évben irritálnám ugyanazzal a döntéshozókat.”<sup>35</sup>

A rendező emlékei szerint személyes találkozáson is szóba jön a téma Aczéllal: „Miért nem csinál maga újra egy jó vígjátékot?” – kérdezte Aczél, aki valószínűleg a *Liliomfira* gondol. Erre Makk a lehetséges Déry-filmről kezd magyarázni, mire Aczél állítólag ennyit válaszolt: „Erről szó sem lehet, ne is vesztegessen az idejét!”<sup>36</sup>

Bár csupán Makk számol be róla ilyen egyértelműen, más források<sup>37</sup> szerint is lehetséges, hogy Aczél megpróbálta Makkot és Déryt összeugrasztani – igaz vagy sem, ez a „taktika” nem állt távol Aczéltől, és a többi forrás ismeretében nem kizárt, hogy valóban ez történt.

A film történetében döntő jelentőséggel bír az a fordulat, amikor Jürgen Bobermin, a nyugatnémet közszolgálati televízió drámai osztályának a vezetője 1968-ban felkereste Makkot.<sup>38</sup> A ZDF ajánlata az volt, hogy Makk rendezze meg a *Szerelmet* német produkcióként, magyar bérmunkában. Déry (állítólag fordítói közvetítéssel) 20 000 nyugat-német márkáért eladta a forgatókönyvet, és hozzájárult, hogy német tévéfilmet forgassanak a könyvből Magyarországon. Erről a Hungarofilm tudomást szerzett,<sup>39</sup> és jelentette Aczélnek, aki közbeavatkozott. Nem tudjuk, pontosan mi történt, de Aczélnek valószínűleg először Déryt kellett „leállítania”, pontosan azt a néhai elvtársat, akit részben ő juttatott börtönbe, és aki ugyanakkor 1968-ban az egyik leglényegesebb személye az aczéli kultúrpolitikának.

Végül azzal a feltétellel engedélyezték a forgatást, hogy Makknak bizonyos elvárásokat teljesítenie kell a forgatókönyvben. A legfontosabb, hogy a történet nem lehet Kádár börtönének szimbóluma. Makk emiatt egy 1953-as feliratot is kirak a film elejére (ez a mai DVD-kiadásban már nem szerepel), miközben a film idejét próbálja egy-egy apró (és naiv) utalással ellensúlyozni. Ilyen momentum egy korabeli újság az egyik jelenet háttérében, vagy egy ZIL teherautó a rakparton. A teherautó egy véletlen folytán jelenik meg a háttérben, és

<sup>34</sup> Makk 2014: 199.

<sup>35</sup> Makk 2014: 209.

<sup>36</sup> Makk 2014: 176.

<sup>37</sup> Révész 1997: 121.

<sup>38</sup> Makk 2014: 216.

<sup>39</sup> Makk 2014: 217.

végül nem vágják ki a jelenetből, ami azért érdekes, mert 1956 előtt még nem volt nálunk ilyen jármű.

Vajon észreveszik-e a nézők ezeket az utalásokat, és számít-e ez utólag bármit is? Az, hogy a film hangulata azt „sugallja”, hogy nem „ötvenesévek”-filmről van szó – bármilyen felirat szerepel is az elején – történetileg nehezen bizonyítható. A rakparton elhaladó ZIL teherautó ténye pedig önmagában ehhez az érveléshez nem elegendő. Viszont az a körülmény, hogy a filmet nehezen engedélyezték, és az első filmgyári vetítés után is csak nagy nehézségek árán tudták elfogadtatni,<sup>40</sup> azt jelzi, hogy a film a kezdeti felirat mellett és ellenére egy Kádár-kori történet, mely az 1956-os megtorlás után játszódik.

Szemben a kortárs elemzésekkel, a rendszerváltás utáni, elsősorban a 2000-es években született írások már Kádár börtönét látják a filmben – miközben azt is kifejtik, hogy a film éppen attól figyelemre méltó, ahogyan ezt a kérdést meghaladja.

Gelencsér Gábor például így foglalja össze:

„A *Szerelem* az évtized fordulópontján egyrészt folytatni tudta a magyar film progresszív társadalmi elkötelezettségét: a politikai üldöztetést szenvedők sorsáról mesélt, ráadásul látszólag úgy, hogy rést hagyott egy olyan, tabusértő, »sorok közötti« értelmezésnek, miszerint a történet nem a már lassan kibeszélhető ötvenes években, hanem 1956 után, a Kádár-rezsimben játszódik; másrészt eleget tett az analízáló-parabolikus forma válságából fakadó elvárásnak: az emberi természetéről emelt örökérvényű történetet a megidézett történelmi korszak talapzatára.”<sup>41</sup>

A *Szerelem* készítéstörténete és befogadása, vagyis egy társadalmi erőterben való elképzelése felveti, hogy a film nem csupán egy „korszakváltó” esztétikai produktum (remekmű), hanem egy összetett eseményhalmaz, amelyben tehát rendkívül sok erő hat egymásra. Ez az eseménysorozat (elnyújtottsága ellenére) mégis egy lehetőségét mutatja annak, ahogy a hatalommal való diskurzus egyáltalán megnyilvánulhatott. Vagyis a film esztétikailag hozzáférhető jelentése így érthető meg teljesebben.

Felmerül a kérdés, hogy miért tartott a filmtől ennyire a hatalom, és ha így volt, mégis miért készülhetett el végül a film. Hogyan lehetséges ez?

Világos, hogy a véletlennek is köszönhető a film léte. Ha ugyanis a németeknél készül el a *Szerelem*, akkor biztosan ellenünk szól az alkotás – gondolhatta Aczél. Míg ha itthon engedjük, akkor a film kiállhat a szocialista rendszer embersége és toleranciája mellett.<sup>42</sup> Annyi bizonyos, hogy botrány lett volna, ha külföldi film lesz belőle, és valószínűleg az is felforgató lett volna a hetvenes évek elején, ha végül seholy nem készülhet el.

<sup>40</sup> Botka 1994: 141–142; Balikó–Létay–Kőrössi P. 2006: 273.

<sup>41</sup> Gelencsér 1999.

<sup>42</sup> Botka 1995: 121.

A történet felfogható úgy is, mint a hatalom tudatos döntése: azt gondolhatnánk, hogy egy ilyen filmet nyilvánvalóan nem engedhettek leforgatni, túl veszélyesnek ítélték, az ötvenes éveket kibeszélni még „nem időszerű” a 70-es években, a forradalom pedig egyenesen tabutéma. A film sorsáról döntő emberek nagy része azonban maga is érintett volt, Aczél és Újhelyi modelljei voltak a *Szerelem* történetének. A film keletkezésének folyamata beilleszkedik egy sokkal tágabb és összetett kérdéskörbe, ez pedig a folytonosság és a kádári legitimáció kérdése. Vagyis a Rákositól való elhatárolódás és a rendszer belső lényegének, a folytonosságának az együttes jelenléte – az azonos eredet kérdése és megkérdőjelezése – a kádári legitimáció alapjait érinti. A két novella ideje és témája, valamint a szereplők, Makk, Déry, Újhelyi és Aczél érintettsége kristálytisztán mutatja ezt.

\* \* \*

Minél közelebről szemléljük, annál inkább szerteágazik a film tágabb értelemben vett jelentése. Ebben az erőterében társadalmi gyakorlatok, végtelen számú és fajtájú erők és véletlenek veszik közre a filmet, melyek magát az alkotást is meghatározzák.

A film – az itt kifejtett tágabb értelmében – annak az időszaknak a forrása, amelyben készül. Ez azonban, ismét a filmkészítés milyenségéből fakadóan, olyan hosszú idő is lehet, ami már nehezen átfogható a kutatásban. Kérdés, hogy egyáltalán mikorra datálható egy film, és meddig tart. Világos, hogy egy (aktuális) film a bemutatója napján (vagy a végleges pozitív kópia elkészültekor) születik, de az is legalább ennyire meghatározó pillanatnak tűnik, amikor a rendező fejéből kipattan a film ötlete, amelyhez évek keresztül ragaszkodik és formálja (virtuális film). Egy film vége hasonló dilemmákat vet fel, főleg mivel a magyar film korabeli történetében a filmek sok esetben felfüggesztődnek vagy teljesen eltűnnek a cenzúra miatt. A *Szerelem* példája megerősíti azt a felvetést, hogy egyszerre tartsuk szem előtt a filmet és annak sokszor elhúzódó készítéstörténetét, mert a vizsgálat során a műalkotás cselekményében jelen levő történeti idő „összeütközhet” a mű idejével.

Az, ami a kamera előtt megjelenik, és amilyen körülmények között ez egyáltalán létrejöhet, egyaránt reprezentatív történetileg a társadalomra nézve. A műelemzés tanulságát talán éppen úgy lehet kritika alá vonni, ha megnézzük a mű keletkezéstörténetét is. A film mint forrás próbája a készítéstörténet lehet, mert ezzel figyelembe vehetjük a körülményeket, és az esztétika sem diadalmaszkodik a tágabb kontextusok fölött. A film így jóval komplexebb módon lehet történelmi forrás, mint ahogy azt közkeletűen elgondoljuk.

Ez a következtetés, amely további tesztelésre vár egyéb magyar filmek viszonylatában, tágabb kontextusokat von be a gondolkodásba. Ezen a ponton ugyanis nem kevesebb merül fel, mint a társadalmi érzékelés megváltozása, amely már nem egy film vagy filmek forrásként való felfogása, hanem azon keresztül egy társadalom (rejtett vagy nyilvánvaló aspektusainak) láthatóságát is jelenti, és ennek törté-

neti elemzését teszi lehetővé. Ez közkeletű elképzelés lehet, ugyanakkor még mindig nem eléggé körülhatárolt probléma. A leírtak alapján világos ugyanis, hogy egy társadalom önelképzelése vagy önmeghatározása sem tükröződhet problémamentesen a filmekben. A film társadalmi hatásainak a vizsgálatok pedig nemcsak olyan kérdéseket tehetünk fel, hogyan látja magát egy társadalom például 1971-ben, hanem olyanokat is, hogy mi gondolható egyáltalán el 1971-ben. Milyen társadalmi keretben helyezkedik el mindaz, ami elképzelhető és ábrázolható?<sup>43</sup>

Ráadásul, bár a film egész másképp érzékelhető és elemezhető, mint a többi, egyébként a film konvencióira épülő technika (3D-installációk, számítógépes játékok stb.) mégis alapvető fontosságú az új technikai eszközökhöz való viszonyunkban. Egy ponton tehát az egész (audio)vizuális kultúrával találjuk szemben magunkat: az ehhez fűződő viszonyunk problémái és lehetséges értelmezései újra és újra társadalomtörténeti aktualitással bírnak.

## FORRÁSOK

Báron György: *Láttuk, hallottuk, olvastuk*. 1989. november 1. Kossuth Rádió.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Allen, Robert C. – Gomery, Douglas 1985: *Film History. Theory and Practice*. Alfred A. Knopf, New York.
- Balikó Helga – Létay Vera – Kőrössi P. József (szerk.) 2006: *Makk Károly – Egy filmrendező világa*. Noran Kiadó, Budapest.
- Botka Ferenc (szerk.) 1994: *Kortársak Déry Tiborról*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest.
- Botka Ferenc (szerk.) 1995: *D. T. úr X-ben. Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest.
- Botka Ferenc (szerk.) 1998: *Liebe Mamuskám! Déry Tibor levelezése édesanyjával*. Balassi Kiadó–Magyar Irodalmi Múzeum, Budapest.
- B. Nagy László 1974: Agónia és szerelem. In: Uő.: *A látvány logikája*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 299–305.
- Chartier, Roger 2009: A világ, mint reprezentáció. Elbeszélés, kultúra, történelem. In: Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák* (8). Kijárat Kiadó, Budapest, 35–54.
- Déry Tibor 1967: Szerelem. *Filmkultúra*. (3.) 4. 102–128.
- Ferro, Marc 1974: *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire. Pédagogies pour notre temps*. Hachette, Paris.
- Ferro, Marc 1976: *Cinéma et Histoire*. Denoël, Paris.
- Gelencsér Gábor 1999: Miért szép? A Szerelem és a hetvenes évek magyar filmművésze. *Metropolis* (3.) 3. 98–107.

<sup>43</sup> A társadalmi képzetet vagy észlelés határaitól, illetve az önmegjelenítés kérdéséről lásd Halbwachs 1971; Goffmann 1959; Rancière 2009.



- Goffmann, Erving 1959: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday Anchor, New York.
- Halbwachs, Maurice 1971: Az emlékezet társadalmi keretei. In: Ferge Zsuzsa (szerk.): *Francia szociológia. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 124–131.*
- Jarvie, Ian: *Movies and Society*. Basic Books, New York.
- Kovács András Bálint 2006: Szép halak. Beszélgetés Makk Károllyal. *Filmvilág* (49.) 9. 11–13.
- Kovács András Bálint 2009: *Mozgóképelemzés*. Palatinus Kiadó, Budapest.
- Kracauer, Siegfried 1991: *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története*. Magyar Filmintézet, Budapest.
- Lagny, Michèle 1992: *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin, Paris.
- Lagny, Michèle 1997: A filmtörténet felosztása. *Metropolis* (1.)1. (<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9701/lagny.htm> – utolsó letöltés: 2016. szeptember 8.)
- László Miklós 1971: Szerelem. *Hétfői hírek* 1971. január 21. 8.
- Makk Károly 2014: *Szeretni kell. Egy élet filmkockái*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Mast, Gerald 1981: *A Short History of the Movies*. Bobbs–Merrill, Indianapolis.
- Murai András 2008: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Savaria University Press, Szombathely.
- Nemes G. Zsuzsanna 1971: Miért nem egységes a Szerelem stílusvilága? *Filmkultúra* (7.) 1. 92–93.
- Rancière, Jacques 2009: *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. Műcsarnok Kiadó, Budapest.
- Rényi Péter 1971: Illúziók világa. Makk Károly és Déry Tibor „Szerelem” című filmjéről. *Népszabadság* 1971. január 21. 7.
- Révész Sándor 1997: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest.
- Sárközy Réka 2011: *Elbeszélte múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. 1956-os Intézet–L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Szilágyi Ákos 1987: Dínomdánom pestis idején. Ivan Lapsin és a 30-as évek. *Filmvilág* (10.) 10–18.
- The american historical review* (93.) 5. 1988.
- Thurzó Gábor 1971: Szerelem. *Tükör* (7.) 3.12.
- Zsugán István 1994: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris Kiadó–Századvég Kiadó, Budapest.

Mravik Patrik Tamás

## „Megszaporodtak filmjeinkben a szocialista hősök”

*Filmkészítés Magyarországon az 1960-as évek elején  
a dramaturgiai tanácsok vitáinak tükrében*

Az 1950-es évek vége, 60-as évek eleje átmeneti időszak volt a magyar filmgyártásban. Az 50-es évek elejének centralizált filmgyártásához képest enyhült a készítőkre nehezedő nyomás, nőtt az alkotók szabadsága, de a filmgyártás teljes átszervezésére, a független stúdiócsoporthoz létrehozására 1962-ig nem került sor. A vizsgált korszakban a nagy állami filmgyár helyén 1956 után a Hunnia Filmstúdió működött tovább, és megalakult a Budapest Filmstúdió is. Tovább működtek viszont a korábbi cenzurális mechanizmusok: a forgatásokat le lehetett állíttatni, a forgatókönyveket örökre dobozba lehetett zárni, de lehetőség volt arra is, hogy a forgatókönyveket a stúdiókban rendezett dramaturgiai tanácsi vitákon formálják, alakítsák, a kultúrpolitikai elvárásoknak megfelelő irányba tereljék. Tanulmányomban e dramaturgiai tanácsok (DT) vitáinak a jegyzőkönyveit<sup>1</sup> vizsgálom, arra keresve a választ, milyen módon, milyen témákon keresztül és kik próbálták érvényt szerezni a kultúrpolitikai irányelveknek a magyar filmgyártásban. Ennek megértéséhez először az 50-es évek végi, 60-as évek eleji filmgyártás intézményi hátterét foglalom össze; majd pedig a konkrét forgatókönyvekről folytatott viták, illetve az elkészült filmek elemzésén keresztül mutatom be, hogyan konvertálódtak a mindennapok gyakorlatába a nehezen megfogható irányelvek, ideológiák elvárások.

Az MSZMP 1958-as kultúrpolitikai irányelveivel új időszámítás kezdődött a magyarországi filmgyártásban. A forradalom utáni konszolidáció egyik legfontosabb eleme a szigor enyhítése volt a kultúrpolitikában: az ötvenes évek első felében szigorúan szabályozott, megtervezett és alapvetően hatalmi szóval irányított kulturális szférában ekkortól nagyobb függetlenséget, szabadságot adtak az egyes intézményeknek, szerzőknek, művészeknek. Kialakult a filmművészet színháztól elválasztott intézményrendszere: a Művészeti Dolgozók Szakszervezetének kere-

<sup>1</sup> A dramaturgiai tanácsok vitáiról készült jegyzőkönyvek a Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet (MANDA) könyvtárában található. Az összesen hetvenegy jegyzőkönyv az 1950-től 1962-ig terjedő időszakból származik. A jegyzőkönyveken keresztül bepillantunk a filmek legfontosabb alapanyagának számító forgatókönyvek keletkezésébe, formálódásába. Képet kaphatunk arról, kik vettek részt a DT vitáin, hogyan értékelték a könyveket, milyen jellegű érveket hoztak azok átalakítására. A forrásbázis legfontosabb hiányossága, hogy egy adott filmtervvel kapcsolatban csak egy vita jegyzőkönyvével rendelkezünk, így nem tudjuk rekonstruálni egy forgatókönyv átalakulásának teljes útját.

tein belül létrejött a Filmművészeti Szakosztály; 1959-től működött az önálló Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, ekkor indult be a szakma önálló szaklapja, a *Filmvilág*, és ebben az évben alakult meg a fiatal filmesek műhelye, a Balázs Béla Stúdió.<sup>2</sup> A politikától való függetlenedés kezdetét jelzi, hogy lazítottak az elkészítendő filmekre vonatkozó tervelőirányzatokon és a filmkészítés egyes részfolyamatainak akkurátus ellenőrzésén. Ennek köszönhetően emelkedett a filmek száma: az ötvenes évekre jellemző évi hat-nyolc mozihoz képest 1959-ben tizennyolc mű született.<sup>3</sup> Ez a tendencia a következő két évtizedben végig jellemző maradt: évi tizenöt-húsz alkotás készült ebben az időszakban.<sup>4</sup>

Az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején két játékfilmstúdió, a Hunnia és a Budapest Filmstúdió működött Magyarországon. A Hunnia – 1956 előtt Magyar Filmgyártó Vállalat – számított a „nagyobbik testvérnek”: korszerűbb technikával, nagyobb költségvetéssel működhetett, a legjobb rendezők, dramaturgok itt dolgoztak, ennek köszönhetően nagyobb presztízzsel is rendelkezett.<sup>5</sup> A stúdió igazgatói pozíciójába 1960-tól – az MDP-ben korábban igen magas pozíciókat betöltő, az ötvenes évek kultúrpolitikájának egyik legjelentősebb szereplőjének számító, 1960-ig a Petőfi Irodalmi Múzeumot vezető – Horváth Márton került,<sup>6</sup> az igazgatóhelyettes pedig Simó Jenő, későbbi művelődésügyi miniszterhelyettes lett.<sup>7</sup>

A Budapest Filmstúdióban – korábban Híradó és Dokumentumfilmgyár – 1957-től készítettek játékfilmeket, híradókkal és ismeretterjesztő filmekkel párhuzamosan.<sup>8</sup> A stúdió szerényebb felhozattal bírt filmesek terén, a nagynevű írók, rendezők ugyanis először a Hunnia ajtaján kopogtattak. A stúdióban 1959-re rendeződött az addig erősen akadozó játékfilmgyártás helyzete, köszönhetően annak, hogy ekkor csatlakozott a csapathoz Nemeskürty István író, Várkonyi Zoltán rendező és Gottesmann Ernő gyártásvezető.<sup>9</sup> Nemeskürty – aki 1959-ig a Magvető Kiadó lektora volt – a dramaturgia élére került, így komoly befolyással bírt arra nézve, hogy melyik film készülhetett el. 1961-től az egész játékfilmosztály vezetője lett. A stúdió igazgatója 1959-től 1962-ig Ormos Tibor volt, aki hasonló pályát járt be, mint Horváth Márton: az MDP, később az MSZMP VI. kerületi szervezetének volt első titkára 1959-es kinevezéséig. A pártállami vezetés tőlük jogosan várhatta, hogy a párt kultúrpolitikai irányelveit érvényesíteni tudják a filmgyártásban.

<sup>2</sup> Varga 2008: 45.

<sup>3</sup> Varga 2008: 48.

<sup>4</sup> Balogh–Gyürey–Honffy 2004: 94.

<sup>5</sup> Varga 2008: 47.

<sup>6</sup> Horváth a stúdió igazgatói posztján Darvas Józsefet váltotta, akit 1959-ben az Írószövetség elnökévé neveztek ki. 1955-ös megszűntetése után 1957-ben Darvas állította vissza a DT intézményét (Gelencsér 2015: 84).

<sup>7</sup> 1958 és 1962 között Simó a dramaturgiai munka első számú irányítója volt a Hunniában (Köllő 1994: 201).

<sup>8</sup> Nemeskürty 1963: 95.

<sup>9</sup> Varga 2008: 46.

A magyarországi filmgyártás 1956 utáni átalakulása – az 1958–59-es stabilizációs időszakot követően – 1960-ra jutott tehát nyugvópontra.<sup>10</sup> Kialakult az új intézmény- és gyártásrendszer, véget ért a személycserék sorozata: a korszak legmeghatározóbb szereplői az 1962-es átszervezésig megtartották posztjukat. A vizsgálat fókuszának ezért az 1960-as évet választottam. A pillanatkép megrajzolásához kilenc – egy kivétellel<sup>11</sup> 1960-ban lezajlott – DT-vita jegyzőkönyvét<sup>12</sup> és a forgatókönyvek alapján készült filmeket vizsgálom. Bemutatójukra 1961-ben vagy 1962-ben került sor, tehát még az átmeneti keretek között készültek. Az átmeneti időszak lezárulására, a stúdiórendszer teljes átalakítására végül 1962 folyamán került sor. Ennek eredményeként először három, majd – 1963. január 1-jétől a Hunnia és Budapest Filmstúdió összeolvadásával – négy stúdiócsoporthoz jött létre.<sup>13</sup>

## A DRAMATURGIAI TANÁCSOK FELÉPÍTÉSE, MŰKÖDÉSE

A forgatókönyvekkel foglalkozó legjelentősebb szervnek az 1950-es évek elején a – Népművelési Minisztérium alá tartozó – Központi Dramaturgia számított. A kultúrpolitikai vezetés által meghatározott témáról ez a testület készítette el az ideológiailag tökéletesen megfelelő forgatókönyvet. Ennek megfilmesítését már rá merték bízni azokra a rendezőkre, akiket a szakma a két világháború közötti időszakból „megörökölt”, mint Keleti Márton, Gertler Viktor vagy Bán Frigyes. Ez az előzetes cenzúra nem tűnt el az 1960-as évek elejére sem, csak a Központi Dramaturgia szerepét a stúdiók dramaturgiai tanácsai vették át.<sup>14</sup>

Ahhoz, hogy el tudjuk helyezni a dramaturgiai tanácsot a filmkészítés folyamatában, érdemes rekonstruálni egy film elkészülésének útját az 1960-as évek elejének Magyarországon. Ennek első pillére a filmnovella vagy forgatókönyv stúdióba való beküldése volt. Rengeteg írás érkezett, de csak az anyagok töredéke jutott el a forgatásig vagy a bemutatóig. Ha valamelyik mű felkeltette a stú-

<sup>10</sup> Az állandóság nem feltétlen jelentett stabilitást is, ahogy erre Varga Balázs rámutat. Annak ellenére, hogy a gyártás- és intézményrendszer megszilárdult, a filmkészítés mindennapi gyakorlata nehezen tudta tartani a lépést a struktúra átalakításával, a végrehajtás nem ment gördülékenyen – ahogy a későbbiekben látni is fogjuk (vö. Varga 2008: 48–50).

<sup>11</sup> Az *Oldás és kötés* forgatókönyvi vitájára 1962-ben került sor, a filmet abban az évben le is forgatták, moziba 1963 elején került. Kiválasztásának okát később magyarázom.

<sup>12</sup> A vizsgálatban kilenc DT-vita jegyzőkönyve szerepel, ezek közül öt a Hunniában, négy a Budapestben keletkezett.

<sup>13</sup> A stúdiócsoporthozak számozással különböztették meg egymástól. Az I-es számú csoportot Bányász Imre (korábban a Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat igazgatója), a II-es számút Fejér Tamás (filmrendező), a III-as számút Hárs Lajos (a Hungarofilm Vállalat korábbi igazgatója) vezette, a IV-es számú stúdió élére Nemeskürty István került (vö. Köllő 1994: 201–202; Nemeskürty 1963: 98; Varga 2008: 69).

<sup>14</sup> A DT a hatvanas évek elejére vált igazán jelentős szervvé, de már az ötvenes évek elején is létezett. Ekkor még alá volt rendelve a Központi Dramaturgiának, nem dönthetett önállóan fontos kérdésekben, például arról, hogy melyik forgatókönyvből készülhet film. Feladata a forgatókönyvek ideológiái tökéletesítése volt, ami igencsak időigényes és vontatott folyamatnak számított.

diók figyelmét, akkor kérhettek filmnovellát, majd forgatókönyvet az írótól. Már ebben a fázisban működött az öncenzúra folyamata: gondosan meg kellett vizsgálni, hogy a forgatókönyv gazdaságilag megvalósítható-e, politikailag mennyire felel meg az aktuális elvárásoknak, illetve azt is, hogy az írója nincs-e épp indexen.<sup>15</sup> A novellák kiválasztásánál nagyon fontosak voltak a személyes kapcsolatok. Előnyt élveztek azok az írók, akik a stúdiók dramaturgiáján dolgoztak, kiemelt – a kultúrpolitikai iránymutatásnak megfelelő – szempont volt a kiválasztásnál, hogy a fiatal nemzedék is szóhoz jusson.<sup>16</sup> A stúdiók által kiválasztott forgatókönyvek ezután a DT elé kerültek.

A dramaturgiai tanács vitái a két filmstúdióban helyileg elkülönülve működtek, a Hunniáé Zuglóban, a Gyarmat utcában, a Budapesté a Könyves Kálmán körúton ült össze.<sup>17</sup> A két tanács szervezetileg 1960 januárjában vált el egymástól,<sup>18</sup> a személyi átfedések azonban megmaradtak, Simó és Horváth állandó vendég volt a Budapest Filmstúdió dramaturgiai tanácsában, és Nemeskürty is ott volt a legtöbb hunniás ülésen. A DT egy adott forgatókönyv kapcsán többször összeült, a tagok értékelték a művet, javaslatokat tettek, majd az átdolgozott könyvet újra megvitatták. 1960 áprilisától a forgatókönyvek elfogadása a filmgyárak vezetőinek kezébe került, ha ők a DT-vel egyetértésben azt elfogadták, akkor beküldték a Filmfőigazgatóságnak – ez volt a filmgyártással és forgalmazással foglalkozó legmagasabb szintű szerv, amely a Művelődésügyi Minisztérium alá tartozott.<sup>19</sup> Ha onnan sem érkezett vétó, akkor kezdődhetett meg a forgatás. Ennek engedélyezése 1960 októbertől ugyancsak a stúdióvezetők kezébe került. A film elkészülése azonban nem jelentette automatikusan, hogy az moziba is került, a bemutatásról előbb szintén a főigazgatóság döntött.<sup>20</sup>

A dramaturgiai tanácsok szerepe tehát már nem abban állt, hogy a központilag meghatározott témáról készítsenek forgatókönyvet, hanem a stúdiókba beküldött terveket vitatták meg és értékelték. Megszűnt a forgatókönyvek ötvenes évek elején jellemző primátusa, előtérbe kerültek a szerzők. Fontos szemponttá vált, hogy a szerző, hogyan valósítaná meg a művet, nem egy előre meghatározott koncepciót kellett véghezvinnie. Bár e fórumokon még mindig működött az ideológiai kont-

<sup>15</sup> A témáról lásd például: Báthory Erzs 2007: *Fakan Legendárium. Beszélgetés Fakan Balázs Magyar Életmű-díjas dramaturggal.* (<http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/profiles/fakan-legendarium.hu.html> – utolsó letöltés: 2016. október 11.)

<sup>16</sup> A fiatalok bevonását a művészeti életbe, s annak részeként a filmgyártásba az MSZMP VIII. kongresszusának határozata, illetve egy 1963-as Simó Jenő-cikk (Simó 1963: 1405–1406) is fontos eredményként könyveli el. „Különösen örvendetes, hogy felnövöben van egy fiatal, a szocialista rendszerben nevelkedett, tehetséges művésznemzedék.” Az MSZMP VIII. kongresszusának határozata a szocializmus építésében elért eredményekről és a párt előtt álló feladatokról, 1962. november 20–24. Vass (szerk.) 1964: 582.

<sup>17</sup> A Hunnia központja a Gyarmat utca 39-ben volt, gyártelepe a Gyarmat utcában és Pasaréten működött. A Budapest Filmstúdió központja a Könyves Kálmán körút 15-ben volt, teleppel is csak itt rendelkezett.

<sup>18</sup> MANDA Ké. 35.3.

<sup>19</sup> Varga 2008: 17.

<sup>20</sup> Varga 2008: 52.

roll, ugyanakkor már teret engedtek az egyéni kezdeményezéseknek, ötleteknek, és egyre inkább az utólagos cenzúra lépett az előzetes helyére – ahogyan az a hatvanas évek közepétől jellemzővé vált. Vizsgálatom aspektusából viszont az előzetes cenzúra, a DT-ken megjelenő kontrollmechanizmusok, stratégiák és a résztvevők mozgásteret az igazán lényeges. Ezek megértéséhez először a két nagy stúdió dramaturgiai tanácsának felépítését, működését kell közelebbről megvizsgálni.

## A Hunnia Filmstúdió DT-vitái

A Hunniában tizenöt film készült el 1961-ben, melyek közül öt forgatókönyv vitájának a jegyzőkönyve áll rendelkezésre – ezek mindegyikét 1960-ban rendezték. E vitákon átlagosan tizenkét-tizenöt fő jelent meg. Állandó tagnak számított Horváth Márton<sup>21</sup> és Simó Jenő, valamint a Filmfőigazgatóság képviselőjeként Bogács Antal – ők az összes vitán részt vettek. Minden ülésen megjelent továbbá a vitára bocsátott forgatókönyv írója, dramaturgia és a film tervezett rendezője,<sup>22</sup> ők képviselték az adott filmet. „Velük szemben” a forgatókönyvet külső szemmel értékelő, kritizáló tagok foglaltak helyet. A Hunniánál olyan mély volt a merítés, hogy folyamatosan cserélhették a tagokat. Az öt vitán tanácsi tagként összesen tizenegy névvel találkozhatunk. Ki kell emelni közülük a Budapest Filmstúdió vezetőjét, Nemeskürty Istvánt, aki három alkalommal volt jelen a Hunnia ülésén is. Mesterházi Lajos író, újságíró négy vitán vett részt. Mesterházi már az MDP-időszakban is ismert kultúrpolitikai szereplő volt a Magyar Rádió munkatársaként, később a *Művelt Nép*, majd az *Élet és Irodalom* szerkesztőjeként. Jól mutatja a bőség zavarát a Hunnia esetében, hogy az egyes vitákon sokszor teljesen különböző névsorral találkozhatunk.<sup>23</sup>

A vitákat általában Horváth Márton nyitotta meg, érdemben viszont mindig Simó Jenő szólt hozzá először, ő ismertette az adott anyagot, és ő vetette fel a fontosabb kérdéseket, problémákat az adott filmtervvel kapcsolatban, ezzel alapvetően meghatározva a viták menetét. A forgatókönyvíróknak elsősorban őket kellett meggyőzniük arról, hogy filmjüket el kell készíteni. Maga Simó fogalmazta meg egy *Kortárs*-ban megjelent cikkében, hogy a művek elkészülésé-

<sup>21</sup> Az *Alba Regia* vitáján, 1960. február 1-jén még Kondor István töltötte be a Hunnia igazgatói posztját, Horváth Márton ekkor egyszerűen „dramaturgiai tanácsi tagként” szerepelt a vitán (MANDA Ké. 191.28).

<sup>22</sup> A jegyzőkönyvekben szereplő tervezett rendezők személye nem mindig esett egybe a film későbbi, tényleges rendezőjével. Érdekes irányba lehetne a kutatásnak, ha megvizsgálnánk, hogy idővel miért változtattak: folyt-e esetleg „harc” az adott forgatókönyvért a rendezők között, vagy ez inkább egy felülről meghozott döntés, vagy a tagok közötti előzetes megegyezés következménye volt.

<sup>23</sup> A jegyzőkönyvek tanúsága szerint rendezőként jelent meg a vitákon: Makk Károly, Bacsó Péter, Hegedűs Zoltán, Mészáros Gyula, Nádasy László, Szemes Mihály (mindannyian egy alkalommal). A DT tagjaként négy alkalommal jelent meg Mesterházi Lajos, háromszor Köllő Miklós, Nemeskürty István, Kovács András, két alkalommal Király István, Herskó János, Marton Endre, és egy ízben vett részt az ülésen Nádasy Kálmán, Darvas József és Fábri Zoltán.

nél a legfontosabb tényező a DT döntése volt az adott forgatókönyvről, a szerzőknek nem a nézők elvárásait kellett szem előtt tartaniuk, csak a DT döntéshozóit kellett meggyőzniük.<sup>24</sup>

Az 1960-tól működő szabályozás szerint a forgatókönyv elfogadásának joga ugyan már nem a minisztérium alá tartozó Filmfőigazgatóság kezében volt, ennek ellenére küldtek egy tagot a dramaturgiai tanácsba a munka ellenőrzése végett.<sup>25</sup> A Hunnia ülésein ezt a szerepet Bogács Antal látta el. Bogács általában röviden szólt hozzá, apróbb tartalmi észrevételei voltak, és dicsérő szavakkal beszélt az egyes forgatókönyvekről. Annak, hogy a főigazgatóság nem gyakorolt komoly nyomást a dramaturgiai tanácsokon, több oka lehetett. Egyrészt úgy tűnik, hogy az 1960-as év vizsgált forgatókönyvei megfeleltek a főigazgatóság elvárásainak, másrészt megvoltak a lehetőségeik, hogy a filmek elkészülésébe más módon avatkozzanak be, nem kellett a DT ülésein erőt demonstrálniuk. Előfordult például, hogy a főigazgatóság Horváth Mártont megkerülve a DT által már elfogadott forgatókönyveket gáncsolta el, az előkészületek vagy már forgatás alatt lévő filmet állított le.<sup>26</sup>

A tanácsban részt vevő, nem állandó tagnak számító írók, rendezők elsősorban dramaturgiai jellegű észrevételekkel szolgáltak, a forgatókönyv hitelességével, cselekményével, mondanivalójával kapcsolatban tettek megjegyzéseket. Érdemes kiemelni Nemeskürty István szerepét, akit a Hunnia ülésein vitriolos kritikákat megfogalmazó, a konkurens, nagy filmgyárnak odamondó figuraként láthatunk, nem pedig az írókat, forgatókönyveket védelmező szerepkörben – mint azt majd a Budapest Filmstúdió esetében látni fogjuk.

A felsorolt nevekből kirajzolódnak az erőviszonyok: a Hunniában súlyosabb volt a hatalmi kontroll, mint a kisebbik filmgyárban; a fontos posztokon kipróbált káderek ültek. A szigorúbb ellenőrzés érthető is a jóval nagyobb állami ráfordítással működő, az ország legjobbnak számító íróit és rendezőit felvonultató stúdió esetében. Valószínűleg ennek az erősebb kontrollnak köszönhető, hogy a légkör nem volt éppen felhőtlen a Hunniában. Ehhez járult hozzá az erőltetett üzemenet, a stúdióban uralkodó bizalmatlanság és a sokszor kaotikus állapotok, aminek köszönhetően rövid időre le is állt a munka a gyárban a 60-as évek elején.<sup>27</sup>

A Hunnia üléseire vonatkozó öt jegyzőkönyv mindegyike 1960-ban keletkezett, a filmeket 1961–1962-ben mutatták be a mozikban. Az *Alba Regia* forgatókönyvének vitájára 1960. február 1-jén került sor, a film a mozikba 1961 márciusában került – Szemes Mihály rendezésében. Köllő Miklós és Oláh László *Barázda*

<sup>24</sup> Simó 1963: 1412.

<sup>25</sup> Varga 2008: 52.

<sup>26</sup> Varga 2008: 53.

<sup>27</sup> A kaotikus állapotok oka – Horváth Márton tapasztalatlansága mellett – az elvárások és a realitás közti különbség volt. Ha a filmgyártás legapróbb folyamataiban már nem is volt olyan szigorú tervszerűség, ellenőrzés, bizonyos számú film legyártása ekkor is elvárás volt. Elkészüléseiket viszont sok nehézség hátráltatta. A főigazgatóság például több forgatást állított le, forgatókönyvet utasított el, így előfordult, hogy az év közepére már hiány mutatkozott filmtervekből. Problémát jelentett az is, ha egy film átlépte a tervezett költségvetést, akkor a következő forgatásoknál már takarékoskodni kellett (Varga 2008: 56).

című forgatókönyvének vitáját 1960. március 28-án rendezték, a könyv alapján készült *Aprilisi riadót* Zolnay Pál rendezte. A bemutatóra 1962. április 4-én került sor, ez az alkotás számított az év „felszabadulási filmjének”.<sup>28</sup> Az 1961-es év legnagyobb sikere Fábri Zoltán *Két félidő a pokolbanja* volt. A forgatókönyvét Bacsó Péter írta, vitájára 1960. szeptember 26-án került sor, a film pedig 1961 novemberében került a mozikba. Solymár József és Nádasy László *Megöltek egy leányt* című forgatókönyvét 1960. október 21-én vitatták meg, a filmet Nádasy László rendezte – 1961 októberében jelent meg. Az utolsó vizsgált mű a Hegedűs Zoltán által írt *Az ígéret földje*, amelynek vitáját 1960. augusztus 15-én tartották, a Mészáros Gyula által rendezett filmet 1961 novemberében mutatták be.<sup>29</sup>

### A Budapest Filmstúdió DT-vitái

A Budapest Filmstúdióból négy, 1960-ban rendezett DT-vitát vizsgáltam.<sup>30</sup> Az üléseken átlagosan tíz-tizenketten vettek részt ebben az évben. Minden vitán megjelent Ormos Tibor, a stúdió igazgatója és Nemeskürty István. Rendre képviseltette magát a Hunnia vezetősége is: a négy ülés közül mindössze egy volt olyan, ahol sem Horváth Márton, sem Simó Jenő nem jelent meg. Várkonyi Zoltán – aki összesen négy filmet rendezett a stúdióban 1959 és 1962 között<sup>31</sup> – két vitán vett részt. Rajtuk kívül minden vitán megjelent az adott forgatókönyv írója, dramaturgja és a leendő rendező. A Filmfőigazgatóságot a Budapest Filmstúdió esetében Garai Erzsébet képviselte, aki többször is heves vitába bocsátkozott a forgatókönyvírókkal és az őket rendre megvédő Nemeskürtyvel. Garai három vitán volt jelen. A tanács többi tagja a stúdió írói, dramaturgi csapatából került ki. Idetartozott például – a fiatal generáció egyik képviselője – Fakan Balázs dramaturg, aki a négyből három vitán jelent meg. Fakan a főiskola után azonnal a Budapest Filmstúdióba került, az ő feladata volt a beküldött rengeteg írás elolvasása és értékelése. Ugyancsak a főiskola elvégzése után került a dramaturgiára Elek Judit, de szintén itt indult be a forgatókönyvírói karrierje Csurka Istvánnak – ő a vizsgált viták közül kettőn jelent meg. Az összes vitán részt vett továbbá Nemes Károly film-történész. A színházi világot is többen képviselték, mint például Szinetár Miklós és Marton Endre. A stúdióban dolgoztak még olyan tehetséges, a hatvanas–hetvenes években meghatározó filmesek, mint Gaál István, Szabó István vagy Sára Sándor,<sup>32</sup> az ő nevükkel az 1960-as DT-vitákon azonban még nem találkozunk.

A filmkészítés progresszívebb ágához tartoztak azok a rendezők, írók, akik munkáikkal komoly érdemeket szereztek az ötvenes években. A Hunnia őket „kisajátította”, nem engedte, hogy a Budapest Filmstúdióban is forgathassanak,

<sup>28</sup> Minden évben kellett készíteni egy filmet a „felszabadulás” emlékére.

<sup>29</sup> Homoródy (szerk.) 1964: 179–180.

<sup>30</sup> Összesen húsz játékfilm készült 1957 és 1962 között a stúdióban (Nemeskürty 1963: 96).

<sup>31</sup> Nemeskürty 1963: 96.

<sup>32</sup> Nemeskürty 1963: 97.



de annak DT-ülésein részt vehettek. Ebbe a kategóriába tartozott Fábri Zoltán, akit Nemeskürty felkért egy regény megfilmesítésére, de azt a Hunnia nem engedélyezte.<sup>33</sup> Ugyancsak többször feltűnik a viták jegyzőkönyveiben a Hunnia kötelékébe tartozó Kovács András neve is.

Annak ellenére, hogy a Hunnia és Budapest Filmstúdió dramaturgiai tanácsai szervezetileg elváltak, jellegükben nem sokban különböztek egymástól. A viták jegyzőkönyvei alapján a Budapest Filmstúdióban nem változtattak a tanácsi vita koreográfiáján, viszont igyekeztek barátságos légkört kialakítani. Gottesmann Ernő gyártásvezető így emlékezett vissza erre az időszakra:

„A hangulat az első perctől kezdve rendkívül baráti volt. [...] Ekkor alakult ki az a nagyon lényeges valami, amit ma úgy hívunk, hogy stúdiószellem.”<sup>34</sup>

Az oldott légkör kialakításában nagy szerepe volt Nemeskürty Istvánnak, aki támogatta a fiatal filmeseket, a vitákon rendre megvédte a stúdió íróit a Filmfőigazgatóság és a Hunnia képviselőinek támadásaival szemben. A Nemeskürty vezette tanácsok általában háromszor ültek össze, mire elfogadták az adott forgatókönyvet. A stúdió vezetője felkért valakit, hogy opponensként kritizálja a művet, a végső egyeztetésre pedig akkor kerülhetett sor, ha a tervezett film rendezője, írója és dramaturgja egyöntetűen késznek tartotta a forgatókönyvet.<sup>35</sup>

A legtöbb vitán Nemeskürty István fűzte az első javaslatokat a tervekhez. Több ízben kiemelte, hogy a DT elé kerülő írásokat nagyon komolyan veszik, azokból a forgatókönyvekből mindenképpen szeretnének filmet forgatni. Ormos Tibor kevésbé tett tartalomra vonatkozó javaslatokat, inkább moderálta a beszélgetéseket, megnyitotta a vitákat, illetve a végén összegezte a hátralévő teendőket. Az a tény, hogy rendre megjelent a DT-üléseken Horváth Márton és Simó Jenő, a Hunnia igazgatója és igazgatóhelyettese, mutatja, hogy a nagyobbik stúdió erős befolyással bírt a kisebbikre. Horváth és Simó képviselték a hivatalos kultúrpolitikai irányelveket. Ezek alapján a magyar film legfontosabb feladata a kispolgári, burzsoá értékrend elleni harc, a „mai szocialista világ” nehézségeinek, konfliktusainak bemutatása volt – nemet mondvá ezáltal az ötvenes évek sematizmusára. Az ideológiai tartalmat a filmek mondanivalójában továbbra is elvárták: a „mai” problémákra „szocialista hősöknek” „szocialista megoldást” kellett találni, válaszolniuk kellett az élet nagy kérdéseire.<sup>36</sup> Arra, hogy ezeket az elveket az egyes filmeknél hogyan próbálták érvényre juttatni, a források bemutatásánál és elemzésénél térek ki.

A Budapest Filmstúdióból négy DT-vita jegyzőkönyvét vizsgáltam: a *Desz-kakolostor* 1960 januárjában, a *Csutak és a szürke ló* 1960 júniusában, a *Gyöngy és kavics* 1960 decemberében került megvitatásra, a DT mindhárom forgatókönyvet elfogadta. Ezek közül a *Desz-kakolostort* azonban még a forgatás előtt leállí-

<sup>33</sup> Nemeskürty 1990: 27.

<sup>34</sup> Nemeskürty 1990: 77–79.

<sup>35</sup> Nemeskürty 1990: 27.

<sup>36</sup> Simó 1962a: 1383–1393.

tották. A Mándy Iván ifjúsági regénye alapján készült *Csutak és a szürke ló* című filmet Várkonyi Zoltán rendezte, 1961 júniusában került a mozikba; a Csurka István *Gyöngy és kavics* című forgatókönyve alapján – Kis József rendezésében – készült *Májusi fagy* című filmet 1962 februárjában mutatták be.<sup>37</sup> A negyedik film kilóg az általam meghatározott (1960–1961-es) időkeretből: Jancsó Miklós klasszikusa, az *Oldás és kötés* dramaturgiai vitáját ugyanis 1962. május 11-én rendezték, s még ebben az évben le is forgatták, bemutatójára pedig 1963 februárjában került sor. Mégis érdekes lehet sorsát közelebről megismerni, hiszen ez az utolsó film, ami a fent vázolt átmeneti keretek között, a független stúdió-csoportok korszaka előtt keletkezett, és jól illusztrálja, hogy mekkora mozgásteret volt egy írónak, rendezőnek, milyen stratégiák segíthettek érvényesülni a kora Kádár-korszak filmes légkörében.

## A DT-VITÁK EGY LEHETSÉGES ÉRTELMEZÉSE

Vizsgálatom legfontosabb kérdése: hogyan és kik által érvényesültek a kultúrpolitikai irányelvek a dramaturgiai viták során, milyen hatások érték az egyes írókat, illetve a forgatókönyveket? Inkább ideológiai, dramaturgiai vagy gazdasági érvek döntöttek egy-egy forgatókönyv megvalósulásáról, milyen kompromisszumokat kellett meghozni azok megírásának és átalakításának folyamatában? Ahhoz, hogy ezeket a kompromisszumokat bemutathassam, megvizsgálom, hogy a forgatókönyvek átdolgozására tett javaslatok, korrekciók tetten érhetők-e a kész filmekben.

A vizsgálat alapját képező kultúrpolitikai irányelveket részben a MSZMP vonatkozó vezető testületi határozatait, részben Simó Jenő *Kortárs*-ban megjelent írásai alapján mutatom be. A kora Kádár-korszak kulturális álláspontját alapvetően meghatározó művelődéspolitikai irányelveket 1958. július 25-én fogadta el az MSZMP Központi Bizottsága. Ezt követően a kultúrpolitikára vonatkozó következő – az 1958 utáni időszak eredményeit taglaló – MSZMP kongresszusi határozat kiadására 1962 novemberében került sor. Ugyanebben az évben jelent meg a *Kortárs* hasábjain Simó Jenőnek *A magyar filmművészet helyzetéről* szóló cikke, ami az 1961-es filmtermést és a stúdiók működését értékeli, így több, a vizsgálatban szereplő filmmel is foglalkozik.

A művészeti ábrázolásmódra és témafelvetésre vonatkozó, fontos 1958-as irányelv volt, hogy a Rákosi-korszak sematikus, valós problémákra nem reflektáló művészetével le kell számolni:

„Voltak tévedések magában a művelődési politikában is. Ezek gyökere is a személyi kultusszal összefüggő szubjektivizmus volt, a valóságos helyzet sok vonatkozásban

<sup>37</sup> Homoródy (szerk.) 1964: 178–180.

illuzionista megítélése, ami hol a dogmatikus, szektás tendenciákat erősítette, hol megalkuvást, elvtelen engedékenységet szült.”<sup>38</sup>

Az „illuzionista megítélés” helyébe az akkori magyar valóság realistább, objektívebb bemutatásának célját állították:

„Művészeti életünk egészséges továbbfejlődése, a mai magyar valóság ábrázolásának igénye megkívánja, hogy az alkotó művészek szoros kapcsolatot teremtsenek dolgozó népünkkel, ismerjék annak mindennapi életét.”<sup>39</sup>

Nem volt elég azonban a „mai magyar valóság” bemutatása, meg kellett találni azokat a konfliktusokat, problémákat, amiket a korszakban meghatározóként kívántak láttatni. Az ötvenes évek forгатókönyveinek témaválasztásához képest jóval nagyobb szabadságuk volt a szerzőknek, és újdonság volt, hogy reflektálni kellett a szocialista rendszer társadalmi valóságára, bizonyos tabukat természetesen tiszteletben tartva. A vitákon elhangzott érvek és az 1962-ben keletkezett szövegek viszont rávilágítanak arra, hogy nem volt elegendő a nehézségeket felmutatni, azokra a nézők számára érthető, elfogadható megoldást kellett találni, fel kellett oldani a konfliktusokból fakadó feszültséget. Az 1962-es MSZMP-határozat hangsúlyozza, nemcsak hogy „előtérbe kerültek mai életünk problémái”, de „sok olyan mű készült, amely igyekezett szocialista választ adni változó életünk kérdéseire, és segített a nép erkölcsi, világnézeti nevelésében”.<sup>40</sup> A lényeg tehát az volt, hogy a nézők felismerjék saját problémáikat ezekben az alkotásokban, és azokra választ, illetve megoldást kapjanak. Ehhez azonban a filmek hőseit is átélhetőbbé, humanisztikusabbá, Simó szavaival élve „emberszabásúbbá” kellett tenni: „nemcsak megszaporodtak filmjeinkben a szocialista hősök, hanem emberszabásúbbak lettek, mind hitelesebben és sokrétűen jellemezten testesítik meg a szocialista ember tartalmát, küzdő életét”<sup>41</sup> – értékelte az 1961-es év filmtermését.

Amellett, hogy bizonyos előnyt élveztek azok a filmek, amelyek az akkori jelenben játszódtak, a történelmi témákat is támogatta a kultúrpolitika, a „mára” való reflexió ezekben is megjelenhetett. Esetükben is nagyon fontos volt, hogy a megélhető, „szocialista hősök” megjelenjenek, akik ugyan nem a kortárs problémákkal küzdenek, de példát próbálnak mutatni, milyen erőfeszítések árán „épülhetett fel a szocializmus” a 20. századi Magyarországon. Az erkölcsi, világnézeti nevelés mellett tehát a kora Kádár-korszak filmjei a fennálló rend legitimitációját is hivatottak voltak szolgálni.

Felmerül a lehetőség, hogy az eddigiekhez hasonlóan külön tárgyaljam a Hunnia és a Budapest Filmstúdió DT-vitáinak jegyzőkönyveit, de mivel a részt-

<sup>38</sup> Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 1958. július 25. Vass (szerk.) 1964: 239.

<sup>39</sup> Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 1958. július 25. Vass (szerk.) 1964: 258.

<sup>40</sup> Az MSZMP VIII. kongresszusának határozata a szocializmus építésében elért eredményekről és a párt előtt álló feladatokról, 1962. november 20–24. Vass (szerk.) 1964: 582.

<sup>41</sup> Simó 1962a: 1389.

vevők között nagy átfedés mutatkozik, és a vitákon hasonló jellegű érvek jelentek meg, ezért a két stúdió vitáit egyben elemzem. Az elkészült műveket nem veszem végig kronológiai sorrendben, hanem nagyobb problémaköröket tárgyalok, és ezeket illusztrálom az egyes filmtervek vitáin keresztül. Az elemzéshez két olyan kategóriát határoztam meg, amelyek a kultúrpolitikai irányelvek kulcsfogalmait állítják a középpontba. Ilyen kategória a témafelvetés, a „mai valósághoz” való viszony, valamint a filmek központi karakterei a „szocialista hősök” és a hozzájuk kapcsolódó konfliktusok. A forgatókönyveket külön tárgyalom, és azok csak az egyik kategóriába kerültek be.<sup>42</sup>

Témafelvetésüket tekintve az 1960-ban terítékre kerülő – általam vizsgált – filmek alapvetően megfeleltek a hatalmi elvárásoknak. Ez nem meglepő, hiszen az idekerülő ötleteket, témákat maga a stúdió választotta ki a rengeteg beküldött írás közül – tehát egyfajta előzetes kontroll is működött. A „mában” játszódó filmek komoly támogatást élveztek, ilyen volt a *Csutak és a szürke ló*, de ugyancsak „megfelelő” választásnak számított az 1940-es évek közepe: akár az elnyomó náci hatalom (*Két félidő a pokolban*), akár a „felszabadulás” időszakának ábrázolása (*Áprilisi riadó, Alba Regia*). Emellett itt kell megemlíteni az 1945 előtti munkáskörnyezetben játszódó filmet, a *Megöltek egy leányt* – ez a téma ugyancsak a támogatott kategóriába esett.

Annak ellenére, hogy az alapvető téma vagy időkeret megfelelő volt, minden esetben kértek kisebb-nagyobb átalakításokat. Heves viták bontakoztak ki például Mándy Iván *Csutak és a szürke ló* című, 1959-es regényéből készült forgatókönyvével kapcsolatban. A viták során, de később a már elkészült film kritikáiban is többen dicsérték, hogy a történet a jelenben játszódik, fiatalokat szólít meg, és róluk szól. A Budapest Filmstúdió DT-vitáin felmerülő probléma volt, hogy mitől lesz ez „mai”, és mitől lehet még annál is „maibb” ez a fiatal-ságról, gyermeki közegről szóló – ezáltal valamennyire kortalannak számító – alaphelyzet. Simó Jenő vetette fel, hogy a „maiság” szimbóluma lehet az úttörő mozgalom megjelenítése a filmben. Garai Erzsébet odáig ment, hogy a Filmfőigazgatóság számára az lenne a legmegfelelőbb, ha a készítő egy úttörőfilmet csinálnának, ilyen jellegű mű ugyanis még nem született korábban. Várkonyi Zoltán, a későbbi rendező, nem szeretett volna ilyen ideológiai tartalmat belecsempészni az egyszerű gyermekfilmbe, de hajlandó volt kompromisszumokat kötni. Beleírta a forgatókönyvbe például, hogy az elveszett lovat Újpesten egy úttörőórs keresi, és utalást tett arra, hogy a film központi figurái is tagjai a mozgalomnak. E kompromisszumok mellett azonban Várkonyi hangsúlyozta, nem látja értelmét annak, hogy más tartalmat „belegyömöszöljön” a filmbe. A feszült-

<sup>42</sup> Hegedűs István: *Az ígéret földje* című forgatókönyve vitájának jegyzőkönyvét a DT felépítésének, működésének vizsgálatánál felhasználtam, külön ugyanakkor nem elemzem. Ennek oka egyrészt, hogy a jegyzőkönyv nagyon rövid terjedelmű, másrészt a könyv harmadik, végső változatának értékelésén a jelenlévők egyetértettek, hogy a mű már sokkal jobb, mint a korábbi változatok, és a forgatás el is kezdődhet. Többen is utalnak rá, hogy „sok vita és munka” előzte meg az ülést a filmtervvel kapcsolatban, ezekről konkrétumokat azonban nem tudunk meg.

séget végül Fábri Zoltán oldotta fel, közelítve egymáshoz a két álláspontot. Felvetése szerint a „maiság” bemutatása érdekében nem kell mozgalmi filmmé alakítani a tervet, ez csak külsőségeiben – például a szereplők viseletében – és gondolatvilágában, szellemiségében szükséges: például a fiatalok irodalmi élményei jobban reflektáljanak az 1948-tól 1960-ig terjedő időszakra. Nemes Károly „a felnőttek és gyerekek világának szembeállításában” látta a forgatókönyv legnagyobb veszélyét. A tanács tagjai viszont nem osztották a véleményét, a korszakban érzékeny témának számító generációs szembenállást nem fedezték fel a forgatókönyvben.

A DT felől a készítőkre nehezedő nyomás minden bizonnyal addig tarthatott, amíg a stúdióvezető elfogadta a könyvet, a filmből ugyanis nem lett „úttörőmozi”. Várkonyi Zoltán az ígért kompromisszumokat betartotta, kezdve az évszázadot ábrázoló nyitójelenettel, amiben több száz kisfiú rohan ki úttörőnyakendőt viselve az iskolából. Megmaradt a filmben a lovat kereső őr, és bekerült a „Bakonybélbe kiránduló Hattyú őr”. A „maiság” másik eleme a filmben az épülő lakótelep, ahová a gyerekek a lovat rejtik el. Nemcsak hogy látjuk az épülő lakótelepet, de halljuk a büszke építetöket, ahogy dicsérik a készülő művet, és látjuk a lakások tulajdonosait, akik derűs arccal járnak be leendő otthonukat.<sup>43</sup>

Témáját tekintve ugyancsak a „maiság” problémája jelentette a vita legérzékenyebb pontját Hernádi Gyula *Deszkekolostor* című forgatókönyve kapcsán, amely az azonos címet viselő, 1959-ben kiadott novellájára támaszkodik – a filmet Jancsó Miklós rendezte volna. A novella a vasúti pályamunkások miliójébe kalauzolja az olvasót. A történet középpontjában a határozott csoportvezető Szabó és a csoportba újonnan bekerülő, nincstelen Menykó kapcsolata áll. A DT-viták alapján az volt a fő probléma, hogy – a novellához hasonlóan – nem volt kimondva egyértelműen, melyik korszakban járunk, nem egy adott időszak ábrázolódik benne markánsan, inkább egy sajátos atmoszférát próbál átadni. Nemeskürty is megjegyezte a vitán: ahhoz, hogy ebből film legyen, „maibbá” és „cselekményszerűbbé” kellene tenni. További nehézséget jelentett, hogy a „termelő munka” ábrázolása nem volt elég „felemelő”, Nemes Károly szavaival a „táj szépsége érezhető a könyvben, de a munka szépségét is ábrázolni kéne”. Ez a célkitűzés leginkább az ötvenes évek termelési filmjeire jellemző, és azt mutatja, hogy a valóság bemutatásának igénye mellett voltak témák, amelyekkel kapcsolatban még mindig javasolt volt a patetikus, idealizált ábrázolásmód – ahogyan azt a „felszabadulás” kapcsán is látni fogjuk. Garai Erzsébet úgy látta, hogy a könyvből nem sugárzik semmi, ami a „mára” jellemző: Menykó „szinte állati” figuráját „még az ötvenes években el tudná képzelni”, de tizenöt évvel a „felszabadulás” után már semmiképp sem. Csak új történet és új konfliktus megírásával képzelhető el, hogy ebből film lesz. A válasz sem váratott magára a minden bizonnyal nagyon csalódott Hernáditól:

<sup>43</sup> MANDA Ké. 34.6.

„Nincs-e ma olyan munkás, aki munkahelyről munkahelyre vándorol, valami régi sértés visszahúzza őt s a vezetők kirúgják, míg egy olyan vezetőhöz nem kerül, aki meg tudja fogni, mert megérti. [...] Nem hiszem, hogy a Horthy-rendszerben mondták a munkások a mérnöknek, hogy ők nem maradnak bent vasárnap, hanem hazamennek, vagy hogy a lillafüredi nagyszállóban munkások voltak.”<sup>44</sup>

A tanács tagjai igyekeztek megnyugtatni a vélhetően igencsak feldúlt író. A forgatókönyvet – elsősorban Nemeskürty István javaslatára – a DT nem vetette el, egy későbbi vitán el is fogadták, és felküldték a Filmfőigazgatósághoz. Vétó innen sem érkezett. Már megtörtént a terepszemle és a színészválogatás is, amikor a Művelődésügyi Minisztérium mégis elgáncsolta a filmet, a forgatás nem kezdődhetett el.<sup>45</sup>

A *Májusi fagy* az egyetlen olyan film, amelynél a forgatókönyvvel kapcsolatban a DT-n elmondottak egyáltalán nincsenek összhangban az elkészült filmben látottakkal. A vitán még *Gyöngy és kavics* címen tárgyalt művet Csurka István írta. Az ülésen a könyv második, korábban átdolgozott változatát értékelték: a legfontosabb probléma itt is a téma és a valóság ábrázolásának kérdése volt. Az elmondottak alapján a történet a huliganizmusról és a „galerik” világáról szólt. Annak ellenére, hogy egy ilyen érzékeny témát érintett a könyv, úgy tűnik, hogy a szerzőre nehezedő nyomás nem volt súlyos, heves támadások nem érték a művet. Ennek oka, hogy meglepő módon sem Simó Jenő, sem Horváth Márton, sem Garai Erzsébet nem vett részt az ülésen. Ormos Tibor egyetlen aggálya a falu-város ellentét ábrázolásának veszélye volt. A tanács tagjai végül meggyőzték az igazgatót, hogy a mű nem élezi ki a városi és a falusi életforma közti különbséget, a DT el is fogadta a könyvet.<sup>46</sup>

A koncepció később mégis teljesen átalakult. A filmből a huliganizmus világot teljesen kihúzták: a férfi főhős, Miksa egy szerelmi kalandokat halmozó, bohém fiatalember, akinek ugyanakkor van rendszeres munkája az építőiparban, szállással bír egy munkásszállón, sőt, saját házra gyűjt – semmilyen módon nem illik bele tehát a „huligán” kategóriájába. A film középpontjában Klári iránt érzett szerelme áll. Mindketten vidéken nőttek fel, majd Pestre költöztek, ott vállaltak munkát, de mindketten hetente hazautaznak. A mű az állandóság elvesztéséből eredő elidegenedést próbálja ábrázolni. Fontos és aktuális problémát vet tehát fel, de nem a huliganizmusét, hanem az ötvenes években végbemenő társadalmi mozgások eredményeképpen létrejövő új életformáét és annak nehézségeit. Annak ellenére, hogy a mű tehát aktuális társadalmi kérdést jár körbe, kivitelezése a kortárs reakciók szerint nem sikerült megfelelően. A film kritikájában kiemelik, hogy a bohózatba illő fordulatok miatt „igazi dráma” nem születhetett a vásznon.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> MANDA Ké. 35.3.

<sup>45</sup> Marx 2000: 77.

<sup>46</sup> MANDA Ké. 191.20.

<sup>47</sup> Bóka 1962: 6.

A koncepcióváltás okát a kutatásban rendelkezésre álló források és szakirodalom alapján nem sikerült rekonstruálni. Mégis érdekes a *Májusi fagy* példája, ugyanis rámutat arra, hogy óvatosan kell bánni a forrással. A DT-vitákat követően is hosszú út vezetett a forgatásig és a bemutatóig, sokféle hatás érthette még a készülő műveket ebben az időszakban. Látható az is, hogy a DT ítélete nem volt „kőbe vésve”, egy elfogadott forgatókönyvön is komoly változtatások történhettek.

A Bacsó Péter által írt *Két félidő a pokolban* című forgatókönyv témafelvétele kapcsán már nem a „maiság” kérdése, hanem a náci elnyomás ábrázolása, ábrázolhatósága volt a középpontban. A történet egy munkaszolgálatosokat őrző táborban játszódik 1944-ben, ahol az egyik magyar rabot – korábbi profi futbalistát – Ónódi II.-t a tábor vezetése utasítja, hogy szervezzen a rabokból egy focicsapatot. A csapatnak egy mérkőzésre kell kiállnia a német katonákkal szemben Hitler születésnapja alkalmából. A forgatókönyv szerzőjének meg kellett találnia a középutat: a történetnek szólnia a náciizmus elnyomó gépezetéről, de nem szólhatott a táborok borzalmairól. A holokauszt akkoriban még nagyon érzékeny témának számított, ez a forgatókönyvvel kapcsolatos pozitív hozzászólásokban is megmutatkozik: „jó, hogy a film második részében a munkatábornak nem a borzalmát mutatja, hanem az emberek létért való küzdelmét”. Bogács Antal még egy kommunista figurával is kiegészítette volna a rabok csoportját, hogy hangsúlyozzák: „ez nem egy zsidó század”. Bacsó megtalálta a középutat, hogy miről lehet, és miről nem lehet beszélni. A legfontosabb probléma nem is ideológiai, hanem dramaturgiai jellegű volt: a könyv második változatából sem derült ki, miért is rendezik a mérkőzést a rabok és a katonák között. Bacsó végül erre a kérdésre – Hitler születésnapjával – csattanós választ adott.<sup>48</sup>

Láthatjuk az egyes példák kapcsán, hogy az elvárásoknak megfelelő téma-választás nem jelentette biztosan a film elkészülését. A „mában” játszódó történeteknél elvárták, hogy a nézők számára érthető, a korszakra jellemző szimbólumok jelenjenek meg, és bizonyos témáknál – mint a korabeli munkáslét – elvárták a valóság idealizált ábrázolását. Előfordult – mint a *Csutak és a szürke ló* esetében –, hogy a film elkészültéhez elegendő volt kisebb kompromisszumokat vállalnia az alkotóknak; a *Deszkakolostor* könyve viszont igencsak nyomorúságos és kilátástalan képet festett a korabeli munkáskörnyezetről, ezért a DT jóváhagyása ellenére sem készülhetett belőle film.

A második kategóriában a „szocialista hős” és az elé tornyosuló nehézségek, leküzdendő konfliktusok szempontjából vizsgálom a forgatókönyveket. Az első ilyen figura, akit Simó Jenő cikkében kiemel: Alba, a szovjet kémnő az *Alba Regiá*-ból. Simó szerint Alba esetében „szó sincs sablonról, nem régi filmek plakátjellegű szovjet katonája ő”. Beleillik tehát az emberarcú hősök sorába. Érdeemes közelebbről vizsgálni a könyv vitáját, és a történet hőisével kapcsolatos felvetéseket. A forgatókönyvet Lévay Béla és Palásthy György írta. A történet a második világháború végnapjaiban játszódik, amikor a német katonák még megszállás alatt tartják Szé-

<sup>48</sup> MANDA Ké. 191.14.

keszfehérvárt, de már közeledik a Vörös Hadsereg. A középpontban egy Fehérváron élő, kezdetben sem a szovjetek, sem a németek felé nem húzó, hangsúlyozottan semleges magyar orvos és egy nála bujkáló szovjet kémnő, Alba szerelme áll.

A vitára bocsátott könyvet – amely már a harmadik változat volt – Simó Jenő és a főigazgatóságot képviselő Bogács Antal is nagyon jónak tartotta. Legnagyobb erényét a két főhős kapcsolatán keresztül ábrázolt „szovjet–magyar barátság”, illetve a „szovjet és magyar emberek egymásra találásában” látták. A legfontosabb kérdés a filmterv kapcsán a karakterek és a történet hitelessége volt. Herskó János Alba fedőnevét, az Alba Regiát nem érezte elég hitelesnek, ezzel igen érzékeny pontra tapintva, hiszen a film alapkonceptiója volt, hogy a magyar város neve egybecseng a szovjet hősnő fedőnevével. Mint később kiderült, ez a vélemény volt a legvisszafogottabb. Kovács András és Nemeskürty István teljesen hiteltelennek találták a forgatókönyvet. A vitán legtöbbször megjelenő kritika az volt, hogy a két szembenálló világrend harcát úgy ábrázolja a könyv, hogy abból teljesen kimaradnak a magyarok. Nem ábrázolja a tömegeket – ahogy Horváth Márton hiányolta –, valójában az orvoson kívül egy magyar karakter sem ismerhető meg igazán. Több konkrét jelenet is súlyos bírálatot kapott, például amikor Hajnal doktor és Alba szerelmesen sétálgatnak az utcán a rendkívül feszült, háborús közegből hirtelen egy nyugodt, kellemes környezetbe kerülve. Nemeskürty – aki a negyvenes évek elején a Ludovika Akadémiára járt – „katonailag hallatlanul primitívnek” nevezte a könyvet, a szovjet kémnőt pedig „primitíven viselkedő, kémfilmes klisészereplőnek” titulálta.

Összességében két olyan vélemény volt, amely szerint a forgatókönyv ebben a formában is filmre vihető, csak kisebb dramaturgiai problémákat kell benne kijavítani: elsősorban azt tisztázni, hogy miért éppen ehhez az orvoshoz kopogtat be Alba. A Simó Jenő utáni hozzászólóknak – Herskó János, Köllő Miklós, Fábri Zoltán – is voltak pozitív megjegyzései, de a forgatókönyv kerettörténetének és az egyes jeleneteknek, fordulatoknak az alapos átgondolását, átírását javasolták – az „ebből még nagyon jó film is lehet” álláspontját képviselve. Ezek után szólt hozzá Kovács András és Nemeskürty István, akik a forgatókönyvet kifejezetten rossznak találták, és egy sor dramaturgiai hibát, hiteltelen figurát és jelenetet soroltak fel. Annak ellenére, hogy rengeteg érv szólt az ellen, hogy a mű ebben a formában elkészüljön, a Hunnia DT vezetése a forgatókönyvet mégis elfogadta.<sup>49</sup> A dramaturgiai érvek tehát nem nyomtak annyit a latban, mint az ideológiaiak.<sup>50</sup> A film elkészült, a legproblémásabbnak vélt jelenetek, mint a városi séta, a német katonák előtt bekapcsolt rádióadó, az Alba Regia név a filmben maradt, a magyar tömegek ábrázolása viszont kimaradt belőle.

Az *Alba Regia* kritikái viszont visszaigazolták a DT pozitív érveit, az egekig magasztalva a szovjet kémnő karakterét és a figurát eljátszó színésznőt, Tatjana

<sup>49</sup> MANDA Ké. 191.28.

<sup>50</sup> Ez is mutatja, hogy Nemeskürty pozíciója a Hunnia dramaturgiai tanácsán nem volt igazán jelentős. Rendkívül éles kritikáival legfeljebb a szerzők kedvét ronghatta el, a forgatókönyv átalakításába nem volt komoly befolyása.



Szamoljovát.<sup>51</sup> A film utólagos legitimációjának másik eleme, hogy nemcsak a kritika, hanem a közönség is szerette az alkotást. Magyarországon a mozilátogatók száma, valamint a jegybevételek alapján az 1961-es év negyedik legjobb filmje volt,<sup>52</sup> de hasonlóan nagy sikernek számított, hogy összesen negyvennégy külföldi ország vásárolta meg a filmet – ezzel az 1948–1963 közötti időszak legjobb eredményét érte el.<sup>53</sup>

Az alapkonfliktus és a „szocialista hősök” kapcsán is érdekesek a *Megöltek egy leányt* forgatókönyvi vitái. A film egy nőgrádi ipartelepen játszódik az első világháború utolsó napjaiban. A történet szerint évtizedes viszály húzódik a helyi bányászok és az acélgyári munkások között. A viszály lassú feloldódását az alkotók egy munkásfiú (Sanyi) és egy bányászcsaládból származó lány (Ilonka) szerelmén keresztül mutatják be. A két tábor megbékélése a mű záró jelenetében válik teljessé, amikor a csendőrök egy rosszul sikerült figyelmeztető lövése Ilonkát találja el. Az összegyűlt harag és csalódottság ezután már nem egymás, hanem a csendőrök felé összpontosult, egységbe kovácsolva ezzel a két csoportot. Kovács András így emlékezett vissza a könyv átalakításainak folyamatára:

„A kitűnő téma a könyv vitái során egyre halványodott: »rossz fényt vet a munkásokra, nem a fő ellentétet ábrázolja a munkások és a tőkésék között, nem elég öntudatosak a munkásfigurák, történelemhamisítás« – ilyen bírálatok hangzottak el a könyvről. A munka során egyre halványultak az ösztönös erők, egyre öntudatosabban lettek a munkások, s a végén még pótfelvételekkel is retusáltak a képen.”<sup>54</sup>

Kovács András szavai több ponton egybecsengenek a forgatókönyv első változatának 1960 októberében rendezett vitájával. Simó Jenő a történet miliőjét érezte a „szükségesnél halványabbnak”, szerinte a munkásosztály egységének pillanatát forradalmibbá kell tenni, és a párt szervező erejét is jobban kell hangsúlyozni. A másik fő probléma a konfliktus kérdése volt, a történet ugyanis két ellentétet kombinál: az film első részében a bányászokét és az acélgyáriakét, akik Ilonka meggyilkolása után békét kötnek, és a csendőrök ellen fordulnak.<sup>55</sup> A DT javaslata ellenére – hogy inkább a munkások és a tőkésék/gyárosok konfliktusa legyen a középpontba állítva – a szerzők meg tudták tartani a tervezett keretet: a bányászok és az acélgyári munkásokat, és több jelenetben kellett bemutatni azt a „forradalmi levegőt”, amit a „munkásmozgalmi egység” megszületésének ábrázolásában elvártak. A film öntudatos munkása, „szocialista hőse” a főszereplő Sanyi apja lett, aki az acélgyári munkások élére állt, és ráébresztette társait, hogy az igazi ellenséget nem a bányászokban, hanem az őket elnyomó hatalmasságokban kell keresni. „Hogyan

<sup>51</sup> Szemes 1961: 1–4.

<sup>52</sup> Homoródy (szerk.) 1964: 178–180.

<sup>53</sup> Homoródy (szerk.) 1964: 200.

<sup>54</sup> Kovács 1978: 43.

<sup>55</sup> MANDA Ké. 191.16.

akarunk mi világforradalmat, ha itt a Karancs alján se tudjuk megcsinálni a békeséget?” – hangzik el az esszencia a film egy emelkedett pillanatában.

Az 1962-ben megjelenő *Áprilisi riadó* – az év „felszabadulási filmje” – egy kitalált vidéki településen, Nagybökényben játszódik, ahol az 1946-ban hazatérő földbirtokos visszaköveteli korábbi földjeit. Vele szemben áll a földhöz juttatottak védelmében a „szocialista hős”, a fiatal párttitkár, Borók Vince, és a nem annyira szocialista, nem is annyira hős, de mégis pozitív karakter, Albert József rendőrkapitány. Az írópáros, Köllő Miklós és Oláh László a forgatókönyvvel komoly kockázatot vállaltak, a „felszabadulási történet” kommunista hőset megpróbálták ironikusan ábrázolni, vívódó, esetlen emberként bemutatva. A viták során ezt az ironikus élt egyre inkább letörték:

„A szerzők erejét nagymértékben felmorzsolta, hogy megvédjék a maradék íróniát a párttitkárban, aki a bírálatok szerint nem volt elég »pozitív«, a rendőrkapitányban, aki nem volt elég »tipikus«, a régi rendszer híveiben, akik nem voltak elég veszélyesek.”<sup>56</sup>

Kovács András szavai ez esetben is rímelnék a DT-vitán elhangzottakra. Simó Jenő már az első hozzászólásában kiemelte, hogy Vince halovány figuráját határozottabbá kell tenni. A másik javaslata a könyvvel kapcsolatban – a *Megöltek egy leányhoz* hasonlóan –, hogy a hangulatát át kell alakítani, a „felszabadulás” légkörét „feldobottságában”, ugyanakkor tettekkészségben kellene megragadni. Ehhez kapcsolódó elvárás volt Darvas József és Mesterházi Lajos részéről is, hogy a kommunisták cselekvő erejét növeljék a szerzők.<sup>57</sup> Nemeskürty már a forgatókönyv első változatának (1960. márciusi) vitáján is érezte, hogy a kommunista figurák ábrázolásában a szerzők túllépték a kultúrpolitikai vezetés által húzott határokat.

„Nagyon tiszteli az író, hogy ebbe belevágott, de nagyon veszélyes a forgatókönyvnek ez a változata, mert nem tartunk még ott, hogy ezt a két magányos kommunistát ennyire bohózati formában ábrázolhassuk.”<sup>58</sup>

Nemeskürtynek igaza volt, az íróknak a forgatókönyvet teljesen át kellett formálniuk. Az elkészült filmben végül az igazán csípős irónia csak a negatív szereplőre, a földbirtokos figurájára korlátozódhatott, ezt természetesen Simó is nagy örömmel fogadta kritikájában.<sup>59</sup> Az irónia kisebb részben sújthatta a rendőrkapitányt. Őt a háború előtti rendszer „maradványaként”, minden tekintélyét és hatalmát elveszített figuraként ábrázolja a film, aki a történet végén mégis a fiatal párttitkár mellé áll. Az ironikus hangvételt Borók Vince karakterénél azonban szinte teljesen el kellett vetni. Az Őze Lajos által eljátszott Vince végül a naiv, ugyanakkor

<sup>56</sup> Kovács 1978: 44.

<sup>57</sup> MANDA Ké. 191.15.

<sup>58</sup> MANDA Ké. 191.15.

<sup>59</sup> Simó: 1962b: 5–6.

öntudatos kommunista figurája lett, aki hisz a tiszta marxi elvekben, és demokratikus eszközökkel, a néppel párbeszédre törekedve próbálja megvédeni a földet, kezdetben kevesebb sikerrel, a történet végén mégis győzedelmeskedve.<sup>60</sup>

A vizsgált dramaturgiai tanácsi viták közül időrendben az utolsó az *Oldás és kötés*. Itt is a főhős, Járom Ambrus figurája állt a vita középpontjában. Ez volt az utolsó film, ami a független stúdiócsoporthoz létrejött előtt a Budapest Filmstúdióban készült, a forgatókönyv vitájára 1962. május 11-én került sor. A cenzúra által elgáncsolt *Deszkkalostor* után az *Oldás és kötés* Jancsó Miklós és Hernádi Gyula második közös vállalkozása volt. A mű keletkezéséről az eddigi filmekkel ellentétben jóval több történet és anekdota mesél, ezeket a viták jegyzőkönyvei alapján mutatom be. Először is ki kell emelni Nemeskürty István szerepét: ő volt, aki 1959-ben bemutatta egymásnak az író és a rendezőt. A páros a *Deszkkalostor*, illetve az *Oldás és kötés* munkálatai során is élvezte Nemeskürty támogatását. Erre szükség is volt, hiszen Jancsó Miklós pozíciója nem volt teljesen stabil a stúdióban, első nagyjátékfilmje, az 1959-es *A harangok Rómába mentek* ugyanis komoly bukásnak számított. Még komolyabb problémát jelentett 1962-ben Hernádi személye, aki ekkor indexen volt.<sup>61</sup> Az ő nevét titokban is tartották a könyv kapcsán, azt Jancsó Miklós és a filmnovellát szerző Lengyel József munkájaként tárgyalták a DT vitáján, Hernádi Gyula neve egyszer sem hangzott el.<sup>62</sup>

Nemeskürty a *Deszkkalostor* vitájához hasonlóan, itt is pontosan tudta, mik azok a témák, amiket érinteni kell, hogy a tanács áldását adja a filmre: „derüljön ki a film mondanivalója”. Ez nem jelentette feltétlenül azt, hogy a filmnek valóban markáns és konkrét mondanivalót kellett kerekíteni, inkább csak a DT-tagok megnyugtatására szolgálhatott. A forgatókönyvet alapvetően jónak és érdekesnek találták, de több probléma is felmerült. A főszereplő karakterével kapcsolatban az, „hogyan tudni, van-e filozófiája, szereti-e a szocializmust”. Meg kellett védeni a szerzőknek és stúdióvezetőnek a könyvet a város-falu ellentétének ábrázolásának vádjával szemben is. A mondanivalóval kapcsolatban Kovács András a következőket jegyezte meg:

<sup>60</sup> A vita középpontjában a három legfontosabb karakter megformálása állt, nem esett szó viszont az egyház ábrázolásáról. Érdekes kérdés lenne, hogy az *Áprilisi riadóban* megjelenő egyházkép hogyan alakult a viták során, az elkészült filmben ugyanis erősen propagandisztikusnak mondható; elmaradott, a hívőket félelemben tartó, a hagyományos elittel (a földbirtokossal és a jobboldali politikai erővel) lepaktáló szervezet benyomását kelve.

<sup>61</sup> Marx 2000: 76–79.

<sup>62</sup> Lengyel József ekkor egyértelműen a kultúrpolitika által „támogatott” kategóriába tartozott. A Hernádi–Jancsó szerzőpárosnak tehát azért volt fontos, hogy Lengyel József novelláját válasszák a forgatókönyv alapanyagául, hogy a tervezett film pozícióját erősítsék a cenzurával szemben – helyzetükben erre komoly szükség is volt. A forgatókönyv a filmnovellához képest komoly átalakításon esett át, a legjelentősebb változás, hogy a film első (kórház) és utolsó (vidék) közé beillesztették a városi részt, a fővárosi értelmiség útkeresését, elidegenedését szimbolizáló budapesti jeleneteket. Az átalakítások miatt és a kivitelezésbeli kérdésekben születtek is ellentétek Lengyel és a Hernádi–Jancsó páros között, ezeket végül sikerült tisztázni, a filmnovella írója is rábólintott a filmre (Gelencsér 2015: 215–216).

„[N]em tartja jó módszernek, hogy nem mondták el előre az alkotók, hogy tulajdonképpen mit akarnak, milyen mondanivalót akarnak ábrázolni. [...] Így mindenki csak saját elgondolását tudja elmondani, s így nem tudnak ahhoz hozzászólni, hogy mi az, amit Jancsó akart.”

Könnyen lehet, hogy ez is tudatos lépés volt Jancsó részéről, így próbálva minél kisebb támadási felületet hagyni a könyvön. A vitán valóban születtek érdekes értelmezései Járom Ambrus figurájának:

„[A] fővárosban élő fiatal értelmiségi az élet valódi tartalma mellett elmegy, kozmopolita, sznob világ megfertőzte, s helyét az életben bizonytalanná tette.”

„Arról van szó, hogy egy generációt kineveztek valamivé s nem lettek azzá. Készen kaptak mindent. Járom rádöbrent arra, hogy ő nem az az orvos – vagy nem egészen az –, a szocialista, aminek kinevezték. Eddig csinálták őt, most magának kell magát csinálnia. S ezzel szocialistább lesz.”

A cselekmény sajátos, egyéni interpretációja mellett komoly kritikák nem hangzottak el a filmmel kapcsolatban, így összességében a város-falu ellentét kérdése mellett a főhős, Járom doktor karakterének mélyítését, a figura árnyaltabb kidolgozását javasolták.<sup>63</sup>

A könyv véglegesítése után a filmet olyan gyorsan leforgatták, hogy már 1962 őszén kész volt, a DT-ülés után fél évvel. Ekkor a Budapest Filmstúdiót már összevonták a Hunniával, de még nem lehetett tudni, hogyan alakítják át a magyar filmgyártás rendszerét. Ezt a rövid, kissé kaotikus állapotot használta ki Jancsó Miklós a felvételre. Lengyel József szavaival élve az *Oldás és kötés* „egy csomó fórumot megkerülve” készülhetett el.<sup>64</sup>

Amellett, hogy a filmet a kritika alapvetően jól fogadta, a kultúrpolitikai elvárásoknak az adott pillanatban mégsem felelt meg. Simó Jenő a „szocialista hős” figuráját és a film mondanivalóját sem tartotta elfogadhatónak. Járom Ambrus karakterével az volt Simó gondja, hogy ő nem „cselekvő hős”. A korszakban létező társadalmi problémákra nem talál megoldást, csak „töprengve átéli válságát.” „Ez a kép – írja Simó – a mai hősök tragikus bukásának, perifériára kerülésének képe nagyon is figyelmeztető, aggasztó jelenség.”<sup>65</sup> Szemben a korábban vizsgált filmekkel, az *Oldás és kötés* cselekményének végére nem kerítettek ideológiailag megfelelő mondanivalót, így a film az eszmei, ideológiai nevelés elvének sem tudott megfelelni.

A világ problémáin csak „töprengő” de arra megoldást nem találó hősök gyarapodásának azonban az ideológiai kontroll nem tudott gátat vetni: 1963 után sorra készültek olyan filmek, amelyek a korszak társadalmi, politikai és morális

<sup>63</sup> MANDA Ké. 191.2.

<sup>64</sup> Lengyel 1988: 92.

<sup>65</sup> Simó 1963: 1408.

problémáit járták körül, de a korábban elvárt eszmei mondanivalót már nem tartalmazták. Az, hogy később ilyen filmek is születhettek, többek között a független stúdiócsoportok létrehozásának és az előzetes cenzúra leépítésének, az alkotói szabadság növelésének volt köszönhető.<sup>66</sup>

Látható az *Oldás és kötés* munkálatai alapján, hogyan lehetett elkerülni a súlyos kompromisszumokat egy film elkészítésénél. Ilyen stratégia lehetett a ködösítés, a vitatható megfogalmazások és dialógusok kerülése a forgatókönyvben. Jancsó és Hernádi filmes beszédmódja szerencsés volt ebből a szempontból, hiszen azt kevés történet, rövid dialógusok jellemzik. Ugyancsak kedvezett a film elkészülésének Jancsó alkotói tempója, rá ugyanis jellemző volt a filmek rövid idő alatt történő leforgatása. Ez fontos is volt, hiszen a két stúdió összevonásával keletkező átmeneti időszakban gyorsan el tudták készíteni a filmet.<sup>67</sup>

\* \* \*

A magyar filmtörténet 1956–1962 közötti átmeneti éveiben a filmművészet és a politika kapcsolatában a szorítás és a lazítás egyszerre volt érezhető. A művészeti vezetők, alkotók szabadságának növelése nem jelentette a cenzúra lebontását. A dramaturgiai tanácsokon lehetőség volt a forgatókönyveket ideológiailag helyes irányba terelni, de számos más ponton is behatolhatott a hatalom a filmgyártás folyamatába: a DT-k által elfogadott könyvet elutasíthatták, a megkezdett forgatási munkálatokat leállíthatták, de kész filmeket is dobozba zárhattak, ha azok nem feleltek meg a kívánalmaknak. A szerzők mozgásterének, szabadságának növelése egyben az egyéni felelősség növekedését is jelentette: a filmkészítőknek meg kellett találniuk a határt, milyen filmtéma, karakter, fordulat, mondanivaló és ábrázolásmód az, amire a kultúrpolitikai vezetés is áldását adja, és a szerzői koncepció radikális átalakítását sem várja el.

A két nagy játékfilmstúdió közül a Hunniában volt erősebb az ideológiai kontroll, a forgatókönyveken itt kellett – a kultúrpolitikai elvárásoknak megfelelően – komolyabb változtatásokat végezni, a vitákon és összességében a gyárban is feszültebb volt a légkör. A Budapest Filmstúdió kevesebb állami pénzből működött, az ellenőrzés így nem volt olyan szigorú. Itt lehetett olyan forgatókönyvekkel, filmes megoldásokkal próbálkozni, amelyek a hivatalos irányelvektől távolabb estek. Ebben nagy szerepe volt a stúdiót vezető – fiatal, tehetséges filmeseket a kockázatosabb vállalkozásokban is támogató – Nemeskürty Istvánnak. Többek közt neki is köszönhető, hogy a Budapest Filmstúdióban oldott, jó hangulatban teltek a DT-ülések is. Ezek a viták és a „stúdiószellem” kialakulása

<sup>66</sup> Az okok között a magyarországi filmgyártás légkörében, mechanizmusában történő újabb, hatvanas évekbeli enyhülés mellett meg kell említeni az európai film korabeli tendenciáit, a modernizmus kelet-európai elterjedését. Ennek hatására a „keleti blokk” országaiban is egyre több olyan film született, ami nemet mondott a sematizmusra, illusztrativizmusra, és a mindennapok emberét próbálta bemutatni mindenféle ideológia, pátosz nélkül.

<sup>67</sup> Marx 2000: 83–85.

fontos előzményei a hatvanas–hetvenes években működő, folyamatos párbeszédre, reflexióra épülő filmes műhelyeknek.

A filmek elkészülésében a tudatos erők, kontrollmechanizmusok mellett nagyon jelentős volt a véletlen szerepe is. Meghatározó lehetett például, hogy kik vettek részt az adott DT-vitán. Előfordulhatott, hogy egy forgatókönyvet kevesebb támadás ért, ha a kultúrpolitikai elvek érvényesítésében érdekelt személyek nem vettek részt az ülésen, még akkor is, ha az adott mű témájában érzékenyebb témára tapintott. Ugyanígy fontos volt a véletlen szerepe a gyártás folyamatában is. Az átmeneti időszak kaotikus állapotait a készítők olykor – ha nem is teljesen tudatosan – kihasználhatták, és olyan film is elkészülhetett így, ami gördülékenyen működő, minden munkafolyamatot ellenőrzése alá vonó gyártásrendszerben minden bizonnyal nem, vagy nem abban a formában születhetett volna meg.

Az ötvenes évek sematikus filmjei, központilag irányított filmgyártása után ebben az időszakban jelent meg a szerzői film.<sup>68</sup> Ekkor vívhattak először komoly harcokat írók, rendezők, hogy saját ötleteiket megvalósítsák. Ezt a harcot a stúdiók dramaturgiai tanácsán kellett megvívni: elsősorban a DT-k vezetőit kellett meggyőzniük arról, hogy a forgatókönyvből filmet kell csinálni. A DT-k elé kerülő filmtervek már átestek egy előzetes cenzurális szakaszon – rengeteg ötlet, téma közül lettek kiválasztva –, így a tanács szerepe a választott könyvek korrekciójában, a kultúrpolitikai irányelvekhez igazításában állt. A viták jegyzőkönyvei alapján megmutatkoznak, mely témák számítottak problematikusnak: nem lehetett olyan filmet készíteni, amelyben a város-falu vagy az idősebb és fiatalabb generáció közötti ellentét valamilyen formában megmutatkozott. Alapvető elvárás volt, hogy a filmek az akkori jelenre reflektáljanak, akár aktuális, akár történeti témán keresztül. Fontos volt, hogy a problémák, konfliktusok középpontjába átélhető, emberi figurák, „szocialista hősök” kerüljenek, akik nemcsak küzdenek a gondjaikkal, de meg tudják oldani azokat, példát mutatva a nézők számára is. A dramaturgiai tanácsi vitákon próbálták e hősöket formálni, alakítani: a munkások figuráját öntudatosabbá, a gyárosokét, földbirtokosokét ellenségesebbé tenni. A Simó-féle „szocialista hős” jelensége ugyanakkor átmenetinek bizonyult, hiszen a hatvanas–hetvenes években már a Járom Ambrus-féle hősök váltak jellemzőbbé a magyar filmekben, akik „töprengve átélik válságukat”, ezáltal a filmnézőket is elgondolkodtatva.

## FORRÁSOK

Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet Kézirattár (MANDA Ké.)

34.6. Mándy Iván – Kézdi-Kovács Zsolt: *Csutak és a szürke ló* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.

35.3. Hernádi Gyula: *Deszkekolostor* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.

<sup>68</sup> A vizsgált filmek közül szerzői filmnek egyedül az *Oldás és kötés* nevezhető.

- 191.2. Lengyel József – Jancsó Miklós: *Oldás és kötés* című forgatókönyvének DT-vitaanyaga.
- 191.14. Bacsó Péter: *Két féldió a pokolban* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.
- 191.15. Köllő Miklós – Oláh László: *Barázda* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.
- 191.16. Solymár József – Nádasy László: *Megöltek egy leányt* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.
- 191.17. Hegedűs István: *Az ígéret földje* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.
- 191.20. Csurka István: *Gyöngy és kavics* című forgatókönyve átdolgozott változatának DT-vitaanyaga.
- 191.28. Lévay Béla – Sipos Tamás – Palásthy György: *Alba Regia* című forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál 2004: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest.
- Bóka László 1962: Májusi fagy. *Filmvilág* (5.) 7. 4–7.
- Gelencsér Gábor 2015: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest.
- Homoródy József (szerk.) 1964: *A magyar film 1948–1963*. Budapest.
- Kovács András 1978: Adalékok a magyar film drámájához. In: Gombár József et al. (szerk.): *A magyar film három évtizede*. Budapest, 23–63.
- Kovács Ferenc (szerk.) 1962: *Filmévkönyv*. Budapest.
- Köllő Miklós 1994: A játékfilmgyártás szervezeti keretei (1955–1988). In: Gelencsér Gábor (szerk.): *Huszonöt magyar filmszemle (1965–1994)*. Budapest, 201–203.
- Lengyel József 1988: *Beszélgetések*. Budapest.
- Marx József 2000: *Jancsó Miklós két és több élete*. Budapest.
- Marx József 2015: *Jancsó Miklós élete és kora*. Budapest.
- Nemes Károly 1978: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. Budapest.
- Nemeskürty István 1963: A Budapest Filmstúdió játékfilmjei. *Filmkultúra* (4.) 18. 95–98.
- Nemeskürty István 1990: *Egy élet moziája. Beszélgetések Koltay Gáborral*. Budapest.
- Simó Jenő 1962a: A magyar filmművészet helyzetéről. *Kortárs* (6.) 9. 1383–1393.
- Simó Jenő 1962b: Áprilisi riadó. *Filmvilág* (5.) 7. 5–6.
- Simó Jenő 1963: Az új filmek hullámverése. *Kortárs* (7.) 9. 1405–1412.
- Szemes Mihály 1961: *Alba Regia*. *Filmvilág* (4.) 7. 1–4.
- Varga Balázs 2008: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963*. Budapest.
- Vass Henrik (szerk.) 1964: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Budapest.

Murai András

## Újrahasznosított felvételek

### *56-os filmdokumentumok a kora Kádár-rendszer nyilvánosságában*

A Kádár-rendszer 1956-ra irányuló radikális emlékezetpolitikáját tekintve érdemes megvizsgálni, hogy a forradalomról készült filmdokumentumok a szabadságharc leverését követően miért és milyen körülmények között kerülhettek nyilvánosságra. Az 1956. október 23. és november 4. között több tucat operatőr és forgatócsoport által készített filmek jelentős része külföldre került, másik részüket a szovjetek és a magyar karhatalmisták elkobozták, az itthon maradt felvételeket a hatalom elzárta a nyilvánosság elől. Egészen pontosan kontrollálta használatukat, és ha nyilvánosságra is kerültek olykor-olykor felvételtöredékek, mindig az eredeti jelentést részben vagy teljes egészében átértelmező kontextusban. A filmek a Kádár-rendszer emlékezetpolitikájától elválaszthatatlanul a kollektív emlékezet birtoklásáért folytatott harc eszközévé váltak. 1957-ben megfogalmazták a kádárizmus ideológiájának alapjait, ennek értelmében kiemelkedő feladatként kezelték az „ellenforradalom” kollektív emlékezetének megteremtését,<sup>1</sup> ami egyúttal a „rendteremtéshez”, a megtorlásokhoz is érvként szolgált. Ebben a propaganda-hadjáratban fontos feladat jutott a vizuális emlékeknek, így az októberi–novemberi eseményekről forgatott tekerceknek is.

A hatvanas évek elejétől a hatalom és a társadalom között alakuló konszenzus eredményeként új kontextusba kerültek a forradalomról készített filmek részletei, amikor azokat néhány 1956-tal foglalkozó játékfilm (például a *Párbeszéd*, *Álmodozások kora*, *Apa*) használta fel. Bár a szocializmusban alapjaiban harminc éven át nem változott az „ellenforradalom” hivatalos megítélése, a közbeszédben mégis árnyalatnyi változásokon ment keresztül, a Kádár-rendszer 1956-os genealógiájának megkérdőjelezése nélkül. Ezt mutatják a hatvanas évek első felétől az 56-os eseményeket polemizálóbb és személyes elbeszélésen keresztül ábrázoló játékfilmek. A kádári konszolidáció ideológiai környezetében a fikcióba ágyazott néhány másodperces filmdokumentumoknak az addigiakhoz képest másfajta értelmzései jöttek létre, elsőként a *Párbeszéd*ben, Herskó János 1963-as filmjében, amiről a későbbiekben részletesen szó lesz.

<sup>1</sup> Lásd erről Kalmár 1998.



## AZ EREDETI FELVÉTELEK: FILMFORGATÁSOK AZ 1956-OS FORRADALOM IDEJÉN

Az utókor számára az eredeti felvételek rendszerezése és beazonosítása során két dolog okozott nehézséget. Az egyik, hogy ugyanazon eseményeket többen filmezték párhuzamosan, másrészt rövid filmszalagok voltak akkor még használatban (harmincöt milliméteres kamerával dolgoztak, és a kazetta két perc húsz másodperces felvételre volt elegendő, ebből az operatőrök többnyire kettőt vittek magukkal).<sup>2</sup> 1956. október 23. és november 4. között számos magyar és külföldi forgatócsoport dolgozott az események megörökítésén, ugyanakkor nem készült hivatalos híradófelvétel, a filmhíradó szervezése leállt a forradalom idején.<sup>3</sup> Ellentmondások a visszaemlékezések arról, hány méternyi és órányi anyag készült összesen. Varga János, a téma kutatója szerint nyolc-tíz óra,<sup>4</sup> Makk Károly filmrendező körülbelül húszórányi anyagra emlékezett. Teuchert József gyártásvezető bírósági vallomásaiban a játékfilmek forgatásával kapcsolatban tízezer méterről, azaz hatórányi filmszalagról beszélt.<sup>5</sup>

Október 23-án csak magyarok forgattak. A Híradó és Dokumentum Filmgyár (HDF) operatőrei filmezték, közülük is a legtöbb anyagot Mikó József vette fel.<sup>6</sup> Az első napról az emblemikus képsorok főleg az ő nevéhez kapcsolódnak, többek között a forradalom jelképévé vált lyukas zászlóról készült első felvétel is. A Műegyetemtől a Margit hídig vezető úton a tüntetést valószínűleg csak Mikó örökítette meg, később már több hasonló felvétel készült ugyanazokról a helyszínekről. A felvételek tanúsága szerint a Bem téren a tüntető tömeg és a szónokok megörökítésén már négy operatőr is dolgozhatott.<sup>7</sup>

Október 26-ától csatlakoztak a forgatáshoz a játékfilmek, és a forradalom idején, illetve az azt követő pár napban számos operatőr és rendező vett részt az események megörökítésében,<sup>8</sup> a stábotak Teuchert József gyártásvezető szer-

<sup>2</sup> A forgatások körülményeiről, majd a filmek sorsáról többek között a visszaemlékezésekből, magukból a mozgóképekből, valamint a Hunnia-dossziéból tájékozódhatunk. Visszaemlékezések az 1956-os forradalom filmforgatásaira: Gervai 2006; Szóts 1999; Vicsek 1989; a Hunnia-dosszié 1958-ban készült jelentése a forradalom idején működő Hunnia Filmgyárról, mely szerint a filmkészítők „olyan dokumentumokat igyekeztek fényképezni, amelyek megfeleltek az ellenforradalmi követelményeknek, így a film eszközeivel igyekeztek bizonyítani a szovjet beavatkozás barbárságát, az úgynevezett »felkelők hősiességét«.” Meszes ügynök jelentése. Gervai 2006: 151.

<sup>3</sup> Varga 1994: 288.

<sup>4</sup> Interjú Varga Jánossal, lásd Gózszy 2012.

<sup>5</sup> Varga 1995.

<sup>6</sup> Mikó József a forradalom után az Egyesült Államokban élt, garázsában őrizte a tekerceket, amiket a rendszerváltás után a Magyar Filmintézetnek adományozott. Varga 1994; Gózszy 2012.

<sup>7</sup> 1956. október 23. percről percre. Varga János összeállítása. ([http://mandarchiv.hu/cikk/833/1956\\_oktober\\_23\\_percrol\\_percre](http://mandarchiv.hu/cikk/833/1956_oktober_23_percrol_percre) – utolsó letöltés 2016. május.)

<sup>8</sup> Többek között Banovich Tamás, Badal János, Csongovai Per Olof, Hildebrandt István, Kovács László, Makk Károly, Zsigmond Vilmos.

vezte.<sup>9</sup> Céljuk a forradalom eseményeit hitelesen bemutató dokumentumfilm elkészítése volt, amiről a Hunnia Filmstúdió Munkástanácsa 1956. október 31-i első ülésén elfogadott határozata tanúskodik: „A nemzeti felkelésről megkezdett dokumentumfilmet folytatni kell, és lehetőleg minél előbb be kell fejezni.”<sup>10</sup> A korabeli lapok szerint ekkor még azt tervezték, hogy híradómozik nyílnak, és itt vetítik a „szabadságharc eseményeit bemutató híradó filmeket”.<sup>11</sup>

A HDF operatőrei és a játékfilmesek mellett külföldi forgatócsoportok (BBC, NBC, CBS, Osztrák Filmhíradó, Lengyel Híradó, a FOX, a Telenews, egy svájci operatőr, csehszlovák tudósító), valamint civilek is forgattak. Ez az egyik oka, hogy a felvételek között átfedések vannak, hiszen ugyanazt az eseményt több forgatócsoport is felvette. Másrészt még Budapesten több kópiát húztak le az elkészült anyagról, ezért később a játék- vagy dokumentumfilmekbe beépített felvételeknél sokszor nem lehet megállapítani, hogy kinek az anyagát látjuk.

A forradalmat követően több magyar operatőr vitt külföldre filmet, közülük Zsigmond Vilmos, Kovács László és Vass Ferenc november elején 2500–3000 méter anyagot adott el Erdélyi Istvánnak, aki a világháborút követően filmgyártó vállalatot működtetett Münchenben. Ezek felhasználásával készült a következő évben a *Magyarország lángokban (Ungarn in Flammen)* című film.<sup>12</sup> Általában azt mondhatjuk, hogy a legfontosabb külföldi produkciók a magyar forradalomról ezekből a magyar filmek (mindenekelőtt Mikó József, Zsigmond Vilmos és Kovács László) által forgatott és külföldre vitt tekercekből építkeztek.

Badal János története a külföldön visszavásárolt felvételről jól mutatja a kivitt filmek üzleti értékét. Párizsban Nagy Imre kivégzése után készített róla 13 perces filmet, ehhez azonban 56-os anyagokat kellett vennie Erdélyitől, köztük pedig felfedezte a saját felvételeit is. „Az én anyagaimat onnan lehetett felismerni, hogy egy rossz gépem volt, ami kicsit karcolta a kép jobb oldalát.”<sup>13</sup>

A filmtekercek másik részét 1957 februárjában magyar karhatalmisták és szovjet tisztak lefoglalták,<sup>14</sup> többek között azért, hogy részleteit bizonyítékként felhasználják a megtorlási perekben a forradalmárok ellen. Szerov – 1954 és 1958 között a KGB elnöke, 1956 októberében és novemberében az állambiztonsági szervek működését irányította Magyarországon<sup>15</sup> – jelentésében ez áll:

„[...] több mint 2600 méter filmanyagot koboztunk el. Az előzetes megtekintés során megállapítottuk, hogy a felvételek készítői »a népnek a létező hatalommal szembeni felháborodását örökítették meg«. Az ilyen jellegű felvételek mellett bemutatják a garázdálkodásokat, a pogromokat, a rablásokat, és megaláztatásokat, ame-

<sup>9</sup> A forradalom leverése után az egyetlen filmes Teuchert József, akit bíróság elé állítottak. Peréről részletesen ír Varga 1995.

<sup>10</sup> Gervai 2006.

<sup>11</sup> *Igazság*, 1956. november 2. száma. Idézi Gervai 2006: 124.

<sup>12</sup> Szóts 1999: 79.

<sup>13</sup> Gervai 2006: 113.

<sup>14</sup> Szóts 1999: 79.

<sup>15</sup> Szereda–Sztikalín 1993: 325.

lyeket fasisztacsoportok hajtottak végre, köztük különösen sok a fiatal. [...] Számos olyan filmkocka van, amelyeket fel lehet használni mint leleplező anyagot az imperialista körök és a fasiszta körök ellen, [...]. A filmet Moszkvába küldtük feldolgozás céljából, ezután az SZKP Központi Bizottságának nyújtjuk be.”<sup>16</sup>

A filmek elkobzásának másik oka a múlt kisajátítása. 56-os fényképekkel kapcsolatban írja Müller Rolf, de a filmekre éppúgy érvényes a megállapítás:

„A vizuális emléktanyag birtoklása azt a célt szolgálta, hogy annak darabjai a történetekről szóló diskurzusban ne az eredeti (keletkezési) funkciójuknak megfelelően rögzüljenek, nehogy a »forradalmi« emlékezet helyévé válhassanak.”<sup>17</sup>

Mire a forradalom alatt forgatott filmek egy része közönség elé került, a képek elvesztették elsődleges jelentésüket. 1957-től több nyugati összeállítás született a kivitt anyagokból, és Magyarországon is elkészült az *Így történt* című propagandafilm. Az eredeti felvételeket különböző célból és eltérő kontextusban az alkotók egyaránt bizonyítékként használták a hazai és a nyugati propaganda-összeállításokban, akkor is, ha az „ellenforradalom” tézisért fogalmazták meg, akkor is, ha a forradalmárok igazát és hősiességét emelték ki, és akkor is, amikor pár évvel később a játékfilmekbe ágyazva szerepük a történelmi események megidézése volt.

## A PROPAGANDAFILMEK: 1957–1958

Az eredeti felvétel ereje a látvány igazságában rejlik, abból a hitből fakad, hogy ha a rögzített esemény és a rögzítés ideje megegyezik, a felvétel az „akkor és ott”, az adott pillanatban létező világ megcáfolhatatlan lenyomata. A látszat azonban csalhat, amit legalább az orosz némafilm olyan remekei óta tudunk, mint az archív felvételekből összeállított, a cári család ellen hangoló *A Romanov-ház bukása*: a film „igazsága” manipulálható, vagyis az eredeti jelentés a jelenetek sorrendjével vagy megfelelő kommentárral átértelmezhető, így a felvételekből ellenkező jelentésű filmet lehet készíteni.

Az eredeti jelentéssel szemben a kontextus hatalmát mutatja két, ugyanabban az évben, de ellentétes megközelítésben készült propagandafilm: az *Így történt* és a *Magyarország lángokban* (*Ungarn in Flammen*) gerincét ugyanazok a felvételek alkotják. A manipulációs lehetőségeket kihasználva 1957-től a berendezkedő hatalom a saját céljainak szolgálatába állította a forradalom idején készült felvételeket. A következő két évben a képeknek új jelentésrétegei jöttek létre: az MSZMP és a Kádár-rendszer eredettörténetének megcáfolhatatlan vizuális bizonyítékaiként szolgáltak. Ezt a szerepet töltötte be a Kolonits Ilona rendezte, a forradalmat lejá-

<sup>16</sup> Szereda–Sztikalin: 1993: 163.

<sup>17</sup> Müller 2014.

rató, az eseményeket „ellenforradalomnak” beállító *Így történt* című húszperces anyag. Az MSZMP állásfoglalása szerint „az ellenforradalom kirobbanásához négy, szorosan összefüggő tényező vezetett”: a nyugati imperialista körök, a hazai ellenforradalmi erők, a Nagy Imre-féle áruló frakció és „a Rákosi Mátyás vezette Központi Vezetőség hibás politikája”.<sup>18</sup> Az *Így történt* ennek a koncepciónak alárendelve az 56-os filmfelvételeket erős verbalitással és a képek szerkesztésével manipulálta. A film keretes szerkezete az eseményeknek a rombolástól az új kormány által biztosított rendig tartó ívét hangsúlyozza. A film elején felvezetésképpen a fegyveresekből, zászlóégetésből, lincselésből és géppuskaropogásból álló montázs a rombolást és a félelmet hangsúlyozza. A záró jelenetben az újonnan megteremtett rend és béke képviselőiként a párházat védő sorkatonákat látjuk családjuk környezetében. A kettő között a forradalomról készült filmfelvételekből az „ellenforradalom” történetét rakták ki az alkotók. (Nem minden kép szól a forradalomról, az imperialista hatalmak lejáratáshoz „az egyiptomi események” híradófelvételeit használták.) Verbálisan az *Így történt* teljes mértékig az előbb már említett kádári interpretációt szolgálja. Mindvégig „ellenforradalomnak” nevezi az eseményeket („az ellenforradalom hangja”), a felbujtók a fasiszmus hívei („fasiszmus máglyái”, „fasiszta puccs”) és a külföldi imperialisták.

A Münchenben Erdélyi István által készített *Ungarn in Flammen* című film elfogultságát a filmrendező Szóts István – aki a forradalom alatt a Hunnia Filmgyárban a munkástanács tagja volt – visszaemlékezésében a következőképpen foglalja össze:

„A 2500–3000 méter kicsempészett anyag nem volt elegendő egy egész estét betöltő dokumentumfilmhez. A producer a film első részét megtoldotta a magyar nemzet ezeréves történelmének, a magyarság szabadságszeretetének és szabadságharcainak ismertetésével. Sajnos sokszor bántóan naiv és oktató formában, főleg az iskolai történelmi faliképek felhasználásával.”<sup>19</sup>

Azt, hogy a kommentár miként ferdíti el a képek értelmét, jól mutatja, ha egymás mellé helyezzük az *Így történt* és a *Magyarország lángokban* ugyanazon képsorait.<sup>20</sup> Például a vörös csillag leverését Kolonits Ilona összeállításában „szégyenteljes rombolásnak” nevezi, Erdélyi István „csillaghullásnak”; azt a jelenetet, amikor idős férfit látunk a felkelők kíséretében, az *Így történt* ezekkel a szavakkal kommentálja: „kinek vétett az öreg Szőlősi Ferenc a belügyminisztérium asztalosa”, ugyanezen képsornál a *Magyarország lángokban* azt mondja: „A felkelők megnyitják az ÁVH börtönöket, ezrek és ezrek nyerik vissza szabadságukat.”

<sup>18</sup> Teleki 1958: 6.

<sup>19</sup> Szóts 1999: 79.

<sup>20</sup> Zsombolyai János leplezi le először *A forradalom képei* (1990) című dokumentumfilmjében a két film összehasonlításával az „eredeti jelentés” átértelmezését, az archív felvételek manipulációt.

A felvételek manipulációjához hozzátartozik, hogy mind a *Magyarország lángokban*, mind a *Felkelés Magyarországon (Revolt in Hungary)* című amerikai összeállításban áldokumentum-felvétel is akad: a zászlóból a címert kivágó csoport jelenetét utólag forgatták, csakúgy, mint az amerikai produkcióban a Molotov-koktélt kerítésen átdobó fiatal férfi jelenetét, amit Mikó József készített az Egyesült Államokban.<sup>21</sup>

1957-ben, a pártház ostromának egyéves évfordulóján a Magyar Filmhíradó készített *Esküszünk* címmel tudósítást az archív felvételek felhasználásával. Következtesen megválogatott, a borzalmat demonstráló képek kísérik Marosán György Köztársaság téri beszédét.

„Eltvársak! Most egy esztendeje az ellenforradalom vihara tombolt hazánk felett. [...] Ezekben az órákban már lezajlott a csata a Köztársaság téren. Tort ült az árulás és a hősök véréit itta gyász tér.”

Szó és kép erősíti egymást, a patetikus szónoklat hatását a lincselés, a holttestek és az égő papírok látványa fokozza.

1958-tól módszert váltott a tömegeket befolyásoló kádári gépezet, és a film-dokumentumokat alkalmazó „dokumentumfilmeket” felváltotta a játékfilmes formába bújtatott propaganda.

## A JÁTÉKFILMEK – 1957–1963

Csak pár másodpercről van szó, mégis érdemes kiemelni, hogy az első, 56-os filmdokumentumokat alkalmazó magyar játékfilm az 1963-ban készült *Párbeszéd*. Azonban nemcsak ezért fontos a tizenöt év történelmét átfogó Herskó-rendezés, hanem mert a Kádár-rendszer első, komoly társadalmi vitát kiváltó filmje, ami a közelmúlt eseményeiről, köztük hangsúlyosan 1956-ról szól – más-ként, mint az „ellenforradalmat” addig végtelenül leegyszerűsítő sematikus munkák. 1957 és 1960 között ugyanis négy játékfilm járult hozzá a Kádár vezette hatalom legitimációjához. Ebből három az ötvenes évek sematizmusát idézi: a *Tegnap*, a *Virrad* és *Az arcnélküli város* ugyanarra az alaphelyzetre épül, amelyben az ellenforradalom zavaros és bizonytalan helyzetébe megérkezik a megmentő, a rend képviselője, és helyreállítja az életet. A megrendelésre készült munkák feladata a párt hőstettének elbeszélésével a Kádár-rendszer önmeghatározásának erősítése. A közvetlenül a forradalom leverését követően fogant 1957-es *Éjfélkor* ennél óvatosabban beszél 56-ról, ugyanis a politikai helyzetet és az októberi eseményeket – érthető módon, néhány hónappal a forradalmat követő bizonytalan helyzetben – nem ábrázolja. Központi kérdése a neves színész és az ígéretes balett-táncos szerelmi történetén keresztül exponált disszidálás,

<sup>21</sup> Varga 1994: 289.

a „menni vagy maradni” dilemmája. A négy film közös vonása az időbeli perspektíva, a történelmi távlat hiánya: 56 az alap, amelyből következnek a jelent meghatározó döntések.<sup>22</sup> Ehhez képest a *Párbeszéd*, ami 1945-től a hatvanas évek elejéig vezeti hősei történetét, a forradalom után az első film, mely arra a kérdésre próbál választ adni, hogyan éljünk együtt a jelenben a múltunkkal.

Herskó János rendezése annak az 1963-tól 1970-ig tartó magyar új hullámnak az egyik nyitó darabja, amelyben a múltat faggató filmek (a *Párbeszédet* követően például az *Apa*, a *Tízezer nap*, a *Húsz óra*) egyik sajátossága a sorsfordító események közötti történelmi folytonosság megteremtése, a nyugati modern film hatására időfelbontásos elbeszélési formában. A múlt a szereplők nézőpontján keresztül tárul fel, a főhős tapasztalatán átszűrve értelmeződik az adott történelmi helyzet.<sup>23</sup> A *Párbeszéd* Jutka és Laci, a kommunista meggyőződésű szerelmesek történetét több időugráson és visszatekintésen keresztül a koncentrációs tábor felszabadításától a hatvanas évek elejéig beszéli el. A lágerből hazatérő fiatal lány a kommunista pártban talál otthonra, itt ismerkedik meg Lacival, aki később a személyi kultusz koncepció perének áldozataként börtönbe kerül. Innentől a házaspár a történelmi fordulatokat különbözőképpen éli meg, így a forradalmat is, majd a film végére ismét egymásra találnak, és a nagy párbeszéd, a személyes konfliktusok megoldása az 56 utáni Kádár-rendszer kompromisszumait szimbolizálja.

„56 kényes téma volt, de nem tilalmas” – így summázta az egykori filmfőigazgató, Papp Sándor az „ellenforradalom” ábrázolhatóságát 1963 és 1968 között.<sup>24</sup> Nem volt azért ilyen rugalmas a rendszer, hiszen a *Tízezer nap* című Kósa Ferenc-film bemutatását annak az 56-os jelenetnek a kivágásához köthették, amelyben elhangzik a „forradalom” szó.<sup>25</sup> Mindenesetre, ahogy Herskó fogalmaz, „63 után már igyekeztek nem betiltani”. A *Párbeszéd* a konszolidáció kezdetének mintadarabja: a kompromisszumok filmje – maga Herskó is így nevezte alkotását, amelyet visszaemlékezése szerint épp ezért kritizáltak.

„Minden oldalról támadták. Hivatalosan fanyalogtak [...]. A másik oldalról pedig hazaárulónak, megalkuvónak tekintettek, mivel azt mutattam meg, a kádári konszolidációban is van valami jó.”<sup>26</sup>

Miben állt ez a bizonyos kompromisszum? Mindenekelőtt a tabuk kezelésében. Egyrészt a film a legfontosabb problémákat elkerüli, hiszen nem beszél (hogyan is beszélhetett volna) az 56 utáni megtorlásokról, és bár kitűnnek a Rákosi-diktatúra hibái, a személyi kultusz éveiben játszódó részek hangulata is olyan felszabadult, mintha a hatvanas években járnánk. A szocializmus „jó kom-

<sup>22</sup> Murai 2008: 97–102.

<sup>23</sup> Gelencsér 2012.

<sup>24</sup> Gervai 2004: 223.

<sup>25</sup> Gervai 2004: 234.

<sup>26</sup> Gervai 2004: 80, és bővebben Muhi 2006.

munistáit” képviselik a Rákosi-rendszerben csalódott, kicsit tétova, esendő, épp ezért rokonszenves, szeretni való hősei. A Kádár-rendszer ideológiájához a film befejezése is remekül passzol, amikor a konfliktusokat képesek megbeszélni a szerelmesek, és életüket ismét közös mederbe terelik – mint az ország sorsát az „ellenforradalom” utáni Kádár-kormány. Másrésztől a *Párbeszéd* a kor politikai lehetőségeihez képest megmutat néhány addig tabuként kezelt eseményt. Az elhagytott holokauszt témáját is felveti a film eleje pár perc erejéig, de 56-tal kapcsolatban is megmutat néhány, addig a nyilvánosságban kimondhatatlan eseményt. Hallhatjuk például Nagy Imre beszédét, igaz, nevének említése nélkül, és nem az ő, hanem egy bemondó hangján: „Itt a Magyar Népköztársaság Minisztertanácsa.”<sup>27</sup> Látjuk a „nem vagyunk mi elvtársak!”-at zúgó tüntető tömeget is az eredeti felvételek és a konstruált jelenetek ügyes váltakozásával, valamint a halottak napján a harcban elesettek emlékére gyűjtött gyertyákra is fordít egy svenket a film.

Az időfelbontásos technikát az alkotók az 56-os események ábrázolásakor alkalmazzák, így a főszereplők utólag értelmezhetik saját szerepüket a történetekben, és a két nézőpontú elbeszélés egyúttal a férfi és a nő békülési folyamatának az alapját jelenti – hiszen a múlt tisztázásakor már a konszolidáció korában vagyunk. „Akkoriban minden olyan lelkesítő és izgalmas volt”, eleveníti fel az eseményeket Jutka Lacinak pár évvel az „ellenforradalom” leverését követően. Ekkor látjuk az első felvételeket október 23-áról, a lelkes, forrongó tömegről 30 másodperc eredeti felvételt implikált Herskó János az általa forgatott anyagba. Pár perccel később a Köztársaság téri lincselésekről készült fényképekkel szembeül a Töröcsik Mari által megformált szereplő, átadva döbbenetét a nézőnek: „Azért ez borzasztó, ami itt történt a Köztársaság téren.” (A képek John Sadovy később Robert Capa-díjat nyerő fotói, amelyek először a *Life* magazinban jelentek meg a forradalom leverése után, itt van tehát időbeli csúsztatás a filmben.)

Miért engedélyezhették a *Párbeszéd*ben az 56-os filmdokumentumok felhasználását már hét évvel az eseményeket követően? Hiszen az archív maga a bizonyosság, a megtörtént események vizuális igazolása. Ugyanakkor az archív felvételek játékfilmben illesztése mindig ellentmondásos, mert miközben nézője az egykori események megtörténtének igazolását láthatja benne, kiszolgálója a film koncepciójának, a mű történelemszemléletének. Ez történik a *Párbeszéd*ben is. A két archív anyag, az első nap tüntetéseinek és az elborzasztó lincseléseknek az egymás mellé helyezése ugyanis megfelel a Kádár-kormány 56-ról kialakított értelmezésének, az „ellenforradalom” tézisének, miszerint október 23-án az ifjúság felvonulása az imperialista körök által felbujtott csöcselék vérszomjas tetteibe torkollik.

„A *Párbeszéd* bemutatását rendkívül alaposan kell előkészíteni s a film sikerét megfelelő színvonalú előzetes propagandával kell segíteni”<sup>28</sup> – áll egy film-fő-

<sup>27</sup> Idézet a *Párbeszéd*ből, 1:20 perc.

<sup>28</sup> MNL OL XIX-I-22. f. 78. d. 1963.

igazgatósági jelentésben.<sup>29</sup> A *Párbeszéd* komoly sajtóvisszhangja és országos vitája részben azzal magyarázható, hogy a közelmúlt „minket érintő” eseményeiről, a „mi nemzedékünkéről” a korábbi sematikus filmekhez képest lényegesebben árnyaltabban és bátrabban beszélt. Másrészről a sajtóban és az anketokon kialakult vita<sup>30</sup> már a Kádár-kor „modernizált nyilvánosságát”<sup>31</sup> tükrözte.

A *Párbeszéd* kortárs sajtóreceptiójából a Kádár-rendszer győzelmét lehet kiolvasni, ugyanis a korszak ideológiájának alapállításai 1963–64-re átkerültek a társadalmi nyilvánosságba, és a kollektív emlékezetre gyakorolt hatását a cikkek kifejezése, érvei egyértelműen mutatják. A kritikák egyik visszatérő témája a személyi kultusztól való elhatárolódás, a Rákosi-rendszer bűneinek megemlítését szinte mindegyik újságcikk feladatának érezte. Ezt a jelenséget nevezi Kalmár Melinda „interpretációs kényszernek”:<sup>32</sup> az ötvenes évek párttevékenységének folyamatos átértelmezéséről van szó. A film kapcsán a *Népszabadság* kritikusa „a személyi kultusz önkényéről” ír, amit „súlyos következményektől terhes periódusként” nevez meg.<sup>33</sup> Az *ÉS* cikke az illusztratív ábrázolást kéri számon a filmen: „[...] miért is ellenzi a marxista esztétika az illusztrációs módszert? Miért nem pártos ez a módszer [...]?”<sup>34</sup> Az egyik megyei napilap újságírója pedig épp a mindenhol sematizmus nyomait felfedező kritikákat kifogásolja: „[...] a sematizmus korszakának olyan előjelű tagadása, amely hovatovább egy másik, nevezzük így: neo-sematizmusba csap át”.<sup>35</sup> A *Magyar Nemzet* újságírója a következő megfogalmazással utal a személyi kultusz és a Kádár-rendszer különbségére: a film „híten tesz a szocializmus, az új megtisztult életforma – a párt politikája mellett”.<sup>36</sup> A cikkek az októberi eseményeket már egyértelműen „ellenforradalomnak” nevezik, ahogyan a film ábrázolja 56-ot, arról viszont megoszlik a kritikusok véleménye. Több írás „sietősen vázlatosnak”, leegyszerűsítőnek találja, más úgy látja, az „igazságnak megfelelően”<sup>37</sup> ábrázolta Herskó az eseményeket. S még valami, amiben megegyeznek a kritikák: a konszolidáció dicsérete. A film „híten tesz a szocializmus, az új megtisztult életforma – a párt politikája mellett” – írja a *Magyar Nemzet* újságírója.<sup>38</sup>

1963 után a rendszerváltásig az 1956-os forradalomról készült filmfelvételek alapvetően ugyanabban a két szerepben jelentek meg, mint a kora Kádár-korban. Propagandaművekben használta fel a párt az ellenforradalom igazolására,

<sup>29</sup> Miközben az országos fogadtatás miatt aggódtak a filmhivatalnokok, a filmet a cannes-i fesztivál egyik lehetséges magyar képviselőjeként említették.

<sup>30</sup> Az anketok tanulságait Herskó János össze is foglalta egy cikkben *Ankét vagy alkotói megbeszélés* címmel. *Népszava* 1964. március 1. Ebben a rendező többek között azt is kiemeli, hogy a viták hatására vágott ki két részletet a filmből.

<sup>31</sup> Kalmár 1998: 277.

<sup>32</sup> Kalmár 1998: 20.

<sup>33</sup> Komlós János: *Párbeszéd*. Új magyar film. *Népszabadság* 1963. október 12.

<sup>34</sup> Héra Zoltán: Történelmi illusztrációk. Jegyzetek a *Párbeszéd*ről. *Élet és Irodalom* 1963. október 5.

<sup>35</sup> Párkány László: A *Párbeszéd* ürügyén. *Észak-Magyarország* 1963. november 10.

<sup>36</sup> Vilcek Anna: *Párbeszéd*. Új magyar film. *Magyar Nemzet* 1963. október 3.

<sup>37</sup> Komlós János: *Párbeszéd*. Új magyar film. *Népszabadság* 1963. október 12.

<sup>38</sup> Vilcek Anna: *Párbeszéd*. Új magyar film. *Magyar Nemzet* 1963. október 3.



amire a legerősebb példa az 1986-ban műsorra tűzött *Velünk élő történelem*. Ebben a háromrészes tévéműsorban addig soha nem látott, jelentős mennyiségű vizuális anyaggal igyekeztek a szerkesztők – Berecz János vezetésével, aki ekkor a Központi Bizottságban propagandaügyekkel foglalkozott – az „ellenforradalomról” harminc éve kialakított koncepciót megerősíteni.

Másrésről játékfilmek építették a fikciós anyagba az eredeti felvételek töredékeit, hogy színről színre láttassák az eseményeket, a helyszíneket, s így megte-remtsék a történelmi korszak vizuálisan hiteles környezetét. Közvetlenül a *Párbeszéd* után két, Szabó István rendezésben készült filmben, az *Álmodozások korában* és az *Apában* is látni néhány snittet 56-os filmekből, az előbbiben a mozhír-adó részeként készíti a fiatal főszereplőket saját identitásuk megfogalmazására. A nyolcvanas évek elején a *Megáll az időben* az utcai harcok látványa vezeti be a filmet, hogy 56 következményeként beszéljen a hatvanas évek kompromiszsumokkal telített magyar valóságáról. A Kádár-rendszer utolsó éveiben készült a *Szamárközhögs*, az első film, amely vígjátéki elemekre építve meséli el egy család túléléstörténetét a forradalom idején, s amelyben az archív anyagok a család életvilágától elválasztva jelenítik meg a külvilágot, a veszélyes forradalmi környezetet. Végül, a rendszerváltozás előtt készült az *Eldorádó*, ami azért is érdekes, mert az eredetinek szánt 56-os felvételek között egy áldokumentum-felvételt is látunk, mégpedig azt, amelyet az 1957-es *Magyarország lángokban* és a *Felkelés Magyarországon* című produkciók is felhasználtak: a zászlóból kivágott címernek ez az eredetinek vélt képsora vezette félre a film alkotóit.

A szocialista rendszer sajátos „puha diktatúra” jellegét jól szemlélteti, hogy játékfilmben filmdokumentumot legtöbbször épp a legkeményebben védett tabutémát érintő rendezésben találunk. Ha egy magyar állampolgár 1990-ig rendszeresen nézte a hazai filmeket, összesen kilenc-tíz percnyi dokumentumértékű felvételt láthatott 56-ról. Az 56-os forradalom hagyományának alapítása 1989-ben történik meg<sup>39</sup> – arra azonban alkalmasak voltak a fikcióba kevert archív idézetek, hogy a képek bizonyító erejével a forradalmi események tényére emlékeztessenek, és hozzájáruljanak a forradalom ikonográfiájának kialakulásához.

## FORRÁSOK

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)

XIX-I-22. A Filmfőigazgatóság iratai, 1963.

*Élet és Irodalom* 1963.

*Észak-Magyarország* 1963.

*Igazság* 1956

*Magyar Nemzet* 1963.

<sup>39</sup> Erről részletesen György 2000.

*Népszabadság* 1963.

*Népszava* 1964.

*A forradalom képei* (r. Zsombolyai János, 1990.)

*Álmodozások kora* (r. Szabó István, 1964.)

*Apa* (r. Szabó István, 1966.)

*A Romanov-ház bukása* (r. Esfir Shub, 1927.)

*Az arcnélküli város* (r. Fejér Tamás, 1960.)

*Éjjélkor* (r. Révész György, 1957.)

*Eldorádó* (r. Bereményi Géza, 1988.)

*Felkelés Magyarországon*, amerikai televíziós produkció (r. Walter Cronkite, 1958.)

*Hideg napok* (r. Kovács András, 1966.)

*Hús óra* (r. Fábri Zoltán, 1965.)

*Így történt* (r. Kolonits Ilona, 1957.)

*Magyarország lángokban. Egy nép harca a szabadságért* (r. dr. Erdélyi István, 1957.)

*Megáll az idő* (r. Gothár Péter, 1981.)

*Párbeszéd* (r. Herskó János, 1963.)

*Szamárköhögés* (r. Gárdos Péter, 1987.)

*Tegnap* (r. Keleti Márton, 1959.)

*Tízezer nap* (r. Kósa Ferenc, 1965.)

*Velünk élő történelem*, televíziós dokumentumfilm, főszerkesztő: Berecz János – Radványi Dezső, 1986.)

*Virrad* (r. Keleti Márton, 1960.)

## HIVATKOZOTT IRODALOM

Gelencsér Gábor 2012: Az emlék: más. Történelmi múlt idők. *Filmvilág*, (55) 8. 34–37.

Gervai András 2004: *A tanúk. Film – történelem*. Saxum Kiadó, Budapest.

Gervai András (szerk.) 2006: *13 nap remény. Filmek a forradalomról – Filmesek a forradalomban*. Made, Budapest.

Gözszy Kati 2012: Sok pénzbe kerül a rádió ostroma. Interjú Varga Jánossal. ([http://index.hu/belfold/2012/10/22/varga\\_janos/](http://index.hu/belfold/2012/10/22/varga_janos/) – utolsó letöltés 2016. május.)

György Péter 2000: *Néma hagyomány*. Magvető Kiadó, Budapest.

Kalmár Melinda 1998: *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Magvető Kiadó, Budapest.

Muhi Klára 2006: *Herskó. Interjúkötet*. Korona Kiadó, Budapest.

Murai András 2008: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Savaria University Press, Szombathely.

Müller Rolf 2014: A harc helyszíne – bűn színhelye. *Kommentár* (9.) 4. ([http://www.kommentar.info.hu/iras/2014\\_4/a\\_harc\\_helyszine%E2%80%93a\\_bun\\_szinhelye#-foot2](http://www.kommentar.info.hu/iras/2014_4/a_harc_helyszine%E2%80%93a_bun_szinhelye#-foot2) – utolsó letöltés 2016. május.)

- Szereda, Vjacseszlav – Sztikalin, Alekszandr (szerk.) 1993: *Hiányzó lapok 1956 történetéből. Dokumentumok a volt SZKP KB levéltárából*. Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest.
- Szóts István 1999: *Szilánkok és gyaluforgácsok*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Teleki Éva (szerk.) 1958: *Ellenforgalom Magyarországon 1956*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.
- Varga Balázs 1994: Egy forradalom snittjei. In: *1956 Évkönyv 1994*. 1956-os Intézet, Budapest, 287–291.
- Varga Balázs 1995: Filmpolitika, film és politika a forradalom után. In: *1956 Évkönyv 1995*. 1956-os Intézet, Budapest, 147–161.
- Vicsek Ferenc 1989: Előhívás. Beszélgetés az 1956. őszi filmforgatásokról. *Filmvilág* (32.) 7. 13–19.

Berta János

## Valóság tűzön-vízen át

*Megismerési módszerek és filmkészítői attitűdök az 1970-es évek magyar dokumentumfilmjében*

A magyar dokumentumfilm az 1960–70-es évek fordulóján a filmtörténet (és a társadalomtörténet-írás) szempontjából is fontos változáson ment keresztül. A dokumentumfilmesek figyelme a (társadalmi) valóság filmmel történő megismerése felé fordult. Az egyes emberek élethelyzeteinek, illetve a társadalmi jelenségeknek a filmes ábrázolása kiegészült a társadalomtudományi-szociológiai módszertan filmkészítésben történő alkalmazásának igényével.<sup>1</sup> Ennek eredményeként olyan filmek készültek, amelyek három szempontból is különlegesnek tekinthetők. Egyrészt a szociológiai szemlélet és hangnem miatt a nézőben erősebben alakul(hat) ki az érzés, hogy a „valóságot”, a társadalmi folyamatok rögzítését látja.<sup>2</sup> Másrészt ennek a „hétköznapi-társadalmi” nézőpontnak köszönhetően a filmek ráirányították a figyelmet kortárs problémákra, olyan kérdésekre, amelyek addig

<sup>1</sup> A magyar dokumentumfilm történetében ez a korszak azért is fordulóponthozható, mert korábban ugyan készültek dokumentumfilmek, amelyek társadalmi kérdéseket tárgyaltak, gyakran az egyént, személyes sorsokat előtérbe helyezve, de az 1970-es évek elejének filmkészítése az, amely elkötelezetten a társadalmi jelenségek feltérképezését vállalja magára. Az 1950-es évek mindenhol tetten érhető, manipulatív sematizmusa a dokumentumfilm-gyártásra is jellemző volt, míg az 1960-as évekre a lírai hangvételű dokumentumfilmek mellett a tájékoztató, mélyebb analízist nélkülöző filmgyártás volt jellemző. Ez részben annak is volt köszönhető, hogy a dokumentumfilmek ekkor játékfilmek mellett, kísérőfilmekeként kerülhettek csak a mozikba, így 17 percnél nem lehettek hosszabbak. A nemzetközi trendek néhány év késéssel ugyan itthon is éreztették hatásukat (például a cinema vérité vagy a direct cinema megoldásainak megjelenése az 1960-as években, illetve ezeknek az 1970-es évek elején meginduló kritikája a filmgyártásban és a filmesztétikai fórumokon), de az 1970-es évektől kezdve a magyar dokumentumfilm-készítésnek jól körülírhatóak a sajátosságai. Ebben az időszakban (részben a Balázs Béla Stúdió tevékenységének, részben a műfaj önállósodásának, felértékelődésének köszönhetően) a dokumentumfilm egyre nagyobb teret nyert a hazai filmművészetben belül, olyannyira, hogy párhuzamosan a nemzetközi trendekkel (de azoktól eltérő indíttatásból) a dokumentarista formák, megoldások a játékfilmek műfajába is átszivárogtak (ezzel gyakorlatilag új műfajt, a fikciós dokumentumfilm műfaját honosítva meg Magyarországon). Társadalomtörténeti szempontból nem elhanyagolható tény, hogy a dokumentumfilm-készítés megújításának ideája nem független az új gazdasági mechanizmus reformjainak szellemiségétől.

<sup>2</sup> A dokumentumfilm műfaji sajátosságából adódóan még ma is általános befogadói hozzáállás, hogy a film megtekintése során nem maga a film, hanem annak témája kerül előtérbe. Gyakorlatilag egy dokumentumfilm esetében szeretünk megfeledkezni arról, hogy a film is szerkesztett, művészi intenciók mentén létrehozott alkotás, amiben legalább annyira fontos az alkotói szándék és a befogadói értelmezés, mint a téma. Ez hatványozottan igaz azokra a filmekre, amelyek (fokozva az objektivitás illúzióját) társadalomtudományi szempontokat, módszereket integrálva készültek – ezzel hitelesítve narratívájukat.

(leginkább politikai-cenzurális okokból) nem, vagy csak marginálisan jelentkeztek a nyilvános diskurzusokban. Harmadrészt ezek a filmek – fokozva az utólagos hitelesség érzetét, „illúzióját” – a társadalmi problémák ábrázolását gyakran rendszerkritikus attitűddel vitték véghez, vagyis a hiteles, „valóságű” ábrázolás politikai részvétellel párosult. Mintha a hitelesség a korszakban (és utólag is) a rendszert bíráló magatartásban volna keresendő, azzal volna mérhető.

Jelen dolgozat három eset elemzésén keresztül azt vizsgálja, hogy a szociológiai filmkészítés módszertana, illetve az elkészült filmek alapján miként válik egy jelenség filmezésre méltóvá a korszakban, hogyan lesz egy adott információból a filmkészítői szemlélet mentén dokumentumfilm, és felvillantja annak lehetőségét, hogy ezek a filmek társadalomtörténeti forrásként is használhatóvá váljanak.<sup>3</sup>

## A SZOCIOLÓGIAI FILMPROGRAM

Fiatal filmesek 1969-ben adták közre újító szellemű kiáltványukat *Szociológiai filmsoportot!* címmel a *Filmkultúra* hasábjain. A kiáltvány célkitűzése az volt, hogy integrálja a dokumentumfilm-készítésbe a szociológia szemléletét, módszertanát és vizsgálati tematikáját.<sup>4</sup> Részben a szociológia tudományos legitimációjának következtében, részben a dokumentumfilmes tevékenységhez társított társadalmi felelősségvállalás ideájának köszönhetően a korszak filmesei a dokumentumfilm-készítésre mint a valóság megismerésének (egyetlen) hiteles eszközére tekintenek. A kiáltvány szerint a korábbi, egy-egy téma megtalálását és feldolgozását már-már véletlenszerűen megvalósító dokumentumfilm-készítést egy módszeres társadalmi feltáráson és feldolgozáson alapuló filmkészítésnek kell felváltania.<sup>5</sup> A filmesek feladata az, hogy „az anyaggyűjtésben a valóság teljesebb feltérképezésére – a feldolgozásban pedig új, megfelelőbb dokumentarista

<sup>3</sup> Arra jelen keretek közt nincs lehetőségem, hogy a szociológiai filmkészítés módszertanát, az ehhez kapcsolódó kortárs filmszakmai diskurzust teljes mélységében elemezzem és ismertessem, illetve feltárjam az egyes filmek által tárgyalt események társadalomtörténeti hátterét, értelmességét. Ezért szűkítettem elsősorban a fókuszot arra, hogyan lesz egy információból dokumentumfilm, és az egyéb aspektusokat csak érintőlegesen tudom jelezni, számítva az olvasó megértésére.

<sup>4</sup> A kiáltványt pályakezdő filmesek és írók írták alá, akik később a BBS (vezetői) tagjai közé is bekerültek (Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfi László, Pintér György, Sipos István, Ajtony Árpád, Bódy Gábor, Dobai Péter, Kardos Csaba). Ugyanakkor fontos kiemelni, hogy a kiáltványban megfogalmazott személelmód egyrészt nemcsak néhány, marginális helyzetű filmkészítő véleménye volt, hanem széles körben elterjedt, és meghatározta a filmkészítést – többek között a BBS hivatalos programját is az 1970-es évek elején (a program ismertetése: Változások a Balázs Béla Stúdióban 1969: 14–16.). Ezzel párhuzamosan a kiáltványban megfogalmazott kérdések időről időre a filmesztetikai diskurzusban is megjelentek, elsősorban a kor vezető filmes folyóiratában, a *Filmkultúr*ban, mind gyakorlati, mind elméleti szempontokat taglaló viták, kerekasztal-beszélgetések, véleménynyilvánítások formájában.

<sup>5</sup> Tulajdonképpen arról az ideáról van szó, hogy a dokumentumfilm-készítés során (a forgatás előtt és közben) fel kell térképezni az aktuális társadalmi viszonyokat ahhoz, hogy kirajzolódjon, miről érdemes és fontos filmet készíteni. Ehhez szolgálna módszerül a szociológia módszertana.

módszerek kifejlesztésére törekedjenek”.<sup>6</sup> Tulajdonképpen ez a két vezérgondolat határozza meg a dokumentumfilmről, illetve annak feladatáról szóló diskurzust a korszakban: a valóság a (dokumentum)filmen keresztül ismerhető meg teljes mélységében, és a dokumentumfilmnek támaszkodnia kell a szociológiai megismerés módszertanára. Így válik a társadalmi valóság a filmen keresztül a néző számára megismerhetővé.

Az 1970-es évtized elején készült filmek már e szemléleti megújulás következtében készültek, és jól nyomon követhető rajtuk a szociológiai szándék megvalósulása és eredményessége is.<sup>7</sup> A filmkészítés által véghezvitt módszeres valóságfeltárás (különösen a Balázs Béla Stúdió [BBS] filmjeiben) egyfajta rendszerkritikus attitűdöt is magában rejtett, illetve az elkészült filmek értelmezésének gyakori kontextusa is a rendszerbírálat. Úgy tűnik, mintha ezek a dokumentumfilmek azt a célt szolgálták volna, hogy leleplezzék, kritizálják és megváltoztassák a fennálló politikai rendszert. A rendszerkritikus filmek készítésének, illetve a filmek rendszerkritikusként való értelmezésének egyik sarokpontja a hatalmi mechanizmusok mikroszintű leleplezése: „a valóságfeltárás politikai jellege pedig abban rejlik, hogy a kamera objektív tekintete segítségével leleplezi a mindennapok megszokásából származó hazugságokat és az érdekek elnyomó apparátusát.”<sup>8</sup> Mindez azt is feltételezi, hogy a társadalomnak azzal az állapottal, amit ezek a filmek igyekeznek feltárni, valami nincs rendben, változtatásra szorul. Egyfelől „a tipikus BBS-dokumentumfilm a szocialista modernizáció üzemzavarait leplezi le,” másrészt pedig a társadalomhoz a változás képzetét kapcsolja.<sup>9</sup> Vagyis egy olyan társadalomkép sejlik fel a filmekben, illetve a filmes diskurzusban, amely egyfelől rosszul működik és kritizálható, ugyanakkor (a filmkészítésnek is köszönhetően) javítható és javítandó: a szociológiai filmkészítés leleplezi a problémás politikai, társadalmi viszonyokat, és azokat a megismerés-megismertetés révén meg is változtatja. Ez a társadalomkutatói attitűd azért is jelenhetett meg a filmkészítők között, mert – ahogy arra K. Horváth Zsolt a BBS filmjei kapcsán rámutat – az intézményesült társadalomkutatás politikailag korlátozott viszonyai nem tették lehetővé a társadalom valós feltérképezését, ezért az más, olyan félnyilvános területeken, mint például a filmkészítésben vagy a szociográfiai irodalomban jelentkezett.

A dokumentumfilmek társadalomtörténeti elemzésekor fel kell ismerni a dokumentarista forma stílisis és narratív jegyeit ahhoz, hogy ne essünk csapdába, és ne feltételezzük azt, hogy a vásznon a valóságot látjuk visszaköszönni. Ellenkező esetben könnyen megfeledkezhetünk arról a Bill Nicholstól eredő

<sup>6</sup> *Szociológiai filmcsoportot!* 1969: 95.

<sup>7</sup> A film- és társadalomtörténeti kánonban a Balázs Béla Stúdió munkássága kiemelkedik, ezért sokszor a BBS-filmek adják az elemzés tárgyát. Ez a dolgozat is alapvetően BBS-filmeken alapul, szem előtt tartva azonban, hogy a szociológiai, szociográfikus filmkészítés eredményei és szemlélete megjelent egyéb stúdiók munkásságában is.

<sup>8</sup> Hammer 2009: 264.

<sup>9</sup> Havasréti 2009: 29–30.

gondolatról, hogy egy dokumentumfilmben nem magát a valóságot, hanem annak csupán egy, az alkotó véleménye által meghatározott, sajátos nézőpontú reprezentációját látjuk.<sup>10</sup> A dokumentumfilm fentebb ismertetett „társadalmi elkötelezettsége” hozzájárul ahhoz, hogy utólag a korszak társadalmi-történelmi viszonyait vizsgálhassuk, de a filmnyelvi megoldások és az alkotói intenciók figyelembevételével tudunk csak releváns megállapításokat tenni.

A folytatásban három eset alapján vizsgálom azt, hogy a társadalmi jelenségek milyen lépcsőkön keresztül, milyen filmkészítői magatartás mentén váltak dokumentumfilmmé, és hogy ezek a filmek mit közvetítenek a korszakról. Gazdag Gyula három korai dokumentumfilmjén keresztül a rendező riportszerű technikáját, illetve azt lehet megismerni, miként lesz egy hírből a rendszert kritizáló dokumentumfilm. Schiffer Pál az 1970-es évek elején és közepén forgatott „cigány-trilógiája” kapcsán azt járom körbe, hogy Kemény István ismert szociológiai kutatásának eredménye miként (nem) épülhetett be a filmkészítésbe. A harmadik esetben pedig Gulyás Gyula és Gulyás János *Vannak változások* című filmjén keresztül azt vizsgálom, hogy egy nagy visszhangot kiváltó irodalmi szociográfia miként jelentett alapanyagot további művészeti megoldásoknak, és hogy a film miként szintetizálja ezeket és a társadalmi viszonyokat.<sup>11</sup>

## HÍRTŐL A RENDSZERKRITIKÁIG

Gazdag Gyula az 1960–70-es évek fordulóján megújuló dokumentumfilmes gondolkodásmód és gyakorlat egyik legismertebb alakja. Már a pályájának kezdetén készült dokumentumfilmjeivel felhívta magára a szakma és a politika figyelmét is.<sup>12</sup> Korai dokumentumfilmjeit meghatározza az a filmkészítői megoldás, amely végigkíséri egész pályáját: filmjeit gyakran egy újsághír, hirdetés, rádióhír alapján kezdi el forgatni, spontaneitással közeledve a témához, a forgatás alatt derítve ki a részleteket.

<sup>10</sup> Erről részletesebben: Nichols 1991, 2009.

<sup>11</sup> Választásom két okból esett ezekre a filmekre. Mindhárom alkotó nagyon hasonló célt tűz ki maga elé azzal, hogy a társadalmi jelenségek átfogó ismertetését, elemzését nyújtják. Mindezt ugyanakkor három különböző módszerrel valósítják meg: Gazdag Gyula egyedi esetekből alkot modelleket, az egyszeri szituációt emeli általános szintre. Schiffer Pál egy tabutémát próbál körbejárni minél szélesebb perspektívát, több történetet, sorsot érintve. A Gulyás testvérek pedig egy irodalmi szociográfiából kiindulva térképezik fel átfogóan nem csupán egy elmaradott falu viszonyait, hanem a korszak politikai mechanizmusait is. Ezek a filmek egyfelől fontos mérföldkövei a filmtörténeti kánonnak, gyakran hivatkozási pontok különböző történettudományos diskurzusokban is, ugyanakkor jól jellemezhetők rajtuk keresztül a korszak filmgyártásának sajátosságai is.

<sup>12</sup> Korai filmjei közül többet betiltottak: *Válogatás* (dokumentumfilm, 1970), *A határozat* (dokumentumfilm Ember Judittal közösen, 1972), *Bátyasétány '74* (játékfilm, 1974), illetve korlátozták *A sípoló macskakő* (játékfilm, 1971) hazai és külföldi vetítési lehetőségeit. Első filmjének, *A Hosszú futásodra mindig számíthatunk* (1968) című alkotásnak a folytatása *Hosszú futásodra még mindig számíthatunk...* címmel pedig el sem készülhetett 1977-ben. Gazdag Gyula filmjeinek politikai fogadtatásáról a vele készült interjú ad szemléletes képet: Fazekas 2011.

1968-as diplomafilmje a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* címet viseli, és Schirilla György távfutó Kenderesre történő futásának, illetve az ő tiszteletére megépített bisztró felavatásának apropóján készült.<sup>13</sup> Gazdag végzős főiskolásként az újságból értesült Schirilla futásáról, és egy nap alatt sikerült megteremteni a forgatás feltételeit.<sup>14</sup> A dokumentumfilmben egyszerre látunk egy valóságos, mégis abszurd eseményt (egy bisztró felavatását és azt, hogy a köré szervezett eseményeket miként próbálja minden szereplő saját politikai célja alá rendelni), illetve azt, hogy az ebből készült film miként válik politikai pamfletté. Schirilla személye, motivációi és a nyilvánossághoz való viszonya; a helyi politikai elit megnyilvánulásai; a faluhoz, Kendereshez fűződő történelmi háttérinformációk<sup>15</sup> és a filmkészítők filmben is látható „ügyetlenkedései” együtt alkotnak komikus jeleneteket,<sup>16</sup> de a filmkészítői attitűdnek köszönhetően egy szatirikus rendszerkritikus filmet láthatunk. A maradandó élményt nyújtó jelenetek (mint például a falu határában elszavalt, a film címét is adó bugyuta versike felolvasása vagy az avatóünnepség mesterkéltége, ahogy Schirilla majdnem leönti málnaszörppel a helyi politikai vezetőket és a filmes stábot) adják azt az abszurd hangvételt, amelyből a rendszerkritika fakad: elsősorban nem a filmben, hanem a politikai viszonyokon, az elbeszél „valóságon” nevet a néző.

A filmben az információk feldolgozását, megfilmesítését is nyomon követhetjük. A néző is látja a folyamatot, ahogy a filmkészítők is megismerték az eseményeket, a motivációkat a forgatás közben. A film elején felváltva látjuk a Schirilla futásáról szóló újsághíreket és a futás képeit, miközben azt halljuk, ahogy az esemény szervezői ismertetik a filmkészítőkkel, hogy mi és hogyan fog történni a futás és az avatás során, illetve hogyan jött maga az ötlet, hogy Schirilla avassa fel a Sport bisztrót.

1970-ben egy rádióhír adta az újabb film ötletét. Egy hallgató panaszoja el, hogy beatzenekarával nem tudnak hol próbálni, és a rádióon keresztül kér segítséget. Ennek nyomán derül ki, hogy a csepeli ÁFOR KISZ-bizottsága keres beatzenekart.<sup>17</sup> A *Válogatás* című film elején halljuk a rádióhírt, amelyben segítséget kér

<sup>13</sup> Schirilla György 1967-ben, az októberi forradalom 50. évfordulójának tiszteletére elfutott 32 nap alatt Budapestről Moszkvába, érintve Kenderest is a futás során. Egy évvel később a faluban az ő tiszteletére avattak fel egy bisztrót, és az avatóra fut le Schirilla a filmesekkel kísérve.

<sup>14</sup> A főiskolán nem engedélyezték a forgatást, így került Gazdag és a filmterve a Balázs Béla Stúdióhoz, ahol Kardos György egy nap alatt biztosította a forgatás körülményeit, forrásait. A történet részletesen olvasható: Fazekas 2011.

<sup>15</sup> A film végén is elhangzik, hogy Kenderes Horthy Miklós szülőfaluja, és a faluban a forgatás idején is nagy a Horthy-kultusz (például Miklósok és Magdolnák születnek, a templomban a Horthy házaspár látható a központi freskón stb.).

<sup>16</sup> A filmkészítés helyzetére több ízben is törtéNIK önreflexív utalás a filmben. Nem csupán a stáb megjelenéséről van szó, hanem a stábtagnak egymásnak tett megjegyzései láthatók, hallhatók, de Schirilla a film záró mondatában megjegyzi, hogy vannak filmes kapcsolatai, és szóljanak, ha szükségük volna segítségre.

<sup>17</sup> A hír azért is különleges, mert a beat a hivatalos diskurzusban, a politikai elit szemében ebben az időben még kerülendő, félig tiltott irányzatnak minősült. Erről részletesen: Ignácz 2013; Csatári 2015. A rádióhír hallatán azt feltételezhetnénk, hogy a KISZ-bizottság felismerte



a fiatal lány, illetve azt a bejátszást is, amely a zenekarkereső KISZ-bizottságról tudósít. A filmben azt látjuk, ahogy a KISZ-bizottság antidemokratikus módszerek és ideologikus elvek mentén kiválasztja a zenekart. A válogatás folyamata egyszerre abszurdan nevetséges és hátborzongató. A film sokszor csal mosolyt a néző arcára a válogatás elveivel, illetve szatirikus hangvételével, ugyanakkor az elvek paternalizmusának és az autoriter politikai légkörnek a láttán érzékelhetővé válnak a mindennapok szintjén jelentkező hatalmi technikák, a hatalom birtokosainak viselkedése – vagyis a hatalom mikroszintű megnyilvánulásai. A válogatás eredménye a film tanulsága szerint közel sem kielégítő: nem az a zenekar nyer, amelyik a legjobb teljesítményt nyújtja, hanem az, amelyik leginkább felhasználható politikai célokra, amelyekkel a KISZ-nek a legkevesebb problémája lehet (sokatmondó, hogy az az együttes nyer, amelyet az egyik tag édesanyja képvisel a válogatás szóbeli fordulóján). A filmben – Gazdag előző munkájához hasonlóan – egyrészt látjuk és halljuk a forgatás kiindulópontjául szolgáló rádióhíreket, de a filmkészítés kontextusa is teret kap: a bizottság is felhívja a zenekarok figyelmét a forgatásra, de a KISZ-titkár egy telefonbeszélgetésben is elújságolja a hírt bemondó rádiósoknak a forgatás tényét.

Gazdag 1972-ben Ember Judittal forgatta legnagyobb hatású dokumentumfilmjét *A határozat* címmel. A film annyiban eltér az előző két alkotástól, hogy nem egy médiumban olvasható hír adta a forgatás ötletét, hanem a témára Ember Judit lelt rá egy beszélgetés során.<sup>18</sup> Azt követhetjük nyomon, hogy egy sikeres, az új gazdasági mechanizmus adta lehetőségeket kihasználó téészelnök miként veszi el a helyi pártvezetés és politikai elit bizalmát, és miként próbálják elérni az elnök leváltását, a téesztagság általi visszahívását. A film célkitűzése az, hogy lokális környezetben mutassa be a hatalmi mechanizmusok működését: amint a téészelnök tevékenységének következtében a helyi politikai elit érdekelttségéből kicsúszni látszik a téesz,<sup>19</sup> megindul egy erős politikai offenzíva a vezető eltüntetésére. Itt már nincs szó semmiféle abszurd vagy groteszk hangnerről: letisztult, az eseményekre, a szereplők viselkedésére és az általuk megformált (társadalmi) szerepekre fókuszáló narrációt láthatunk, amelynek központi üzenete a hatalom elnyomó mechanizmusainak lokális megjelenítése. Ebben az értelemben Gazdag első három dokumentumfilmje közül ez a leginkább rendszerkritikus: itt már nem kifigurázandó, mondvacsinált avatőünnepséget, nem egy önmagát neveltség tárgyává tévő válogatást láthatunk, hanem lecsupaszítva magát a politikai manipulációt. A humor „hiánya” azt is eredményezi, hogy a néző is vérezen komolyan veszi a filmben látottakat.

---

a beatzenekarok fontosságát, később azonban kiderül, hogy a KISZ a zenekart a maga képére akarja formálni, illetve csak politikai célokra kívánja használni. Ennek jele, hogy a KISZ funkcionáriusai egyöntetűen utasítják el a beatet mint zenei irányzatot.

<sup>18</sup> Akár úgy is lehetett volna, hiszen a filmből kiderül, hogy a felcsúti téeszben lezajlott eseményekről, azok hátteréről folyamatosan cikkeztek a napilapok. A filmben a szereplők többször hivatkoznak a napi sajtóra.

<sup>19</sup> A filmből az, hogy valójában miért is kell leváltani az elnököt, nem derül ki, csupán az ürügyként használt okok ismételtetését látjuk.

Gazdag Gyula módszerében azt figyelhetjük meg, hogy miként lesz egy véletlenül talált információból (újsághír, rádióbejátszás, beszélgetés) dokumentumfilm, illetve hogy ezek az információk a filmkészítés során miként alakulnak át a rendszerkritika eszközévé, szimbolikus megoldásokká. Ezt a filmkészítői megoldást nevezi Bódy Gábor szituacionista filmkészítésnek. Bódy értelmezésében a filmkészítő „olyan helyzeteket keres, amelyek egy társadalmi mechanizmus működéséből adódnak”.<sup>20</sup> Vagyis a filmezendő helyzet már tartalmazza a személyek és a struktúrák konfliktusát, a rendszer működési zavarait, a filmnek „csak” a rögzítés, ábrázolás a feladata. Gazdag Gyula tehát egy-egy talált információ alapján a struktúrában rejlő zavarokat veszi filmre, majd szerkeszti össze. Ebből a megoldásból Bódy szerint hiányzik az események személyes jellege, vagyis a tisztán a rendszer működésére koncentráló filmkészítés eredménye az, hogy a filmekben nincsenek szubjektív nézőpontok, jellemvonások.<sup>21</sup> Gazdag Gyula is megfogalmazta, hogy filmjeiben elsősorban nem az egyes ember, hanem a struktúra, abban az emberek által betöltött szerepek, funkciók kerülnek előtérbe: „a kamera jelenléte bizonyos speciális társadalmi kontrollt is jelent szerintem. Nem arról van szó filmjeimben, hogy emberek magánéletébe avatkozom bele a kamerával, hanem csakis akkor filmezem őket, amikor társadalmi funkciójukat gyakorolják, vagyis a közönség előtt szerepelnek, s ez esetben a kamera jelenléte nem más, mint a nyilvánosság kiszélesítése.”<sup>22</sup>

Módszertanilag Gazdag filmjei annyiban eltérnek a *Szociológiai filmcsoportot!* célkitűzéseitől, hogy a filmkészítés szinte mindig spontán reakcióként történik, és nem előzi meg egy alapos, kiterjedt kutatás. Ugyanakkor a dokumentumfilm episztemológiai sajátossága ebben a folyamatban felértékelődik: a forgatás már nem egy jól feltérképezett terepen zajlik, hanem az események megismerése párhuzamos a filmkészítéssel, tehát a társadalmi megismerés itt valóban a filmkészítésen keresztül valósulhat meg mind a néző, mind a filmkészítők számára. Ez kétségtelenül azzal az előnnyel jár, hogy a rendezői előfeltételezéseknek kevesebb tér jut, kevésbé befolyásolják a filmkészítés folyamatát.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Bódy 2006: 109.

<sup>21</sup> Ebből a szempontból a *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* talán kivételt jelent. Habár elsődlegesen itt sem a szereplők belső motivációira, hanem a helyzet abszurdítására helyeződik a hangsúly, mégis találkozhatunk egyfajta szubjektivitással, személyességgel.

<sup>22</sup> Zsugán 1972: 8. Az idézet alapvetően a kamera természetellenességére, a situációt módosító hatására vonatkozik, ugyanakkor a társadalmi szerepek kiemelése szembevetendő.

<sup>23</sup> Természetesen a filmek készítésekor Gazdag Gyula nézőpontját meghatározta az az attitűd, hogy a struktúrák, intézményesült magatartásformák leírása révén egyfajta leleplezésre, a rendszer működési mechanizmusainak ábrázolására nyílik lehetőség.

## RIPORTSZERŰ FILMSZOCIOGRÁFIA ÉS TUDOMÁNYOS KUTATÁS HATÁRÁN

Kemény István 1971-ben folytatta le tudomány – és társadalomtörténeti jelentőségű kutatását a magyarországi cigány lakosság helyzetéről. A kutatással szinte párhuzamosan forgatta Schiffer Pál „cigány-trilógiáját”, amelyben hasonló célt próbált meg követni. A három film három jelenség körüljárásával kívánja megrajzolni a cigányság helyzetét. Az 1970-ben forgatott *Fekete vonat*ban a munkakörülmények, az 1972-ben készült *Faluszéli házak*ban a lakhatás körülményei, az 1973-ban befejezett *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* című filmben pedig az oktatás kérdése kerül előtérbe. A három filmben<sup>24</sup> a témák felvetése átgondolt módszertant feltételez, és jelzi, hogy ezeken keresztül megismer(tet)hető egy társadalmi periférián élő népcsoport helyzete.<sup>25</sup> A három film részlegesen kapcsolható csak Kemény István kutatásához. Egyrészt a Budapestre ingázó munkások helyzetét bemutató *Fekete vonat* egy évvel korábban készült, mint ahogy a kutatás zajlott. Ennek a filmnek a szakértője még Végh Antal, Kemény csak a másik két film készítésében vett részt. Természetéből adódóan egy dokumentumfilmről nem lehet olyan alaposítást elvárni, mint egy reprezentatív tudományos kutatástól, azonban fontos különbség, hogy míg Schiffer dokumentumfilmjei erőteljesen exponálják a problémát, előtérbe helyeznek egy tabutémát, és rádöbbenik a nézőket egy addig ismeretlen helyzetre,<sup>26</sup> addig a kutatás elsősorban elemezni kívánja azt. Schifferék rácsodálkoznak és rádöbbenenek, Keményék elemeznek és alternatívát mutatnak.

A Schiffer filmjeiben látható filmkészítői-riporteri pozíciót gyakran éri bírálat. Schiffer (aki a filmek kérdezőriportere is) magatartása, a filmezettekre irányuló „idegen tekintet” sokszor olyan mértékben van jelen, hogy az már a filmes-filmezett viszony etikai dimenzióit is érinti, és visszatérő eleme a filmek értelmezésének. Az elemzésekben már-már toposzként visszatérő bördzseki,<sup>27</sup> Schiffer kifinomult öltözködése válik szimbólumává annak a sokszor pökhendinek és autoriternek tűnő, a kérdezettek válaszát, helyzetét és akaratát figyelmen kívül hagyó magatartásnak, amely mindhárom filmet meghatározza, de a *Fekete*

<sup>24</sup> A három film eredetileg nem készült trilógiának, erre több adalékból is következtethetünk. Az első és a második film forgatása között több év telt el. Az első film a BBS-ben, a másik kettő a Híradó- és Dokumentumfilm Stúdióban készült, és a filmek nagyon eltérő narratív és módszertani megoldásokat használnak.

<sup>25</sup> Közvetett módon erre utalhat az is, hogy a Kemény-kutatás 1976-ban megjelent összefoglalója is hasonló tematikus felosztást követ, csak persze az egyes témákat részletesebb felbontásban dolgozza fel. Kemény 1976.

<sup>26</sup> A filmeknek ez a figyelemfelhívó hatása sokszor korlátozott maradt, hiszen a filmek bemutatását, vetíthetőségét (bizonyos esetben a készítését) is akadályozta a hatalom. Erről részletesen: Báron 1982.

<sup>27</sup> Hammer Ferenc megjegyzése: „Az olvasó képzeletére bízom, mennyire befolyásolja a filmes találkozások kimenetelét, ha 1970-ben egy választékos beszédű, bördzseki ifjú riporter a technikai sülleppel, mikrofonosokkal, világítókkal, végigmegy a fekete vonaton vagy a szabolcsi putri-soron!” Hammer 2009: 268.

*vonatra* a legjellemzőbb. Schifferék egy jelenetben nem hajlandók tiszteletben tartani, hogy a szegénységét szégyellő asszony nem engedi be őket a házukba. Máskor a rendező ideológiai okfejtésre akarja bírni tanulatlan riportalanycát egy Lenin-plakát kapcsán. A stáb a „Maga beteg, vagy most jött haza?” kérdéssel szinte ráront egy alvó férfira. Ezekben a jelenetekben a stáb társadalmi-kulturális fölénye tudatában, azt kihasználva közelít a szereplőkhöz. Ez az autoriter pozíció azért is problematikus, mert egyfelől a filmkészítők sokszor észre sem veszik, milyen megalázó helyzetbe hozták az embereket, másfelől elfedi azt a társadalmi valóságot, amely a cigányság mindennapjait jelentette, és a filmes-filmezettek közötti szakadék nivellálásával a film kizárólag a téma kuriozitására koncentrál, egy rácsodálkozó magatartást érvényesítve. Magyarországon akkor szegénységről, a romák kirekesztettségéről beszélni nem lehetett,<sup>28</sup> és feltételezhetően az ismeretlennel való találkozás eredményezte hév vihette el ebbe az irányba a filmkészítőket. A filmek értékét ez a társadalmi bátorság adja (vagyis az, hogy ráirányítja a figyelmet ismeretlen kérdésekre), de nem hagyhatjuk figyelmen kívül a többségi társadalom magatartását érvényesítő filmkészítői pozíciót. A kérdés ambivalenciáját Pócsik Andrea is ecseteli:

„De a látottaknak az egyszerű interjúhelyzeteken is átütő ereje (nem beszélve a viskóbelsőkből fényképezett nyomor képeiről) a szegénységet a valóságban és annak reprezentációjában is eltávolítani, eltagadni igyekvő társadalom tagjai számára hirtelen újra megmutatja, ám sajnos épphogy annak nem megfelelő értelmezését is lehetővé tevő eszközökkel.”<sup>29</sup>

Módszerükben Schiffer filmjei szociografikus igényű alkotásoknak tekinthetők. Egyrészt a téma felvázolása, majd az interjúszituációk filmbe építése szociografikus riportfilmeket eredményeznek, amelyek erőteljesen exponálnak társadalmi kérdéseket, problémákat, és további gondolkodásra ösztönző eredményekre jutnak. De ezek az eredmények nem vethetők össze egy szociológiai kutatás eredményeivel, és nem is valósítják meg a *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltvány szellemiségét, miszerint a valóság önnön dramaturgiájának ábrázolása volna a dokumentumfilm feladata (vagyis a szerzők nézőpontja által meghatározott dramaturgia nem kaphatna helyet a filmben, ahogy Schiffer filmjeiben – hatásvadász módon – ez megtörténik). A filmek megvilágítják a témák bizonyos aspektusait. Megtudjuk, hogy a munkások ingázásában a helyi iparnak vagy a térszerek elutasító hozzáállásának milyen szerepe volt; hogy miként termeli újra a helyi politika a cigánytelepeket a cs-házak építésével,<sup>30</sup> hogy mi a pedagógusok felelőssége

<sup>28</sup> Ezt jelzi, hogy a Kemény István vezette kutatás eredetileg *Az alacsony jövedelmű lakosság életkörülményeinek vizsgálata* címmel indulhatott meg. A cigányság kutatásáról a szocialista korszakban: Majtényi–Majtényi 2012: 75–78.

<sup>29</sup> Pócsik 2013. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>30</sup> A csökkentett értékű-komfortú házak építéséhez kedvezményes hitelt biztosított az állam a cigányság felzárkóztatása céljából. Kemény István kutatási beszámolójában idéz a cs-házak

abban, hogy a cigánygyerekek nem hatéves korban kezdik az iskolát (és hogy miért nem jutnak el a nyolcadik osztályig); hogy mire (nem) elég hetvenkét óra iskola-előkészítő foglalkozás az óvodát nem járt gyerekek számára. Ezek egyedi, nem általános és elemző jellegű megfigyelések, ugyanakkor érezhető a filmben egyfajta általánosító szándék. A filmekben végig megfigyelhető ez a tendencia: egyedi esetek feltárásán keresztül megmutatni holisztikus viszonyokat.

Fontos (módszertani) különbségek figyelhetők meg az ábrázolást, a narratív megoldásokat vizsgálva a három film között. A legszikárabb, a legkevésbé elemző jellegű a *Fekete vonat*. Ebben a filmben a legerőteljesebb a riporter jelenlét, a záporozó kérdés-válasz dinamika határozott hangvételt ad a filmnek, és a téma leggyorsabb találása is ebben a filmben figyelhető meg: nem az okok, a problémák gyökerei kerülnek előtérbe, hanem azok felszíne (és az abban rejlő „szenzáció”) válik érdekessé. Ennek egyik oka lehet, hogy Schiffer pályáján a *Fekete vonat* korai filmjeihez sorolható, és maga a rendező is változtatott nézőpontján az ezt követő években. Pócsik Andrea megjegyzi, hogy a három filmből ez a legismertebb, ez vált igazán a filmtörténeti kánon részévé, holott arra következtethetünk, hogy Schiffer sem sorolta legfontosabb, legértékesebb filmjei közé.<sup>31</sup> Érezhető, hogy Kemény István szemléletformáló szakértői munkája ebből a filmből még hiányzik.

A *Faluszéli házak* hangvételen és módszer tekintetében is eltér az előző filmtől. Ugyan ebben a filmben is megfigyelhető a rendező (módszertani és etikai) érzéketlensége bizonyos helyzetekben, de érzékelhető egy nézőpont- és hangnemváltás is benne. A film megpróbálja körüljárni, hogy a régi telepről való átköltözés lehetősége mit is jelenthet az ott lakóknak, hogy milyen tényezők nehezítik a váltást. Kiderül, hogy az új cigánytelepek létesítésével a (közösségen belüli és a közösséget kívülről érő) konfliktusok, problémák nem oldódnak meg (az építkezéshez nyújtott hitelen kívül az állam részéről nincs más érdemi támogatás az integráció elősegítésére), illetve felkutatja a film, hogy milyen feltételek teljesülése esetén történhet a költözés. A *Faluszéli házakban* már kevésbé meghatározó a cigányság helyzetére való rácsodálkozás, az „idegen tekintet”, és megfigyelhető egyfajta odafordulás, jobbító szándékú közeledés, még ha a filmkészítők autoriter pozíciója nem is tűnik el a filmből. Vizuálisan ezt jelzi, hogy mind a film elején, mind a végén megjelennek Féner Tamás szociofotói, amelyekhez nem kapcsolódik sem fennkölt, lírai (és így a téma eredeti jelentéseiről a figyel-

---

építése kapcsán egy 1971-ben megjelent szöveget, amelyben az építkezések körüli visszaélésekről olvashatunk (Berkovits 1971). A kutatási beszámoló kitér a cs-házak silány minőségére, az elvégzett munka és az átadott lakások alacsony színvonalára, ugyanakkor a jogilag visszás esetek feltárására természetesen nem vállalkozhat. A film nem tér ki az efféle visszaélésekre, illetve nem tárgyalja az elkészült épületek műszaki állapotát, talán azért, mert elsősorban arra fókuszál, hogy a cigányság miként éli meg a költözés lehetőségét, illetve arra, hogy miként épülnek újabb cigánytelepek a régiek helyett. Ezzel azonban a filmben nem derül fény egy még nagyobb problémára, nevezetesen arra, hogy az elkészült házak csak az illúzióját teremtik meg a jobb életkörülményeknek, a műszaki állapotuk végett nem biztosítják annak lehetőségét.

<sup>31</sup> „Schiffer feljegyzései arról tanúskodnak, hogy maga sem tartotta sokra ezt a munkáját, egyik későbbi írásában sem hivatkozik rá.” Pócsik 2013, 2. lábjegyzet.

met elterelő), sem szenzációhajhász hangnem. A *Faluszéli házak* a tényyszerűséget is beemeli az elbeszélésbe. A legszembetűnőbb a film utolsó képkockája. Egy inzertet látunk, amely arról tudósít, hogy 10 000 fő költözött cs-házakba, de még 200 000 él putrikban.

A sorozat harmadik darabja, a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* tűnik a legkomplexebb és a leginkább tárgyilagos filmnek. A *Fekete vonathoz* képest a második két film szemlélete és audiovizuális megoldásai között szorosabb a kapcsolat. A *Faluszéli házak* befejezése megegyezik a *Mit csinálnak a cigánygyerekek?* kezdésével: gyerekzsivajt hallunk, ahogy gyerekek kiáltoznak: „Engem is tessék levenni”, miközben Féner szociofotóit látjuk (az előbbi film végén szobabelsőről, az utóbbi elején gyerekekről). A harmadik film tíz, kérdés formájában megfogalmazott téma vizsgálatából áll. A kérdések láncszerű összefűzése<sup>32</sup> tudatos narrációt eredményez, amelynek előfeltétele egy módszertani-szemléletbeli átgondoltság is. Ebben a filmben a legegységértelműbb, hogy milyen helyszíneken járunk, mikor ki nyilatkozik, és nem csupán egy-egy kiragadott példával találkozunk (legkevesebb három helyszínen járunk, és ez már a film legelején egyértelművé válik). A három helyszín esetében felfigyelhetünk azokra a mindennapi, kirekesztő megoldásokra, amelyek átjárják az oktatás gyakorlatát (külön pad-sor a cigányok részére, cigány udvar, a gyerekek kötelező beiskolázása alól való jogszerűtlen felmentés stb.). Egyszerre látunk feltételezhetően az egész országra kiterjedő gyakorlatokat, ugyanakkor a helyi különbségek megvilágításával az egyedi, helyi megoldások is láthatóvá válnak – például az, hogy egy-egy pedagógus, vezető szemléletmódjának különbsége milyen változásokat eredményezhet.<sup>33</sup>

Ebben a filmben kapják a legfontosabb szerepet a helyzetek, szituációk, amelyekben a gyerekeket látjuk. Ezek a helyzetek azért is fontosak, mert egyrészt (szemben az előző két alkotással) a film ezzel nem csak riportszituációkra támaszkodik, másrészt a riportok alatt elhangzott verbális információk sokszor más megvilágításba helyeződnek, azokat az életben, „valós” helyzetben is látjuk. Különösen érdekes az azt látni, hogy egy-egy tanórán miként nyilvánul meg a szegregáció, hogyan hagyják magukra a pedagógusok a cigánygyerekeket (miközben azok például fordítva írják az „é” betűt), és ezáltal válik a néző számára is átélhetővé hátrányos helyzetük.

Ebben a filmben figyelhető meg leginkább a filmezettekhez való empatikus hozzáállás (még akkor is, ha a filmesek hatalmi pozíciója továbbra is érezhető). Ennek egyik legfontosabb eleme, hogy a film egy „szembesítési” technikát alkalmaz a szereplőivel szemben. Pedagógusoktól, iskolavezetőktől hallunk adatokat,

<sup>32</sup> A tíz kérdés: Járnak-e iskolába? Hány évesek az elsősök? Mit tud egy elsős? Mit is jelent a hátrányos helyzet? Mit esznek? Cigány osztály? Vegyes osztály? Cigány iskola? Kik jutnak el a nyolcadikba? Hová lettek a többiek? Hol kellene kezdeni? És ha felnőnek? A tizenegyedik kérdés maga a film címe, amit ezek a kérdések fejtenek ki.

<sup>33</sup> A filmben markánsan kiütözik a nyírbátori iskolaigazgató empatikusabb szemléletmódja a boldvai igazgatóhelyettes vagy a hajdúhadházi pedagógus kirekesztő hozzáállásával szemben, ugyanakkor az is egyértelművé válik, hogy utóbbi kettő (nyíltan vagy bújtatva) a többségi társadalom hozzáállását reprezentálja.

véleményeket azzal kapcsolatban, hogy miért vannak a cigánygyerekek periferiális helyzetben az oktatáson belül. Majd vagy még ugyanabban a helyzetben, vagy a következő jelenetben a gyerekeket vagy a szüleiket halljuk ugyanarról. Egy tanítónő azt mondja, hogy azért ülnek a cigánygyerekek egymás mellett, mert ők kérték, aztán pedig egyikük elmondja, hogy ő máshol ült, de egyik reggel közölték vele, hogy át kell ülnie a „cigány padsorba”. Egy másik tanító azt ecseteli, hogy a szülők nem engedik iskolába a hat-hét éves gyerekeiket, majd pedig a szülőktől megtudjuk, hogy sokszor épp a tanítók, védőnők, iskolavezetők azok, akik ilyen-olyan indokokra hivatkozva, törvénytelenül eljárva „felmentik” a gyerekeket a tanulmányi kötelezettség alól. A példák sora folytatható volna,<sup>34</sup> hiszen a filmnek meghatározó szerkesztési elve az, hogy a hátrányos helyzetben lévők mondatait szembeesíti a többségi társadalom képviselőinek mondataival, azt sugallva, hogy az utóbbiak csúsztatnak, hamisítanak. Ennek a megoldásnak is köszönheti a film azt, hogy empatikusabbnak, kevésbé szenzációhajásznak látjuk, mint az előző két alkotást.

A film erős filmnyelvi megoldással zárul. Az utolsó jelenetben az udvaron játszó gyerekeknek fel kell emelniük a kezüket, hogy a tanítók ellenőrizzék azok tisztaságát. Kimerevedik a kép, és hangos iskolai csengetés hallatszik, ami egyértelműen a nézőknek, a társadalomnak szól. A film – elrugaszkodva a szociológiai filmprogramtól – ezzel egyértelműsíti, hogy a figyelemfelkeltés, a társadalom „felébresztése” az elsődleges feladata (és nem a problémák alapos feltárása). Azért is különös megoldás ez, mert a három film közül ez az, amelyik a leginkább eleget tesz (minden hibája ellenére) a program célkitűzésének, vagyis annak, hogy a figyelemfelhívás helyett valódi, a film segítségével történő problémafeltárást kell megvalósítani.<sup>35</sup>

## A FILMSZOCIOGRÁFIA MINT NYOMOZÁS ÉS VALÓSÁGFELTÁRÁS

A szociológiai filmkészítés nem előzmény nélküli a korban, a módszer és szemléletmód átszivárgott egyéb területekre is, így például az irodalomba. Szociográfus írók is bekapcsolódtak a dokumentumfilm-készítésbe, illetve egy-egy nagyobb vitát kiváltó irodalmi szociográfiai filmek alapanyagául, inspirációjául szolgált. Ezt történt Végh Antal 1968-ban a *Valóságban* megjelent *Állóvíz* című szociográfija esetében is. A Penészelekről, egy mélyszegénységben élő és a helyi politikai elit korrupciójának is áldozatul eső faluról szóló, indulatos hangvételű szocio-

<sup>34</sup> Nem csak hátrányos helyzetben élők véleményét használja fel a film ilyen módon, arra is látunk példát, hogy a tanárok kirekesztő magatartását nem cigány gyerekek roma társaikról szóló történeteiből, elbeszéléseiből ismerjük meg.

<sup>35</sup> A *Fekete vonatról* 1971-ben a *Pest Megyei Hírlapban* megjelent kritika nyelviileg is a csengőt idézi meg a figyelemfelkeltés eszközeül: „[a film] nyomja a csengőt, figyelmeztetni akar, hogy tennünk kell valamit az igen népes rétegért [...]” (Idézi: Tóth 2008: 61.) Nem kizárt, hogy Schifferék ismerték a kritikát, így akár ebből is meríthették az ihletet a trilógiát lezáró filmnyelvi megoldáshoz.

gráfia éles irodalmi, társadalmi és politikai vitát váltott ki, amelynek társadalmi, politikai és művészeti következményei is lettek.<sup>36</sup> Az írás megjelenése után a falut szinte rendőri blokád alá vonták, megtiltották újságírók, filmesek, szociológusok kutatását, forgatását a faluban, majd pedig offenzív írásokban próbálta a hatalom bizonyítani a leírt állapotok ellenkezőjét. A penészeleki szociográfia azonban önálló életre kelt, és a téma más médiumokba is átszivárgott. Még 1968-ban elkészült a Cinema '64 amatőrfilmcsoporthoz<sup>37</sup> dokumentumfilmje *Valóság síppal, dobbal, avagy tűzön vízen át* címmel, majd pedig egy évvel később a Miskolci Nemzeti Színház bemutatta Darvas József *A térképen nem található* című, a szociográfia és annak utóélete által ihletett dokumentumdrámáját, amit 1970-ben a budapesti Madách Színházban is műsorra tűztek. Ebből az előadásból tévéközvetítés is készült. Az *Állóvíz* recepciójának, műfajváltásainak története két dolgot mindenképpen igazolni látszik. Egyrészt a társadalomnak, a magyarországi állapotoknak a megismerése iránti (értelmiségi) igény, ami a szociológiai filmcsoport létrehozását is áthatotta, valóban jelenlévőnek tűnik a korszakban. Másrészt az, hogy egy nagy vitát kiváltó szociográfia mediális váltásokon keresztül bejárta a nyilvánosság különböző fórumait, ezzel párhuzamosan pedig politikai következményei is voltak (a járási párttitkárt leváltották), arról tanúskodik, hogy a szociografikus irodalomnak – és a szociológiai filmkészítésnek – a célkitűzése, miszerint nem elég csupán a figyelem felkeltése, hanem az ábrázolással változtatni is szükséges a társadalmi viszonyokon, megvalósíthatónak látszott. Gulyás Gyula és Gulyás János 1976-ban elhatározták, hogy megvizsgálják az elmúlt időszak történéseit, és egy újabb dokumentumfilmben összegzik az *Állóvíz*-vita és a falu változásának eredményeit. Ennek nyomán keletkezett a *Vannak változások* címet viselő filmszociográfia.

A film értelmezéséhez fontos összevetni a filmes és irodalmi szociográfia módszereit, illetve a szociológiai filmcsoport alapelveit. Az irodalmi szociográfia egyik legátfogóbb definíciója szerint a műfaj legfontosabb sajátosságai az írónak a téma megismerése során alkalmazott módszerében keresendők:

„[...] a szociográfiai irodalom sajátosságai nem a műfaj, hanem a módszer és az eszköz körében jelennek meg. Hiszen a szociográfia attól szociográfia, hogy először is a társadalmi és az emberi valóság valamely jelentékeny egységét választja tárgyául. Ezt a közvetlen tapasztalat és a módszeres megismerés alapján ábrázolja.”<sup>38</sup>

<sup>36</sup> A falu a szélsőséges szegénység mellett azért is volt különleges, mert azon kevés falvak közé tartozott, ahol (politikai és gazdasági okok miatt) nem ment végbe a térszerítés, és a lakosok saját tulajdonaikon próbáltak meg gazdálkodni – kevés sikerrel.

<sup>37</sup> A Cinema '64 csoport egy amatőr filmstúdió volt (az alapító tagok között volt Gulyás János és Gyula is), amelynek az volt a célja, hogy amatőr szinten biztosítson filmkészítési lehetőséget kezdő filmeseknek demokratikus elvek mentén, döntően 8 mm-es technikával. Az egyedüli filmes csoport volt, akik forgatni tudtak a faluban.

<sup>38</sup> Székelyhidi 1998: 13. Az irodalmi szociográfiai műfajjáról, változatairól összefoglalóan: Bartha 2013.



Eszerint a szociográfiákban a megismerés módszertana az elsődleges, és a formai, műfaji jegyek másodlagosak. Ez a hozzáállás fedezhető fel Gulyás János és Gyula filmkészítői alapelveiben is: „Alapvető, amit más dokumentumfilmek is vallanak –, hogy a filmkészítés egybeesik a mi megismerési folyamatunkkal. [...] Mi is ott a helyszínen, a forgatás során igyekszünk megérteni a problémákat, embereket.”<sup>39</sup> Ugyanezt a gondolatot láttuk visszaköszönni a *Szociológiai film-csoportot!* célkitűzéseiben is.

A *Vannak változások* első felében az *Állóvíz* által leírt állapotokat, a szociográfia hatását, az azt követő vitát ismerjük meg. A film első fele egyrészt vita-film az *Állóvíz* által felvetett kérdésekről, másrészt egyfajta oknyomozó ismertetése a szociográfia következményeinek, a téma különböző feldolgozásainak, harmadrészt annak megvilágítása, hogy a faluban miként emlékeztek az eseményekre. A film második felében az elmúlt események helyett a jelenlegi állapotokra helyeződik. Ugyan az *Állóvíz* által ábrázoltak (és a szociográfia hatása) mindvégig lényeges motívum a filmben, azonban a film második felében a központba a jelenlegi állapotok megismerése, illetve azoknak a tíz évvel azelőtti viszonyokkal való összevetése kerül. A *Vannak változások* tehát egyszerre rekonstruál, ábrázol és viszonyít.

A film kronologikus sorrendben jeleníti meg az eseményeket. Végh szociográfijának a felelevenítésével indít a film, majd pedig az írás keltette irodalmi, társadalmi és politikai vita ismertetése, aztán a Cinema '64 csoport forgatásának és az elkészült filmnek a bemutatása következik. Itt nem csupán egy történeti perspektíva uralkodik, hanem visszatekintve, az akkori szereplők által elbeszélve és újraértelmezve ismerjük meg Penészleket, az *Állóvizet* és a következményeket. A film egyik legnagyobb erénye, hogy az ügy összes érintett szereplőjét megszólaltatja. Találkozunk a falu lakosaival, azok közül is az *Állóvíz* központi alakjaival: az asszonnyal, akinek szegénysége az országos felháborodást és a falu megvetését is kiváltotta; az iskolaigazgatóval, aki 1968-ban és 1977-ben is kifejti az elmaradottság okait és állapotát (és kulcsfigurája a falunak és a történetnek); az orvossal, a védőnővel, az akkori és jelenlegi helyi politikai vezetőkkel; még a szemmel verést tudományosan magyarázó görög katolikus pappal is. Fontos szerepet kap a filmben Végh Antal visszaemlékezése és értelmezése, de az ügy következtében bújtatva eltávolított megyei párttitkárral, Orosz Ferencsel készült interjú is. A film az egymással összefüggő, egymásnak ellentmondó vélemények összevetését, értelmezését, a mögöttes motivációk felgöngyölítését viszi véghez, de Gulyásék „nyomozásában” nem csupán a véleményeket halljuk, hanem az események mediális lenyomatait is látjuk: magát a megjelent szociográfiát, az ellen-cikkeket, Darvas József drámájának miskolci és budapesti feldolgozását, az abból készült tévéjátékot. Ezek nem pusztán illusztrációk, az események fizikai lenyoma-

---

<sup>39</sup> Koltai 1980: 9.

tai, hanem a rekonstrukciónak szerves részei, hiszen a szereplők vissza-visszatérően hivatkoznak rájuk.<sup>40</sup>

A filmben megvalósul a valóságfeltárás, de a megismerés (itt is) összekapcsolódik egyfajta döbbenettel, illetve figyelemfelhívással. A gazdasági és szellemi elmaradottság és annak már-már szimbolikus jegyei, a tetű, a novabor és a dura<sup>41</sup> fogyasztásának mértéke (különösen a gyerekek között) elsődlegesen felháborodást váltottak ki 1968-ban, 1978-ban, és váltanak ki még ma is. Ezek a visszatérő témák azért is fontosak, mert a film az események és az időrétegek négy különböző formájának<sup>42</sup> megidézésével a vélemények ütköztetésének, a fellelhető csúsztatásoknak, hazugságok leleplezésének a lehetőségét adja. Ezek a leleplezések gyakran önellentmondásokon alapultak, hiszen a filmben többször látjuk, hogy egy-egy szereplő állít valamit 1978-ban, majd pedig látjuk és halljuk az 1968-as véleményét ugyanazzal kapcsolatban. Ilyen például a szegénységét szégyenlő, film eleji asszony, aki Véghnek és az 1968-as film készítőinek is azt mondja, hogy összesen egy edényük és kilenc kanaluk van, majd tíz évvel később (a falu által már meghurcolva) tagadta, másként magyarázta a dolgokat. Az orvos 1977-es állításával, miszerint 1968-ban már nem volt dura, a kocsmáros 1968-as szavai állnak szemben: létezik probléma, csak nem lehet felderíteni, mert a durát fogyasztóknak is érdeke, hogy titokban maradjanak a készítők és árulók. De a tetű kapcsán is szemben áll egymással az 1968-as védőnő véleménye a szociális gondozónő 1977-es véleményével. Ennek a szerkesztési megoldásnak elsődlegesen nem az a célja, hogy felfedje az igazságot, illetve egyfajta oknyomozás keretén belül szembesítse egymással az ellentmondó véleményeket, inkább a kérdések bonyolultságát, a filmben megjelenő időbeli rétegzettséget fejezi ki. Nemcsak hazugságokkal állunk szemben, hanem a közösség által meghurcoltak szégyenével, politikai vezetők manipulációjával, a felelősséget vállalni nem képes értelmiségiek torzításával, vagy éppen a tényeket jobb színben feltüntető emberi szándékkal is. Ezek azok a másodlagos jelentésrétegek, amelyek emelik a filmet a pusztá rekonstrukciótól, oknyomozástól, és a háttérben húzódó motivációk, jelenségek megvilágításával a személyes és társadalmi viszonyok általánosabb ábrázolását adják.

A film második felében a jelenlegi állapotok és lehetőségek kerülnek a figyelem előterébe. A rendezők az egész történetet és annak részleteit azért idézik fel a maguk részletességében, hogy egyfelől rávilágítsanak egy szélsőségesen elmaradott falu lakosainak (nem létező) lehetőségeire, a központi politikai döntések helyi szinten történő megvalósításának anomáliáira, illetve arra, hogy tíz év elteltével sem sokat változott a helyzet.<sup>43</sup> Láttunk szereplőket, akiknek kicserélődött

<sup>40</sup> A falusiak között a tévében bemutatott Darvas-dráma állandóan visszatérő viszonyítási ponttá válik, hol a szégyen kifejezéseként, hol bizonyítékként felhasználva. Az 1968-as szociográfia is hasonlóan fontos a faluban, de kiderül, hogy nem mindenki olvasta.

<sup>41</sup> Denaturált szeszből vízzel és aromával készült olcsó szeszes ital.

<sup>42</sup> Ez a négy forma: a Végh-szociográfia, az 1968-as film, Darvas József drámája és a tévéjáték, illetve a jelenlegi állapotok és a készülő film.

<sup>43</sup> Innen ered a film legkevesebb kétféleképp értelmezhető címe is: vannak változások, amennyiben a konkrét fejlődéseket, minimális, elsősorban infrastrukturális fejlesztéseket vesszük

az életük, de több esettel is találkozunk, amikor a mélyszegénység nemhogy változott volna, inkább elmélyült. A tizenkét gyereket omladozó házban egyedül, segélyből nevelő asszony helyzete tíz év alatt sem javult, sőt, hasonló helyzetbe került lányát is megismerjük – férje ingázik, egy fizetésből igyekszik nevelni gyerekeit ő is. Találkozunk olyan idős emberekkel és asszonyokkal, akik néhány száz forintos rokkantnyugdíjból élnek, és a homokos talajon képtelenek annyit termelni, ami javítana helyzetükön.

A film utolsó jelenetében a falu sáros utcáit, nádtetős házait látjuk, miközben adatokat hallunk a változásokról: megnyílt egy presszó, egy boltot átalakítottak önkiszolgálóvá, felújították az italboltot. Egy év alatt nyolcvankét ember elhagyta a községet (köztük a tanácsitkárnő és a védőnő), megvonták a községfejlesztési alapot, leépítették a buszközlekedést egy kilencfős mikrobuszra, leállították a törpe vízmű és az öregek otthona építését. A film vége negatív képet fest: nemhogy fejlődés nincs, inkább visszalépés, elsorvadás van – ami a film üzenete szerint a politikai döntéshozók, illetve a településfejlesztési politika hibája.<sup>44</sup> Az elkésztő film végi beszélgetések és adatok arra világítanak rá, hogy egy évtized elteltével ugyanolyan égető szükség van az efféle valóságfeltáró filmekre, filmes hozzáállásra.

## ÖSSZEGZÉS

Az 1970-es évek elejét meghatározó dokumentumfilm-készítői attitűd egyértelmű célkitűzése volt, hogy a szociológia szemléletének és módszertanának filmkészítésbe való integrációjával megújítsa a dokumentumfilm műfaját, amivel a valóság módszeres, filmmel történő megismerése vált volna lehetővé. A filmmel történő valóságfeltárás általában a társadalmi részvétel ideájával, célkitűzésével kísérve jelent meg, ami azt is jelenti, hogy a megismerés szinte minden esetben együtt járt egyfajta figyelemfelhívással, a nézők (és sok esetben az alkotók) rácsodálkozásával, döbbenetével. Egyfelől a szociológiai filmprogram eredményeként a filmesek is olyan témákkal találkoztak, amelyekről korábban nem tudtak, illetve nem tudtak azok gyökereiről. Másfelől pedig a filmmel történő megismerés programja nem feltétlenül a jelenségek elemzését eredményezi, hanem a széles társadalmi rétegek figyelmének bizonyos problémákra való ráirányítását.

Az általam elemzett filmek három különböző úton, különböző eredménynyel próbálják megvalósítani a társadalmi filmkészítést, és noha mindegyik film esetében a társadalmi jelenségek filmmel történő megismerése, ismertetése törté-

---

számba. De (ironikus) kérdésként megfogalmazva, vannak-e változások, ha a gazdasági lehetőségek hiányát, a nyomort, a szellemi-intellektuális fejlődés megrekedését, egy-egy eredmény leépítését látjuk?

<sup>44</sup> Szimbolikusan a film végén, Budai Ilona népdalénekes által előadott *Beregnáni balladája* is ezt az értelmezést húzza alá: Jaj, Istenem, jaj, hát mit csináljak? / Vagy szaladjak, vagy talán megálljak? / Ha szaladok, meg találnak lőni. / Ha megállok, meg fognak kötözni.

nik, ugyanakkor eltérő indíttatásból és módszertan mentén valósul meg mindez. Gazdag Gyula azzal, hogy azonnal kamerával reagál egy újsághírré, információra, *expressis verbis* hajtja végre a filmmel történő megismerést. Ez a gyors reagálás nem teszi lehetővé azt, hogy alaposan utánajárjon a filmes a témának. Ez a módszer felszínesnek tűnhet, de Gazdag egyfelől a helyzetekben megnyilvánuló tipikus viselkedésmintákat, mechanizmusokat keresi a filmjeiben, másrészt az egyedi eseteket általános értelemmel ruházza fel: egy zenekari válogatás a hatalom működés módjait, egy tévészefető leváltása a politikai manipuláció érvényesítését mutatja tágabb kontextusban úgy, hogy a filmek nemcsak egy iroda vagy tévés falai között zajló eseményeket jellemzik, hanem az ország, a politikai rendszer működését is. Gazdag módszeréhez képest Schiffer Pál trilógiájában felemás módszert követ: első filmjében ő is viszonylag „tudatlanul” száll vonatra, gyakran az operatőrrel (és a kamerával) együtt csodálkozva rá a tapasztaltakra, és nem is tudja leplezni meglepődöttségét, döbbenetét, amit a viszonyok kiváltanak belőle. Ugyanakkor néhány év elteltével, több szakértő bevonásával az ő módszere, szándéka is változik, hiszen a második vagy a harmadik film elemzései a mélyebb összefüggések keresése, illetve fontos kérdések megfogalmazása felé viszik el a filmeket, még akkor is, ha a filmekben mindvégig meghatározó marad a tabudöntőgető magatartás, amellyel a készítők a társadalmat rá akarják ébreszteni ismeretlen problémákra. A Gulyás testvérek filmjében pedig egy mikroszintű filmes vizsgálatot láthatunk. Egy szociográfiából kiindulva egy helyi közösség mindennapjait, történetét, médiareprezentációit és lehetőségeiket, illetve azok hiányát ismerhetjük meg, miközben egyértelművé válik, hogy a filmesek is részesei ennek a megismerési folyamatnak, és folyamatos interakcióban állnak a közösséggel.

A három megoldás mindegyike azt eredményezi, hogy plasztikusabb képet kap a néző a társadalmi állapotokról, a politikai folyamatokról. Ugyanakkor a filmmel történő elemzés, a helyzetek ábrázolásán túlmutató kérdések feltevése, még inkább megválaszolása nem valósul meg. Ennek oka egyrészt a műfaj, a filmes forma sajátosságaiban is kereshető (ti. hogy egy film sokkal inkább képes az érzelmekre, mintsem az értelemre hatni, és ebben a minőségében korlátozottan alkalmas tudományos összefüggések mély bemutatására, elemzésére), másfelől pedig a szociológiai filmprogram célkitűzésének bonyolultsága, teljesíthetetlensége is magyarázatul szolgál. A program nagyon sok fontos, érdekes és tanulságos filmet eredményezett, amelyek nélkül mind a filmtörténet, mind pedig a társadalomtörténet kevesebb volna, de a dokumentumfilm társadalmelemzésre korlátozottan alkalmas műfaj, sokkal nagyobb jelentősége lehet a figyelemfelkeltésnek, a nézőre gyakorolt érzelmi hatás kiváltásának. Ezen finomíthatunk, ha a filmnyelvi megoldások, a filmkészítői motivációk és történeti háttérismeretek megvilágításával próbáljuk meg értelmezni, kontextualizálni a program célkitűzéseit az elkészült filmekben keresztül.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Báron György 1982: „Három jó dokumentumfilmet akartam csinálni.” Beszélgetés Ifj. Schiffer Pállal. *Filmvilág* (25.) 11. 25–29.
- Bartha Ákos 2013: Közelítések a szociográfia fogalmához. *Forrás* (45.) 5. 92–100.
- Berkovits György 1971: Befejezetlen házak. *Valóság* (15.) 10. 68–73.
- Bódy Gábor 2006: Hol a „valóság”? In: Bódy Gábor (Zalán Vince szerk.): *Egybegyűjtött filmművészeit írásk* 1. Budapest, 105–110.
- Csatári Bence 2015: *Az ész a fontos, nem a haj. A Kádár-rendszer könnyűzenei politikája*. Budapest.
- Fazekas Eszter 2011: Akinek kilenc filmje volt betiltva – Beszélgetés Gazdag Gyulával. *Filmkultúra online*. [http://www.filmkultura.hu/archiv/arcok/cikk\\_reszletek.php?kat\\_azon=882](http://www.filmkultura.hu/archiv/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=882) – utolsó letöltés: 2016. május 31.
- Hammer Ferenc 2009: A megismerés szerkezetei, stratégiai és poétikai. Szocio-doku a BBS-ben. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, 263–273.
- Havasréti József 2009: „És mindig csak képeket hagyunk magunk után...” Diskurzusok a BBS körül a hetvenes–nyolcvanas években. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, 29–46.
- Ignác Ádám 2013: A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarország ifjúsági sajtójában – az első 15 év (1957–1972). *Médiakutató* (14). 1. 7–17.
- K. Horváth Zsolt 2009: A valóság metapolitikája. Kognitív realizmus a magyar társadalomkutatásban: szociográfia és dokumentumfilm. In: Gelencsér Gábor (szerk.): *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Budapest, 275–286.
- Kemény István 1976: *Beszámoló a magyarországi cigányok helyzetével foglalkozó; 1971-ben végzett kutatásról*. Budapest.
- Koltai Ágnes 1980: A filmszociográfia vonzásában. Beszélgetés Gulyás Gyulával és Gulyás Jánossal. *Filmvilág* (23.) 9. 9–11.
- Majtényi Balázs – Majtényi György 2012: *Cigánykérdés Magyarországon 1945–2010*. Budapest.
- Nichols, Bill 1991: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington.
- Nichols, Bill 2009: A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* (13.) 4. 20–41.
- Pócsik Andrea 2013: Én, Cséplő György. Schiffer Pál dokumentumfilmjei és a Cséplő Gyuri. *Apertúra* (8.) 3. <http://uj.apertura.hu/2013/tavasz/pocsik-en-cseplo-gyorgy-schiffer-pal-dokumentumfilmjei-es-a-cseplo-gyuri/> – utolsó letöltés: 2016. május 31.
- Székelyhidi Ágoston 1998: *Változatok a valóságirodalomra*. Miskolc.
- Szociológiai filmsoprotot! 1969: *Filmkultúra* (9.) 3. 96.
- Tóth Eszter Zsófia 2008: Mibe halt bele a Cséplő Gyuri? *Eszmélet* (20). 1. 50–75.
- Változások a Balázs Béla Stúdióban. 1969: *Filmkultúra* (9.) 6. 14–16.
- Zsugán István 1972: Változott-e, és miért a dokumentumfilm az elmúlt évtizedben? Dokumentumfilmesekek kerekasztala. *Filmkultúra* (12.) 4. 5–11.

Bezsenyi Tamás – Lénárt András

## „Itt maguknál öröm lehet rendőrnek lenni!”

*A bűn ábrázolása a Kádár-korszak játékfilmjeiben\**

A második világháború után kialakuló szocialista diktatúra fel kívánta számolni a korábbi, polgárinak és fasisztának mondott időszaknak tulajdonított negatívumokat. Az ideológiai tevékenység és az úgynevezett szocialista tudatformálás feladata volt a szocialista értékrend propagálása,<sup>1</sup> amelyet egyúttal megoldásnak tekintettek az előző korszak problémáira is.<sup>2</sup> Mindazonáltal a szocialista értékek teljes körű felsorolása már a korszakban is nehézségekbe ütközött. Párthatalozatok és vezércikkek sorainak átvételével terjedtek el szóban és írásban az ideológiai tételek és elvárások, később lexikonok is megjelentek,<sup>3</sup> amelyek széleskörűen definiálták marxista szempontból a hétköznapi életben vagy valamilyen diszciplináris keretben előforduló új szavakat. Jelen tanulmányban azonban nem a szövegekből, definíció szerinti megfogalmazásokból indulunk ki a szocializmus normáinak, vagy még inkább normasértéseinek vizsgálatakor. A bűn különböző megjelenési módjait vizsgáljuk a Kádár-korszak játékfilmjeiben. Az időkeretet az indokolja, hogy az 1956-os forradalom után a normaképzés és az ideológiai tevékenység alkalmazásának helyes módjai és lehetőségei sokkal neuralgikusabb problémákká váltak, mint korábban, mivel meg kellett találni a kívánatos arányt az ideológia és a fogyaszthatóság között. Ez fokozottan igaz volt a filmgyártásra, ahol határozott igényként jelentkezett, hogy hiteles alkotások jöjjenek létre, hiszen ha – akár jelentős költségek mellett is – lehetségesnek tűnt a szocialista rendszer bármilyen igazolása, akkor ebben kiemelt jelentőségűvé kellett válnia a szocialista társadalom közönségbarát, pozitív jövőképet sugalló ábrázolásának. Mindez azonban idővel tarthatatlanná vált, és a korszak második felében teljesen feloldódott az ironikus és abszurd stílusesszközök használata révén. Jelen írás címét is az 1980-ban bemutatott *Kojak Budapest* című filmből kölcsönöztük, amelyben a híres New York-i nyomozó, itt egykori magyar disszidens egyre jobban elvész a „megvalósuló szocializmus” rengetegében: amit ő egy nemzetközi bűnhálózat agyafúrtan kitervelt gyilkosságának, „merényletnek” gondol, valójában csak egy szívroham, amit közvetetten a szocialista állam fogaskerekeinek teljesen diszfunkcionális működése okozott. A felelősséget nem érző, gyilkosok nélküli országot az egykori Kócsag II. tizedes úgy hagyja el, hogy a magyar

\* Ezúton is szeretnénk köszönetet mondani K. Horváth Zsoltnak és Takács Ádámnak a tanulmányhoz nyújtott szakmai segítségükért.

1 Beluszky 2000.

2 Bartha 2005.

3 Buza–Koltai (szerk.) 1975; Gyenis (szerk.) 1977; Bognár (szerk.) 1978; D. Mónus et al. (szerk.) 1983.

kollégáknak a repülő lépcsőjéről integet: „Itt maguknál öröm lehet rendőrnek lenni, nyugodtan lehet enni meg inni.”

A filmekben megjelenő bűn fogalma alatt olyan a korszakban jogilag tiltott cselekedeteket értünk, mint a kémkedés, a lopás, a közveszélyes munkakerülés, illetve az erkölcsileg elítélendő magatartásformák, a hátrányt okozó hazugságtól a kivételezésen át a közömbösséig és a segítségnyújtás elmulasztásáig. A fogalom definiálásához használt utóbbi szempont tág értelmezhetősége és gyakori előfordulása miatt az ilyen típusú bűnnel csak abban az esetben foglalkozunk, ha a történetben emiatt valamely szereplő élete ellehetetlenült. A filmre mint vizsgálati tárgyra azért esett a választásunk, mert az állami filmfinanszírozás és -forgalmazás monopolisztikus működése miatt<sup>4</sup> a korszakban elkészült mozgóképes alkotások a filmekben szereplő narratívák révén elbeszélik azokat a világgépeket is, amelyek a korszak emberének képzeletvilágát és tapasztalati terét befolyásolták.<sup>5</sup> Emellett a bűnökkel és a korszak szempontjából speciális bűncselekményekkel szembeni fellépéssel inverz módon rámutatnak a szocialista életmód lehetőségeire és tapasztalataira. A bűncselekményekkel kapcsolatos magyar krimik, drámák, illetve vígjátékok zsánertől függetlenül a korabeli társadalom egyes diszfunkcionális elemeinek megjelenítését vállalják fel a normasértések és bűncselekmények felmutatásával.

Hangsúlyozni kívánjuk, hogy a bűnözéssel kapcsolatosan folyamatosan jelen voltak azok az ideologikus elképzelések, amelyek elsősorban a Rákosi-korszaknak a bűnügyi helyzetet kezelő ötleteiben és elvárásaiban gyökereztek. A Razzia-csoport létrehozását, illetve későbbi filmes bemutatását a *Hekus lettem* című filmben azért tartjuk kiemelkedőnek, mivel a szocialista kori bűnüldözés saját legitimitációját és keletkezéstörténetét eredezteti az R-csoportból: őket tekintették a korábbi rendszerek kémei, a volt uralkodó osztály élőködő tagjai, illetve az ideológiai szempontból ellenséges huligánelemek elleni harc egyedüli letéteményeseinek. A Rákosi-rendszerből a Kádár-rendszerbe való átmenetet, valamint a szocialista államberendezkedés önképét jól reprezentálja, hogy az 1956-os forradalom felkelői elleni harc érdekében újra Razzia-csoportot hoztak létre, aminek megalapozásához a korszak bűnügyi újságírói összekapcsolták a szervezett bűnözés és az imperialista ügynökök hálózatát.<sup>6</sup>

A forradalmat követően még fontosabb kérdéssé vált, hogy miként fordulhatnak elő a normasértő cselekmények. Ennek társadalomtudományi kutatását tették lehetővé az 1961-ben létrehozott Országos Kriminálisztikai és Kriminológiai Intézetben. Közben a Belügyminisztérium Tanulmányi és Kiképzési Csoportfőnöksége elindította a *Kriminálisztikai sorozatot*, amelynek kötetei gyakorló rendőrtisztek által konkrét bűncselekménytípusok nyomozására vonatkozó megállapításokból és javaslatokból álltak. Vagyis a bűnözés létezését a szocialista társadalomban a magyar igazságszolgáltatás és bűnüldözés már az 1960-as évektől folyamatosan problematizálta. Az NDK társadalomkutatói a *Rudiment-Theo-*

<sup>4</sup> Juhász 2002: 151–163.

<sup>5</sup> Lénárt 2010: 160–162.

<sup>6</sup> Pintér–Szabó 1957.

rie-val magyarázták a bűnözést: Buchholz, Hartmann és Lekschas ideologikus megközelítése szerint a bűnözés a korábbi, kapitalista társadalmi rendszer egyre fogyó hagyatéka csupán, illetve a nem elég fejlett emberek viselkedésmódjára jellemző.<sup>7</sup> Magyarországon viszont éppen a fentebb említett szervezeti újításoknak, valamint a nyomozati munka modernizálásának köszönhetően a bűnözést egyértelműen társadalmi jelenségként értelmezték,<sup>8</sup> az 1980-as években Szabó András pedig már tömegjelenségként aposztrofálta.<sup>9</sup>

Ami a bűnözés elleni praktikus tudás termelését illeti: Pintér István a *Népszabadság* újságírójaként 1973-ban jelentette meg bűnözéstörténeti könyvét,<sup>10</sup> amely a dualizmus kori Magyarországgal kezdődik – megállapítása szerint a prostituáltakkal kapcsolatos információgyűjtés révén a rendőrségnek ebben az időszakban már lehetősége nyílt arra, hogy betekintést nyerhessen az alvilág hétköznapi működésébe.<sup>11</sup> A szocialista államberendezkedést megelőző időszakban a bűnelkövetők bűnözői életmódjának értelmezésekor Pintér István, valamint a *Kék fény* című bűnügyi tévéműsor vezetőjeként elhíresült Szabó László lehetőségként egyaránt fenntartotta a strukturális magyarázó okokat; ezek azonban az egyes történetek kibontásakor egyre kevésbé váltak meghatározóvá. Ehelyett teret kapott a bűnözők személyiségének született abnormitása vagy tanult deviáns magatartása mint magyarázó elv. A népi demokratikus rendőrség létrejöttét követő időszakban viszont Pintér és Szabó a strukturális okok megszűnése mellett érveltek, és a korszak újságcikkeivel megegyező hangnemben a túlzott tulajdonszerzésre való törekvést, az egészségtelen gyönyörkeresést említették, mint olyan szempontokat, amelyek az egyén deviáns viselkedését előidéz-  
zik és újratermelik.<sup>12</sup>

Fóti Andor egyike volt azoknak a munkásszarmazású detektíveknek, akik karrierjük végén bűnügyi memoárok írására adták a fejüket. *Kelepcében az alvilág* és a *Szemben a bűnözőkkel* című visszaemlékezéseiben részletesen bemutatatta, hogy a háború utáni Budapesten azért virágzott a feketegazdaság, mert „a csereszületekbe hamarosan bekapcsolódtak a bűnözők is. Csakhogy ők nem a saját holmijukat cserélték, hanem azt, amit elraboltak...”<sup>13</sup> A bűnözés elleni fellépés sikeres megvalósítását a korszak bűnügyi újságíróik és a visszaemlékező rendőrtisztek is egyfajta szociálpolitikai akcióprogram részeként képzelték el, mivel a szocialista államberendezkedés megszilárdulásával, a társadalmi tulajdon megjelenésével, illetve a létbiztonság állami garantálásával értelmezésük szerint létrejöttek a bűnözés társadalmi reprodukciójának hatékony gátjai.

<sup>7</sup> Buchholz–Hartmann–Lekschas 1966: 96–100.

<sup>8</sup> Lukács 1971: 32–67.

<sup>9</sup> Szabó 1980: 135–145.

<sup>10</sup> A rendőrség bűnözéssel szembeni fellépésének történetét elmesélő köteteit 1973-tól kezdte kiadni a Táncsics Kiadó, Budapest egyesülésének centenáriuma alkalmából.

<sup>11</sup> Pintér 1973: 5–36.

<sup>12</sup> Szabó 1968; Pintér 1973.

<sup>13</sup> Fóti 1984: 7.



A rendőrtisztképzés Magyarországon 1971-ben indult meg Györök Ferenc rendőr ezredes irányításával, miközben a kriminalisztikai irodalom kiadásáért a Belügyminisztériumon belül már a Tanulmányi és Propaganda Csoportfőnökség volt felelős. Beszédés, hogy a „kiképzés” helyét a „propaganda” fogalma vette át, amely csak részben magyarázható a Kádár-korszakban megerősödő bűnügyi újságírás legitimációs erejével,<sup>14</sup> oka sokkal inkább a bűnözés elleni harc kudarcainak a fikció szintjén való ellensúlyozásának,<sup>15</sup> illetve a szocialista rendőrség hatékony működésének igazolásának igénye lehetett. Vagyis a konkrét krimináltaktikai vagy egyes bűncselekménytípusok nyomozására vonatkozó kriminálmetodikai szakkönyvek mellett egyre nagyobb mennyiségben jelentek meg szépirodalmi és közismereti szándékú művek a szocialista mindennapok bűnügyi helyzetéről, részben a társadalom informálása érdekében, részben a tudatosabb rendőri munka legitimációjának megteremtése érdekében.

Meglátásunk szerint nem véletlen, hogy a modernizálódó magyar rendőrség szervezeti és személyi fejlesztéseivel azonos időszakban, az 1960-as és 1970-es években kerültek nyilvánosságra állandó témaként rendőrségi esetek fikciós formákban (visszaemlékezések, bűnügyi regények, krimik, játékfilmek, tévéfilmek) – időnként dokumentarista, gyakran azonban könnyed, bulváros elbeszélési módban. Noha tisztában vagyunk vele, hogy a Kádár-korszakban készült magyar nagyjátékfilmeknek részben a fentebb említett újságírók és bűnügyi memoárokat író egykori rendőrök könyveiből táplálkoztak, jelen írásunkban kizárólag a filmek bűnábrázolásának elemzésére szorítkozunk.

## A KÁDÁR-KORI JÁTÉKFILMEK BŰNKÉPE

Kutatásunk során azokat az 1956 és 1989 között készült magyar nagyjátékfilmeket, amelyekben valamilyen bűnábrázolással találkozhatunk, kategóriáikba soroltuk, amelyek jellemzőit egy-egy kiválasztott film elemzésén keresztül igyekszünk bemutatni. A kategóriák attribútumainak számbavételét követően az egy-egy kategórián belül a harminchárom év alatt bekövetkező változásokról készítettünk elemzést. Módszertani szempontból a filmekből mint szövegekből indulunk ki – tehát noha belátjuk a hazai filmgyártás technikai, szervezeti, filmpolitikai és személyes viszonyainak fontosságát, ám részletes bemutatásuk ebben a tanulmányban aligha lehetséges.

Első lépésben a magyar játékfilmek annotált jegyzékét néztük át.<sup>16</sup> Előzetes ismereteink és a rövid leírások alapján minden olyan filmet kiválogattunk, amelyekben utalást találtunk bűnelkövetésre és büntényre. Kategóriarendszerünk létrehozásában egyaránt figyelemmel voltunk a tematikus és kronológiai szempon-

<sup>14</sup> Horváth 2005.

<sup>15</sup> K. Horváth 2010: 97.

<sup>16</sup> A Magyar Nemzeti Filmarchívum ([www.filmintezet.hu](http://www.filmintezet.hu)) honlapján az összes magyar nagyjátékfilmről szerepelnek rövid leírások, amelyeket az archívum dolgozói készítettek.

tokra. A valamely korábbi történelmi korszakban játszódó filmeket elkülönítettük a szocialista rendszer jelen idejében (úgymond „aktuális”), és az 1945 előtti időszakban játszódó, ám egyértelműen a munkásmozgalom és a szocialista ideológia előképeit bemutatni kívánó filmekről. Az utóbbi kategórián belül külön csoportosítottuk a második világháború alatt, a két világháború között, illetve az első világháború előtt játszódó, úgymond „történelmi” múltat bemutató filmeket.

Az 1956-os forradalmat követő, a korabeli társadalom keretei között játszódó alkotásoknál újabb besorolási problémába ütköztünk az ebben az időkeretben mozgó, ám lezártnak tekinthető, rendezői intenciók szerint távolított eseményeket tárgyaló filmek kapcsán. Tipikus példát szolgáltatnak erre a termőföldek kollektivizálásának különféle vetületeit feldolgozó művek, melyek időnként – feltételezhetően tudatosan – nem is definiálják a történet pontos idejét. Egyértelműen olyan konfliktushelyzetet mesélnek el, amelynek létezik ugyan kihatása a szocialista „mára”, ám az mégiscsak lezárult: a résztvevők már nem aktív alakítói a társadalomnak, így feltevésünk szerint életük vizsgálata a befejezettség alapján teljesen megítélhető. Ugyanígy alaposabb átgondolásra készítettek a szocialista időszak előtt elkövetett, de megbocsáthatatlan, esetleg igazságszolgáltatás vagy erkölcsi jóvátétel nélküli bűnök felbukkanásával és kezelésével foglalkozó filmek. A hatvanas években világszerte megfigyelhető jelenség volt a náci és a velük kollaboráns egyéb fasiszta csoportok és tömeggyilkosok elleni nyomozások és perek újjáéledése. A háborús bűnösök elleni perek, a jóvátétel, a morális és anyagi kárptólás témái a magyar filmművészetben is jól tetten érhetők.<sup>17</sup> A szocialista korszakban játszódó filmek száma kiugróan magas a többihez képest. Írásunkban ezekre koncentrálnak, a más történelmi időkbe helyezett filmekről ezúttal nem áll módunkban beszélni.

A filmgyártás éves szinten változó tematikájában hullámzó módon jelentek meg a bűnabrázolások, igazán nagy szórásról azonban nem beszélhetünk, mivel átlagosan évi 5–9 filmben találtunk példát bűnelkövetésre, illetve -feldolgozásra. Elsődleges kutatási kérdésünk szerint azt vizsgáltuk, mit jelölnek meg a filmek a bűnelkövetés motivációiként – mennyi ebben a személyes indíték, a társadalmi háttér, esetleg a nemzetközi hálózatok, az ellenséges ideológiai nézetek szerepe –, illetve hogyan ábrázolják a filmek a tetteseket, az áldozatokat és a bűnüldöző szerveket. Fontosnak tartottuk továbbá elkülöníteni a drámai és komikus beszédmódot, hiszen a humorosnak szánt alkotások zsánerüknél fogva kikacsintanak a nézőkre, hibákra és visszaélésekre mutatnak rá, és kifigurázzák azokat; az emberi gyarlóság megváltoztathatatlanágát sugallják, de rendszerint a hétköznapi jó felülkerekedésével végződnek. Építhetnek a nézők megbocsátására, elnéző megértésére is. Ugyanakkor a köztörvényes bűncselekményekkel foglalkozó filmek esetében érdemesnek tartottuk összevonni a komikus és drámai alkotásokat, mivel ezek gyakran egymásba játszottak, több esetben nehezen volt meghatározható a műfaji jelleg a vállaltan abszurd vagy ironikus történetkezelés miatt.

<sup>17</sup> Zombory–Lénárt–Szász 2013.

A vizsgálatba bevont 117 filmet az alábbi öt kategóriába soroltuk: 1. drámai és komikus „par excellence” bűnözői; 2. drámai konspiratív (a hidegháborús logika alkalmazása); 3. komikus konspiratív; 4. hétköznapi gyakorlat; 5. elkésett, utólagos igazságszolgáltatás (a morál és jog szembenállása).

## A KÖZTÖRVÉNYES BŰNCSELEKMÉNYEKRŐL SZÓLÓ FILMEK

A köztörvényes bűncselekményekkel kapcsolatos tematika alá vizsgálatunkban összesen negyvennyolc játékfilm tartozik. A műfaji sajátosságok (vígjátéki, drámai elemek), illetve a bűn kiterjedt értelmezése (az öngyilkosságtól a bűnszervezetben elkövetett lopásig) miatt egymástól jelentősen különböző filmek szerepelnek ebben a halmazban. Figyelemre méltó, hogy majdnem minden évben készültek „par excellence”, köztörvényes bűnügyi filmek. A hetvenes évek közepén volt ugyan néhány év szünet, de 1979-től ismét megugrott a számuk: a vizsgált időszak utolsó tizenegy évében huszonnyolc köztörvényes büntetett bemutatott filmet forgattak, csak 1989-ben hetet. A korszak végéhez közeledve az ilyen típusú filmek növekvő arányát minden valószínűség szerint a nyugat-európai és amerikai filmek narratív technikáinak átvétele segítette elő, illetve a bűnözés mint toposz kommercializálódása és inflálódása a mozgóképes alkotásokban.<sup>18</sup>

Tzvetan Todorov bűnügyi történetekre vonatkozó tipológiáját, úgy hisszük, haszonnal lehet a szocialista kori krimikre igazítva újrafogalmazni.<sup>19</sup> 1977-es munkájában a strukturalista filozófus háromféle krimet különböztet meg: a rejtélyközpontút, a film noir jellegűt, valamint harmadikként az ártatlanul megvádolt főszereplő meneküléséről és tisztázódásáról szóló filmeket. Az elsőt a hazai krimielmélet elsősorban az olyan klasszikus detektívhősökre tartja igaznak,<sup>20</sup> mint Miss Marple vagy Hercule Poirot. A rejtélyközpontú művekben a detektívet veszély nem fenyegeti, valójában a gyilkos kiderítését követő időszakot nézzük végig, amikor mindenki titkolózni próbál, és a karakterekben jellemfejlődés vagy változás alapvetően nem játszódik le. A vizsgált korszakban a *Kártyavár* (1967) című film egyértelműen megfelel a tipológia feltételeinek, hiszen főszereplője, a rendőrtiszt az egy éve meghalt mérnök sírjára új sírkövet vivő családtagokat és barátokat kíséri egy hajón, ahol kideríti az emberölés indítékát. A Hintsch György által rendezett alkotásban a korszak sztárjai egy klasszikus kamaradrámában jelennek meg, ahol az elsődleges motiváció a pénzszerzés és a minél kevesebb munkavégzés, valamint az attól való félelem, hogy más, illetéktelen személyek veszélyeztethetik a jólét élvezését.

Todorov második kategóriája az úgynevezett hard-boiled típusú amerikai krimiből vezethető le, ahol keményöklű hősökre marad az igazság kiderítésének

<sup>18</sup> Halász 1970; Ungvári 1977; Tandori 1979.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov bolgár filozófus, esszéíró 1966-ban Párizsban telepedett le, fontosabb munkái már az emigrációban születtek. Todorov 1977: 42–52.

<sup>20</sup> Benyovszky 2003: 77–97.

legtöbbször hálátlan feladata. Magyar viszonylatban érdekes mintázat figyelhető meg a *Hekus lettem* (1972) című film alapján, ami a második világháborút követően a népi demokratikus rendőrség létrejöttének időszakáról szól. A szereplők különféle veszélyeknek vannak kitéve: disszidens hálózatot üzemeltető csalóknak, volt SS-tag pénzhamisítóknak, illetve rendőrgyilkos rablóknak, akikkel szemben fel kell lépnie a hatóság új, munkásszármaságú tagjainak. Az „új” rendőrök kizárólag komikus helyzetbe kerülnek, azonban ennek a típusnak egyéb karakterjegyei, mint az esendőség, a hibák elkövetése nem jellemző a magyar főhősökre.<sup>21</sup> Todorov meglátása szerint ezeken a film noir detektívfilmekben gyakoribb a magán-detektívek szerepeltetése, ami viszont a korszak hazai filmterméséből teljes egészében hiányzik. A magánkopók öntörvényű és veszélyes világát<sup>22</sup> a szocialista Magyarországon készült játékfilmekben a gyermekek helyettesítik, mint a *Keménykalap és krumplici* (1973–74), illetve *Az öreg bányás titkában* (1973), ahol apróbb gyanús jelzésekből végül bünszövetkezetek leleplezéséig jutnak el – az utóbbi alkotás végén például a nyomozó kisgyerekek feltárnak egy csempészútvonalat. Magánnyomozók csak a ponyvairodalomban jelentek meg,<sup>23</sup> ahol a rendőrök az ifjúsági filmekhez hasonlóan inkompetensek a rájuk bízott feladat végrehajtásában. A *Hekus lettem* mellett a *Zsarumelő* (1985) képviseli a hazai *film noir* világát, ahol csak rendőrök tűnnek fel, amely egyébként jól rímél a második világháború utáni angolszász úgynevezett *police procedure fiction* megjelenésére<sup>24</sup> – ahol a rendőr ugyancsak komolyan vett főhős.<sup>25</sup> Hegyi Gyula kritikus ugyan éppen azt kifogásolta a *Hekus lettem* című filmben, hogy az alkotók az eszes nyomozó karakterét nem dolgozták ki.<sup>26</sup> A *Zsarumelő* (1985) című filmben Guruczai főhadnagy (Koltai Róbert) alkoholista, szerencsétlenség-függőként látszólag csetlik-botlik a gyilkossági helyszínre és a zavart keltő csinos hölgyek és gazdag urak társaságában. A film végére mégis minden gyanúsítottat megnevez, és hűséges társával, Karvaly Bálinttal (Madaras József) le is tartóztatja őket.<sup>27</sup>

A harmadik típusba Todorov rendszere szerint azok az alkotások sorolhatók, amelyekben a történet elején a hanyagul működő igazságszolgáltatás hamisan vádol meg valakit, így a gyanúsított menekülés közben kényszerül megoldani azt a bűnügyet, amibe belekeveredett. A szocialista változatában a menekülés ideje a cselekmény során az évtizedek előrehaladásával folyamatosan nő. A korszak elején bemutatott *Két vallomás*ban rövid üldözést követően a történet nagy részét a rendőrök előtt tett tanúvallomás teszi ki, míg a korszakunk végéhez közeledve megjelent *Gyertek el a névnapomra* (1983) című alkotásban már az újságíró a cselek-

<sup>21</sup> Vö. Bánki 2009.

<sup>22</sup> Varga 2005: 17–33.

<sup>23</sup> Szita 1987.

<sup>24</sup> Scaggs 2005.

<sup>25</sup> Panek 2003.

<sup>26</sup> Hegyi 1972.

<sup>27</sup> A sorozatnak induló tévéfilmből végül két egész estés játékfilm hosszúságú rész készült el 1985-ben.

mény döntő részében nem számíthat a rendőrök védelmére, a hatóság csak a film végén avatkozik be. Az 1968-ban bemutatott *Hamis Izabellában* a főhősnek már van lehetősége a menekülésre, de a film végén kiderül, hogy a rendőrök figyelme valójában egy percig sem lankadt, legfeljebb a főhős ennek nem volt tudatában.

Az 1956-os forradalmat követő évben bemutatott *Két vallomásban* a menekülők valóban tettesek, akiknek a film nagy részét kitevő kihallgatások során alkalmuk van visszaemlékezni saját életükre, elkövetett hibáikra, amelyeket a rendőrök megértően fogadnak, és a bűncselekményeket differenciáltan kezelik. A Keleti Márton által rendezett film célja ebből adódóan a rendőrség kedvezőtlen megítélésének enyhítése is lehetett,<sup>28</sup> hiszen Vincze százados (Ladányi Ferenc) a hatóság emberi arcát mutatta. Erzsí (Törőcsik Mari) és a fiatalkorú Marci (Csörög Tibor) hiába bujkáltak, a rendőrség hatékony munkavégzése elől egy egész filmen keresztül nem menekülhettek, így a Todorov-féle harmadik típus szocialista változatának kulcsmomentuma a megbánás, amire a film címe is utal. A rendőrség előtt tett vallomástétel során a főszereplők mintha csak megszabadító gyónást élnének át: mindkét főhős megnevezheti a társadalmi kényszereket, amelyek a bűnelkövetői magatartásba sodorták. A csonka család, a szülői minták hiánya, az alkoholizmus mint szempontok inkább a bűnelkövetés személyes motiváltságának képét erősítik, hiszen a munkafeltételek vagy a bérviszonyok csak a gyors meggazdagodást ígérő bűnözéssel összevetve tűnhettek a szereplők számára rossznak. A film azt sugallja, hogy valójában csak a kitartó munkavégzés teremtheti meg az előnyöket. A filmben a tolvajbanda fejének számító szereplő, az egykori horthysta kúriai bíró fia, a szocialista vállalatvezető fiával együtt szigorú börtönbüntetést kap, a megbánást tanúsító Erzsí és a kiskorú Marci számára azonban, akik csökkentett börtönbüntetést kaptak, van még lehetőség az újrakezdésre. Ebben kitüntetett szerep jut a rendőrség szociálpolitikai vállalásainak (munkahelykeresés, vér szerinti szülők megtalálása), amiben a korszak filmjei egyébként is megtalálják a bűnözés felszámolásának kulcsát.

A majd egy évtizeddel későbbi *Hamis Izabella* (1968) című krimiben egy fiatal, érettségi előtt álló lány (Kovács Kati énekesnő) próbálja egy értékes bélyeg miatt elkövetett gyilkosság szálait kibogozni. Itt valóban a lány nyomozását követjük végig, miközben a rendőrség láthatatlanul dolgozik, hiába látjuk felviláncsúszóan Bujtor Istvánt vagy Madaras Józsefet mint rendőrtiszteket. Csúpan a film végén jut a főnyomozó, Kardos százados (Mádi Szabó Gábor) kiemelt szerephez, amikor is megnyugtatja az ügyben érintetteket, és letartóztatja a gyilkost. *A Hamis Izabellában* a rendőrségtől független személy már úgy lehet kompetens az ügyben, hogy sem nem sértette, sem nem elkövetője valamelyik bűncselekménynek, pusztán belekeveredik az ügybe. Kovács Kati karaktere még inkább ösztönösen nyomoz, amennyiben úgy zavarja össze a szálakat, hogy a gyilkos kénytelen leleplezni magát, amit a rendőrök ki is használnak. A bő egy évtizeddel később készült *Gyertek el a névnapomra* című alkotásban viszont Péteri Luca

<sup>28</sup> Bori 1996.

(Piros Ildikó) újságíró már egyedül deríti fel egy szocialista vállalatvezető látszólagos vadászbalesetét és más üzelmeit.

A Todorov-féle harmadik típust jelentő filmekből explicit módon kiderül, hogy az autodidakta magánnyomozást folytató karakter csak nő vagy gyerek lehet, akik a menekülésük közbeni nyomozás során folyamatosan beleütköznek a hétköznapi problémáiba. A csonka család, a rendőrség rossz technikai felszereltsége, az elégtelen munkakörülmények, a protekció megnehezítik nyomozásuk sikerességét. A korszak végéhez közeledve ráadásul egyre inkább magukra maradnak, mert a rendőrség léte és működése is az egyik mindennapi nehézségként jelenik meg (felületesen és lassan nyomoznak, nem veszik komolyan a bizonyítékokat). A Todorov második típusának megfelelő magyar alkotások ezért is tűnnek el az 1980-as évekre, hogy átadják helyüket a konspiratív jellegű mutató, nyugat-európai és amerikai filmes mintákat kölcsönző Ötvös Csöpinék vagy Lindának. A magyar *film noir*okban a rendőrség ugyanis sokáig monolit egységként tűnik fel, amit majd a *Kojak Budapesten*, illetve az Ötvös Csöpi-filmek alakítanak át az el nem ismert, de szakmájához értő alacsony rendfokozatú rendőr, illetve a magas beosztásban dolgozó, teljesen inkompetens főnök közötti folytonos konfliktussá.

## A KONSPIRATÍV JELLEG A KÁDÁR-KORI MAGYAR JÁTÉKFILMEKBEN

A konspirációs filmek száma (14) jóval kisebb a többi csoportnál, de a hidegháborús logikára épülő, külföldi ellenséges kémhálózatok és bűnszövetkezetek cselszövéseit bemutató filmek bűnözői motivációja és a cselekményszöveg jellegzetességei annyira szembeötlőek, hogy külön elemeztük őket. A drámai és a krimi narratívát használó hét film elsősorban a hatvanas években született, míg a zsáner attribútumait kiforgató szintén hét alkotás többsége az 1980-as években készült.<sup>29</sup>

### A konspirációs lázat igazoló filmek

Az első kategóriába sorolt filmekben minden esetben rendkívül magas a film fikciós terében a cselekmény tétje. A mindenre elszánt, sokszor az ország megbénításával fenyegető, nyugati irányítású bandák leleplezése és az akut veszély elhárítása a rendőrség és az ország elsődleges érdeke.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Zombory–Lénárt–Szász 2013: 246–251.

<sup>30</sup> Az ellenséges országokat a filmek nem nevezik meg, de egy-egy szereplő nevéből és más utalásokból egyértelmű, hogy a Magyar Népköztársaságnak az NSZK-tól kell leginkább tartania. Habár a kapitalista Nyugat-Németország a vesztes háború után nem minden tekintetben nyerte vissza önállóságát és cselekvőképességét, az USA-nál mégis alkalmasabbnak bizonyult a revansizmus, az új fasizmus megtettesítőjének, a gátlástalan és bomlasztó bűnhálózatok szervezőjének szerepére.

A cselekményszervezés során a szemben álló oldalak teljesen világosak, hiszen a rendőrök a jók, a bűnözők a rosszak, legfeljebb a film sokáig félrevezeti, vagy bizonytalanságban tartja a nézőt azzal kapcsolatban, hová is tartoznak a szereplők. A filmek második felében már egyértelmű a szereplők vállalt identitása, így a főhősökkel együtt szurkolhatunk a magasabb erkölcsiséget képviselő, sokszor civilbe öltöztetett rendőröknek. A bűnözők dörzsöltek, süt belőlük a profizmus, és mielőtt bármelyiküket lehetőségünk lenne megszeretni, gyorsan megölnék valakit, hogy a kegyetlen gyilkost lássuk bennük. Amúgy megkeseredett emberek, akik hidegvérrel haladnak előre, de a motivációjuk sokszor nem derül ki, vagy nagyon közhelyesen van megjelenítve. A bűnözők a konspirációs filmekben a legfőbb értéket, a szocialista rendszert, a népköztársaságot támadják, a magyarázat pedig rendszerint származásukban rejlik: kutyából nem lesz szalonna. A *Fotó Háber* (1963) kezdő képsorai rendőrségi bűnözői profilt mutatnak, a kinagyított képeken a szabadlábba helyezés előtt egy foglalkozás nélkülit és egy fiatal teológust látunk, akik társadalmi besorolásuk, „osztályhelyzetük” miatt potenciális ellenségei a rendszernek. Más kérdés, hogy a rendőrség, jobban mondva az „elhárítás” a teológus személyi adatait felhasználva épül be a bűnszervezetbe. A film végén a rendőrök jót derülnek, hogy az igazi (ártatlan) pap (akit azért szemmel tartanak az álcázott kocsiból) mit sem sejtett arról, hogy két hétre kölcsön vették a személyazonosságát. Nehéz megítélni, hogy a humorosnak szánt záró beszélgetés csak mai szemmel tűnik-e kínosnak, vagy a korabeli nézőkben is rossz érzéseket kelthetett.<sup>31</sup> A *Fény a redőny mögött* (1965) című filmben az ellenség veszélyességét mutatja, hogy az egyik konspirátornak sikerül beépülnie az elhárításba, és állambiztonsági főhadnagynak adva ki magát három hétig garázdálkodik a művelői terepen. A személycsere csak a film végén lesz világos – akkor már nem jut eszébe a nézőnek megkérdezni, hogyan lehetséges, hogy egy meggyilkolt és a felismerhetetlenségig eltorzított arcú holttestet nem hoztak már korábban összefüggésbe a kiküldetésbe induló rendőrtiszttel.

Ezekben a filmekben tehát a bűnözők születési, társadalmi hátterük alapján lesznek ellenséggé, emellett a hányattatott sors, például a szülők hiánya is szerepet játszhat. A kisvárosi közegeben játszódó *Fény a redőny mögött*ben a konspirációs találka helyszíne egy pusztában álló templom, ahol az előzőleg szerelmi viszonyba került fiatalok megdöbbenve ismerik fel egymást, s csak jóval később derül ki, hogy valójában mindketten a jó oldalon állnak. A lány (Pécsi Ildikó)

<sup>31</sup> Az viszont bizonyos, hogy Kádár János az egyházon és a vallásgyakorláson humorizáló diskurzusba illeszkedő felszólalását a parlament 1957. májusi ülésén szellemesnek találták a képviselők: „Mikor mi azt mondjuk, hogy a magyar nép a szocializmus ügyét megvédelmezte, ez szentírás elvtársak. [...] Hogy lelkiismereti konfliktus se legyen, hát nekünk kommunistáknak is megvan a magunk gyónása, azt önkritikának hívják. És voltak ilyesfajta emberek, akik kommunistáknak nevezték magukat, és azt gondolták, hogy hasonlóan ahhoz, ahogy egy rossz katolikus egész évbe gazemberkedik, és úgy húsvét táján elmegy a templomba, meggyón, és utána újjászülvén és megnyugodva kimegy az utcára, és húsvét utáni kedden kezdi előlrol az összes gazemberségeit, ezt nem lehet csinálni.” *Magyar Filmhíradó* 21/1957. (<http://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=13390> – utolsó letöltés: 2016. november 23.)

a kilátástalansággal, a táborok világával, a távolba vesző hatalmak titkos ügynökségeinek az emberek gyengéit kihasználó könyörtelen profizmusával indokolja, hogy a magyar állam ellen fordult, társa, a titkos megbízással érkező fiatal mérnök (Nagy Attila) a visszakérdezésre tömören és talányosan válaszol: „amit vállaltunk, vállaltuk!” Lassan kiderül, hogy pontos útmutatás alapján űzik veszélyes játékokat, és magától értetődően segítik titkos munkájukkal a hazát; fel sem merül, hogy beszerzésüknek netalán az 56-os megingásukat kihasználó zsarolás és fenyegetés lehetett az alapja.

A rendőrség és az ország érdeke azonos, így a néző nekik, az állam védelmezőinek drukkol. A filmekben a rendőröknek nincs igazán egyéni arcuk, sokkal inkább egy hatékonyan működő gépezet fogaskerekei ők. Intelligensek, magasan képzetek, és a legfejlettebb technikát alkalmazzák. Több filmben láthatjuk a rendőrség információs agyközpontját, ahol titkárnők hadai táplálják be az adatokat, melyek azonnal átalakulnak, és lyukkártyákon élük tovább életüket. A titkos tevékenységet folytató álcázott állami üzemeket különleges biztonsági berendezésekkel őrzik, és a megfigyelés is olyan kifinomult és nagy lefedettségű, hogy az akciókat *real time*, váltott kameraállásokkal tudják követni a rendőrközpontban. A rendőrséget lehetetlen kicselezni: a már említett *Fény a redőny mögött* című filmben végig nyomon követik, ahogy az ellenség ügynöke (Latinovits Zoltán) a kisvárosból Budapestre érkezik, majd folyamatosan figyelik a városon belüli mozgását, egy elektromos táblán meg is jelenítik az útvonalat és a várható célállomást. Egyedül a Vidám Parkban tévesztik szem elől, ahol természetesen a kísértetkastélyban vált alakot, de a nála lévő radioaktív anyagot Geiger–Müller számlálóval könnyűszerrel beazonosítják. A *Fotó Háber*ben hiába szervezik a konspirációs találkát a Népstadion lelátójára, a rendőrség beépített emberei a közönség soraiban vannak, így be is mikrofonozzák a kémbanda gyanútlan külföldi állampolgárságú vezetőjét.<sup>32</sup> A hidegháborús légkörben született és az azt ábrázoló konspirációs filmekben a hazai viszonyokhoz képest rendkívüli módon eszkalálódik az erőszak, sűrűsödnek a gyilkosságok, heves gépfegyverpárbajok zajlanak, hullanak a kézigránatok, és időnként előkerül egy igazi csoda-fegyver is, mint a *Fény a redőny mögött*ben a lézerpuska, amely tévedhetetlenül céloz és rombol, habár kezelőjére is veszélyes.

Az úgynevezett „központ” fontos eleme a filmeknek. Általában nyomozati és az adatokat összesítő, a mozaikokat ismerő rendőri vagy konspirációs szervezetet értenek alatta. A központ és az ügynökök rejtjelezve – telefonon, írásosos üzenetekkel, kódokkal, újsághirdetések útján – tartják a kapcsolatot, s csak a filmek második felében látjuk belülről a főhadiszállásokat. Azonban az ellenség agytrösztyének képi megjelenítése elmarad, talán mert náluk nincs államilag kiépült szervezet, hanem egy-egy esetleges maffiafőnök tartja kézben a szálakat – vagy mert a filmalkotók a magyar rendőrséget akarták professzionálisnak ábrázolni,

<sup>32</sup> A filmekben meglehetősen egyszerű fogással érzékeltetik, ha a külföldi szereplő lép színre. A német Reyes úr például *Herr Háber*nek szólítja meg a fotózlet vezetőjét, különben ő is folyékonyan és akcentus nélkül beszél magyarul.



a német, osztrák vagy más titkos ügynökségek adott esetben becsmérő bemutatása viszont nem tűnt célszerűnek. A központ utasításait mindenki elfogadja és végrehajtja, nincsenek egyéni kilengések, csak a parancsok engedelmes teljesítése. A központ olykor a rendőrségnél is magasabb szinten van, ugyanakkor a legfelsőbb hatalom továbbra is maga az állami irányítás. A *Fény a redőny mögött*ben, amikor az újonnan érkezett fiatal mérnök elhelyezéséről kell gondoskodni, a gyár kereskedelmi vezetője azzal érvel, hogy a vezérigazgató régóta külföldön tartózkodik, és a központból nem kapott semmiféle utasítást az új munkaeő munkakörével vagy szállásával kapcsolatban. A kellemetlen helyzetet tréfával ütik el: „Áttelefonálhatok a hotelba, van egy kis szocialista összeköttetésem.”

A jó és rossz küzdelmében nem az összeköttetések mozgósítása jelenti az egyetlen társadalomkritikai élt: a *Fény a redőny mögött* arra is utalást tesz, hogy noha a kapitalistákkal fontos kereskedelmi (üzleti) kapcsolatok épülnek ki, ezek nem csökkenthetik a politikai, ideológiai távolságot. Az álcázott üzembe történő első behatolási kísérlet utáni kihallgatáson a vezetői irodában, a háttérben a falon felhőkarcolókról készült poszter látható, a nyomozóval ismerősi viszonyban álló igazgató és a rendőr között pedig a következő párbeszéd hangzik el: „– Te is nemrég jártál külföldön, nem? – Kedves ismerősöm hívott meg. – A gyár üzletfelei. Ezek a te kapitalistáid, Reyes úr...” Ekkor az idősebb nyomozó közbeszól: „Fontos objektum főmérnökétől okosabb viselkedést vártunk volna.”

A filmek alapján az a látszat keletkezik, hogy a szocialista rendszerre nemcsak a frusztrált és féltékeny kapitalisták és hűbéreseik, a levitézlett társadalmi osztályok gyermekei,<sup>33</sup> hanem az új rendszer prominensei is veszélyesek, mert magas pozícióik, hatalmuk és összeköttetések, külföldi kapcsolataik révén korrumpálhatók, befolyásolhatók és manipulálhatók, így könnyen szem elől tévesztik az ország igazi érdekeit. Észre sem veszik, és anyagi előnyökért, a kényelmes életért cserébe külföldi érdekek szerint cselekszenek. Azonban nem ők testesítik meg az igazi dekadenciát. A *Fotó Háber* egyik jelenetében a bűnözők házibulit tartanak a nagy akció előtt. Itt mindent felvonultatnak, ami idegen a magyar hétköznapoktól: modern, stílusos lakásbelső, modell lányok, táncolgatás, Cinzano, szóda, lerészegedés, összeborulások. Végül egy lassan becsúszó szétvetett női lábbal zárul az egyik képsor, ráadásnak pedig sztriptíz következik Beethoven zenéjére.

Ezekben a filmekben a humornak nem sok szerep jut, itt a rendőrök még komolyan használják rádiózásukra a különféle madár- és virágneveket, egy groteszk példát mégis érdemes kiemelni. A banda idősebb, kissé együgyű tagja (Csákányi László) betöréskor a házi könyvtárból elemel egy kötetet, de társa ráfordul, hogy

<sup>33</sup> Az egyházi személyek láthatóan izgatták a filmeseket. Még nem egy kiveszett „faj”, az utcán hangos „dicsértesség”-kel köszönnek neki előre, sőt talán a rendszer csendes, de legkitartóbb, legtaktikusabb ellenfele, ahogy a *Fotó Háber*ben elhangzik: „azt nem olyan könnyű levetni”. Ugyanebben a filmben próbálja elérni Panni (Ruttkai Éva), hogy szerelme (Latinovits Zoltán) vesse le a reverendát, és hagyja maga mögött származását: „– Maga komolyan veszi, hogy pap? – Kettő volt a családban. – Akkor ez nem is hivatás, inkább örökség.” A néző persze joggal gyanakszik, hogy a nő elsősorban vonzódása miatt örülne a jóképű pap kiugrásának.

tegye vissza: „Mi az, mit tettél el? – A Rozsdatemetőt, teljesen elfogyott, nem lehet kapni! – Azonnal tedd vissza.” Feltehetően nem véletlen, hogy a szocialista rendszer kispolgári vonásait, napi gyakorlatát, ideológiamentességét kipellengérező népszerű könyv került a betörő kezébe. A drámai alkotásokban szereplő ilyen apró részletek alapján is jól látható, hogy a komikus hangvételű konspirációs filmekben jóval többször világítják meg a rendszer hibáit és anomáliáit.

## A konspiratív jelleget kiforgató alkotások

Míg a komoly, drámai filmek ebben a műfajban a hatvanas években születtek, a bűnözés és a rendőri munka ironikus, humoros elbeszélési módjára a jelek szerint a nyolcvanas években nyílt csak lehetőség.<sup>34</sup> A vicces konspirációs filmek első és egyik legismertebb alkotása *Az oroszlán ugrani készül* (1969). A Révész György rendezésében készült, a magyar *James Bond*ként jellemezhető film hűen másolja a nyugati példa filmes arzenálját: fiatal, nagy bunyós titkos ügynök, nők, kütyük, pazar helyszínek (Dubrovnik és a környező szigetvilág), autós üldözés és az okos, de mániákusan világuralomról ábrándozó antihős, esetünkben egy volt koncentrációs tábor orvosa. A magyar közönség 1969-ben nemigen ismerhette az eredeti James Bond-filmeket, és nagy örömmel fogadta az Adrián játszódó magyar filmvígjátékot. A filmet egy pillanatig sem lehet komolyan venni, a szereplők a végletekig karikírozva vannak, és a legérzékenyebb témákat – emberkísérletek a táborban, nemi erőszakkal való fenyegetés vagy testi fenyegetés – is kifigurázzák a dialógusok vagy a színészek játéka.<sup>35</sup> A főgonosz célja a huszonöt évvel korábban elrejtett, százezrek életét kioltani képes ampullák megszerzése. A náci eszmeiségben még mindig hívó rivális banda tagjainak esetlensége, az abszurditásig fokozott, néhol igencsak blőd viccek és gegek miatt az egész történet túlságosan könnyeddé válik, és elrugaszkodik a valóságtól, a háború örökségétől vagy éppen a szocialista rendszer hétköznapijaitól.

Több mint tíz év elteltével, 1980-ban mutatták be a Balatonon játszódó Ötvös Csöpi-filmek első darabját – amelyekben szintén szerepet kapnak a külföldi rablóbandák és az egykori német náciak –, valamint a komikus konspiratív műfaj kissé elfeledett emblematikus darabját, a *Kojak Budapest* című filmet. A film groteszk humorral egyszerre kezdi ki a létező szocializmus napi gyakorlatait, és a hetvenes években forgatott, Magyarországon 1974-től bemutatott amerikai

<sup>34</sup> Kategóriánk szerint az utolsó „drámai konspiratív” film *A svéd, akinek nyoma veszett* 1980-ban készült, éppen egy időben Mészáros Gyula filmjével (*Pogány Madonna*), amely a „komikus konspirációs” egyik első darabja volt.

<sup>35</sup> „Egy tömeggyilkos anyósa nem lehet a feleségem” – mondja az idősek otthonában Kálmán bácsi (Major Tamás) jövődöbelijének, mikor kiderül, hogy 25 év után kiszabadult egykori veje, a tábori orvos. Egy másik helyen a szadista egykori foglár (Psota Irén) korbácsolja a doktor lányát (Medveczky Ilona), ami inkább tűnik erotikus, mint erőszakos jelentnek, amire ráerősít a lány megmentésére érkezett ügynök (Bujtor István) odavetett mondata: „Nem zavarok, hölgyeim? Öltözz fel, így nem tudok koncentrálni.”

bűnügyi sorozat zsánerét, a köldöknéző tudományos életet (Krimiírók Nemzetközi Konferenciája) és a média torzító hatását, az olcsó népszerűséget és a magyar rendőrök bárdolatlanságát („Bort, bűzát, békességet, szeressük a rendőrséget!”).

Az alaphelyzet rögtön egy vicc, az amerikai tévékrimi főszereplőjének (Telly Savalas) szinkronhangja (Inke László) személyesíti meg a magyar származású Kojakét. A kissé átváltozott, de karizmatikus és macsó Kojakét a filmben igazi sztárként kezelik, állandóan menekülnie kell az autogramért rárontó rajongók elől.<sup>36</sup> Adott tehát végre a magyar bűnügyi filmekből korábban hiányzó, egyéni és markáns karakterrel rendelkező nyomozó, csakhogy szép lassan világossá válik a kibocsátó közegébe visszacsöppent disszidens, az egykori „Kócsag II. tizedes” inkompetenciája: amit ő egy nemzetközi bünszövetkezet jól kitervelt gyilkosságának vél, valójában nem más, mint a magyar közállapotok szerencsétlen összejátzásából bekövetkezett haláleset.<sup>37</sup> Itt történik meg először, hogy a disszidens már nem potenciális gyanúsított, hanem a jó zsarú módjára nyomozó főszereplő, aki szépen felgöngyöltíti a szálakat, nem ijed meg az autósüldözéstől, és ha kell, órákig fut a háztetőkön. A magyar dzsungelben azonban eltéved, hiszen jogi értelemben nincs is bűncselekmény. Kojak hadnagy segítségével, az idegen szemén keresztül látjuk az ország teljesen diszfunkcionális működését.<sup>38</sup> Szó sincs már szocialista modellről, az igazságosságért és egyenlőségért hozott anyagi áldozatról, pusztán túlélési és érvényesülési technikákról. Csikorognak a társadalom fogaskerekei, az általános érdektelenség, a stiklik, az áruhiány megmérgezi a hétköznapiakat, felőrli az embereket, elsőként az áldozathoz hasonló, komoly szellemi teljesítményt nyújtó kutatókat, akik érvényesülését meggátolják munka- és életkörülményeik. „Maguknál így soha nem lesz Amerika” – figyelmeztet lemondóan Kojak, amikor az újonnan vett nadrág varrása nagyot reccsen. A napi gya-

<sup>36</sup> Az izgalom persze az amerikai tévésztárnak szól, de megjegyezhetjük, hogy a magyar nyomozók közül néhányan rendszeres résztvevői voltak bűnügyi, bűnmegelőzési tévéműsoroknak, a hazai közvélemény érdeklődése már itthon is érzékelhető volt a rendőrség arcainak számító Tonhauer László vagy Dobos János körül, akik állandó meghívott vendégei voltak Szabó László *Kék fény* című műsorának.

<sup>37</sup> Magyarországon az öngyilkossági ráta az ötvenes évektől meredeken emelkedett, és éppen a nyolcvanas évek elején tetőzött. (<http://www.ksh.hu/docs/hun/xftp/idoszaki/pdf/muhelytanulmanyok2.pdf> és [https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%96ngyilkoss%C3%A1g#cite\\_note-108](https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%96ngyilkoss%C3%A1g#cite_note-108) – utolsó letöltés: 2016. november 21.) A filmben az áldozat (Őze Lajos) nem akart meghalni, de igencsak csapdostak feje fölött a hullámok, más elbeszélési módba teljesen beleilleszkedett volna az is, ha öngyilkosságot követ el.

<sup>38</sup> A sor végeláthatatlan: a magyar zsilippenge önvészélyes; a hotelbárban a pincérlány beleiszik a rendelt italba, mert úgysem veszik észre; a hotel medencéjében 50 Ft-ot kérnek el Kojaktól úszósapkáért, pedig teljesen kopasz; a külvárosi utcákat követhetetlenül keresztelik át a tanácsok ismeretlen történelmi személyek neveivel; az aládúcolt épület állványzata összedől, mert valójában nem is akarják felújítani a házat, csak mintának tették oda; a ruhatisztító vállalat összekeveri a ruhákat; a vállalati igazgató munkaidejében unokájával tanul, mert a gyereket jó családi háttere miatt nem veszik fel az állami napközibe, „cseléd” alkalmazásáért pedig megszólnák; a házmester másik kerületben él, és nem is tud semmit a ház dolgairól; a lift nem áll meg az emeleten: „A professzor szórakozott ember volt, amikor a negyedik emeletre akart menni, a 4.-et nyomta meg!”

korlatok kritikája mellett egy helyen még 1956-ra utaló, politikai áthallásos megjegyzés is elhangzik: „Tetszik tudni, a mi házunkban a sajnálatos októberi beázás óta a lakótársak bármilyen telefonszámot tárcsáznak, mindig a mesemondó szolgálat jelentkezik.”

A film azt sugallja, hogy Magyarország alapvetően veszélytelen hely – ez indirekt jó pont –, nincs komoly bűnözés, a rendőrség érti a dolgát, legfeljebb külföldiek próbálkoznak olyan komoly merényletekkel, mint Kojak eltüntetése, habár azt is meglehetősen amatőr és nevetséges módon. A hazai üzletemberekhez kötődik a konspiratív filmek elmaradhatatlan budapesti közege, a nagystílusú bűnözés találkahelye, a cseppnyi Nyugatot biztosító luxushotel, a bár whiskyvel és egyéb nyugati italokkal, erotikus táncosok, szélhámosok, és könnyű, dologtalan élet után vágyakozó fiatal lányok társaságával. A hidegháborús logika, Nyugat és Kelet szembeállítását a nyolcvanas évekre idejétmúltrá vált, legfeljebb önmagára reflektálva, a saját hibák bemutatásával, komikus formában lehetett utalni rá. A *Kojak Budapesten* című filmben a rendszerrel van a baj, és azon a nyomozók sem a kapitalizmusban, sem a szocializmusban nem tudtak segíteni.

## A HÉTKÖZNAPI GYAKORLATOK MINT DEVIÁNS MAGATARTÁSOK

A hétköznapi gyakorlat kategóriájának elnevezését az indokolta, hogy a mindennapi élethelyzetekben megjelenő kivételezés, korrupciós magatartás a korszak nagyjátékfilmjeiben széles skálán kerül bemutatásra. Ezek megjelenítése a közeli vagy távoli jövőbe utalja azt, hogy a társadalom szocialistává fog majd válni: a film jelenében az egyéni érdekérvényesítés, a hatalmi függés, valamint a pozícióharc teremti meg a szocialista értékek (közösségi érdekek hangsúlyozása, a társadalmi és állami szervek közötti együttműködés, előnyök biztosítása a fizikai munkások számára) megvalósulásának nehézségeit, vagy egyenesen lehetetlenségét. Az 1966-os *Büdösvíz* című film egy kútfúrás során véletlenül felfedezett értékes gyógyvíz értékesítésének problémáján keresztül mutatja be az állami szervek közötti kooperáció nehézségeit. A termelőszövetkezet, illetve a helyi tanács egyaránt képtelenek meglátni a lehetőséget az üzletben, de nem is tudnak mit kezdeni a helyzettel. A korábbi csalási ügyei miatt börtönből szabaduló Szombathy Félix szélhámos úgynevezett hóforrásvizsgáló céget alapít, amin keresztül a gyógyvíz használatát saját profitszerzési érdekeinek rendeli alá, miközben az állami szervek a szocialista értékek hangsúlyozásával minden anyagi háttér nélküli fejlesztésekbe és építkezésekbe kezdenek. A film a szélhámos Szombathy hatásos szónoklatainak sikerességével implicit kritikáját adja a szocialista agitációnak, ami ezek szerint hatékony eszközül szolgálhat bármilyen, akár egyéni haszonszerzésre. A filmben végül egy nyomozó leleplezi a szélhámos ármánykodását, ám ez a nézők számára teljesen váratlanul következik be.

Nemes Károly 1971-ben a *Népszavában* elemezte, miért is nehézkes a magyar filmekben a szocialista értékeket képviselő személyek karakterének

megrajzolása. A hitelesség próbakövét abban látta, hogy a Rákosi-korszakban nem volt lehetőség „az új társadalmi szituációt jellemző ellentmondások”<sup>39</sup> feltárására, enélkül azonban a pozitív hős tettei nem jelképeznek politikai, erkölcsi téteteket. Az 1978-as *Kinek a törvénye* című alkotás egyértelmű kísérlet a szocialista értékeket képviselő pozitív hős létrehozására. A Galgóczi Erzsébet novellájából<sup>40</sup> készült filmnek az irodalmi alapanyaghoz hasonlóan kifejezett célja volt, hogy a bűnt a mindennapi élet megszokott körülményeiből, konfliktusaiból bontsa ki, így emberölés és rablás helyett a történetben szereplő pályakezdő rendőr a kisváros vágóhidján szervezeten történő húslopást leplez le. Az illegális hálózat strómanjaként funkcionáló szövetkezeti sofőrön keresztül a nyomozás során eljut Mátéhoz (Sinkovits Imre), a termelőszövetkezet elnökéhez, aki a húsok szabálytalan értékesítését felügyeli. Hiába ajánlja fel Máté, az egykori Kossuth-díjas munkás a tisztí iskolát a rendőrnek, ő ezt elutasítja, ezért a termelőszövetkezet elnöke leitatja, és karambolba kergeti a film főhősét. A szervezett húslopást Máté lényegtelen, apró szabályszegésnek titulálja, miközben a rendőr a szocialista társadalom nevében a dolgozók megfelelő és olcsó közellátását tartja elsőrangú feladatának. A film egyszerre tesz kísérletet a Rákosi-korszak sematikus hőstípusával szemben egy autentikus hős kidolgozására, ugyanakkor ennek érdekében éppen az előző, 1956 előtti kommunista időszakban jutalmazott, a film jelenére kiskirályként korrumpálódott szocialista munkáslelittel szembeni fellépést tesz morálisan igazolhatóvá. A termelőszövetkezeti elnök így fogalmaz a rendőrnek: „Mit képzeltél, te marha, mit csinálnak velem? Börtönbe csuknak? Én mögöttem 25 esztendő van, azt nem köpik le. Nem csak énmiattam, saját maguk miatt sem. Legfeljebb elmegyek valahová máshova, itt meg szétzüllik a téesz, mert azt én tartom össze.” A Kossuth-díjas Máté kifakadása azt jelzi, hogy a hatékony munkavégzés záloga valóban a termelőszövetkezeti elnök, ami miatt már az eredeti novella is ambivalens érzéseket keltett a kritikusokban.<sup>41</sup>

A köztörvényes bűncselekményekkel foglalkozó filmek között kevés számban található olyanok, amelyek a hátrányos helyzetet, a kilátástalanságot mutatják be, legtöbbször valós eseményekből, a korabeli magyar sajtóban megjelent cikkekből kiindulva. A *Fejlövés* (1968) lázadó, kallódó fiataljai eldöntik, hogy öngyilkosok lesznek, ám másfél óra egzisztencialista lődörgést és célkeresést követően az elsőként önmagát főbe lövő szereplő kezéből a másik kettő (Horváth Károly zenész, Kovács Kati énekesnő) kiveszi a fegyvert, és inkább nyugatra próbálnak szökni – ám a film végét a határőrrel való találkozás jelenti. A tervezett hármast öngyilkosságról a *Népszabadságban* megjelent cikk ihlette meg a rendezőt,<sup>42</sup> akit később témaválasztása miatt kritizáltak, mondván: a fegyvert lopó, nyugatra szökni kívánó fiatalok nem tekinthetőek példaképnek az ifjúság számára.<sup>43</sup>

<sup>39</sup> Nemes 1971.

<sup>40</sup> Galgóczi 1971.

<sup>41</sup> Szabó 1972.

<sup>42</sup> Szabó 1965.

<sup>43</sup> Gyöngyösi 2016: 129–136.

Az 1983-ban bemutatott *Könnyű testi sértés* szintén egy korábbi újságcikken, az *Esti Hírlap*ban megjelent tudósításon alapult,<sup>44</sup> amely szerint F. Csaba (Eperjes Károly) hasba szúrt egy vele kötekedő férfit, amiért letöltendő börtönbüntetést kapott. Felesége elválik tőle, új férfival költözik össze, de a szabaduló Csaba nem tud máshova költözni, így a három személy együttélése a film végére újabb erőszakba torkollik. Csaba visszakerül a börtönbe, míg felesége (Erdős Mariann) megígéri, hogy új férjét elhagyva megvárja őt, egykori szerelmét. A vállaltan dokumentarista ízű filmben a rendező, Szomjas György, illetve a dramaturg, Fábry Sándor a valós büntetőeljárás iratai közül kiválasztott idézeteket adtak a színészek szájába, a kiszolgáltatottságot jelképezve a nyolcadik kerületbe helyezve át a karaktereket. A rendőrség itt csak szükséges rosszként jelenik meg, akikre hivatkozva az éppen rendőrt hívó erőfölényben érezheti magát. A film az egykori és mai Gólya presszó környékét, a Középső-Józsefvárost mutatja be az alkalmi munkások, prostituáltak és lézengő fiatalok szemszögéből, akiknek lehetőségük sincs kitörni ebből a deprivált közegből.

Az informális hatalommal való visszaélés, a jogtalannak tekintett előny megszerzése vagy a szabálytalan értékesítés (a szocialista büntető törvénykönyv frazeológiája szerint „árdrágítás”) ugyan nem csupán a szocialista vendéglátás területén jelent meg, a kisebb vendéglátóhelyek a nagyüzemi étkezdekkel szemben mégis egyfajta ellenőrizhetetlen, a régi korszakok személyességét felmutató helyekként merültek fel. A korszak forgatókönyvírói elsősorban az idősebb vendéglátósokat rajzolták meg a fentiekre épülő informális viszonyok fenntartóiként és ápolóiként. A vizsgált korszakunk előtti évben, 1955-ben bemutatott *Egy pikoló világos* című filmben Jocó bácsi (Peti Sándor), a Kéményseprő vendéglő főpincére, aki a két világháború között inkább bohém művészeket, a film jelenében pedig pesti flasztervagányokat szolgált ki, nagy gyakorlattal kezelte az ittas emberek agresszióját; de a vendégektől a könnyű pénzszerzés lehetőségeiről is tudomást szerzett. A vizsgált korszak másik végét a rendszerváltást követően, 1991-ben bemutatott *Pénzt, de sokat* című film szimbolizálja. A történet eredetileg könyvformátumban, Csaplár Vilmos tollából még a szocialista Magyarországon, 1987-ben jelent meg.<sup>45</sup> Központi vázát Béla férfitvá érének bemutatása adja, mint a szocialista értékek teljes kifordítása egy úgynevezett fejlődésregényben, ahol mindenáron pénzt kell keresni a szocialista Magyarországon – ezt pedig elsősorban a vendéglátásban lehet kipróbálni. A korszak filmjeiben a vendéglátás mint pénzkereseti lehetőség összekapcsolódik az idegenforgalommal is: az András Ferenc által rendezett *A nagy generáció* című filmben kiderül, hogy a disszidálásból visszatérő Rébnél (Cserhalmi György) az itthon maradt, de a vendéglátóhelyekkel és a turistákra építő bolthálózattal rendelkező Nyikita (Koltai Róbert) sokkal gazdagabbá vált. A konklúzió különösen annak fényében figyelemre méltó, hogy az Amerikai Egyesült Államok egyébként a korszak

<sup>44</sup> Fekete 1983: 6.

<sup>45</sup> Csaplár 1987.

közfelfogásában a szabadság és gazdagság jelképeként funkcionált. A rendszer-váltás évében megjelenő, Grunwalsky Ferenc rendezésében bemutatott *Könnyűvér* című filmben VIII. kerületi prostituáltak a Dunán működő hajóétermekben feketén tudnak valutát váltani, illetve a vendéglátóhelyeken új, külföldi kuncsaf-tokra is szert tudnak tenni.

A társadalmi különbségekre való utalások egyértelműen meghatározták a kategóriánkba tartozó filmeket. A vendéglátással foglalkozó korabeli szociografikus írások tanúsítják, hogy a jelentős meggazdagodást elérő személyek ebben az iparágban egyáltalán nem a közismert helyeken dolgoznak, hanem apróbb városszéli kiskocsmák bérlőiként tűnnek fel, ahol a szabálytalan árubeszerzés nem szúr szemet, illetve az illegális beszerzés sem olyan látványos a környékbeliek számára.<sup>46</sup>

A „hétköznapi gyakorlatok” kategóriát legszebben bemutató alkotás a *Nyulak a ruhatárban* című film. Ennek főhőse, Apuka (Páger Antal) Fazekas Eszter megfogalmazása szerint „egy szocialista maffiózó”.<sup>47</sup> Az 1971-ben bemutatott film másik főhőse Vágó, az egyetemről frissen kikerült fiatal népművelő, aki Budapest egyik külső kerületében, éppen Apukánál tud olcsó albérlethez jutni. Az idős férfi karakterét Polgár Miklós eredetileg regényben írta meg, a könyvben a filmváltozatnál sokkal szélesebb körű illegális cselekményeket hajt végre.<sup>48</sup> A Bácskai Lauró István által rendezett filmben mindazonáltal jól látható, ahogy az idős Apuka a nyúltenyészetéből kikerülő húst bárányhúsként értékesíti egy közeli étterem számára, az ismert vendégeknek uzsorakamatra hitelt ad, illetve albérloit kellemetlen helyzetbe hozva azok szobáit nappal egy öreg, vak asszonyt alkalmazva trafikként üzemelteti. A film elején Vágó a szocialista értékek maximális képviselője, aki idealista hitében meg kívánja változtatni a fennálló helyzetet, ám először beleszeret Mariba, Apuka lányába, majd az öreg hirtelen halálát követően, a többmilliós örökség tudatában az egykori Apuka karrierjét megszegyenítő módszerekkel megvásárolja a közeli éttermet, ahol feleségét dolgoztatja, míg végül a csalódott Mari magukra robbantja az egész házat. A filmben a szocialista értékek teljes tagadását (önéredkkövetés, az állami szervek lassú bürokráciájának kijátszása, szabálytalan vásárlás) jelenti Apuka karaktere, ami először unikálisnak tűnik, majd éppen a frissen végzett népművelő teljes átalakulásán keresztül derül ki, hogy korántsem egyedi. Az oktatásból kikerülő fiatalok tenni akarása és változtatási vágya a szocialista vállalatok és állami intézmények világában teljesen idealisztikussá válik, mivel a későbbi főnöke, a művelődési ház igazgatója is inkább könnyed szórakozást biztosít a látogatóknak, romantikus lektűröket az olvasni vágyó nyugdíjasoknak – ezek népszerűsége miatt viszont a fiatal népművelő minden olvasási szokásokat megreformáló munkája kárba vész. Ugyanakkor a fiatal főszereplő az Apukához kölcsönért járó emberekkel beszélgetve azzal szembesül, hogy a lóverseny, a fogadás vagy az alkohol iránti szenvedély sokkal jobban foglalkoztatja az

<sup>46</sup> Tamás 1988: 11–74.

<sup>47</sup> A *Nyulak a ruhatárban* című film leírása: <http://www.filmobserver.hu/filmintezet/search.php?id=80000750> – utolsó letöltés: 2016. október 20.

<sup>48</sup> Polgár 1972: 25–122.

embereket, mint a magas művészet; ezért Apuka halálát követően ugyanúgy használja ki őket, ahogy egykor apósa tette. A film fő üzenete egyértelműen az, hogy a normasértő, szocialista értékek tagadását jelentő magatartásformákat a hétköznapi emberek rendkívül átveszik, ami ellehetetleníti a társadalmi szintű változtatást. Az 1960-as évek filmjeivel ellentétben itt az igazságszolgáltatás szervei már nem jelennek meg, a normasértő cselekmények következmény nélküli folytatását a szereplők közvetlen közelében élők elégeleik meg, és inkább saját magukat is felszámolják, mint hogy folytassák a protekciók és egyéni haszonszerzési módszerek révén elérhető meggazdagodást. A hétköznapi gyakorlatok másik típusa a *Fejlövés*, valamint a *Könnyű testi sértés*, ahol viszont a kilátástalanság, valamint a nyomor elleni küzdelem jegyében jelenik meg az erőszak, a bűn, amelyet a rendőrök már nem próbálnak és nem is kívánnak megérteni, ellentétben a köztörvényes bűncselekményekről szóló bűnügyi filmekkel, ahol a kihallgatások a szereplők narratívájának bemutatását is szolgálják.

## ELKÉSETT ERKÖLCSI IGAZSÁGTÉTEL

Ebbe a kategóriába a politikai bűntényeket és a politikai okokból elkövetett, utólag indokolatlannak ítélt meghurcolások felidézéséről, az utólagos jóvátételre törekvésről szóló filmeket soroltuk. Szükséges volt külön kategóriát alkotnunk a háborús bűnöket, koncepciós eljárásokat, a politikai indíttatású meghurcolásokat újratárgyaló, elkésett, utólagos igazságszolgáltatási kísérletekre, hiszen az ebben a kategóriában szereplő hús filmnek pontosan a fele az 1960-as években, elsősorban a háborús bűnösök kései felgöngyölítésével foglalkozott vagy a hírhedt perek idején játszódott, amikor a túlélő áldozatok narratívája és személyes traumája már teret kaphatott a diszkurzív térben – igaz, a szocialista Magyarországon rendkívül szűkre szabott keretek között. A bűnök a múltba vezetnek, és a legkényesebb történelmi témákat boncolgatják: a második világháború alatti erőszakot, a zsidóüldözést, a háború utáni koncepciós pereket, a kényszermunkatáborok világát.

A büntettek egyértelműek, ártatlan emberek haltak meg vagy szenvedtek el olyan testi és lelki sérüléseket, amelyek egész életüket beárnyékkolták. A tettesek és áldozatok felelősségének megállapítása már sokkal problematikusabb. Az egyik első és legismertebb hazai művészi feldolgozás a Cseres Tibor regényéből készült *Hideg napok* (1963). Az 1945-ös börtöncellában a volt katonák egymás közt merengenek, maguknak és egymásnak magyarázzák az 1942-es újvidéki mészárlás részleteit, saját magatartásukat és tehetetlenségüket. A per és a várható súlyos büntetések ott lebegnek a tárgyalásra váró letartóztatottak körül, de itt a lelkiismeretüket próbálják megnyugtatni, a véletlen szerepét taglalják, mely szerint:



„nincsenek jobbak, csak szerencsésebbek”, a zárka magányában viszonylag őszintén próbálnak számot adni motivációikról és részvételükről.<sup>49</sup>

A többi filmben is a lelki problémákról, az erkölcsi igazságtételről, egyáltalán a közös emlékezésre való kétségbeesett törekvéstről van szó, és nem tekinthetjük véletlennek, hogy az utólagos erkölcsi jóvátételt taglaló filmek a világszenzációt keltő háborús bűnösök elleni bírósági perekkel egy időben születtek.

A hatvanas években készült, ebbe a kategóriába sorolt tíz filmet a következő évtizedben csak négy követte, a maradék hatot pedig a nyolcvanas években mutatták be, amikor még inkább lehetőség nyílt politikai tabutémák feldolgozására. A filmek közös jellemzője, hogy a múlt bűnei jóvátehetetlenek, az áldozatok legfeljebb szánalomra méltók, borús lelkük azonban elrontja környezetük hangulatát. Problémáik zavart és értetlenséget szülnek, erkölcsi magasabbrendűségen alapuló csendes fölényességük irritáló, és ellenkezést vált ki.

Fábrí Zoltán több filmjében foglalkozott az egyéni és kollektív felelősség kérdésével. Az 1973-ban bemutatott, Bodor Ádám novellájának felhasználásával készült *Plusz-mínusz egy nap* című alkotás annyiban különbözik a többi filmtől, hogy a főszereplő, miután leülte hosszú és jogosnak tűnő büntetését, maga indul vissza az egykori tetthelyre, ahol őrmester korában több falusit megölt, és házaikat felgyújtatta. Ki kell egyeznie a helybéliekkel, a 25 év börtön és kényszermunka mit sem számít, el kell rendezni a dolgokat. Az egykori katona, Bahleda (Anatol Constantin) teljesen kiüresedett, hosszan téblábol a fegyenclelep bejárata előtt, egyszer még vissza is szökik. Végül a külső szolgálaton lévő örök lesznek társaivá, ők olvasnak fel neki a sok évvel azelőtt neki írt, bontatlanul maradt levelekből. Csak amikor a feladót, egykori különítményes társát említik, aki 56-ban is levelet küldött, kezd Bahleda felocsúdni, és határozza el, hogy felkeresi cimboráját, akit távollétében néhány évig sógorának mondhatott. Kezdetől fogva világos, hogy az idegromcs, rögeszmés ember képtelen lesz az újrakezdésre, nem érdeklik a világi hívságok, az életvidám Obrád Simon (Bencze Ferenc) hiába ajánlgatja neki saját nőjét. A mosolytalan, zárkózott, befelé forduló, frissen szabadult háborús bűnöst minden zavarja és idegesíti, csupán egy dologhoz ragaszkodik, a falusiakkal való találkozáshoz.

Barátjával együtt kerekednek fel, a faluban azonban hiába keresik a túlélőket, a kis temetőben csak a „mártírjaink” feliratú, 1944 októberi sírokra lelnek: „– És a mieink? – Azokat nem találok. – Jelöletlenül, ahogy hősi halottakhoz illik.”<sup>50</sup> Végül a kocsmáros felismerik, aki viszont nem akar emlékezni sem rájuk, sem a történetekre, végig feszeng, és láthatóan fél tőlük. Az egyre jobban lerészegedő

<sup>49</sup> Sokkal kevésbé ismert, de nagyon hasonló felépítésű a Dobozy Imre regényéből készült *Szemtől szembe* című film (r. Várkonyi Zoltán, 1970), ahol 25 elteltével egy egykori katonai század és néhány munkaszolgálatos gyűlik össze megtárgyalni, hogyan lehetett volna hősnak lenni, vagy legalább csak elkerülni a katasztrófát.

<sup>50</sup> A korábbi lábjegyzetben említett *Szemtől szembe* című filmben hasonló párbeszéd hangzik el: „– A mártírok sírja rendben van? – Igen. A többiekre nem vagytok kíváncsiak? Itt vannak mind a 63-an. Rendbe tartom őket is, csak úgy barátságból. Rájuk nem sokat költenek.”

jövevények hiába rendelik oda a falu népét és próbálnak „újrátárgyalást” rendezni, a kocsmároshoz hasonlóan mindenki elutasítja a kezdeményezést, és tagad. Hiába kérleli őket szitkozódva Bahleda: „Itt egy találkozásról van szó, ki kell beszélni valamit. Közös emlékeink vannak, meg kell értenünk egymást!” – a falusiak faképnél hagyják. Mindössze az egyik áldozat gyereke jelenik meg a kocsmában, de ő kalapáccsal a jövevényekre, majd a megjelenő rendőrökre támad; a fiatalembert legyűrik. Ő lesz az egyedüli és viszonylagos erkölcsi győztes, aki azonban emberölési kísérlet és hivatalos személy elleni erőszak miatt komoly jogi szankcióval számolhat: „– Miska, miért? – Jó kedvemből, te kis tetű! Mintha nem álltál volna egy órája az ablak előtt!” – köpi a rendőr szemébe. Miután a rendőrök a kocsmára szólítják fel a priuszos utasokat, azok egykori szállásadók leszármazottaihoz veszik az irányt. A háziak és kissé kaptatos társaságuk – a postás, a pap, a téceszelnök – nem akarják elhinni a 25 évvel korábbi történeteket. A pap hiába ajánlja fel segítségét: „Utánanézek ennek a tűznek az egyházi levéltárban”, Obrád bölcsen leinti: „Nem érdemes, főtisztelendő úr, úgysis csak az igaz, ami megmarad az emlékezetben, így van? [...] Mintha meg sem történt volna.”

Bahleda nem talált megnyugvást, próbálkozása teljesen kudarcot vallott. Ő hiába bocsátana meg a falubelieknek, amiért hat katonáját megölték, ha nincs kivel szóba állnia, ha senki nem akar emlékezni, ha mindenki közönyös a véres eseményekkel kapcsolatban. Az írásbeli feljegyzések legfeljebb a kései utókorának hasznosak, rajta nem segít az sem, ha valahol említik a tűzvészt. Eltűnik a színről, s amikor a néző azt gondolná, hogy megöli magát, frusztrációját ehelyett Obrádon tölti ki. A két barát és katonatárs sorsa teljesen összefonódott, jó és rossz, hűség és árulás váltakozott benne, de a film végéig kitartanak egymás mellett. Ekkor azonban Bahleda leüti barátját, és elégeti holttestét. Újra lángok csapnak fel a falu szélén, akárcsak 25 évvel korábban. És a körzeti megbízottak hajnali komótos társalgásából az is kiderül, hogy a falu népe valójában nem felejtette el a megtorlást, igazi szadistának tartották az egykori őrmestert.

A filmek azt sugallják, hogy az egyéni és kollektív bűnök, az elszenvedett traumák után nincs megnyugvás. A jó tíz évvel későbbi *Laura* (1986) című film tragikomikus ábrázolásából is az derül ki, hogy az egykori tettesek szellemi örökösei, az apparátus funkcionáriusai kevés részvétet és megbánást éreznek, ugyanakkor a megbélyegzettség az áldozatok egész életét végigkíséri. Böszörményi Géza filmjében a recski kényszermunkatáborban öt évig raboskodó főorvos nem hajlandó 60 évesen nyugdíjba vonulni, hanem visszaköveteli a fiatalkorában tőle elvett éveket. A kórházigazgatók és a minisztériumi vezetők nagy kádermozgatókat követően úgy döntenek, hogy a Recsk melletti Parádi Kórházba helyezik a főorvost, ahol lehetőséget adnak tudományos kísérletei befejezésére. Az orvos előbb felháborodik, később elfogadja az ajánlatot. Nem érez sértettséget, és nem akar semmiféle bosszút, az egykori kőfejtőt díszletül használó, dán gyártású idétlen videoklip készítőire sem haragszik, pusztán az bántja, hogy lassan a fegyenc-tábor minden nyomát eltüntetik, és nem marad, ami emlékeztethetné az embe-  
reket a 30-35 évvel korábbi jogtalan tettekre.

A nyolcvanas évek közepén már senki nem kereste a felelősöket, írásba foglalt ítélet és politikai akarát híján a jogi rehabilitáció is reménytelennek tűnt, egyedül az emlékek elmesélése, a felidézés, a történetek továbbadása nyújthatott némi vigaszt. Nemcsak a megnyomorított, élehetetlen, nehezen kommunikáló áldozatokkal van a baj, sokszor a társadalom sem akarja meghallgatni az elévültnek, értelmüket vesztettnek tűnő történeteket. Egyedül a helyüket nem találó, boldogtalan és már fiatalon elfásult, hajadon vagy házasságban élő nők mutatnak érdeklődést „apáik” sorsa iránt. És ha elég bátrak, fellázadnak saját apáik vagy korán megrekedt életük ellen. Makk Károly 1982-ben leforgatott *Egymásra nézve* című filmjében a múlt feltárásáért küzdő nő deviánsnak tekintett szexuális orientációja alapján is társadalomból kivetett helyzetbe kerül, hiszen az őt foglalkoztató erkölcsi dilemmák közvetlen környezetét nem foglalkoztatják, így a feldolgozás lehetőségét maga a megismerés lehetőségének hiánya zárja el. A filmekkel alkotóik feszegették a határokat. Olyan kényes témákat vettek elő, amelyeket a korszak nyilvánossága lehetőség szerint került. A filmek a történelmi igazságtétel nehézségeit mutatták be, és mint műalkotások önmagukban elégtelennek voltak a társadalmi szintű lelki vizsgálatra. Szerencsés esetben mégis referenciálul szolgáltak egyéni és csoportos emlékezeti formák felélesztéséhez, és nyilvános megjelenéséhez. Több szempontú ábrázolásmódjokkal részgazságokat tudtak megjeleníteni, ami jóval nagyobb lehetőséget adott a nézőnek az azonosulásra, mint a papírmásé figurákkal benépesített, az elmúlt „rosszak” és a jövőt alakító „jók” küzdelmén alapuló filmek. Habár a bűnök rendszerint (de korántsem kizárólagosan) a régi világ számlájára voltak írhatóak, a túlzottan hallgatag, a kényes témákat eltussoló vagy bagatellizáló új rendszer sem maradhatott makulátlan.

## A SZOCIALISTA NAGYJÁTÉKFILMEK BŰNKÉPE

A szocialista kori filmek által megfogalmazott világképek feltérképezése Magyarországon még csak részleteiben történt meg.<sup>51</sup> Jelen tanulmányunkban azért fordultunk a bűn fogalma felé, mivel hipotézisünk szerint a normasértő cselekmények különböző megnyilvánulási formáin keresztül lehetséges beszélni a korszak közéleti diskurzusaiban is felmerülő ideológiai elvárásokról és azok korlátairól, a mindennapok történelmének egyes aspektusairól. Azt vizsgáltuk, hogy a művészek látszólag önálló alkotásaikban miként képzeltek el a jót és a rosszat, a követendőt és az elítélendőt, miközben az állami monopólium által szabályozott tömegmédiumban elfogadható tematikai újításokat valósíthattak meg, ami így az előállítás során az állammal viszonyrendszerben lévő részt vevő alkotók számára is felvetette a normasértés lehetőségét. Ezzel egyrészt hozzákapcsolódtak a korszak társadalmának tapasztalati teréhez, másrészt olyan képeket és narratívákat fogal-

<sup>51</sup> Kéri–Petschnig 1986; Rainer M.–Kresalek 1990; Bezsényi 2011.

maztak meg, amelyek a korszak emberének viszonyulását is meghatározhatták a gazdasági-politikai rendszerhez vagy a normasértések mindennapi valóságához.

A bűncselekmények rendkívül széles skálát mutatnak az ittas vezetéstől a húslopáson, kémkedésen át egészen az emberölésig. A filmekben a bűncselekmények kinyomozói hivatásos rendőrök vagy álnév alatt működő titkosügynökök. A köztörvényes bűncselekményekről szóló, illetve a hétköznapi gyakorlatokra fókuszáló filmek esetében jelentek meg autodidakta, a hivatásos bűnüldözést megszegyenítő vagy nevenségessé tevő „nyomozók”, mint a *Gyertek el a névnapomra* vagy a *Könnyű testi sértés*, a *Nyulak a ruhatárban* karakterei.

A bűnügyek felderítésére specializálódott nyomozók az 1950-es, 1960-as években egy monolit szervezet tagjaként nem mutatnak igazán egyéni jegyeket. Ebben az időszakban inkább a korábbi rendszerhez, illetve a második világháborús időszakhoz kapcsolt negatív élmények ellensúlyozására törekvő rendőr figurája jelenik meg, ami a korabeli lengyel krimik detektívjeit is jellemezte.<sup>52</sup> Ugyanakkor a nyomozói filmkarakter a második világháború előtti filmekhez képest rendkívüli módon elterjedté vált a szocialista időszakban, részben a detektívmemoár-irodalom magyarországi felvirágzása miatt, köszönhetően Mág Bertalannak, Fóti Andornak és Ádám Zsigmondnak. Haia Shpayer-Makov a londoni rendőrséget vizsgálva arra a következtetésre jutott, hogy az ottani rendőrség a társadalomban róla élő sajátos képet azzal kezdte el kialakítani, amikor a 19. század végétől munkásszarmazású rendőrtisztek elkezdtek megírni önéletrajzukat a korszak fontosabb bűntényeinek megörökítésével együtt.<sup>53</sup> Magyarországon erre szisztematikusan a Kádár-korszakban került sor először, amikor nagy példányszámban jelentek meg az irodalom ezen típusához tartozó művek. Az elemzésünkben említett *Hekus lettem* a fenti memoáriró rendőrök munkáiból építkezett, ahogy a filmet követően 1980-ig képernyőn lévő *Megtörtént bűnügyek* című tévésorozat is. A thriller zsánereszközeit felhasználó, fekete-fehér sorozatból összesen nyolc rész készült, közülük három eset mutatott be olyan ügyet, ahol nem gazdag disszidensek vagy egykori nyilas szimpatizánsok, hanem ügyeskedő házmesterek vagy agresszív melósok voltak a gyilkosok. A korszakban vizsgálatunk alapján ez a tévésorozat állt a legközelebb ahhoz, hogy a bűnelkövetés ideológiailag elgondolható személyes indítóokain túl strukturális problémákat is számításba vegyen. A sorozat képi világához, illetve narratív technikájához is hasonló *Defekt* (1977) című filmben a gyilkosság elkövetőjét körülvevő zárt, vidéki mikroklíma bemutatása helyett a tettes pszichopata személyisége kapott nagy hangsúlyt a történetben.

Érdekes különbség, hogy a hatvanas évek lengyel krimijeit jegyző rendőrtisztek nagy nyíltsággal osztották meg saját életüket a nyilvánossággal, míg hazai társaik erről inkább hallgattak. Részben ez is magyarázhatta a *Hekus lettem* ambivalens kritikai értékelését: a filmben a rendőrtisztek sokkal élettelenebbnak tűntek,

<sup>52</sup> Anessi 2014.

<sup>53</sup> Shpayer-Makov 2011: 272–297.

mint az elfogni szándékozott bűnözők, noha az alkotók éppen az egykori rendőrök visszaemlékezéseiből tudtak autentikus képet adni a korszak bűnözőiről.<sup>54</sup> Magyarországon a detektívek a nyugati, főként amerikai bűnügyi filmek attribútumainak átvételével váltak közönségbaráttá. Szemben a lengyel filmek világával, amelyekben Nyugat-Európát a pénzügyi konszernek és a politikai klientúra lobbijereje uralja,<sup>55</sup> az 1970-es évek végétől kezdve a magyar bűnügyi filmekben a nyugat-európai és amerikai minták pozitív, átveendő példaként jelennek meg. Ahogy korábban utaltunk rá, amerikai hatásnak tartjuk, hogy a korábbi monolit egységként bemutatott szocialista rendőrség átalakul az alulértékelt, alacsony rendfokozattal rendelkező nyomozó és a vezető beosztású, formális képesítéssel rendelkező főnöke párharcává, mint az Ötvös Csöpi-filmekben, illetve a *Zsarumelő*ban. Ezekben a nyugat-európai és amerikai filmek hőstípusa találkozott a szocialista magyar valóság ironikus kezelésével, amikor a magyar tiszthelyetes vagy lefokozott rendőr a valódi bűncselekmények elleni fellépés érdekében hajlandó volt maga is hétköznapi normasértéseket elkövetni. A *Zsarumelő* című alkotásban a hazai invencióként feltűnő Guruczi főhadnagyot munkatársaként köszönti Kojak, aki a mellette lévő irodában dolgozik. A rendőrpárádé itt nem ér véget: Guruczint keresi a *Linda*-sorozat rendőrtisztje, Eősze Gábor (Vayer Tamás) Veszprémi Lindát (Görbe Nóra). A Guruczi társát játszó Madaras József, korábban a *Kántor* című tévésorozat Csupati tizedese, pedig nagy örömmel köszönti régi kutyáját „új” szolgálathelyén, egy másik rendőrségi épületben. A Gát György producer által kreált *Zsarumelő* a legjobb példa arra, hogy a nyugat-európai és amerikai sorozatmintákat miként próbálták összeolvasni a hazai krimikezdeményekkel, amivel egy közös fikciós világ kialakítása lehetett a cél.

A korszak első felében készült konspiratív filmekben a hidegháborús logika kidolgozása minden valószínűség szerint találkozott a nézői igényekkel, ahogy a *Ludas Matyi*ban is megfogalmazták: „Megnéztem a *Fotó Hábert*, az új magyar bűnügyi filmet, és mondhatom egész jól elszórakoztam. Volt benne tervrajz, lövöldözés, sztriptíz, rejtekhely, szóval minden, ami ilyenkor már lenni szokott.”<sup>56</sup> A korszak vicclapja számára a hihetetlen nem a kém történet Magyarországra helyezése vagy a zseb Geiger–Müller-számláló alkalmazása, hanem a konspirációs tevékenység zavartalan lefolytatása, a technikai eszközök hiba nélküli működése. Utóbbira reflektálnak a korszak második felében született konspiratív filmek is, mint a *Kojak Budapesten*, illetve az Ötvös Csöpi-sorozat, amelyekben a kapcsolatfelvételnek a telefonvonalak beázása miatti lehetetlensége, a rossz minőségű munkavégzés mindennapi tapasztalata a hazai bűnüldöző szervezetek. A hidegháború jelentőségének megváltozására utal, hogy az ideologikus szembenállásból következő, hatalmi vagy világuralmi tervek teljesen nevetségessé válnak, ahogy az tetten érhető *Az oroszlán ugrani készülben*. A korszak második felében a konspiratív filmek antihősei sem Nyugat-Európában, sem Ameriká-

<sup>54</sup> Koltai 1986.

<sup>55</sup> Skotarczak 2012.

<sup>56</sup> D. F.: Irka-firka. *Ludas Matyi* 1963. december 19. 7.

ban nem találunk hazára, sokszor meg sem tudnak élni, így a fasiszta időszakból származó ismereteik felhasználásával akarnak pénzhez jutni, mint *A Pogány Madonna* vagy a *Csak semmi pánik* című filmekben.

A „hétköznapi gyakorlatok”-típusú filmekben az alkotók a szocialista társadalom építésének megannyi kerékkötőjét mutatják be, mint a korrupció, a protekció, az illegális úton történő árubeszerzés vagy a lakáshelyzet miatti kényszerű társbérleti együttélésből kirobbanó agresszió. A filmek egyéni szintje, a karakterek közötti interakciók ezért sokszor vígjátéki stílusesszközöket használva abszurd vagy groteszk jelleget öltenek.<sup>57</sup> Ugyanakkor az ilyen típusú filmekben megjelenő normasértések és bűncselekmények jól ismertek, az elkövetők filmbeli tágabb környezete is reflektál rájuk, mint a *Kinek a törvényében* a rendőrös parancsnoka, illetve a termelőszövetkezet tagsága. Az utólagos igazságszolgáltatással foglalkozó filmekben az egyéni szint sokkal finomabban van kibontva, mivel itt a filmes karakterek saját életük folytathatatlansága miatt fordulnak vissza rögeszmésen a múltjuk felé. Ezek a filmek a rendszer keletkezéstörténetének legitimitációját vonják kétségbe, hiszen a magyar történelem korábbi traumatikus fordulópontjait (második világháború, holokauszt) használják fel a megtört egyéni sorsok bemutatásához. Megnyugvást hozó történet nem bomlik ki, hiszen a karakter környezete rendszerint nem segítőkész, így az egyéni szint válik drámaivá, míg a szocialista jelenben élők érdektelensége vagy passzivitása miatt a környezet, a társadalmi közeg válik abszurdá vagy groteszkké. Az utólagos igazságszolgáltatással kapcsolatos filmek közül egyedül a *Laura* jelképez részleges elmozdulást a teljes passzivitástól a tágabb környezet részleges reakciója felé, amit viszont az indokol, hogy a filmben a recski munkatábor létének és működésének megismerésével a kommunisták, a rendszerhű klikkek közötti politikai és ideológiai harc jelenik meg, ahol a bűncselekmények már a szocialista rendszerben történtek, illetve az áldozatok is elkötelezett kommunisták voltak.

A „hétköznapi gyakorlatok”-típusú filmekben az egyéni szint abszurditását az indokolja, hogy a filmek a szocialista jelen mindennapi normasértéseit kívánják a film tágabb környezetében minél autentikusabban és részletgazdagabban, sokszor burleszkszerűen bemutatni. Az utólagos igazságszolgáltatással foglalkozó filmek egyéni szintjén a korábbi traumák feldolgozatlansága tűnik hitelesnek és drámainak, míg a film szélesebb kontextusában, vagyis az összes mellékszereplő és helyszín tekintetbevételével az egyén traumája nevetséges, szánalomkeltő vagy éppen abszurdnak tűnik a társadalom számára.

Jelen kutatásunkban azért vizsgáltuk a bűn megjelenését a játékfilmekben, mivel vitába akartunk szállni az olyan kutatói elképzelésekkel és sztereotípiákkal, amelyek amellet érvelnek, hogy Kádár-korszakban az állam a bűnt mindenáron el kívánta leplezni. Másfelől árnyalni szerettük volna azt a szemléletet is, amely a szocialista kori bűnöket ábrázoló filmek bulvár jellegére helyezik a hangsúlyt, ahol a kegyetlen gyilkosságok pusztán az egyéni abnormitás kife-

<sup>57</sup> Szalay 1978: 69–72.

jeződéseként jelenhettek meg. Ilyen volt az 1977-től megjelenő *Gyilkosság...* című könyvsorozat, amelynek köteteit a Belügyminisztérium Sajtóosztálya és az Országos Közlekedésbiztonsági Tanács támogatásával az Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat jelentette meg.<sup>58</sup> A cím ellenére a kötetekben több novella is a kortárs társadalmi valóság olyan problémáira fókuszált, mint a csalás, a sikkasztás, a családon belüli erőszak, a garázdaság vagy a cserbenhagyásos gázolás, amelyek önmagukban nem lettek volna feltétlenül eladhatók, viszont egy-egy nagyobb súlyú életellenes cselekmény mellett már alkalmasnak találtattak a megjelentetésre.

Ezzel szemben a filmekből a fentiekben bemutatott módon egy sokkal diverzifikáltabb kép bontakozott ki, mivel a szocialista mindennapok problémáit és a hétköznapi normaszegést bemutató filmek nem csupán súlyos bűncselekmények narratívájához kapcsolva voltak elmesélhetőek. Luc Boltanski a *Rejtélyek és összeesküvések* (eredeti cím: *Énigmes et complots*) című kötetében a bűnügyi összeesküvéssel kapcsolatos irodalmi alkotásokat összefoglalóan társadalmi zsánernek tartja, amelyben jelentőséget kapnak a karakterek társadalmi tulajdonságai.<sup>59</sup> Boltanski érvelése szerint a normasértők, valamint a súlyosabb bűnököt elkövetők évenkénti számszerűsíthetősége lehetővé teszi a szociológiának, hogy társadalmi mintázatokról beszéljen, míg a társadalmi zsánerbe tartozó detektív-történetekben, kémregényekben megjelenő bűncselekmények és normasértő esetek alkalmat adnak a modern társadalom kollektív képzeletének megragadására, mivel azok az olvasók és nézők révén a társadalom önképére hatnak.

## FORRÁSOK

- Ajándék ez a nap* (r.: Gothár Péter, 1979).  
*A nagy generáció* (r.: András Ferenc, 1985).  
*A svéd, akinek nyoma veszett* (r.: Bacsó Péter, 1980).  
*Az oroszlán ugrani készül* (r.: Révész György, 1968).  
*Az öreg bánya titka* (r.: Fejér Tamás, 1973).  
*Defekt* (r.: Fazekas Lajos, 1977).  
*Egymásra nézve* (r.: Makk Károly, 1982).  
*Egy pikoló világos* (r.: Máriássy Félix, 1955).  
*Fény a redőny mögött* (r.: Nádasdy László, 1965).  
*Fotó Háber* (r.: Várkonyi Zoltán, 1963).  
*Hamis Izabella* (r.: Bácskai Lauró István, 1968).  
*Hekus lettem* (r.: Fejér Tamás, 1972).

<sup>58</sup> Az 1977-től 1989-ig megjelent kötetek a következők voltak: *Gyilkosság az MI-esen*, *Gyilkosság két millióért*, *Gyilkosság a bányában*, *Gyilkosság vagy baleset?*, *Gyilkosság a levegőben*, *Gyilkosság az autóban*, *Gyilkosság a színpadon*.

<sup>59</sup> Boltanski 2012: 5–20.

- Hideg napok* (r.: Kovács András, 1963).  
*Kártyavár* (r.: Hintsch György, 1967).  
*Keménykalap és krumpliorr* (r.: Bácskai Lauró István, 1973–1974).  
*Két vallomás* (r.: Keleti Márton, 1957).  
*Kojak Budapesten* (r.: Szalkai Sándor, 1980).  
*Könnyű vér* (r.: Szomjas György, 1989).  
*Laura* (r.: Böszörményi Géza, 1986).  
*Megtörtént bűnügyek* (r.: Bácskai Lauró István, Mészáros Gyula, 1973–1980).  
*Nyulak a ruhatárban* (r.: Bácskai Lauró István, 1971).  
*Pénzt, de sokat* (r.: Málnay Levente, 1991).  
*Plusz-mínusz egy nap* (r.: Fábri Zoltán, 1973).  
*Szemtől szembe* (r.: Várkonyi Zoltán, 1970).

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Anessi, Thomas 2014: Literary Codes of Conduct in PRL Crime Fiction: Barariczak, Joe Alex and the Powiesc Milicyjna. In: Wylczinsky, Marek (ed.): *Crime Scenes: Modern Crime Fiction in an International Context*. Vol. 6. Peter Lang, Frankfurt, 15–26.
- Bánki Éva 2009: „A meghalni nem tudó bűn.” Hard-boiled-hagyomány a magyar irodalomban. In: Benyovszky Krisztián – H. Nagy Péter (szerk.): *Lepipálva. Tanulmányok a krimiről*. Lilum Aurum, Dunaszerdahely, 83–106.
- Bartha Eszter 2005: Szegény gazdagok. A késő Kádár-rendszer képe az ifjúsági irodalomban. *Eszmélet* (17.) 68. 58–61.
- Beluszky Tamás 2000: Értékek, értékrendi változások Magyarországon. *Korall* (1.) 1. 137–154.
- Benyovszky Krisztián 2003: *A jelek szerint. A detektívtörténet és a közép-európai emlékenyomai*. Kalligram, Pozsony.
- Bezsenyi Tamás 2011: A műszaki értelmiség érvényesülési lehetőségei és színterei a hatvanas évek magyar nagyjátékfilmjeiben. In: Wessely Anna (szerk.): *Társadalmi tanulmányok*. ELTE, Budapest, 115–152.
- Bognár Károly (szerk.) 1978: *Világpolitikai kislexikon*. 2. átdolg. és bőv. kiadás. Zrínyi, Budapest.
- Boltanski, Luc 2012: *Énigmes et complots – Une enquête à propos d'enquêtes*. Gallimard, Paris.
- Bori Erzsébet 1996: Egy nehéz év éjszakája. 1957 a moziban. *Beszélő* (1.) 8. 77–79.
- Buchholz, Erich – Hartmann, Richard – Lekschas, John 1966: *Sozialistische Kriminologie*. Staatsverlag der DDR, Berlin.
- Buza Márton – Koltai Gyula (szerk.) 1975: *Szakszervezeti kislexikon*. Táncsics, Budapest.
- Csaplár Vilmos 1987: *Pénzt, de sokat! Karriertörténet*. Magvető, Budapest.
- D. Mónus Erzsébet et al. (szerk.) 1983: *Ifjúsági kislexikon*. Jav., bőv. kiadás. Kossuth, Budapest.
- Fekete Ibolya 1983: *Könnyű testi sértés – egy film dokumentumai*. Népművelési Propaganda Iroda–MAFILM, Budapest.



- Fóti Andor 1984: *Szemben a bűnözőkkel*. Zrínyi, Budapest.
- Galgóczi Erzsébet 1971: Kinek a törvénye. *Kortárs* (15.) 3. 341–367.
- Gyenis János (szerk.) 1977: *Közgazdasági kislexikon*. 3., bőv., átdolg. kiadás. Kossuth, Budapest.
- Gyöngyösi Zoltán 2016: *Így élt Bacsó Péter*. Unicus Műhely, Budapest.
- Halász László 1970: A televízió krimi-műsorainak lélektanáról. *Rádió és Televízió Szemle* (2.) 2. 81.
- Hegy Gyula 1972: A hét filmjei: Hekus lettem. *Népszabadság* 1972. május 4. 1.
- Horváth Sándor 2005: A szocialista bulvársajtó és a társadalmi nyilvánosság arénái Magyarországon: népszerűség és pártszerep az 1960-as években. *Múltunk* (50.) 3. 255–298.
- Juhász Árpád 2002: A filmterjesztés struktúrájának fejlődése az elmúlt két évtizedben (1960–1978). In: Juhász Árpád: *Helybenjárás és/vagy műsorpolitikai kállai kettős? Tények, reflexiók a „pangás” éveiből (1974–1983)*. MOSZ–OPAKFI–DE, Debrecen, 151–163.
- K. Horváth Zsolt 2010: Ex occidente lux (Drang nach Westen). Az occidentalizmus az 1970-es évek magyar társadalmi képzetében. *Korunk* (3.) 7. 96–101.
- Kéri László – Petschnig Mária Zita 1986: Mire van idő? – A 80-as évek filmjeinek társadalomképe. *Filmkultúra* (22.) 9. 59–69.
- Koltai Ágnes 1986: A bűn története – Krimi magyar módra. *Filmvilág* (29.) 10. 10–13.
- Lénárt András 2010: A film mint történeti forrás. *Aetas* (25.) 3. 159–171.
- Lukács Tibor 1971: *Bűnözés és társadalom*. Kossuth, Budapest.
- Nemes Károly 1971: A pozitív hős a magyar filmművészetben. A fogalom rehabilitálása. *Népszava* 1971. január 1. 6.
- Panek, Leroy L. 2006: Post-War American Police Fiction In: Priestman, Martin (ed.): *A Companion to Crime Fiction*. Cambridge University Press, Cambridge, 155–172.
- Pintér István 1973: *Rendnek muszáj lenni...* Táncsics, Budapest.
- Pintér István – Szabó László 1957: *Riporterek az alvilágban*. Kossuth, Budapest.
- Polgár András 1972: *Apuka*. Szépirodalmi, Budapest.
- Rainer M. János 2011: *Bevezetés a kádárizmusba*. 1956-os Intézet – L'Harmattan, Budapest.
- Rainer M. János – Kresalek Gábor 1990: A magyar társadalom a filmen. Társadalomkép, érték és ideológia 1948–1956. *Szellemkép* (1.) 2–3. 1–10.
- Scaggs, John 2005: *Crime Fiction. The New Critical Idiom*. Routledge, New York, 85–104.
- Shpayer-Makov, Haia 2011: *The Ascent of the Detective. Police Sleuths in Victorian and Edwardian England*. University of Oxford, Oxford.
- Skotarczak, Dorota 2012: The Image of the West in the Films of Socialist Poland (PRL). *Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture* (1.) 1. 33–37.
- Skotarczak, Dorota 2014: Crime Fiction in the Period of PRL (PRL Crime Fiction). *Our Europe. Ethnography – Ethnology – Anthropology of Culture* (3.) 3. 77–84.
- Szabó András 1980: *Bűnözés – ember – társadalom*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- Szabó B. István 1972: Irodalom – Galgóczi Erzsébet: Kinek a törvénye? *Társadalmi Szemle* (27.) 3. 90–91.
- Szabó Ferenc 1965: Közreműködés egy öngyilkosságban. *Népszabadság* 1965. augusztus 7. 10.
- Szabó László 1968: *Bűnügyi múzeum*. Minerva, Budapest.

- Szalay Károly 1978: *Mai magyar filmvígjáték. Beteljesülések és elszalasztott ígéretetek*. Magvető, Budapest.
- Szita György 1987: *Magánnyomozás*. Magvető, Budapest.
- Tamás Ervin 1988: *Szerződő feleim*. Magvető, Budapest.
- Tandori Dezső 1979: A televíziós krimi-élmény magánszociológiája. *Filmvilág* (22.) 4. 30–32.
- Todorov, Tzvetan 1977: *The Poetics of Prose*. (Transl. Richard Howard.) Oxford, Blackwell.
- Ungvári Tamás 1977: Krimi a képernyőn. *Filmvilág* (20.) 5. 26–28.
- Varga Bálint 2005: *Magánetektívek. Oknyomozás valóság és fikció területén*. Agave, Budapest.
- Zombory Máté – Lénárt András – Szász Anna Lujza 2013: Elfeledett szembenézés: Holokauszt és emlékezés Fábri Zoltán *Utószezon* c. filmjében. *BUKSZ* (25.) 3. 245–256.

Takács Róbert

## A nyugati film és közönsége Magyarországon Sztálin halálától Helsinkiig (1953–1975)\*

A szocialista országok az 1940-es évek végén kulturálisan – is – bezárkóztak: a zsdanovscsina jegyében a két tábor kulturái között nem volt kívánatos a kölcsönhatás. A filmek terén a folyamat leglátványosabb lépése a hollywoodi gyártókat képviselő exportszövetséggel, a Motion Picture Export Associationnel (MOPEX) való szakítás volt. A két tábor két kultúraként is tételeződött, amiben továbbra is megvolt – sőt tüntetőleg volt meg – a hely a nyugati világ „leghaladóbb”, szocialista művészete előtt. Így például a könyvkiadás a korábbinál jóval több klasszikus – realista – irodalmat tett elérhetővé, és a mozik is bemutattak néhány nyugati, például olasz neorealista filmet. 1953-tól, Sztálin halála után a filmimport és műsorpolitika összetettebbé vált, meghaladta a szimpla hidegháborús logikát. A desztalinizációs keretbe illeszkedő nyitottság, a szórakoztatás mint cél legitimálása, valamint a gazdasági kényszerek betüremkedése kibővítették és átalakították a filmkínálatot. A hazai filmátvétel – de maga a filmgyártás is – része lett az egyre bővülő nemzetközi érintkezéseknek, a szocialista filmipar bekapcsolódott a nemzetközi hálózatokba.

Jelen tanulmány azt tekinti át, hogyan alakult a magyar filmimport „kapitalista relációban” 1953 után. Milyen filmek jutottak el a magyar közönséghez a nyugati filmkínálatból, mindez hogyan változott két évtized alatt, illetve mennyire állt ez összhangban a hivatalosan kítűzött kultúrpolitikai célokkal? A rendelkezésre álló források alapján igyekszem feltárni, hogyan viszonyult mindehhez a magyar közönség, mik voltak a preferenciái, és mennyiben szolgálta ki azt a hazai műsorpolitika.

### NYILVÁNOS CENZÚRA – A FILMÁTVÉTEL GYAKORLATA

A magyar mozik az 1950-es évek közepén (1954 és 1957 között) évente 90–110, az 1950-es évek végétől az 1970-es évek közepéig 140–170 filmet mutattak be. Mivel Magyarországon évente 15–25 film készült el – ami önmagában jelentős szám –, a magyar nézők által látogatható filmek zöme, 85–90%-a külföldi gyár-

\* A tanulmány az OTKA (PD 109103) és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

tású volt. Ez az arány jóval magasabb volt, mint a kortárs külföldi irodalomnak a könyvkiadásban kialakult 40–45%-os, vagy a színházakban a külföldi daraboknak az 55–60%-os részesedése.<sup>1</sup> Természetesen a filmek közti szelekciót sem bízták a piaci mechanizmusokra, azt az 1948-ban államosított filmimport és filmterjesztő szervek végezték, állami felügyelet mellett. Ezt tekinthetjük a cenzúra egy formájának, hiszen a döntéseket – egyebek mellett – ideológiai és politikai alapon hozták meg, ám működése mégsem volt a sajtóbeli vagy akár a magyar filmkészítésben gyakorolt cenzúrához hasonlóan „titkos”.

„Szigorú mércét alkalmazunk az eszmei színvonal, a művészi előadás, a nevelő szándék tekintetében, és könyörtelenek vagyunk, ha a film nyíltan ártó szándékú. Elnézők és tágszívűek igyekszünk lenni, ha a szándék és a művészi színvonal megfelelő, csak kisebb-nagyobb hibák tarkítják az egységes képet”

– jellemezte a Filmátvételi Bizottság (FÁB) munkáját Zay László 1958-as *Magyar Nemzet*ben közzétett riportja.<sup>2</sup> A FÁB-ban a filmimportban, filmforgalmazásban érdekelt minden szerv képviseltette magát: így mindenekelőtt a filmes területet felügyelő Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatósága; a filmimportot és exportot levezénylő külkereskedelmi vállalat, a Hungarofilm; a hazai filmforgalmazó, a Mozgóképforgalmazási Vállalat (MOKÉP); filmes szakemberek, filmkritikusok, illetve társadalmi szervezetek képviselői. Alapesetben a Hungarofilm révén bekért kópiákat vetítették le és véleményezték zárt körben. Vita esetén a Filmfőigazgatóság Műsorpolitikai Bizottsága döntött – általában elutasítva a kérdőjeles filmeket. Évente akár 450–500 filmet is megnéztek a hazai filmes döntéshozók<sup>3</sup> –, de nem mindent Budapesten.<sup>4</sup> Költségtakarékosabb volt a FÁB névjegye alatt futó kisebb bizottságokat működtetni, amelyek helyben bírálták el a látott filmeket – nyugati és keleti filmfesztiválokon, nyugati fővárosokban. Csak akkor kérték be a kópiákat, ha a delegációban nem volt egyetértés. Resnais *A háborúnak vége* című filmjét például „az illetékes politikai vezetők” elé utalták, miután megnézték az 1966-os cannes-i filmfesztiválon.<sup>5</sup> Az 1960-as évek második felében a Brnóban rendezett filmfórum is a nyugati filmek átvételi helyszínévé vált: a magyar küldöttek 1964-ben tíz nyugati filmet vettek át Brnóban, és tizenhárom kópiát bekértek további tanulmányozás (részben szakmai tájé-

<sup>1</sup> Az adatok forrása: a szerző saját számításai a *Statisztikai évkönyv* adatsoraiból.

<sup>2</sup> Zay László: A filmek kapuja. *Magyar Nemzet* 1958. szeptember 2.

<sup>3</sup> Zay László: A világ filmművészete a rostán. *Magyar Nemzet* 1961. január 29.

<sup>4</sup> A FÁB döntéseiről a Filmfőigazgatóság anyagában csak néhány jegyzőkönyv maradt fenn. 1968-tól a MOKÉP felelt a FÁB munkájáért, és a vállalat anyagában maradtak meg jegyzőkönyvek, amelyek dokumentumkötet formájában hozzáférhetők: Gál 2015.

<sup>5</sup> Papp Sándor 1966. szeptemberi átírata Garamvölgyi József (MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztálya) részére (MNL OL XIX-I-22. 110. doboz).

koztatás) céljából.<sup>6</sup> A következő évben nyolc nyugati – szórakoztató – filmet fogadtak el ugyanott.<sup>7</sup>

Esetenként olyan filmeket is levetítettek, amelyekről eleve tudták, hogy nem kerülhet majd a magyar közönség elé, ám egy szűkebb kör szakmai, sőt ideológiai-politikai tájékozódását szolgálta. 1960-ban az *SOS Pacific* című angol filmről, amely a termonukleáris háború veszélyét idézte meg, például a londoni követség ezt jegyezte fel: „Érdemes bekérni, már csak azért is, hogy rendezőink meglássák, hogyan lehet elrontani egy aktuális és égető témát.” Az amerikai *The FBI Story* filmet pedig csak az FBI módszereinek alkalmi demonstrálása miatt tartották érdekesnek.<sup>8</sup> Hasonlóan járt egy angol második világháborús film, a *Hannibal Brooks* 1972-ben, amely egy német hadifogságban állatokat gondozó, majd Németország kapitulációja idején elefántot mentő katona kalandjairól szól. A FÁB a bárgyúság és ártalmasság iskolapéldájaként „szenvetde végig” azt a feldolgozást, amelyben „festői tájakon, bárgyú nácikkal szemben jó kis „hecc” a háború, s ha el is vereztek emberek, a partizántevékenység amolyan cserkészkaland volt”.<sup>9</sup>

A FÁB-jóváhagyás még nem jelentett feltétlen vásárlást.<sup>10</sup> Megakadályozhatta a devizahelyzet,<sup>11</sup> a nyugati partner által kért túl magas ár, az aktuális filmkínálat műfaji és nemzetiségi összetétele. Előfordult, hogy a pozitív elbírálás után még egy évtizedet váratott magára a magyarországi bemutató. Néhány kirívó esetben a nyugati, elsősorban amerikai partner – akár külügyi tiltásra – nem volt hajlandó szocialista országok számára eladni egyes kritikus-önkritikus filmeket. Ilyen volt például Elia Kazan mexikói forradalmat feldolgozó *Viva Zapata* című filmje az 1960-as évek első felében, vagy a *Hid a Kwai folyón*.<sup>12</sup>

A filmátvétel elvei az 1950-es évek közepétől 1975-ig nem változtak. Alapvetel maradt, hogy biztosítani kell a szocialista filmek dominanciáját. Ennek jegyében a FÁB 1955 és 1963 között nagyjából kétszer annyi szocialista gyártású

<sup>6</sup> Tárnok János levele a MOKÉP és a Hungarofilm részére (1964. november 18.). MNL OL XIX-I-22. 94. doboz.

<sup>7</sup> *Hóféherke és a hét vagány* (NSZK vígjáték); *Gondolja, hogy Constanza helyesen viselkedik?* (NSZK vígjáték); *Azok a nagyszerű férfiak és azok a repülő gépeik* (amerikai vígjáték); *Telemark hősei* (brit háborús kalandfilm); *Slágerrevü* (brit könnyűzenei film); *Van Ryan Express vonata* (amerikai akciófilm); *Kedves Brigitte* (amerikai vígjáték), *Robin Hood győzelme* (jugoszláv–olasz kalandfilm). Tárnok János levele a MOKÉP és a Hungarofilm részére (1965. november 26.). MNL OL XIX-I-22. 104. doboz.

<sup>8</sup> A londoni követség 1960. január 15-i jelentése. MNL OL XIX-I-22. 51. doboz.

<sup>9</sup> Gál 2015: 113.

<sup>10</sup> Az eljárást és a filmek beszerzésében, szinkronizálásában, forgalmazott kópiák elkészítésében közreműködő felek (MOKÉP, Hungarofilm, Pannónia Filmstúdió, Magyar Filmlaboratórium Vállalat) közti viszonyt 1966-ban foglalták írásba. MNL OL XIX-I-22. 107. doboz.

<sup>11</sup> A Hungarofilm például 2 millió devizaforintot igényelt a Pénzügyminisztériumtól az 1958. évi nyugati filmimport céljaira, amiből a minisztérium mindössze 950 000 devizaforint felhasználását fogadta el. Hárs Lajos feljegyzése a Filmfőigazgatóság részére (1958. június 23.) MNL OL XIX-I-22. 28. doboz.

<sup>12</sup> A Hungarofilm jelentése a Filmfőigazgatóság részére (1963. szeptember 6.) MNL OL XIX-I-22. 82. doboz. A *Hid a Kwai folyón* című filmet végül csak három évtizedes késéssel a rendszerváltás előestéjén, 1988-ban mutatták be Magyarországon.

filmet vett át, mint ahányat tőkés relációból, de ezt követően is legalább másfélszer annyit. A gyakorlatban ez komoly nehézségeket okozott: a 40–50 nyugati mozit mintegy 2000 filmből kellett kiválasztani, ezzel szemben a 80–100 „baráti” filmet csupán e kínálat tizedéből. Vagyis, míg előbbi esetben elég volt minden ötvenedik filmet alkalmasnak nyilvánítani (persze ebbe beleértendő az évi több száz bollywoodi és japán film is – és a filmimport is csak 1000–1300 nyugati filmet vett komolyan előzetes információk alapján<sup>13</sup>), a szocialista országok minden harmadik filmjének helyet kellett szorítani. Így a nyugati filmek esetében sokkal inkább lehetett az ideológiai szűrőket működtetni, mint a szocialista filmekkel szemben a minőségeket. Az 1958-ban bemutatott 44 „tőkés” és 80 szocialista film kapcsán a Filmfőigazgatóság le is szögezte: „Ennek a számnak a növelése a szocialista filmek színvonalcsökkenése, kapitalista filmeknél a kommersz jellegű filmek nagyobb száma felé vinne”.<sup>14</sup> Az, hogy ez az arány a hatvanas évek közepére némileg elcsúszott, már az 1968 előtt érvényesülő gazdasági – a filmterjesztő vállalatoknál lecsapódó bevételi tervekkel, majd nyereségességi – kényszerrel volt magyarázható.

A másik alapvető szempont az volt, hogy a kapitalista országokból mindegyiknél a művészi-minőségi és eszmei elvárásoknak is nagyjából megfelelő, tehát az úgynevezett haladó filmeket vegyék át. E filmek valamilyen szempontból bírálták a nyugati társadalmi viszonyokat, a „nyugati életforma” és jólét árnyoldalaira, a politikai gépezet korrupszágára mutattak rá.

„Elsősorban azokat a filmeket kell átvennünk, melyek politikai és művészi hitelességgel lehetővé teszik, hogy népünk a kapitalista rendszer ellentmondásait, problémáit, fejlődését és a haladó társadalmi mozgalmak tevékenységét megismerje.”<sup>15</sup>

Am a desztalinizációs folyamat<sup>16</sup> kezdetén az is világossá vált, hogy teret kapnak a könnyedebb, szórakoztató filmek is. Már az ötvenes évek közepén számos olasz és osztrák operafilmet, francia és olasz vígjátékot, kalandfilmet mutattak be a hazai mozikban, majd az évtized végén sorra követték egymást az angol szatirikus filmek. Az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága (APB) 1970-es állásfoglalá-

<sup>13</sup> Gál 2015: 44.

<sup>14</sup> A Filmfőigazgatóság körlevele a megyei Tanács Végrehajtó Bizottságai részére (1958. december 16.). MNL OL XIX-I-22. 34. doboz.

<sup>15</sup> Ezekkel a szavakkal erősítette meg a fenti elképzelés érvényességét az MSZMP Agitációs és Propaganda Bizottsága 1970-ben. Irányelvek a Filmátvételi Bizottságok munkájához 1972-ben (MNL OL XIX-I-22. 138. doboz).

<sup>16</sup> A Sztálin halála után indult folyamatok értelmezhetőek egy átfogó alkalmazkodási kísérletként (lásd: Kalmár 2014), ugyanakkor a kultúra területén, ahol a folyamat leírására az „olvasás” kifejezés a bevett, elválaszthatatlanul összefonódott a nyitottság növekedésével, a külvilághoz való új hozzáállással.

lásában – és az annak nyomán készülő filmátvételi irányelvekben – a „színvonalas szórakoztatás biztosítása” is bekerült a filmimport deklarált céljai közé.<sup>17</sup>

Annak ellenére, hogy a nézőszámok nyilvántartása továbbra is magyar/szovjet/szocialista/tőkés bontásban készült, a minisztériumban készülő osztályozás a kiemelt (A, BA) kategóriákba felvett nyugati filmeket is. 1968-ben például „A” besorolást kapott hét nyugati film (az amerikai *Ítélet Nürnbergben* és *Anna Frank naplója*, a brit *A domb*, az olasz *Becsületbeli ügy*, illetve a felújított *Biciklitolvajok*, valamint a francia *Apáca*), míg a „tolerált” C kategóriába<sup>18</sup> 39 nyugati film mellett két kelet-nyugati koprodukciós, továbbá két szocialista filmet soroltak be.<sup>19</sup> A kommersz filmek közé tehát csak elvétve soroltak szocialista országokból vásárolt alkotásokat. Utóbbi kategórián belül volt még egy szint, az emelt helyárral forgalmazható filmek köre, amelyek esetében kimondott cél volt a kultúrpolitikai engedmény bevétel oldali „ellensúlyozása”, a nyugati sikerfilmek maximális anyagi kihasználása.

## A FILMÁTVÉTEL ENYHE „KORREKCIÓJA” – A MŰSORPOLITIKA ÉS VÉGREHAJTÁSA

A filmek kiválasztása azonban csak a műsorpolitika kezdetét jelentette, a konkrét végeredmény a fővárosi és megyei, úgynevezett moziüzemi vállalatokon múltott: ott osztották szét a rendelkezésre álló kópiákat (a kópiaszámról a FÁB döntött) az egyes mozik között, és ott határozták meg a tényleges előadásszámot. 1957-ben például Budapesten az alábbi filmek kapták a legtöbb „premierhetet”: *Don Juan*, osztrák operafilm (40 hét); *Halló itt Gabriella*, olasz romantikus filmvígjáték (30); *Tánc és szerelem*, argentin romantikus film (23); *Hét lányom volt*, francia film (22) és az *Oké, Néró*, olasz vígjáték (21). Összehasonlításképpen a szovjet filmek általában 5–10, más szocialista filmek 3–6 hétig mehetek premier mozikban. Ennek megfelelően e filmek jutottak a legtöbb előadáshoz is: a *Tánc és szerelem*, illetve az *Oké, Néró* mintegy 1900, a *Don Juan* 1600, a *Halló, itt Gabriella* közel 1500, a *Hét lányom volt* 1268 alkalommal volt látható a fővárosban. Így ezek a filmek legalább két-háromszor több nézőt értek el, mint más, politikailag fontosabbnak és értékesebbnek rangsorolt alkotások, mint például a Lizzani rendezte neorealista *Szegény szerelmesek krónikája* (250 ezer néző), az *Egy kerékpáros halála* című spanyol film vagy a pályakezdő orvosok nehézségeit taglaló NSZK film, a *Doktor Danwitz házassága*. Ráadásul a filmpolitika

<sup>17</sup> Irányelvek a filmátvételi bizottságok munkájához 1972-ben (1972. március 14.). MNL OL XIX-I-22. 138. doboz.

<sup>18</sup> „Műsorpolitikailag nem káros, megtűrjük őket a műsorok színesítése, jelentős, spontán közönségigény kielégítése érdekében” – definiálta az új gazdasági mechanizmussal együtt életbe léptetett, megemelt kölcsöndíjjal forgalmazott filmeket a Filmfőigazgatóság 1967. december 16-i körlevele (MNL OL XIX-I-22. 117. doboz).

<sup>19</sup> A Filmfőigazgatóság 1968. augusztus 27-i körlevele (MNL OL XIX-I-22. 120. doboz).

irányítói szerint ez a fajta műsorbeosztás óhatatlanul befolyásolta a mozinézők értékítéletét is, még hozzá a kultúrpolitikai célokkal ellentétben a kommersz filmeknek kedvező irányban: „Így eleve kialakul a közönségben is egy olyanféle szemlélet, hogy ami nem a nagy mozokban jelenik meg, feltétlenül kisebb értékű film, pedig néha éppen fordítva van.”<sup>20</sup>

Ez elsősorban vidéken okozott fejtörést, ahol a legtöbb településen egyetlen mozi működött. Itt ütközött ki az, hogy a forgalmazó vállalat a nagyobb és látogatottabb mozikban több népszerűnek ígérkező – közte több nyugati – filmet vetített nagyobb előadásszámban. „A falusi mozikban tapasztalataink szerint inkább politizálnak a műsorral, mint a városi premiermozikban, ahol a kultúrpolitikai érdekeket nemegyszer a pénzügyi tervek teljesítése alá rendelik.”<sup>21</sup> Éleesebben: „a normálmoziknál tett műsorpolitikai engedményeket a falusi keskenymoziknál »ellensúlyozzák«, elszűrkítik műsoraikat”.<sup>22</sup> Vagyis, a moziüzemi vállalatok a népszerűbbnek ítélt – az átlagosnál nagyobb arányban nyugati, illetve szórakoztató – filmeket gyakrabban osztották be a frekvenciátaltabb mozikba, amit a globális statisztikában a kisebb mozik műsorbeosztásával ellensúlyoztak. Ott átlag feletti mértékben lehetett szovjet, illetve szocialista filmekkel találkozni. Ezzel egyszerre sikerült papíron teljesíteni a kívánt műsorpolitikai arányokat, a szovjet és szocialista filmek előadásainak kívánatos számát, valamint a pénzügyi terv teljesítéséhez szükséges látogatószámot.

Utóbbinak az 1950-es évek végén még kevésbé lehetett érezni a jelentőségét, mivel a magyar nézőközönség, ha szerényen is, de gyarapodott, hogy aztán 1961-től a következő évtized elejéig folyamatosan csökkenjen. Az 1960-as „csúc évben” a hazai moziknak 140 millió látogatója volt. 1971-re ez a szám 75 millió alá esett. Az okok közül első helyen a televízió megjelenése – és elterjedése – említhető. Az 1962–63 tájára világossá vált, hogy a mozi tekintetében sincs külön szocialista vilárendszer. Ugyanez a fordulat más szocialista országokban is bekövetkezett. Az NDK-ban például 1957-ben váltották a legtöbb mozijegyet, közel 316 milliót. A következő évben a keletnémet mozik több mint 40 millió nézőt vesztek, és az 1960-as években is legfeljebb az esés üteme mérséklődött. 1970-ben az NDK moziknak már nem sokkal maradt több látogatójuk (91,3 millió), mint a magyarországiaknak (79,4 millió).<sup>23</sup> Ugyanazok a trendek érvényesülnek itt is, mint amelyek már a negyvenes évek végén éreztették a hatásukat az Egyesült Államokban vagy az 1950-es évek első felében Nagy-Britanniában.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> A Filmfőigazgatóság értékelése az 1957-es évről (1958. február 24.). MNL OL XIX-I-22. 32. doboz.

<sup>21</sup> Feljegyzés Aczél György részére a filmforgalmazás állapotáról (1959. március 31.) MNL OL XIX-I-22. 41. doboz.

<sup>22</sup> A Filmfőigazgatóság értékelése az 1959-es moziévről (1960. március 25.) MNL OL XIX-I-22. 51. doboz.

<sup>23</sup> Statistisches Jahrbuch der DDR: 1955–1970.

<sup>24</sup> Briggs–Burke 2012: 254–255.



A hazai és a keletnémet filmpolitika hasonlóképp reagált. Egyrészt növelték a bemutatásra kerülő filmek mennyiségét, amely az 1960-as évek közepére elérte az évi 160-180-at. Másrészt, kezdetben emelték az előadásszámot, hátha a több előadás több nézőt is jelent. Az 1960-as 846 ezer előadást a következő évben 892 ezer közelébe tornázták fel. Még 1966-ban is több előadást szerveztek, mint hat évvel korábban. Az NDK mozikban 1958 és 1960 közt volt a rekordévinél több előadás. Az is világosan kitűnik azonban az adatokból, hogy a nézők visszahódítását a filmügylek intézői is csak a nyugati filmek bevetésével tartották lehetségesnek. Az 1961-ben rendezett plusz 46 ezer vetítésből közel 33 ezer alkalommal tőkés relációból származó filmet tűztek műsorra. Ezt a szintet a következő években némileg fokozták is – csökkenő összelőadásszámok mellett. 1962-ben a Filmfőigazgatóság is felfigyelt arra, hogy a nézőszám jelentős esésére a budapesti forgalmazás „pánikreakciója” a nyugati filmek kínálatának fokozása volt: 1962 júniusában volt olyan hét, hogy a budapesti nézők 68%-a(!) nyugati filmekre váltott jegyet, illetve az év második negyedében kétszer annyi – 2,4 millió – nézője akadt a fővárosban a kevésbé értékes, B kategóriába sorolt nyugati filmeknek, mint egy évvel korábban.<sup>25</sup>

A tőkés relációban beszerzett filmek előadásainak száma 1961 és 1965 között körülbelül 279 és 286 ezer között ingadozott, később viszont már többnyire 300 ezer fölé kúszott. 1971-ben 329 500 alkalommal, az előadások 45%-ában vetítettek nyugati filmeket. A hetvenes évek elején az előadások 43–45%-át tették ki a nyugati filmek. Ennek közelébe korábban csak 1957-ben jutott a nyugati filmelőadások aránya (40%), köszönhetően a forradalom utáni hónapok műsropolitikáját felborító rendkívüli állapotnak, hogy aztán a hatvanas évek során 30%-ról az évtized végére újra 40% körüli értékre kúszson fel.

A magyar filmek jelenléte ebben az időszakban nem csökkent, sőt például a hatvanas évek legnagyobb filmsikerei a mindenki által jól ismert nagy történelmi regények (*Aranyember, Egri csillagok, A köszívű ember fiai, Egy magyar nábob*) megfilmesítései voltak. E nagy filmpozsok feleltek meg annak a nyugaton is érvényesülő trendnek, miszerint a televízióval versengő mozi a látványnyal igyekezett megtartani a nézőket. A nyugati szuperprodukciókhoz (*Ben Hur, Antonius és Kleopátra, 80 nap alatt a Föld körül* stb.) hasonlók készültek a szocialista országokban is, például a román filmgyártás is a hatvanas években rukkolt elő a dák történelmi legendákkal (*Dákok, Diadaloszlop*).<sup>26</sup> A nyugati filmkínálat térhódítását a műsorban így nem a magyar, hanem a más szocialista országokból származó filmek „sínylették meg”: az 1970-es évek első felében a korábbi 46% helyett immár csak az előadások 36%-át adták ezen országok filmjei.

Sajátos módon jelentős különbség volt Budapest és a vidék filmellátásában. A budapesti mozikban szignifikánsan többször tűztek műsorra nyugati filmeket: 1963-ban a fővárosi előadások 40,3%-át, míg vidéken csupán 32%-át tették ki

<sup>25</sup> A Filmfőigazgatóság levele a Budapesti Fővárosi Tanács VB Népművelési Osztálya részére (1962. július 17.). MNL OL XIX-I-22. 70. doboz.

<sup>26</sup> Căliman 2012.

1. táblázat

*Mozielőadások országcsoport szerint, 1955–1974*

Év	Mozielőadás/gyártó (1000 db)			
	magyar	szovjet	más szocialista	tőkés
1955	159,9	165,4	135,6	185,5
1956	138,4	160,3	144,0	188,0
1957	162,9	136,8	137,3	307,7
1958	151,6	172,8	169,2	287,5
1959	174,9	192,2	185,8	254,9
1960	204,2	208,1	178,6	247,7
1961	201,9	207,3	191,3	280,5
1962	217,5	178,2	194,4	278,6
1963	216,0	160,7	181,7	286,1
1964	222,3	153,5	181,0	282,4
1965	216,5	134,1	172,7	285,0
1966	217,5	141,3	158,1	312,5
1967	201,7	135,5	173,9	296,2
1968	159,0	109,5	163,4	296,7
1969	197,7	105,2	159,4	303,3
1970	174,5	104,3	156,1	317,1
1971	145,8	127,4	135,3	329,5
1972	136,5	131,6	133,2	320,3
1973	149,4	133,8	127,3	307,6
1974	143,8	143,2	117,6	316,1

*Forrás:* Tömegkommunikációs Adattár, 1975.

ezek a filmek. Mivel a vidéki mozikban összesen mintegy 5,5-szer több előadást tartottak, mint a fővárosban, az országos átlag a vidéki adatokhoz állt közel. Bár az 1970-es évek első felére már vidéken is 40% felett járt a nyugati filmelőadások aránya, Budapesten ekkor már ezek több mint felét alkották a nyugati filmek. 1970-ben pontosan minden második vetítésen volt látható tőkés relációból származó filmalkotás, 1974-ben már az előadások 56,1%-ában.<sup>27</sup> Mindez természetesen csakis minisztériumi jóváhagyással alakulhatott így: a Filmfőigazgatóság elismerte a budapesti filmforgalmazás speciális jellegét:<sup>28</sup> a fővárosban, ahol a közönség tetszése szerint választhatott filmszínházat, nem lehetett úgy befolyásolni az egyes filmek látogatottságát, mint a mindössze egyetlen mozival rendelkező településeken.

<sup>27</sup> Az adatok forrása: Tömegkommunikációs Adattár, 1975.

<sup>28</sup> A Filmfőigazgatóság levele a Budapesti Fővárosi Tanács VB Népművelési Osztálya részére (1960. május 10.). MNL OL XIX-I-22. 52. doboz.

## NYUGATI FILMEK A FILMKÍNÁLATBAN

A magyar közönség 1953 után a megelőző néhány évhez képest szélesebb kínálatot kapott a szocialista világon kívül készült filmekből. Természetesen ez meg sem közelíthette egy piaci alapú filmterjesztéssel működő ország adatait – a Nyugaton is létező érdekelletétek, a hollywoodi dömping ellen, a nemzeti filmgyártás segítése érdekében hozott intézkedések ellenére.<sup>29</sup> A Nyugatról érkező filmek száma már 1956 előtt elérte a harmincat, a forradalmat követően pedig – a kulturális területen folyó ideológiai rendteremtés ellenére – nem volt törekvés a desztalinizációs mederbe illeszkedő nyitás visszafordítására. A kádári konszolidációnak nevezett 1957–1963 közötti időszakban a mozik bemutatóin negyven-ötven között állandósult a kapitalista relációból beszerzett filmek száma. Ez jelentősen elmaradt az 1948 után kényszerűen más úton járó jugoszláv mozikban látható nyugati filmek számától, sőt még az 1953 utáni szűk egy évtizedben az ideológiailag szigorúbbként említett Csehszlovákiában tapasztalható arányoktól is, de a szocialista táboron belül így is az átlag felett mozgott.<sup>30</sup> A magyar filmkínálatban az öt nagy gyártó ország (USA, Franciaország, Olaszország, Anglia és NSZK) filmjei domináltak, miközben például a szovjet mozinézők a fentiek filmjeiből jóval szűrebb választékot ismerhettek meg, amit kisebb és távolabbi országok filmjei egészítettek ki.<sup>31</sup> Az 1963 utáni bő egy évtizedben viszont évente inkább hatvanhoz, mint negyvenhez került közelebb a Nyugatról beszerzett filmek száma, 1965-ben és 1972-ben meg is haladta azt.

A nyugati filmimporton belül mindvégig a négy nagy filmgyártó ország – USA, Franciaország, Olaszország és Anglia – játszott meghatározó szerepet. A KSH adatai szerint a magyar közönség a Sztálin halála utáni bő két évtizedben – 1953 és 1975 között – 271 francia, 261 olasz, 205 amerikai és 160 brit filmet láthatott. Ettől még az NSZK filmek száma (52) is jelentősen elmaradt, a svéd, a spanyol és osztrák filmek száma a húszat sem érte el, a más európai országokból pedig a Hungarofilm tíznél is kevesebbet vásárolt e húszéves időszakban. A mintegy 1100 alkotás közel 86 százalékát – egyúttal a teljes filmkínálat több mint negyedét – az öt centrum ország egyikében gyártották. Az Európán kívüli nagy filmgyártó országok közül csak a japán filmek száma (23) ért el jelentősebb szintet.

A bő két évtizedes perióduson belül az olasz és francia filmek nagy száma lényegében folytonos volt. A brit filmek az 1950-es években még kevésbé hódítottak teret, az 1960-as években és az 1970-es évek első felében hektikusabb ingadozás mellett nőtt meg a számuk: egyes években mindössze öt, más-kor akár tizenöt brit film is szerepelt a mozik kínálatában. Az amerikai filmek

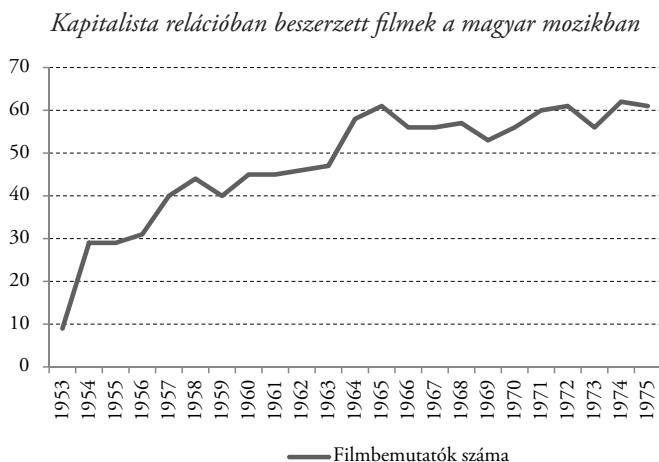
<sup>29</sup> Lásd erről: Ulf-Møller 2001; Wagenleitner 1994.

<sup>30</sup> 1960-ban, amikor Magyarországon 45 nem szocialista gyártású filmet mutattak be, az NDK-ban 35-öt, Romániában 32-t, Bulgáriában 30-at, Csehszlovákiában viszont – ahol látványos desztalinizációs irányváltás nem volt - 70-et! Jelentés a szocialista országok filmvállalatainak tanácskozásáról, 1960. december 13. MNL OL XIX-1-22. 47. doboz.

<sup>31</sup> Lásd erről: Takács 2015.

száma viszont folyamatosan emelkedett: 1960–1965 között évi 5–10, az 1960-as évek második felében 10–15, míg az 1970-es évek elején immár 18–20 alkotást mutattak be. A nyugatnémet filmek többségét viszont sajátos módon a vizsgált korszak első felében láthatta a magyar közönség, ezek száma az 1960-as évek közepétől erősen megritkult.

1. diagram



*Forrás:* Tömegkommunikációs Adattár; Statisztikai évkönyvek.

## VILÁGNÉZETI MEGERŐSÍTÉS VERSUS KIKAPCSOLÓDÁS – A MAGYARORSZÁGRA ELJUTÓ NYUGATI FILMEK

Maguk a számok önmagukban nem fedik fel, mit ismerhetett meg a mindenkori néző a világ filmterméséből, illetve milyen friss volt a hazai filmforgalmazás, a közönség hozzáférhetett-e – ha igen, milyen késéssel – azokhoz a filmekhez, amelyek a korszak filmművészetének fő áramlatát jelentették, valamint a nyugati közönséget is a filmszínházakba vonzották. E számokból önmagában az sem olvasható ki, mennyiben tartotta magát a filmátvétel ahhoz, hogy a nyugati filmművészet leginkább „haladó” és „humanista” alkotásait kívánja közvetíteni, avagy milyen mértékben tett engedményeket a közönség szórakozási igényének, illetve a nyereségesség szorításának. Amerikai filmként került a statisztikákba az Anna Seghers antifaszista regényéből készült *A hetedik kereszt*, illetve a New York-i iskola több off-Hollywood produkciója, amelyek az amerikai nagyvárosi élet árnyoldalait tárták fel művészi eszközökkel, alacsony költségvetéssel – ám vélhetően nevelő, véleményformáló szerepüket sem érték el, már csak alacsonyabb látogatottságuk miatt sem. Amerikai film volt a *Trapéz* vagy a *80 nap alatt a Föld körül* című látványos szuperprodukción is, a *Meztláb a parkban* című vígjáték, illetve az 1970-es években látható tucatnyi western.

Nyugaton – elsősorban Olaszországban és Franciaországban – is dolgoztak baloldali, sőt kommunista filmszakemberek, akik a fennálló viszonyok bírálataival jelentkeztek. Az 1953 utáni évek filmkínálatból az „etalon” a *Félelem bére* című francia film volt, amelyről a *Szabad Nép* így írt: „Ritkán fogalmazott meg művészi alkotás megsemmisítőbb ítéletet az amerikai monopóliumok szörnyű gyarmati elnyomó uralma felett, mint ez a film.”<sup>32</sup> Később az olasz és a brit filmgyártásban látták azt a kapitalizmus- és társadalomkritikus potenciált, amelyet a kultúrpolitika a nyugati filmekről várt: „korunk valóságának olyan tanúságtételei, amelyek éppen lelkiismeretébresztő vádjaikkal és kemény számonkérésükkel tűnnek ki a langyosan semmitmondó vagy álforradalmian nagyotmondó filmek áradatából”.<sup>33</sup> A társadalomkritikus olasz filmek száma a félszázat is elérte, közöttük olyan direkt állásfoglalásokkal mint a *Kezek a város felett*, *Vizsgálat egy minden gyanú felett álló polgár ügyében*, *Egy rendőrfelügyelő vallomása az államügyésznek*, *A vizsgálat lezárult, felejtse el*. Más filmek a kapitalizmus romlott, embert megrontó lényegének ábrázolásaként voltak értelmezhetők – a nevesebbek közül: *Rocco és fivérei*, *Édes élet*, *Botrány*. Az olasz filmekből nem hiányzott a munkás-tematika sem, így a magyar nézők láthatták Olmi *Jegyések*, Monicelli *Elvtársak*, illetve Elio Petri *A munkásosztály a paradicsomba megy* című filmjét is, ahogy a svéd filmek közül is több ilyen került a mozikba (*Adelen 31*, *Joe Hill balladája*).

A brit filmek jelentős része mögött az 1950-es években indult generáció tagjai – az úgynevezett dühöngő fiatalok és a brit free cinema és új hullám alkotói – álltak. Filmjeik közvetett eszközökkel tárták fel a brit társadalmat feszítő problémákat a fiatalok csömörétől a brit nemzeti nagyság mítoszának szertefoszlásáig.<sup>34</sup> Tony Richardson (*Egy csepp méz*, *A hosszútávfutó magányossága*, *Dühöngő ifjúság*), Lindsay Anderson (*Egy ember ára*, *Ha...*) és Karel Reisz (*Szombat este*, *vasárnap reggel*) filmjei mellé a hatvanas évek második felében, a hetvenes évek elején csatlakoztak Joseph Losey, Sidney Lumet és John Mackenzie alkotásai. *A domb* egy katonai fogolytáborban, a *Ha...* egy bentlakásos iskolában, Mackenzie *Valerie*-je egy telefonos kisasszony sivár világában modellezte a kapitalista társadalom kegyetlenségét, részvétlenségét és kilátástalanságát.

Míg e brit és olasz filmek a kapitalista viszonyok kritikájáig is eljutottak, az NSZK filmkínálatból a nemzetiszocialista múlttal való szembenézést szolgáló, a fasizmus továbbélését vizsgáló filmeket emelték ki.<sup>35</sup> Ezek között volt olyan, amit a kritika – a filmkiválasztást bírálva – a „bonni irányvonalnak megfelelő”, a közép- és alsó szintek felelősségét elmosó politika segítőként értékelt (*Iskolatársak voltunk*), de voltak olyanok is, amiket kemény önkritikaként üdvözölt.

<sup>32</sup> Jegyzetek filmekről. *Szabad Nép* 1955. augusztus 11.

<sup>33</sup> Gyertyán Ervin: A hét filmjei. *Népszabadság* 1973. július 8.

<sup>34</sup> Vincze 2002.

<sup>35</sup> *Csodagyerek* (magyarországi bemutató: 1959), *Rosemarie* (1959), *A spessarti fogadó* (1960), *Rózsák az államügyésznek* (1960), *A búcsú* (1961), *Iskolatársak voltunk* (1961), *Kísértetkastély Spessartban* (1962), *Malachias csodája* (1962), *Az utolsó tanú* (1962), *Egy szélhámos vallomásai* (1963), *Hitler élete* (1963) *Morál 1963* (1964), *Asszonyok faluja* (1965), *Az alattvaló* (felújításként: 1965).

A „hitleri téboly mindenkit meghunyászkodásra int, s abban a pillanatban, amikor igaz emberként kellene kockáztatni, áldozatot vállalni, erre már senki sem hajlandó” – értékelte az egyik kitüntetett rendező, Wolfgang Staudte *A búcsú* című filmjét a *Népszabadság* kritikusa.<sup>36</sup> Staudte, Kurt Hoffmann és Bernhard Wicki filmjeiből – akiket a korszakban a Gruppe '47 írócsoportjával lehetne párhuzamba állítani<sup>37</sup> – elsősorban a pozitív minták felmutatását, a szocialista alternatíva megérzését és érzetetését hiányolták.<sup>38</sup>

Az amerikai filmek esetében volt némi törekvés a Hollywooddal szembenő New York-i iskola filmjeinek bemutatására, ami azonban Lionel Rogosin és John Cassavettes filmjeinek bemutatásával 1962 őszén ki is merült. Néhány film érintette a fajüldözés (például *Megbilincseltek, Egy krumpli, két krumpli, Forró éjszakában*) kérdését, vagy a brit mozi úgynevezett kitchen-sink realizmusát<sup>39</sup> hordozta (*Marty, Külön asztalok*). A hollywoodiak közül előszeretettel választották ki Stanley Kramer, Delbert Mann, később Elia Kazan filmjeit, igaz, ezek marxista nézőpontból ritkán jutottak el olyan éles bírálathoz, mint Sidney Pollack *A lovakat lelövik, ugye?* című, nálunk 1972-ben bemutatott alkotása. Az 1970-es évek elején több '68-as filmet (lásd *Vietnam amerikai szemmel, Eper és vér, Zabriskie Point*), köztük a kereteket szétfeszíteni akaró céltalan tombolást ábrázoló „látteleltes” (*Halálfejek, Szelíd motorosok, Száguldás a semmibe*) is átvett a FÁB.

A keleti és a baloldali nyugati filmművészek között ekkoriban a párbeszéd alaphangját az antifaszizmus közös öröksége adta, ami rányomta a bélyegét a nagy nemzetközi filmfesztiválokra is. Az első szovjet–nyugati koproduciókat is erre a vezérfonálra fűzték fel (*Normandia-Nyemen, Keletre menekültek*). Nagy számban és műfaji változatosságban fogadott el a magyar filmátvétel is Nyugaton született második világháborús filmalkotásokat. Ez a csoport is legalább 50–60 filmet számlált, köztük éles problémafelvetések (*Bekerítve*), személyes drámák (*Egy asszony meg a lánya, Bube szerelmese*), lélektani filmek (*Élet a kastélyban*), antifasiszta dokumentumfilmek, játékfilmek (*Soha többé, Hitler elete, Ítélet Nürnbergben*) és vígjátékok (*Babette háborúba megy, Én és a tábornok, Puha ágyak, kemény csaták*). Sőt, a népszerű háborús kalandfilmek (*Telemark hősei, A Crossbow-akció, A Halál ötven órája*) mellett volt, amit a kritika már-már reakciónak minősített. *Az elrabolt expresszvonat* című amerikai filmről például azt állapította meg a *Népszabadság*, hogy „hazugság az, hogy antifasiszta film, mert amerikai főszereplője éppenséggel németekkel áll szemben; csak annyit bizonyít ez, hogy a náci felbőbrendülés-érzésénél is erősebb az amerikaiaké”.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Ábel Péter: A bemutató mozik műsorából. *Népszabadság* 1961. június 1.

<sup>37</sup> Takács 2015: 64–65.

<sup>38</sup> Komlós János: Miért jön a lift? *Magyar Nemzet* 1960. október 23.

<sup>39</sup> A kifejezés az 1950-es évek brit képzőművészeti és irodalmi életben terjedt el, John Bratby lakásbelsőket ábrázoló festményeiről kapta a nevét. A filmművészetben mintapéldája az Arnold Wesker drámája alapján készült – egy éttermi konyhában játszódó – *Amíg az utolsó vendég elmeleg* című film, amelyet 1963-ban a brit új hullám számos más alkotásával együtt Magyarországon is bemutattak.

<sup>40</sup> A hét filmjei. *Magyar Nemzet* 1968. május 23.

A haladónak tekinthető nyugati filmtermés jelentős részét eleve véleményesként kezelte a hazai kritika, legtöbbször azoknál az alkotásoknál is hiányolta a végső következtetések levonását, a határozottabb állásfoglalást, ahol a kritikai szándékot méltányolta. Rendre üdvözölte, ha a haladó tartalom szórakoztató formával párosult; ez legtöbbször vígjátéki formát öltött, de előfordultak kalandfilmbe, krimibe oltott társadalmi helyzetjelentések is. A már említett NSZK filmszatírák mellett a kapitalizmus bizonyos jelenségeit szórakoztatva bíráló filmek markáns csoportját alkották az olasz vígjátékok, amelyek közül Pietro Germi *Válás olasz módra*, illetve Dino Risi *Előzés* című filmjei emelkedtek ki az 1960-as években.<sup>41</sup> Előbbi az álszent polgári erkölcsöket vette célba, egy társadalmat, ahol könnyebb eltenni a feleséget láb alól, mint elválni, utóbbi pedig az üres élvhajhászást. Ezeket a magyar rendezők figyelmébe is ajánlották: „Módszere pedig a mi filmeseink számára is példa lehet – mutatis mutandis –, mert a jó mulatság közben, észrevétlen szerzett felismerés maradandóbb, mint a fennkölt szavakkal szájbarágott tanulság.”<sup>42</sup> Az 1960-as évek második felében tűntek fel azok az olasz filmek, amelyek a kritikát, leleplezést más szórakoztató műfajokba, így krimibe „csomagolták” (*San Gennaro kincse*, *Mint a bagoly nappal*). Számos francia és amerikai vígjáték is a magyar mozikba került, ám az olaszok mellett karakteres csoportot a brit filmszatírák képeztek, amelyekre jellemző volt a nagyfokú önirónia.

A Nyugatról átvett filmek fele-kétharmada a szórakoztatást szolgálta. A szórakoztatás 1953 után létjogosultságot nyert: a desztalinizált nyilvánossággal szemben immár nem volt elvárás, hogy minden pillanatban, minden mozzanattal a szocialista embertípus kialakítását mozdítsa elő, csupán az, hogy tendenciájában legyen építő. Bár az MSZMP 1958-ban kiadott művelődéspolitikai irányelvei a rendteremtés jegyben még a túlságos engedelmények elleni óvatosságra figyelmeztettek a szórakozást illetően,<sup>43</sup> a gyakorlatban már az ötvenes évek második felében lehetővé vált a könnyed limonádék – vígjátékok, zenés filmek, románcok – műsorba iktatása. Az 1960-as évek második felében a szórakozás „joga” már explicit is megjelent a párthatározatokban: „Minden dolgozó emberben jogos igény él »könnyebb«, humoros, szórakoztató, vidám művek, könyvek, darabok, zeneszámok, filmek, tv-műsorok stb. iránt” – fogalmazott az MSZMP Kulturális Munkaközösségének 1967-es állásfoglalása.<sup>44</sup> Ehhez adódott hozzá az

<sup>41</sup> Továbbiak: *A bigámista* (magyarországi bemutatás: 1958), *Szerlem és fecsegés* (1958); *A nercbunda* (1959), *A rendőr* (1962), *A négy szerzetes* (1963), *Méhkirálynő* (1963), *Boccaccio '70* (1964), *Elcsábítva és elhagyatva* (1964), *A maffia parancsára* (1965), *Szemet szemért* (1965), *Szép családok* (1966), *Cicababák* (1966), *Mindenki haza!* (1966), *A siker ára* (1966), *Hölgyek és urak* (1967), *Olasz furcsaságok* (1968), *A családapa* (1968), *A japán feleség* (1970), *Lány pisztollyal* (1970).

<sup>42</sup> Z. L.: A hét filmjei. *Magyar Nemzet* 1963. június 20.

<sup>43</sup> „Az ellenforradalom a fejlődést visszavetette, és különösen a szórakozás különböző formáiban újra elszaporodott a kulturális szemét. Művészeti intézményeink – „a dolgozók igényei kielégítésének”, „a kultúra demokratizálásának” jelszavai mögé húzódva – sokszor engedte és engednek a kispolgári ízlés, az igénytelenség nyomásának, szem előtt tévesztve a kulturális nevelés, a kulturális színvonal emelésének alapvető feladatait.” Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei. Vass (szerk.) 1964: 246.

<sup>44</sup> Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban. Vass (szerk.) 1968: 504.

érv, hogy a szocializmus építésében megfáradt embernek szüksége van a kikapcsolódásra, ami még inkább „legalizálta” a gondtalan kikapcsolódást. „A dolgozók alkotják a világ javait, joguk van a kulturált pihenésre, sőt a kikapcsolódásra” – szögezte le például a *Népszabadság* kritikusa, hozzátéve, hogy a szocialista társadalomban immár attól sem kell tartani, hogy az „ostoba”, „szirupos” filmek elaltatják a tömegek éberségét, így figyelemelterelés helyett valóban a regenerálódást szolgálhatják.<sup>45</sup>

Utóbbi nyitás mögött kimondatlanul ott állt az 1950-es évek második felétől a gazdasági nyereségesség kényszere: „szeretnők elérni, hogy a kultúrpolitikai-lag helyesnek tartott arányokat ne borítsa fel minduntalan az elkeseredett hajsza a látogató (igazában a bevétel) után. Szűnjön meg végre az az elkeserítő állapot, hogy futunk a terv után, és futás közben feldöntjük mindazt, amit a kulturális tervezés során lelkes idealizmussal építettünk” – foglalta össze a problémát Bors Ferenc, a MOKÉP igazgatója 1957 végén.<sup>46</sup>

E filmek közt ott találjuk a „magaskultúra” regiszterébe sorolható alkotásokat is; számos irodalmi mű filmes adaptációját láthatták a magyar mozinézők, nemegyszer a kritika sajnálkozása mellett. Legtöbbször azt kifogásolták, ha a forgatókönyv és a rendezés a regényben még világos társadalomrajz rovására a személyes szálat, a kalandokat emelte ki, sőt az eladhatóság érdekében happy endet fabrikált. Ezek között nagy realista művek – Tolsztojtól Zolán és Travenen át Thomas Mannig – éppúgy szerepeltek, mint ideológiailag kifogásolható alkotások. Az itthon is ismert, könyvként kiadott, színházakban játszott egzisztencialista alapállású művek közül a magyar mozikba is eljutott a Visconti által rendezett *Közöny*, a de Sica által megfilmesített *Altona foglyai*, a Sartre-regényen alapuló Serge Roulet-alkotás, *A fal*, illetve az 1957-ben magyar színpadra kerülő *A tojás* Jean Vautrin rendezésében.

A hazai filmterjesztés – és a nézők – visszatérő fő panasza azonban az volt, hogy nem készül elegendő vígjáték és zenés film, annak ellenére, hogy ez volt a két legnépszerűbb műfaj. E téren a szocialista filmgyártás sem jeleskedett, így a keresetet nagyrészt nyugati filmekkel kellett kielégíteni. Számtalan, pusztán a kikapcsolódást szolgáló angol, francia és kevesebb számú olasz, amerikai, NSZK és néhány egyéb vígjáték is átvételre került. Egymást követték Gerald Thomas *Folytassa*-filmjei és Louis de Funès komikus alakításai a mozivásznon, ahogy számos frivol olasz és francia szerelmi vígjáték is eljutott Magyarországra, megfilmesített amerikai Broadway-bohózatok, burleszkek mellett. A *Fantomás*-sorozat darabjai a vígjáték és a kalandfilm jegyeit egyesítették; az ebben az időszakban bemutatott nyugati krimikomédiák száma elérte a húszat.

A paródiák esetében sajátos jelenség is kirajzolódott: a filmátvétel szűri nemegyszer – ideig-óráig – útját állták egy műfajnak, de annak paródiájával szemben már engedékenynek bizonyultak. Rendre felmerült ennek kapcsán,

<sup>45</sup> Szántó Miklós: Vidámság, könnyű műfaj, szórakozás. *Népszabadság* 1959. április 26.

<sup>46</sup> Bors Ferenc feljegyzése a filmforgalmazás helyzetéről, 1957. december 2. MNL OL XIX-I-22. 16. doboz.



hogya a magyar közönség nem valódikiént, legalábbis a valódi pótlékeként fogadja-e be ezeket a filmeket, mint a *Modesty Blaise* brit vígjáték esetében, amely az itthon nem játszott akciófilmeket figurázta ki. A *Keresztapa* és a *Nagy zabálás* nyugati kultuszfilmek paródiája pedig az eredeti előtt került a mozikba.<sup>47</sup> A legtipikusabb példája mindennek mégis a western volt: több szocialista országban elkészültek már az amerikai westernfilmek sémáit saját környezetükben alkalmazó úgynevezett easternek, amikor a hatvanas évek második felében a magyar mozikban műsorra tűzték az első nyugati westernparódiákat. A sort az 1964-es csehszlovák *Limonádé Joe* nyitotta meg, amit az angol *Folytassa, cowboy* (1967) és az olasz *Rita, a vadnyugat réme* (1968) követték, mielőtt 1969-ben a Paul Newman által rendezett *A hallgatag ember* megérkezett volna. (1975-ig 10–12 további – zömmel amerikai – western követte őket, köztük a Szovjetunióban már 1964-ben vetített *A hét mesterlövész*.) A *Magyar Nemzet* kritikusa szerint Rita Pavone filmjében annyi lövöldözés, hulla és verekedés fordult elő, hogy az a humoros forma ellenére felért az eredeti western erőszakkultuszával.<sup>48</sup> Bár a krimi-vígjátékok is rendszeresen szerepeltek a mozik műsorán, a bűnügyi film nem volt megvetett műfaj, számos ilyen filmet vettek át. A nyugati kalandfilmekből is viszonylag bő merítést kínált a műsorpolitika, a francia kosztümös kalandfilmek-től kezdve a legmodernebb technikával elkövetett nagy ékszerrablásokig és James Bond-sorozatot idéző *Angyal*-filmekig. Volt olyan vélemény is, mely szerint az itthon sokáig tiltott westernnel szembeni elzárkózást semmi sem indokolja, mikor a legalább annyi erőszakot, csatajelenetet felvonultató, ráadásul a legyőzhetetlen romantikus superhőskultuszt tápláló kalandfilmeket sorra importálja a Hungarofilm.<sup>49</sup> „Bámulatos mennyi öldöklés, ostrom, lövöldözés, közelharc zajlik le itt a néző előtt egy, másfél óra alatt” – méltatlankodott a *Cartouche* és *Fekete Tulipán*-szerű hősök inváziója miatt a *Népszabadság* kritikusa 1968 nyarán. A szerző azt figyelte meg, hogy a minden ellenséget kardélre hányó hősök nem maradnak hatástalanok a tizenéves nézőkre, és a fiatalok egy része hangosan is biztatni kezdte kedvencét. Ugyanakkor megnyugodva tette hozzá, hogy egy idő után visszájára fordult a dolog: az egyre hihetlenebb megmeneküléseket, győzelmeket a nézők már inkább kinevették.<sup>50</sup>

A nyugati akciófilmek etalon hőseit, *James Bond*ot azonban csak egy alkalommal láthatta a korszakban a magyar közönség, az 1968-as brit filmnapok keretében. Persze a *Thunderball* (akkor *Tengeri cápák* címmel vetített) című epizódban nem a Szovjetunió volt a kinevezett ellenség, hanem valamiféle egyesült alvilág, amely egy atomtöltetet rabolt el. A vetítésről jobbára lemaradó magyar nézők pedig azt olvashatták, hogy a kiváló technikával készített, feszült, izgalmas „mákony” a biztonság hamis illúziójába kergeti a nyugati nézőt.<sup>51</sup> A szuperkém-

<sup>47</sup> A hét filmjei. *Magyar Nemzet* 1975. április 19. és 1975. február 27.

<sup>48</sup> V. A.: A hét filmjei. *Magyar Nemzet* 1968. augusztus 1.

<sup>49</sup> A hét filmjei. *Magyar Nemzet* 1972. augusztus 10.

<sup>50</sup> P.: Mozaik. *Népszabadság* 1968. augusztus 10.

<sup>51</sup> Zay László: Nagytástól a kicsinyítésig. *Magyar Nemzet* 1968. április 2.

ról azonban – kritikus tudósításokban – a sajtó rendre beszámolt a nyugati kultúra legújabb jelenségei között.

A szórakoztató filmek további karakteres csoportját alkották a zenés filmek. Ezeket az 1950-es években még elsősorban az olasz, osztrák operafilmek képviselték, hogy aztán az 1960-as években a filmipar se zárkozhasson el a fiatalok ízlésének kiszolgálásától. A fő vonalat – a hazai színházakhoz és koncerttermekhez hasonlóan – nem a rock and roll képviselte, hanem a nagy nyugati musicalek filmváltozatai, legalábbis az amerikai zenés filmek között, ami összhangban állt az operett meghaladására irányuló színházi törekvésekkel. Így a magyar nézők a legnagyobb Broadway-sikereket filmen is élvezhették,<sup>52</sup> ahogy Gene Kelly alakításait is. Az olasz dallamok kedvelőinek viszont fél tucat filmmel kellett beérniük, köztük Rita Pavone filmjeivel. A rockzenét leginkább a brit filmek hozták el a magyar közönségnek túl a nyugati filmek – köztük a kultikus *Szelíd motorosok* – betétdalain. Az „áttörést” a *Slágerrevü* című összeállítás jelentette 1966-ban – egy évvel a Spencer Davis Group budapesti koncertje előtt. (1966-ban Lengyelország az Animalst, 1967-ben a Rolling Stonest látta vendégül!<sup>53</sup>) A *Slágerrevü*ben a Beatles mellett feltűnt az Animals és a Herman's Hermits is. A kritikus bírálatba oltott dicsérettel ismerte el a brit sztáregyüttes tehetségét: „ha a kifordult pupillájú, vitustáncot járó ifjú közönség lelkiállapotát megdöbbenéssel figyeljük is, ez a villanás ízelítőt ad egyfajta tehetségről és temperamentumról, amely a liverpooli fiúkat a nyomukba lépő számtalan másodrendű együttes fölé emeli”. A FÁB később a Beatles két további filmjét is elfogadta a hatvanas évek végén (*Egy nehéz nap éjszakája*, *Sárga tengeralattjáró*). Utóbbi vitáján a KISZ-t képviselő Sziroky Endre kiemelte, hogy a fiatalok akkor is megérdemlik, hogy láthassák, ha a 30 év feletti nézőket kevésbé fogja vonzani.<sup>54</sup> Végül nem is döntött kasszacsúcsot, mindössze 480 000-en látták, 47,5%-os kihasználtsággal futott. Az amerikai rockzenét viszont csak egy koncertfilm képviselte. A *Hangverseny Bangaldesért* előadóról szóló cikkben a rockzenét kifejezetten haladó műfajként értékelték:

„Ebben a stádiumban a pop és a rock immár nemcsak ürügy a fiatalok tömeges együttlétére, nem csupán ösztönös önmegvalósítás, ábrándozás egy másfajta életről, hanem a nép hagyományból és a jazz-ből ötvöződött sajátos művészi alkotás, amely közvetett módon fejezi ki a tisztultabb világra áhítozók gondolkodásmódját.”<sup>55</sup>

Egy-egy francia és NSZK beatfilm (*Bolondos újoncok*, *Heintje*) mellett egy-egy szovjet blokkban készült film is a rockzenével igyekezett közönséget von-

<sup>52</sup> *Carmen Jones* (magyarországi bemutató: 1962), *Irma, te édes!* (1966), *My Fair Lady* (1969), *Olivér* (1969), *Szívárványvölgy* (1970), *Funny Girl* (1971), *Darling Lili* (1971), *Hello, Dolly!* (1972), *West Side Story* (1973), *Kabaré* (1974).

<sup>53</sup> Ryback 1990: 93–94.

<sup>54</sup> Gál 2015: 118.

<sup>55</sup> A hét filmjei. *Magyar Nemzet* 1974. április 3.

zani, mint a lengyel *Big Beat*. A magyar *Teenager party* pedig rockzenébe csomagolva kísérte meg lejáratni a Szabad Európa Rádiót, Kovács András 1969-es filmje, az *Extázis 7-től 10-ig* pedig a magyar beatzenekarok titkát próbálta megfejtetni.

A Nyugatról behozott filmek egy további, jóval szűkebb csoportját a művészi-rendezői filmek jelentették. Míg az 1945 utáni évek – szocialista országokban – legfőbbre értékelt irányzata, az olasz neorealizmus filmjei a kritikai tradícióba illeszkedtek, az 1950-es években feltűnt új hullám már nem. Új, képekben gondolkodó filmnyelvet teremtett, szétrobbantotta a hagyományos narratív kereteket, így a kritika sokszor azzal is birkózott, hogyan segítsen a magyar közönségnek dekódolni a filmben elrejtett finom tartalmi üzeneteket. Ezen alkotók új filmjeiről gyakran két fázisban kapott információt a hazai közönség – előbb filmfesztiváli riportban, majd a hazai bemutató után. Egy-egy ilyen kritikának orientáló szerepet tulajdonítottak, ám épp az ebben a korszakban megjelenő új hatás- és befogadás-elméleti eredmények ismeretében ezek az elvárások túlzónak tekinthetők.

A francia új hullám számos alkotását a filmforgalmazás eleve az értelmi-ségi „rétegigények” kielégítésére szánt alternatív hálózatban, a Filmmúzeumban helyezte el. Az irányzat meghatározó egyéniségének, François Truffaut-nak szinte minden lényeges filmjét vetítették Magyarországon: első nálunk is látható alkotása, a *Négy száz csapás* 1960 májusában a rendes moziműsor keretében szerepelt, ahogy 1967-ben a *Bársonyos bőr*, illetve 1971-ben a *Családi fészek*. A *Kamaszok*, a *Jules és Jim*, a *Vad gyerekek*, illetve a *Lopott csókok* azonban filmmúzeumi és filmnapj vetítés keretében jutottak el a nézőkhöz. Az 1964 januárjában rendezett francia filmnapokat – két Godard-, két Astruc-, egy-egy Resnais-, Truffaut-, Varda- és Chabrol-filmmel – a francia partner az új hullám jegyében rendezte meg.<sup>56</sup> Rendszeresen hasonló „sorsra” jutottak Antonioni (mind a *Nagyítás*, mind a *Vörös sivatag*, mind a *Zabriskie Point* a Filmmúzeum keretein belül került forgalmazásra), Varda, Bergman, Pasolini, Buñuel filmjei is.

## A MAGYAR FILMKÍNÁLAT FRISSESSÉGE

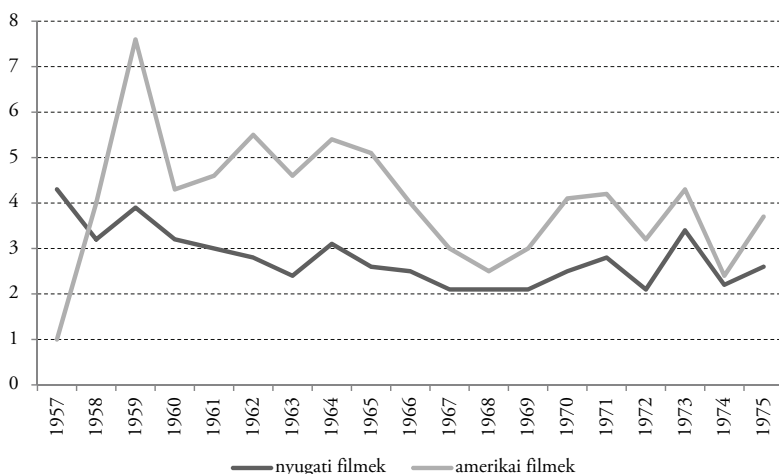
Ha eltekintünk a vizsgált időszakban át nem vett jelentős filmektől, és csak azt nézzük, hány év telt el az átvett filmek gyártása és magyarországi bemutatója között, azt találjuk, hogy a magyar mozik érezhető, de nem hatalmas lemaradásban voltak, ráadásul a különbség némileg csökkent is az 1960-as évek végéig. Az 1950-es évek második felében még körülbelül négy év lemaradásban volt a magyar filmszakma, ami az 1960-as évek első felében három évre csökkent, sőt az 1960-as évek végére sikerült két év közelébe letornáznia ezt a rést, ami az 1970-es évek első felében 2,1–3,4 év között ingadozott.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Zay László: Nagyszerű stílus – felemás tartalom. *Magyar Nemzet* 1964. január 22.

<sup>57</sup> A számítás a film nyugati és hazai premierje évszámának különbségével kalkulál, de korrigálja ezt a felújításként, illetve kvázi filmmúzeumi jelleggel a széles közönség számára műsorra tűzött

2. diagram

*A bemutatott nyugati és amerikai filmek átlagos „kora” (saját számítás)*



A magyar filmimport tehát „felzárkózott” a nyugati filmgyártáshoz, de már csak a filmipar akkori működése miatt sem érhetett utol teljesen. A szocialista országok moziipara nem vált globális hálózatok részévé, amelyek a gyártótól a mozikig repítették a filmeket. Az átvétel, a vásárlás, a szinkron, a negyedéves műsortervezés rendszere időigényes volt. Ennek fényében az 1960-as évek végén elért 2,1 éves átfutási idő kifejezetten jónak mondható. 1968-ban 26, 1969-ben 24, 1970-ben 23 nyugati film legfeljebb egy év késéssel eljutott a magyar mozikba. E szám, amely szintén jól jellemzi a mozik filmkínálatának frissességét, az 1950-es és 1970-es évek között hektikusan mozgott, jelentősen függött az adott év nyugati filmpiacain elérhető filmek összetételétől. A filmes szervek nem voltak versenyhelyzetben; bármikor dönthettek úgy, inkább a korábbi elvetett filmjeik közül töltik fel a keretet, illetve a tervezés miatt tartalékfilmeket is halmoztak fel.<sup>58</sup> A negyedéves tervezésben sem a frissesség, hanem a kiegyensúlyozott arányok biztosítása volt a fő szempont. Az 1960-as évek vége a műsorba kerülő új filmek számát tekintve kimagaslónak tekinthető. 1973-ban és 1974-ben tíz alá esett a nemrég készült nyugati filmek száma: ilyen alacsony, mindössze nyolc évesnél nem régebbi film azelőtt utoljára 1958-ban került a magyar mozikba.

Az 1960-as évek végén a gyorsan bemutatott premierfilmek többsége elsősorban európai, főképp francia és olasz (az 1967 és 1970 közötti négy év 90 filmjéből 61) film volt. A filmimport tehát elsősorban az európai piacon mozgott

(például 1973-ban a Hungarofilm tíz régi Chaplin-filmet vett meg, ami jelentősen torzítaná az eredményt) filmek kihagyásával.

<sup>58</sup> L. Hap Béláné feljegyzése Kondor István részére (1966. május 10.). MNL OL XIX-I-22. 107. doboz.

gyorsan, ezen belül a francia és az olasz filmkínálatból tudott magabiztosan, problémamentesen – és megfelelő áron – válogatni.

A magyar mozikban vetített amerikai filmek mindvégig régebben készültek az átlagnál. 1959-ben ez közel 3,5 évnyi különbséget jelentett: az átlagos amerikai film 7,3 éves késéssel érkezett a magyar mozikba, míg a nyugati filmek átlagéletkora 3,9 év volt. Igaz, az 1950-es évek végén még alacsony volt az amerikai filmek száma, és még zajlott az 1948 utáni amerikai filmek „bepótlása”. *A hetedik kereszt* című A kategóriába sorolt antifasiszta film 15, az *Őfelsége kapitánya* című kalandfilm és *A nagy Caruso* című zenés film 8-8 év késéssel jutott el Magyarországra. Ehhez képest Gene Kelly produkciója (*Felhívás táncra*, 1955) frissnek számított. Később e különbség csökkent: az 1960-as évek első felében 2-2,5, később mintegy 1-1,5 év volt az európai filmek előnye. A különbség fennmaradásában szerepe volt az új hollywoodi produkciók magasabb árának: a Hungarofilm inkább kívárta, míg kedvezőbb feltételekkel vásárolhatja meg azokat. Másrészt az amerikai filmeknél még mindig érvényesült a „bepótlás”, bizonyos alkotások vagy műfajok beemelése a kultúrpolitikai szigor enyhülésével. Így az 1970-es évek elején tapasztalható ingadozás (a Magyarországon bemutatott amerikai filmek átlagéletkora négy év fölé kúszott) a western, illetve a horror műfajának nyílt, illetve óvatos beemelésével volt magyarázható: ekkor vetítették *A hét mesterlövész*t (készült 1960-ban), a *Ben Wade és a farmert* (1957), valamint Hitchcock *Psychóját* (1960). Számos Disney-produkció – rajzfilmek és természetfilmek – is 5–10 éves átfutással jutott el Magyarországra. Ilyen műfaj volt a sci-fi is – Godard *Alphaville*-je hat év késéssel 1971-ben érkezett el hazánkba. Sajátos módon a tudományos világnézettel jól összeegyeztethető műfajnak sem volt könnyű útja: a *Népszabadság* kritikusa szerint a nyugati sci-fik 90%-a csak a ponyva új, divatos formája volt, a fennmaradó egytizedből lehet csak válogatni.<sup>59</sup> Olykor egy-egy európai „szuperprodukció” is sokat késett: *A párizsi Notre-Dame* 1966-os bemutatójával a kritikus szerint a filmimport főleg Gina Lollobrigidának tett szívességet, mivel tíz évvel fiatalította meg.<sup>60</sup> Ugyanennyit kellett várni az amerikai *Spartacus*ra és *Nemo kapitányra* is, a Marlon Brandóval forgatott *Julius Caesar*ra nyolc évet, a *80 nap alatt a Föld körül* című látványshowra és az Elizabeth Taylor, Richard Burton nevével fémjelzett *Kleopátrára* csak ötöt, míg az 1959-es *Ben Hur* pedig a vizsgált időszakban nem is került a magyar mozikba, de 1982-ben, huszonhárom év (!) késéssel is kasszasiker lett.<sup>61</sup>

Összességében a magyar filmimportról elmondható, hogy nemcsak ideológiailag és más kultúrpolitikai megfontolások alapján szűrte, hanem két-három év késéssel követte a nyugati világ filmtermelését. Ezen belül volt időszak

<sup>59</sup> Hegedűs Zoltán: A hét filmjei. *Népszabadság* 1973. június 17. A bemutatott sci-fik: *451 Fahrenheit* (1969), *Alphaville* (1971), *Charlie* (1972), *Az Androméda-törzs* (1973). Nem került ekkor átvételre többek közt: *2001: Űrodüsszeia*, *A majmok bolygója*.

<sup>60</sup> L. V.: A hét filmjei. *Népszabadság* 1966. június 23.

<sup>61</sup> 1957 és 1975 között összesen 95 olyan filmet vetítettek a magyarországi mozikban, amelyek hazai premierje több mint öt évvel elmaradt a nyugati bemutatótól.

az 1960-as évek végén, amikor jobban sikerült felzárkózni, ám a trend nem maradt tartós, inkább beállt egy 2,5 év körüli átlagos lemaradásra. Az átlagot rendre növelték az úgynevezett későn érkező filmek, amelyek vagy anyagi, vagy ideológiai okokból nem mentek át az első alkalommal a rostán, de később mégis mód nyílt bemutatásukra.

## A KÖZÖNSÉG VÁLASZTÁSA, A KÖZÖNSÉG ÉS A KRITIKA VÉLEMÉNYE

A filmirányítás a korszakban négyes – magyar, szovjet, más szocialista, egyéb – bontásban követte a filmkínálat és az előadások alakulása mellett a közönség választását is: a látogatottsági adatokat a megyei moziüzemi vállalatok jelentései alapján állították össze.<sup>62</sup> Az egyéb kategóriába tartoztak a nyugati antifasiszta dokumentumfilmek, a hollywoodi melodramák, az olasz társadalomkritikus vígjátékok, a japán szamurájfilmek és a chilei baloldali alkotások is.

Az 1950-es évek végének adatai alapján a nyugati filmek jelenlétét sikerült visszaszorítani az ideológiai rendteremtés éveiben, de a nyugati filmek látogatottsága magasabb maradt a szocialista országokban készült filmekénél. 1957-ben a magyar és a nyugati filmek nézőinek aránya meghaladta az ilyen előadások arányát: míg a magyar filmek előadásainak aránya 21,6% volt, ezek a nézők 24%-át vonzották. A nyugati filmeket az előadások 41%-ában vetítették, de a nézők 44%-a ült be ezekre. A szovjet és szocialista filmek iránt érdeklődők aránya ugyanakkor elmaradt a vetítések mértékétől.<sup>63</sup> 1960-ig a nyugati filmek látogatottsága összességében csökkent ugyan, de a mozik kihasználtsága továbbra is a nyugati filmek esetében volt jobb. Egy Csongrád megyei összegzés szerint az 1960-ban megjelent filmek esetében egy magyar alkotásra átlagosan 243 fő váltott jegyet, egy szocialista országból érkező filmre 182 fő, míg egy szovjet mozira mindössze 175 fő. Ezzel szemben egy nyugati film előadására átlagosan 334 néző látogatott el, vagyis majdnem kétszer annyi embert érdekelt egy nyugati film, mint egy szovjet. A harmincnégy nyugati film közül csupán hat nem érte el a 60%-os kihasználtságot: közte két japán filmdráma (*Saipan utolsó asszonya*, *Egy tiszta szerelem története*), a brit *Sikoly az utcáról*, illetve az amerikai akciófilm (!), *A megbilincseltek*.<sup>64</sup> A kevésbé sikeres filmek közé egy brit vígjáték (*Folytassa admirális!*) és egy amerikai katasztrófafilm (*Találkozás az ördöggel*) is bekerült. Nem véletlenül próbálták a mozi válságát a nyugati filmek előadászámának növelésével orvosolni.

<sup>62</sup> Sajnos a Filmfőigazgatóság anyagában nem maradt fenn minden évről országos értékelés, illetve a megyei értékelések sem teljesek, a hatvanas évek közepétől pedig egyáltalán nem őrződtek meg. Nem található sem itt, sem a *Statisztikai évkönyvben* országos összesítés a heti vagy a vetített filmek összlátogatottságáról.

<sup>63</sup> A Filmfőigazgatóság értékelése az 1957. évről (1958. február 24.). MNL OL XIX-I-22. 32. doboz.

<sup>64</sup> A Csongrád megyei Moziüzemi Vállalat jelentése a Filmfőigazgatóság részére (1961. július 25.). MNL OL XIX-I-22. 61. doboz.

A látogatottsági adatok alapján is világos, hogy elsősorban a kevésbé problémaérzékeny, közérthető nyelvezetű magyar filmekre és a szórakoztató, izgalmas, látványos vagy mulatságos külföldi, mindenekelőtt nyugati filmekre voltak kíváncsiak. Mivel a kiválasztás mechanizmusa nem volt titkos, előfordult, hogy a közönség saját igényeivel is megostromolta a FÁB-ot vagy a Filmfőigazgatóságot. A megőrzött levelek nem tesznek lehetővé részletes tartalomelemzést, de felvillannak a magyar közönség jellegzetes típusai. A levélírók közt voltak, akik azt kifogásolták, hogy a MOKÉP filmkínálata nem elég érdekes, nem biztosít megfelelő szórakozási lehetőséget. „És ne csak mindig az úgynevezett »eszmei mondanivalójú« filmeket vegyék meg, hanem néha arra is gondoljanak, hogy szórakozni és kikapcsolódni is szeretnének a nézők és főleg nevetni” – húzta alá Kassai József.<sup>65</sup> A filmátvételt hibáztatta a Filmfőigazgatóság visszatérő levelezője, Akucs Sándor is, amiért sok „eleve bukásra ítélt” filmet vesz át – mélypontként egy szocialista szórakoztató filmet, a *Fekete bársony* című NDK krimit nevezte meg.<sup>66</sup> Egy másik moziba járó a rendszer kisémbertárságával és humanizmusával indokolta a szórakoztató filmek biztosítását:

„Egyszerűen képtelen vagyok megérteni, hogy a mi rendszerünk, amely mindent az emberért, az emberek érdekében tesz, hogy szebbé, könnyebbé váljon az életünk, miért olyan makacsul ellenzi és akadályozza az önfeledt, »gondolatok nélküli« szórakozást.”<sup>67</sup>

A szórakozást keresők visszatérő követelése az ismert sztárok filmjeinek műsorra tűzése volt. „És hol vannak a sztárok? Miért csak újságcikkekben ismerjük őket? Sophia Loren nagy művész, ezt láthattuk, de Lollobrigidáról jóformán semmit nem tudunk, Monroe-nak pedig egyetlen filmjét sem láthattuk. Miért?” – vonta kérdőre a Filmfőigazgatóságot Akucs Sándor.<sup>68</sup> Hiányolták továbbá Brigitte Bardot-t, Audrey Hepburnt, Kim Novakot vagy Sophia Lorent is. Mario Lanza operaénekes hívei szervezeten léptek fel kedvencük további filmjeinek megvásárlása érdekében. A levelet 1630-an (!) írták alá, kiemelve, hogy Lanza filmjei fejlesztik a közönség zenei ízlését, a komolyzene felé terelnek. Ám a FÁB nem talált több átvételre alkalmas Lanza-filmet.<sup>69</sup> A többiek nyílt kapukat döntöttek. A Filmfőigazgatóság munkatársa egyik válaszában aláhúzta, hogy az adott héten Budapest 85 mozijában a publikum 42 szórakoztató film közül választ-

<sup>65</sup> Kassai József levele a művelődési miniszter részére (1963. december). MNL OL XIX-I-22. 85. doboz.

<sup>66</sup> Akucs Sándor levele a Filmfőigazgatóság részére (1962). MNL OL XIX-I-22 72. doboz; illetve Akucs Sándor levele a Filmfőigazgatóság részére (1958). Uo. 27. doboz.

<sup>67</sup> Szeifert Antal levele a Filmátvételi Bizottság részére (1967. május 4.). MNL OL XIX-I-22 112. doboz.

<sup>68</sup> Akucs Sándor levele a Filmfőigazgatóság részére (1962). MNL OL XIX-I-22. 72. doboz.

<sup>69</sup> A *Nagy Caruso* és *A halászkirály legendája* című filmeket mutatták be. Magyar mozilátogatók levele a Filmfőigazgatósághoz (1963. december 12.). MNL OL XIX-I-22. 83. doboz.

hatott.<sup>70</sup> A Filmfőigazgatóság felkérésére készült 1973-as felmérés szerint pedig a mozik műsorát – két vizsgált héten – már inkább a szórakoztató filmek uralták: a 426 filmet számláló kínálat több mint felét tették ki a kalandfilmek (71 darab), vígjátékok (67), bűnügyi történetek (42), zenés filmek (21) és egyéb kikapcsolódást szolgáló műfajok.<sup>71</sup> A hiányolt sztárok többsége is feltűnt a hazai mozikban: Sophia Loren és az 1957 decemberében *A trapézzal* debütáló Gina Lollobrigida több filmjével is, Brigitte Bardot a *Babette háborúba megy* című antifasiszta alapállású vígjátékkal vált a vasfüggönyön innen is „bevett” színésznővé. Marilyn Monroe-t ugyanakkor csak halála után két évvel, a *Kallódó emberek*ben láthatta a magyar közönség, Kim Novakot viszont már 1963-ban, a Delbert Mann-rendezte *Az utolsó szerelem* című filmből megismerhették. Az olasz és francia csillagok, népszerű komikusok pedig Jean-Paul Belmondótól Pierre Richard-ig szinte akadálytalanul hódíthatták meg a magyar közönséget, ahogy Liz Taylor, Richard Burton, Steve McQueen és társaik is feltűntek a hazai mozivásznakon.

Sztárokból, sőt nyugati sztárokból a szocialista országokban sem volt teljes a hiány – a nyugati sztárkultusz elvi elítélése ellenére sem. Az 1961. évi moszkvai filmfesztiválról például így számolt be a *Népszabadság* tudósítója:

„A hétfő esti vetítéseket egyébként valóságos »sztárparádé« vezette be. A Roszszija mozi nézőterén zsúfolásig megtöltő közönségnek bemutatták a második moszkvai nemzetközi fesztiválra érkezett külföldi filmművészek egy csoportját. Hatalmas taps fogadta az olasz delegációban részt vevő Gina Lollobrigidát és Marisa Merlinit, a szovjet filmművészetet képviselő Tatjana Szamojlovát, Alla Larionovát, a nyugatnémet Anna Katherina Bürgert [...]»<sup>72</sup>

A forradalom utáni hónapokban a sajtó mintha be akarta volna pótolni az „elvesztegetett” éveket, sorra jelentek meg hollywoodi sztárportrék. 1957 tavaszán némileg helyreállt a rend – ám ez már afféle desztalinizált rend volt: az amerikai filmsztárok és énekesek helyét átvették a francia és olasz, valamint a szovjet és keletnémet sztárok. A *Magyar Ifjúság* a következő évtizedekben is rendszeresen közölt fényképes portrékat nyugati csillagokról, rendre lehetett olvasni csacska sztárinterjúkat, a képes hetilapok címlapjain hétről hétre feltűntek hazai és külföldi színészek és színésznők, a napilapokba is befért egy-egy sztárokkal kapcsolatos információ. Brigitte Bardot-ról például az 1960-as évek első felében megtudhatták az olvasók, hogy filmjeiből több pénz származott, mint a Renault éves exportbevétele, hogy Londonban megesett, hogy egy áruház vásárlói nem őt, hanem az 1962-es chilei vébén második csehszlovák labdarúgókat ostromolták meg autogramért, valamint azt is, hogy pert nyert a francia lesifotósok

<sup>70</sup> Tárnok János levele Kassai József részére (1964. január) MNL OL XIX-I-22. 85. doboz.

<sup>71</sup> Munkabizottsági jelentés a Filmfőigazgatóság részére (1973. július). MNL OL XIX-I-22. 144. doboz.

<sup>72</sup> A moszkvai filmfesztivál eseményei. *Magyar Nemzet* 1961. július 12.



ellen.<sup>73</sup> Nyugati filmsztárok az 1960-as és 1970-es években személyesen is feltűntek Magyarországon, például a francia, olasz, angol stb. filmnapok alkalmával. 1962-ben „Pécsett a Marina Vlady iránti érdeklődés tumultuózus eseményekre adott okot, úgyhogy a díszbemutató alkalmával erős karhatalmat kellett igénybe venni”.<sup>74</sup> A televízió egyik legnagyobb dobása pedig az volt, hogy 1972 decemberében Gina Lollobrigida énekelt és táncolt Vitray Tamás és Antal Imre társaságában.<sup>75</sup>

A Filmfőigazgatósághoz érkező levelek közt előfordultak mindennel elégedetlen vélemények is. „Tudom, nem lehet minden film Rocco, de szerintem sokkal jobb filmeket is át lehetne venni, nem?” – tette magasra a lécet Akucs Sándor.<sup>76</sup> Az alábbi levélíró pedig a vígjátékoktól kezdve a sokak által kedvelt zenés filmen át a lassabb tempójú skandináv drámáig sok mindent száműzött volna a hazai mozivásznakról:

„Kérem szépen, én nem mondtam, hogy vegyék meg a Halászlegényt, a Három testőrt, a Torpedó visszalő-t, az Inguri partját, a Fehér csatot stb. szörnyűségeket, de azt már felháborítótnak tartom, hogy a nép drága pénzét a Filmátvételi Bizottság olyan filmekre pazarolja, amelyek megnézésétől – még a bemutató előtt, lásd a Hétfői Hírek „A torpedó visszalő” – a kritikus lángpallossal óvja az embert.”<sup>77</sup>

Ez a fajta elégedetlenség azonban kevésbé volt jellemző az átlagos mozinézőre, aki az 1950-es évek végén még évi tizennégy, egy évtizeddel később már csak nyolc alkalommal váltott jegyet. A fenti levélíró azok közé tartozott, akik „balról” bírálták a FÁB munkáját. Volt, aki a „nívótlan giccses” – *Mexikói szerenád, Bum, a katona* – ellen emelt szót: „Nem akarjuk Elvis Presleyt – de ezt sem!” – jelölte ki a könnyű műfaj határait, amin azonban a hazai műsorpolitika már túllépett. „Ilyen helyzetben más választás nincs előttünk, mint kiválasztani a kevésbé giccses és számunkra elfogadható áron átvehető ilyen műfajú filmeket” – védekezett a Filmfőigazgatóság munkatársa, amiért a nyitottabb filmátvételi gyakorlat óhatatlanul a kulturális mérce lejjebb szállításával is járt.<sup>78</sup> Más a rossz szovjet filmek átvételétől a szocialista filmek presztízsét féltette, mondván egy rossz francia vagy amerikai film korántsem rombolja úgy a nyugati filmek presztízsét.

<sup>73</sup> Hírek. *Népszabadság* 1962. április 8.; Napló. *Magyar Nemzet* 1963. november 17.; Hírek. *Népszabadság* 1965. november 28.

<sup>74</sup> A Filmfőigazgatóság feljegyzése a francia filmnapokról (1962. április 27.). MNL OL XIX-I-22. 68. doboz.

<sup>75</sup> Forrás: <http://nava.hu/id/270624/> – utolsó letöltés: 2016. augusztus 24.

<sup>76</sup> Akucs Sándor levele a Filmfőigazgatóság részére (1962. január 8.). MNL OL XIX-I-22. 75. doboz.

<sup>77</sup> Istvánfi Györgyi levele a *Népszabadsághoz* (1962. március 19.). MNL OL XIX-I-22. 68. doboz.

<sup>78</sup> Csetényi István levélváltása a Filmfőigazgatósággal (1959. július–augusztus). MNL OL XIX-I-22. 29. doboz.

„Elképzeltem, hogy az a 30–40 ember, aki végignézte, illetve szenvedte a filmet, az biztos, hogy utána 10 évig nem fog egy szovjet filmhez elmenni, még akkor sem, ha az esetleg a Cannes-i Filmfesztiválon első díjat nyert film is lesz. [...] Mert egy rossz amerikai, olasz vagy francia filmet hamarabb elfelejt a közönség, mint egy rossz szovjet filmet.”<sup>79</sup>

Számos átvett nyugati filmet a kritikusok is gyengének találtak, néhány esetben pedig átvételének indokoltságát is vitatták. „Idejét múlta, ostoba és rossz film... Kár volt megvenni, bemutatni, mert ízlésrontó és hazug” – minősítette például Zay László az *Újra egyedül* című francia filmet, amelyben a német hadsereg ellen menekülő nagypolgár nő és egy ellenállásban harcoló vadász között alakult ki „a történelmi tényekkel szembenálló idill”.<sup>80</sup> A legtöbb ilyen jellegű támadás a romantikusnak, szentimentálisnak, giccsesnek tartott filmeket érte, hiszen az ideológiailag problematikus tartalmakat, illetve a szexualitást a filmátvételi mechanizmus igyekezett kiszűrni. Az egyik legnagyobb nyilvános giccs-vita egy televízióban sugárzott NSZK film, a *Stefanie* kapcsán alakult ki.<sup>81</sup> A marxista kritika a giccs – társadalmilag meghatározott és politikai célokat szolgáló – mintapéldányának minősítette a filmet:

„A kapitalizmus a »magasabb rétegeknek« adhat igazi kultúrát vagy kielégítheti a sznobok szomjúságát kétes különcségekkel, de a tömegeknek olyan »kultúrát« talál, ami megkönnyíti azt, hogy »beletalálják« magukat egy számukra igazságtalan társadalmi berendezkedésbe.”

A levélírók azonban védelmükbe vették a filmet, ezért a kritikus kénytelen volt leszögezni: a cicás falvédő mellett egy modern módon élő fiatal lány története is giccses, ha hamis illúziókat sugall; ám óvott attól, hogy a könnyed szóra-kozást a giccsel mossák egybe.<sup>82</sup>

A közönségigény nyomására, illetve a mozik filméhsége miatt a FÁB kénytelen volt érzelmes – a marxista elvárásoknak fittyet hányva a társadalmi konfliktusokat mellőző vagy egyenesen feloldó – filmeket is jóváhagyni. Így a közönség némileg olthatta romantika iránti vágyát, míg a giccs ellen szavakkal és tettekkel küzdő kultúrpolitika konkrét céltáblákat talált. Rendre szóvá tették a kalandfilmek hamis romantikáját, a szocialista felfogással összeegyeztethetetlen hőskultuszát is, valamint a „túlzott naturalizmust”, ami rendszerint a kritika által elviselhetőnek tartott szintnél több verekedést, üldözést és vért jelentett.

Az igazán jelentős filmalkotások esetében, amelyeknek megjelenése a kritika számára „esemény” volt, azonban a kultúrpolitika 1953 után az ideoló-

<sup>79</sup> Váradi Róbert levele a Filmfőigazgatóság részére (1963. június 25.). MNL OL XIX-I-22. 81. doboz.

<sup>80</sup> Zay László: A hét filmjei. *Magyar Nemzet* 1962. január 11.

<sup>81</sup> Pándi Pál: Stefanie és a giccs. *Népszabadság* 1963. április 14.

<sup>82</sup> Pándi Pál: A közönség, a giccs és a kritika. *Népszabadság* 1963. május 19.

giai fenntartások ellenére nem az elzárkózást, hanem a megismerést és – lehetőleg – a marxista válaszadást választotta. Egy-egy Fellini-, Antonioni- vagy Bergman-film kapcsán a filmkritika igyekezett helyére tenni a dolgokat. Konkrét vita ugyanakkor csak néhány film kapcsán bontakozott ki. Ilyen volt az *Asch örvezető kalandos lázadása* című NSZK film, amelynek önkritikus élett a nézők egy része nem tudta dekódolni: „A film tanulsága az lehet: a hitleri hadseregben nagyon sok igen pozitív hős volt, sok igaz emberi alak és jellem, és ami rosszat ott elkövettek, egy-két garázda altiszt számlájára írják”.<sup>83</sup> A filmirányítás szándékai szerint a film épp a poroszos drill leleplezésére lett volna alkalmas. Hasonló történt egy évtizeddel később a *Halálfejesek* című filmmel, amit a közönség – és részben a kritika – tiltakozására a Filmfőigazgatóság kénytelen volt a műsorról is levenni, noha a filmet a kiemelt alkotásoknak járó A kategóriába sorolták be.<sup>84</sup> „A jegyszedő néni is megjegyezte, hogy nem én vagyok az első, aki otthagya a filmet előadás közben, mert ez csak kötélidegzetűeknek készült, s manapság hol lehet ilyen egyént találni?” – háborgott egy budapesti hölgy, aki szerint az amerikai motoros bandák életéről szóló film az elrettentő hatás helyett épp ellenkezőleg a hazai „hippiket” bátorította.<sup>85</sup> A sajtó szerint a film túl brutálisan ábrázolta a társadalomból kivonulni akaró amerikai fiatalok világát, így az nem érthette el – ha volt is neki – nevelő célját. A *Magyar Nemzet* kritikusa fogalmazott a legkeményebben:

„A film fennen hirdeti, milyen gonosz szadisták a motoros huligánok. Ezt úgy közli, hogy közben kielégíti a szadizmust látni vágyók kedvét. [...] A Halálfejesek ügyesen, hatásosan elkészített megtevesztő film. Sokan fognak hinni neki, s tán társadalomkritikai darabként is fogják ünnepelni. Valójában egy régi sablon új változata, amely cinikusan elégíti ki a már csak rendkívül erős sokkhatásra reagáló »szórakozási« igényeket.”<sup>86</sup>

Még egy filmet kellett idő előtt levenni a műsorról „társadalmi tiltakozás” miatt. A tizenkét év várakozás után bemutatott horrort, Hitchcock *Psychóját* a FÁB mint a műfaj klasszikusát és a sajtóban már sokat taglalt rendező alkotását átengedte. Ám a kritika mégis megtámadta – mondván a horrornak semmiképp nem szabad ajtót nyitni –, így három hét után, pedagógusok tiltakozására hivatkozva 1982-ig nem játszották. Három hét alatt így is 334 ezren látták 74,3%-os kihasználtság mellett, vagyis a magyar közönség nem igazán osztozott a kritika és a pedagógusok véleményében, ki volt éhezve a nyugati ínyencsére.<sup>87</sup>

<sup>83</sup> Gáti Tibor autószerelő levele az MSZMP KB Kulturális Osztálya részére (1958. augusztus 15.). MNL OL XIX-I-22. 28. doboz.

<sup>84</sup> Adorján József levele a Fejér megyei Moziüzemi Vállalat részére (1968. május 27.) MNL OL XIX-I-22. 118. doboz.

<sup>85</sup> Kele Miklósné levele a Filmfőigazgatóság részére (1968. augusztus 2.). MNL OL XIX-I-22. 118. doboz.

<sup>86</sup> Vilcsék Anna: A hét filmjei. *Magyar Nemzet* 1968. július 11.

<sup>87</sup> Gál 2015: 142.

Szintén vitát gerjesztett Visconti *Rocco és fivérei* című filmje, amelyet pedig a kultúrpolitika a *Halálfejesek*hez hasonlóan – korlátaival együtt<sup>88</sup> – nagyra értékelt. A vitát az váltotta ki, hogy 1961 őszén egy taxis elleni erőszakos cselekmény több elkövetője hivatkozott az olasz filmre, mint példára. Feléledt a klasszikus vita a képernyőn ábrázolt erőszak negatív hatásáról. Akadt publicista, aki felvetette, hogy a nyugati filmek ilyen eszköztára nem való egy szocialista országba: „a nyugati életformának effajta megnyilvánulásaival foglalkozó, s mégoly művészi kivitelű művek behozatalára semmi szükségünk”.<sup>89</sup> A *Népszabadság* kritikusa ugyanakkor amellet érvelt, hogy a film nem buzdított az erőszakra, sőt elítélte azt: „a kapitalista rendszer lényegének művészi kifejezését” adta. A közönséget nagykorúnak kell tekinteni, és a kultúrpolitikai célok ellen vezet a tiltás, az, ha

„az alkotó szándékától teljesen függetlenül, a mű átlagos ítélettel felfogható mondanivalóját nem tekintve megpróbálunk a közönségtől minden alkotást távol tartani, amiben bármi olyan mozzanat van, amely rosszra hajló, beteg lelkű embereknek okot vagy ürügyet szolgáltathat hajlamaik kiélésére”.<sup>90</sup>

Mindez a vita már messze nem az adott filmről szólt, hanem átvezetett a hatásról és befogadról szóló diskurzushoz. Ahogy a *Népszabadság* válaszából is látható, a kulturális politika – ha voltak is ilyen hangok – 1953 után nem kívánt visszakanyarodni a keményvonalas gyakorlathoz. A magyar néző elé – kihasználva a nyilvánosság különböző körei nyújtotta játékteret – a legfontosabb nyugati filmalkotások jelentős része eljutott, másokra éveket várt, nemegyszer hiába, ám nem mindig a filmátvétel hibájából. Közben a közönség viszonylag nagy számban nézhetett nyugati szórakoztató filmeket – „giccseket”, bárgyú vígjátékokat – is. Ha nem is a legfrissebb filmek jutottak el hozzá, a lemaradás – bár az adott keretek között behozhatatlannak bizonyult – többnyire nem volt hatalmas. A mozi világszerte megmutatkozó válságának megfelelően megfogyatkozó nézők az ötvenes-hatvanas években mindenekelőtt magyar filmeket kívántak látni, másodsorban pedig nyugati filmeket – a kikapcsolódás jegyében. A filmátvételi politika, ha ezt az igényt nem is szolgálta ki maradéktalanul, elegendő alapot teremtett arra, hogy a műsorpolitika- és beosztás némiképp „korrigálja” az átvételnél kialakított arányokat. Az 1953 utáni két évtized nem a nyugati filmek jegyében telt a magyar moziban, de azok a műsorkínálat masszív és a szocialista kultúrpolitika ellen – is – dolgozó részét képezték.

<sup>88</sup> Ahogy a *Magyar Nemzet* kritikusa fogalmazott: „Film még nem tárta fel ilyen közelről és nyilvánvalóan, hogy a mai nyugati művészek a mi tegnapunkban élnek.” B. Nagy László: *Rocco és fivérei*. *Magyar Nemzet* 1961. szeptember 21.

<sup>89</sup> Paál Ferenc: *Rocco és a taximerénylők*. *Magyar Nemzet* 1961. november 28.

<sup>90</sup> Nagy Péter: *Rocco és a taximerénylők?* *Magyar Nemzet* 1961. november 30.

## FORRÁSOK

- Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)  
XIX-I-22. A Filmfőigazgatóság iratai, 1953–1975.  
*Magyar Nemzet* (1957–1975)  
*Népszabadság* (1956–1975)  
Statistikai évkönyvek (1955–1975)  
Statistisches Jahrbuch der DDR (1955–1970). Berlin, Staatsverlag der DDR.  
Tömegkommunikációs Adattár I. 1975. Tömegkommunikációs Kutatóközpont,  
Budapest.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Briggs, Asa – Burke, Peter 2012: *A média társadalomtörténete. Gutenbergről az internetig.* Napvilág, Budapest.
- Căliman, Călin 2002: Film és történelem, történelem és film. A román történelmi filmek. *Filmtett* (3.) 25. <http://www.filmtett.ro/cikk/1754/a-roman-tortenelmi-filmek> – utolsó letöltés: 2016. augusztus 23.
- Gál Mihály 2015: „A vetítést vita követte”. *A Filmátvételi Bizottság jegyzőkönyvei 1968–1975.* Gondolat, Budapest.
- Kalmár Melinda 2014: *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer (1945–1990).* Osiris, Budapest.
- Ryback, Timothy W. 1990: *Rock around the Block. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union.* Oxford University Press, New York–Oxford.
- Takács Róbert 2015: Szovjet és magyar nyitás a kultúrában Nyugat felé 1953–1964. *Múltunk* (60.) 3. 46–56.
- Ulf-Møller, Jens 2001: *Hollywood's Film Wars with France: Film-trade Diplomacy and the Emergence of the French Film Quota Policy.* University of Rochester Press, Rochester.
- Vass Henrik (szerk.) 1964: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* Kossuth, Budapest.
- Vass Henrik (szerk.) 1968: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1963–1966.* Kossuth, Budapest.
- Vincze Teréz 2002: Vissza a valósághoz (II.) – Az angol free cinema és az angol újhullám. *Filmtett* (3.) 18. <http://www.filmtett.ro/cikk/1403/filmtortenet-vissza-a-valosaghoz-ii-az-angol-free-cinema-es-az-angol-ujhullam> – utolsó letöltés: 2016. november 3.
- Wagenleitner, Reinhold 1994: *Coca-Colonization and the Cold War: the Cultural Mission of the United States in Austria after the Second World War.* The University of North Carolina Press, Chapel Hill–London.

Őri Péter – Pakot Levente

# Háztartásszerkezet a 19. századi Magyarországon

*A MOSAIC-adatbázis elemzésének első eredményei*<sup>1</sup>

## BEVEZETÉS

A múltbeli társadalmakban, ahol a népességreprodukció elsősorban a házasság intézményéhez kapcsolódott, és ahol a háztartások (a ténylegesen együtt élő és együttműködő emberek csoportjai, akár rokonai ezek egymásnak, akár nem) a demográfiai reprodukció mellett a munka és a fogyasztás alapegységeit is jelentették, a házassági szokásoknak és a háztartás-kialakítás szabályainak közvetlen hatása volt a népességfejlődésre. Egyrészt a házasságban töltött idő hossza és a házasságból kimaradók aránya döntően befolyásolta a termékenységet. Másrészt a háztartások szerkezete bonyolult kölcsönhatásban állt a gazdálkodás módjával, a településtípussal, az adózással, az öröklés szabályaival vagy az adott társadalmak demográfiai szerkezetével, termékenységével, de akár halandósági viszonyaival vagy vándormozgalmainak jellemzőivel is. Így a házassági szokások és a háztartásszerkezet tanulmányozása a múltbeli társadalmak igen fontos vonásaira vethet fényt, és nem csodálkozhatunk a vonatkozó irodalom bőségességén sem.

Míg a korábbi kutatások Magyarország vonatkozásában elsősorban vagy kellő mélységű információkkal nem szolgáló makroadatokra, vagy kis esetszámú lokális elemzésekre épültek, a MOSAIC-projekt célja éppen a különböző európai országokban fellelhető mikroszintű, individuális adatokat tartalmazó népszámlálási adatok összegyűjtése és online adatbázisba rendezése volt, amely

<sup>1</sup> A tanulmány a Hajnal István Kör konferenciáján, 2014. augusztus 29-én elhangzott előadás kibővített, szerkesztett változata. A téma bővebb kifejtése: Őri–Pakot 2014. A MOSAIC-adatbázisról bővebben: [www.censusmosaic.org](http://www.censusmosaic.org) weblapon; Szołtysek–Gruber 2016. A magyar MOSAIC-adatbázis részletes leírásáról: Őri 2012. Az adatbázis elérhető a <http://www.censusmosaic.org/data/mosaic-data-files> webhelyen. A tanulmány alapjául szolgáló kutatást (az adatgyűjtést, a mintavételt és az adatbázis-építést) a Mosaic-projekt keretében a Max Planck Institute for Demographic Research (MPIDR) támogatta. Az adatbázis-építés és a tanulmány elkészítése kapcsán a következő kollégáinknak tartozunk külön köszönettel: Joshua R. Goldstein (MPIDR, University of Berkeley), Siegfried Gruber (MPIDR), Mikolaj Szołtysek (MPIDR) – szakmai tanácsok; Gyimesi Réka (Pécsi Tudományegyetem) – adatbevitel; Várnai Anikó (NKI) – adatkezelés; Murinkó Livia (NKI) – többváltozós statisztikai elemzés.

mindenki számára elérhető új perspektívákat nyithat a házassági szokások és a háztartásszerkezet kutatása tekintetében.<sup>2</sup>

A magyar MOSAIC-minta az 1869-es népszámlálás adataira épül, és több mint hatezer háztartást foglal magába.<sup>3</sup> Kizárólag egyéni adatokból áll (a megmaradt eredeti számlálólapok digitalizált adataiból), és kiterjed a történeti országterület minden fontos földrajzi régiójára és etnikai vagy felekezeti csoportjára. A mintában szereplő települések kiválasztása régióként rétegzett, véletlenszerű mintavétel útján történt. Azokban a régiókban, ahol a fennmaradt anyag csekély mennyisége ezt nem tette lehetővé (Alföld, Dél-Dunántúl), ebből a csekély fennmaradt anyagból választottunk. A minta rurális jellegű, egyedül a dél-dunántúli régióban került bele kisvárosi népesség (Mohács). A kiválasztott települések vagy településrészek népessége megfelel régiójuk népességsúlyának, ugyanakkor a minta egésze visszaadja a teljes (Horvátország nélküli) ország felekezeti megoszlását is, és így bizonyos tekintetben statisztikailag (az ország rurális népességére) reprezentatívnek tekinthető.

Tanulmányunk a háztartásszerkezet elemzésére koncentrál, a háztartás-szerkezeti viszonyok és különbségek leírása mellett kísérletet tesz az adatok többváltozós elemzésére, a háztartás-kialakítás meghatározó tényezőinek feltárására is. Elemzésünket egyfajta első kísérletnek tekintjük, amely messze nem meríti ki az adatbázis nyújtotta lehetőségeket, elsősorban a háziállatok és a házak összeírása alapján finomíthatjuk tovább a foglalkozási-vagyoni kategorizálást, és így pontosíthatjuk a jövőben a statisztikai elemzés eredményeit.

## A KORÁBBI KUTATÁSOK TANULSÁGAI

A házassági szokásokkal és a háztartás-kialakítás szabályaival és mintáival foglalkozó kutatások az 1960-as évek óta a családtörténet és a történeti demográfia érdeklődésének középpontjában álltak. Következésképpen a vonatkozó irodalom áttekinthetetlenül gazdag, bemutatására itt nincs módunk. Néhány,

<sup>2</sup> A MOSAIC-adatbázis népszámlálások vagy népszámlálás-jellegű összeírások adataiból áll, ami elsősorban háztartás-szerkezeti elemzéseket tesz lehetővé. Ebben a tanulmányban mi is erre a kérdésre összpontosítunk. Természetesen a népszámlálási adatok alapján más demográfiai és társadalomtörténeti kérdések is vizsgálhatók, így a termékenység, a migráció kérdéskörei, az írni-olvasni tudás elterjedtsége stb. A kutatási lehetőségekről: Szołtysek–Gruber 2016. Magyarországon természetesen történt néhány kísérlet arra, hogy nagyobb, összefüggő régiók háztartás-szerkezeti viszonyait feltárják. Mindenekelőtt Faragó Tamás Pilis-Buda környéki és Pozsgai Péter Torna megyei elemzéseit említhetnénk (például Faragó 1985; Pozsgai 2000, 2001, 2006, 2014). A MOSAIC-adatbázis viszont bizonyos jellemzőket tekintve (földrajzi régió, népességszám, felekezeti csoport) statisztikai értelemben az egész országra reprezentatív mintát jelent, amely ráadásul mindenki számára nyitott, egyszerű regisztráció után online hozzáférhető.

<sup>3</sup> Az 1869-es népszámlálás megmaradt eredeti számlálólapjairól tájékoztat: Őri–Pakot 2011. A mintavételt részletesen ismerteti: Őri 2012: 302–308; Őri–Pakot 2014: 8–15.

a nemzetközi irodalomra vonatkozó általános megállapítás mellett most elsősorban a magyar kutatási eredményekre összpontosítottunk.<sup>4</sup>

Benda Gyula meglátása szerint a kutatási terület két különböző megközelítéssel írható le.<sup>5</sup> Az egyik a modellalkotásra és a klasszifikációra való erős törekvés, amely lehetővé tette számos, az egyes európai társadalmak, illetve a különböző (európai és azon kívüli) kultúrák közötti összehasonlító tanulmány elkészítését. Így a családtörténeti és háztartás-szerkezeti kutatások kiindulópontjait John Hajnal és Peter Laslett munkái jelentették az 1960-as évek óta.<sup>6</sup> Noha modelljüket később módosították és finomították, annak erősen kulturalista, leegyszerűsítő és statikus jellege megmaradt, és azóta is erős kritikában részesül.<sup>7</sup> A „nyugati-keleti” házassági és háztartás-szerkezeti minta megalkotásának következményeként az utóbbi évtizedekben számos esettanulmány született, amelyek feltárták Európa sokféleségét e téren.<sup>8</sup> Benda Gyula ezeket az esettanulmányokat tekintette a családtörténet másik meghatározó irányzatának. Több különböző modell létének igazolása természetesen cáfolta a dichotóm Hajnal-modellt, a gazdasági és társadalmi tényezők szerepének feltárása a háztartás-kialakítás terén pedig a Hajnal és Laslett munkáit uraló kulturalista magyarázatokat szorította háttérbe. Ráadásul a dinamikus megközelítés egyre nagyobb teret kapott, egyre fontosabbá vált annak megértése, hogyan működtek a háztartások, hogyan változott szerkezetük a történeti időben vagy a háztartás-életciklus szerint. Ebben a megközelítésben a háztartásszerkezet állandóan változik, amelyben különböző demográfiai, kulturális és gazdasági tényezők (például az öröklés szabályai, a halandósági viszonyok, a vándorlás lehetőségei vagy a háztartások állandóan változó munkaerő-igénye<sup>9</sup>) játsszák a fő szerepet, a kizárólagosan kulturális vagy mentális faktorok helyett. Így a regionális minták feltárása helyett manapság a háztartások dinamikája és működésük megértése került a fókuszba. Mivel hosszabb távon folytonos háztartás-összeírások vagy rendszeresen ismétlődő népszámlálások ritkán maradtak ránk, a legelterjedtebb módszer a háztar-

<sup>4</sup> Néhány alapos áttekintés felment minket a nemzetközi irodalom részletes tárgyalása alól. Ebből a szempontból különösen fontos Faragó Tamás munkája (Faragó 2001), amely a millenniumig nyújt nagyon hasznos összefoglalást a nemzetközi kutatásokról. Lásd még: Oris–Ochiai 2002. Néhány újabb összefoglalás: Gruber–Szołtysek 2012; Szołtysek 2012; Óri–Pakot 2014.

<sup>5</sup> Benda 2002: 109–110.

<sup>6</sup> Hajnal 1965, 1982; Laslett 1972, 1983, 1988.

<sup>7</sup> A finomított modellre: Laslett 1983. A kritikára: például Berkner 1972; Burguière–Lebrun 1986; Goody 1996; Schlumbohm 2000; Melegh 2002; Szołtysek 2008; Szołtysek–Zuber–Goldstein 2012; Gruber–Szołtysek 2012; Szołtysek 2012; Óri–Pakot 2014.

<sup>8</sup> Természetesen lehetetlen teljes áttekintést adni róluk. Néhány fontos mű vagy a tájékozódást segítő összefoglalás: Burguière–Lebrun 1986; Sabeau 1990, 1998; Todorova 1993, 1996; Fauve–Chamoux–Wall 1997; Husz 2002, Benda 2002, 2008; Faragó 1985, 1996, 2001, 2005; Szołtysek 2008; Gruber 2009; Gruber–Szołtysek 2012; Óri 2003, 2005, 2009.

<sup>9</sup> Ez utóbbi tényezőre: Chayanov 1966.



tástagok életkora szerinti keresztmetszeti elemzés (szintetikus kohorsz módszer), amely a háztartásciklus szerinti strukturális változásokra összpontosít.<sup>10</sup>

Magyarországon<sup>11</sup> makroszinten Faragó Tamás bizonyította, hogy az összetett háztartások előfordulásának gyakorisága a 18. század végén és a 19. század első harmadában nőtt.<sup>12</sup> Ugyanő szintén makroszinten, 18. századi összeírások adatai alapján tesztelte a Hajnal-vonal relevanciáját.<sup>13</sup> Eredményei szerint a 18. századi Magyarországon megvoltak a házasodás és a háztartás-kialakítás regionális mintái, amelyben a migráció következtében létrejött etnikai sokféleség játszott a meghatározó szerepet. Így Faragó egyszerre cáfolta a dichotóm modellt és a mechanikus területi felosztást, és erősítette Hajnal kulturális választóvonalakra épülő magyarázatát.

Az 1970-es évektől kezdve fontos mikroszintű eredmények is születtek. 18. századi egyházi összeírások (*Status Animarum*) elemzésére egész sor kutatás épült az 1970-es és 1980-as években. Ezek összegzéseként Andorka Rudolf és Faragó Tamás a házasodást és a háztartás-kialakítást illetően Magyarország „Nyugat” és „Kelet” közötti köztes pozíciójáról beszélt.<sup>14</sup> Pozsgai Péter a 18–19. századi összeírók által használt háztartás fogalmát próbálta tisztázni. Egymást követő, Torna megyei censusok nominális adatait hasonlította össze, és egyrészt Alekszandr Vasziljevics Csajanov megközelítését javasolta a háztartás-szerkezeti változások megértése érdekében, másrészt Peter Laslett tipológiáját módosította azért, hogy egy, a nyugatitól különböző társadalom háztartásviszonyait jobban leírassuk.<sup>15</sup> Husz Ildikó a zsámbéki római katolikus háztartás-összeírások hosszabb, fél évszázados sorozatát elemezte.<sup>16</sup> Faragó eredményeivel összhangban bizonyította, hogy a háztartásszerkezet a 19. század folyamán változott: nagyjából 1830-ig az összetett háztartások aránya nőtt, majd egy ellenkező irányú folyamat volt megfigyelhető. Értelmezése szerint ennek fő okai a szülői ház elhagyásának, illetve a jobbágycsaládok státuszreprodukciónak változó lehetőségei voltak. Ebben az esetben a kulturális összetevőknek (az öröklés rendszerének) és néhány külső meghatározónak (gazdasági konjunktúrák, halandóság, az elvándorlás, illetve új zsellérházak felépítésének lehetőségei) jutott fontosabb szerep. Benda Gyula Keszthely 18. század közepe és a 19. század közepe között lezajló társadalmi változásait tanulmányozta. Munkájának háztartásszerkezet-ről szóló részében az öröklés folyamata kapott különös jelentőséget.<sup>17</sup> A szerző ebből a szempontból a gazdálkodás, illetve létfenntartás módját tekintette meghatározó tényezőnek, ami a városrészek közötti különbségekben is tükröződött.

<sup>10</sup> Például Berkner 1972; Lundh 1995; Reher 1997; Faragó 2005; Soztysek 2008; Pakot 2012; Őri–Pakot 2014.

<sup>11</sup> A magyarországi eredmények részletesebb összefoglalása: Őri–Pakot 2014.

<sup>12</sup> Faragó 1977.

<sup>13</sup> Faragó 2001.

<sup>14</sup> Andorka–Faragó 1984.

<sup>15</sup> Pozsgai 2000, 2001.

<sup>16</sup> Husz 2002.

<sup>17</sup> Benda 2002, 2008.

A társadalmi állás és foglalkozás szerepére hívta fel a figyelmet, arra, hogy a nagyobb települések gazdasági és társadalmi heterogenitása, az ennek megfelelő öröklési szokások hogyan befolyásolták a háztartások szerkezetét. Nézete szerint az öröklés folyamata a háztartások átalakulásával, felbomlásával (a tényleges együttélés és néha a közös gazdálkodás megszűnésével) járhatott, ami részben megmagyarázhatja a háztartásszerkezet ciklikus változásait. Az említett munkák – Pakot Levente legújabb, Csajanov megközelítését alkalmazó tanulmányával együtt<sup>18</sup> – új perspektívákat nyitottak a háztartás-szerkezeti változások megértése szempontjából, és új szempontokra hívták fel a figyelmet, amelyek lehetővé teszik, hogy meghaladjuk a területi felosztások és kulturális osztályozások kevésbé termékeny megközelítéseit.

Végül még meg kell jegyeznünk, hogy a fenti erőfeszítések ellenére számos kérdés megoldatlan maradt. Így nem látjuk például tisztán a preindusztriális háztartásszerkezet meghatározó tényezőit, vagy nem tudjuk rangsorolni a különböző esettanulmányok által feltárt tényezőket sem. Nem világos teljesen, vajon az etnikai hovatartozás,<sup>19</sup> a földrajzi régió, a maga életmódot, létfenntartást meghatározó értelmében,<sup>20</sup> a településtípus,<sup>21</sup> a társadalmi helyzet,<sup>22</sup> a gazdálkodás módja,<sup>23</sup> az öröklés,<sup>24</sup> a háztartás életciklusa szerinti,<sup>25</sup> esetleg a történeti időben nyomon követhető változások<sup>26</sup> számítanak-e igazán, vagy pedig ezek együttes hatása formálja a háztartások szerkezetét.

## MÓDSZERTANI PROBLÉMÁK

A bevezetésben szóltunk a mintavétel legfontosabb szempontjairól. Ezzel kapcsolatban másutt már részletes tájékoztatást adtunk,<sup>27</sup> amit itt nem szeretnénk megismételni. Ehelyett azokra a minta digitalizálása során felmerült forrásproblémákra térnénk ki, amelyek közvetlenül érintik a háztartás-szerkezeti elemzést. Majd az ebből következő módszertani döntéseinket ismertetjük.

Mindenekelőtt, amíg az összeírás során elvben a számlálólapon szereplő valamennyi személy születési dátuma, családi állapota, vallása és társadalmi-foglalkozási státusa egyértelműen fel lett tüntetve,<sup>28</sup> addig a háztartásban elfoglalt

<sup>18</sup> Pakot 2012.

<sup>19</sup> Faragó 1985; Husz 2002; Óri 2003, 2009.

<sup>20</sup> Faragó 1985, 2001; Óri 2003, 2009.

<sup>21</sup> Benda 2002, 2008; Faragó 2005; Melegh 2000; Óri 2005.

<sup>22</sup> Benda 2002, 2008; Faragó 2005; Gyimesi 2014.

<sup>23</sup> Pozsgai 2000; Benda 2002, 2008; Óri 2005.

<sup>24</sup> Husz 2002.

<sup>25</sup> Pozsgai 2000; Husz 2002; Faragó 2005; Pakot 2012; Óri–Pakot 2014.

<sup>26</sup> Benda 2002, 2008; Faragó 1977; Husz 2002.

<sup>27</sup> Óri 2012, Óri–Pakot 2014.

<sup>28</sup> Hibákat természetesen itt is lehetett találni. Ezek egy része nyilvánvaló és könnyen javítható volt (például a nem megjelölése, elírt születési dátumok, a gyerekek „házas” családi állapota stb.).

pozíciónak, illetve a háztartásfőhöz való viszony jelölésének nem szántak külön oszlopot az íveken. E tekintetben az összeírtak sorrendje lehetett volna az egyik információ: elől a háztartásfő, aztán a felesége, gyerekei, gyerekei házastársai, unokák, egyéb rokonok és nem rokonok álltak volna a lapokon. Az összeírók természetesen ezt az elvet sem minden esetben követték. Emellett a nevek oszlopába kellett volna bejegyezni a háztartásfőhöz való viszonyt (neje, gyermekei stb.). Ez utóbbi viszont gyakran elmaradt. Ha így történt, akkor a személyek sorzáma, neme, családi állapota, kora, családneve, esetleg foglalkozása (gyermekei tartják, szolgál, cseléd stb.) adtak eligazítást. Ennek ellenére sok személy háztartáson belüli státusa maradt bizonytalan, szép számmal vannak özvegyek, rokonok és nem rokonok, főleg idősebb személyek és gyerekek, akikről nem tudni, kicsodák, rokonai-e valakinek vagy idegenek stb. A véletlen mintavétel, illetve más régiókban a fennmaradt anyag szűkössége nem adott módot a forrás minősége szerinti válogatásra, így a települések egy részénél bizony a bejegyzések hiányoznak. A háztartástagok státusának fenti szempontok szerinti kódolását minden esetben elvégeztük, de az adatbázisban a megfelelő oszlop üresen maradt, jelezve, hogy a háztartástagok státusának kódolása egyfajta rekonstrukció. Persze az esetek többségében a besorolás egyszerű volt, többnyire nukleáris családok háztartásokról volt szó. De a fentiek időnként valóban okoznak nehézségeket.

Ennél nagyobb gondot jelentett az összeírási egységek meglehetősen homályos meghatározása. Az adatfelvétel házanként és lakásonként folyt, bár valójában a lakásokon belül úgynevezett lakófeleket (*Wohnpartei*) kellett volna elkülöníteni. A hagyományos familia (háztartás-)fogalom helyett a lakófelet Magyarországon először az 1850-es népszámlálás során alkalmazták, a változás sok zavart okozott, és egészen biztosan teret adott az eltérő értelmezéseknek, változatos összeírási gyakorlatnak.<sup>29</sup> Úgy tűnik, hogy az eredeti szándék szerint a lakófelelenti számlálás elsősorban a nukleáris családok összeírását jelentette volna,<sup>30</sup> bár a definíció figyelmen kívül hagyta a háztartásokban élő eltartott rokonokat. A fennmaradt viszonylag nagy mennyiségű, elsősorban 1857-es és 1869-es forrásanyag alapján azonban úgy tűnik, hogy a gyakorlatban ez semmiképpen sem volt így. A lakófelek országsszerte szép számmal tartalmaztak együtt élő rokonokat, és a szolgáltsaládokat is gyakran egy lakófélben írták össze a háztulajdonos családjával. Az is nyilvánvaló, hogy bár a többcsaládos háztartásokat (házaspár és házas gyermekek, vagy házas testvérek együttélése) az utasítás értelmében valóban külön lakófelekre kellett volna bontani, a gyakorlatban – különösen 1857-ben és 1869-ben – ezt sem követték, és így nagy számban találhatunk

<sup>29</sup> 1850-ig a hagyományos familia az együtt (egy fedél alatt) lakó, együtt étkező személyeket jelentette, akár rokonai voltak egymásnak, akár nem (lásd a József-féle népszámlálás összeírási utasítását: Thirring 1938: 151). A lakófél fogalma ezzel szemben jelentett: a) házastársakat gyerekekkel vagy anélkül, b) özvegyeket gyerekekkel, c) vagyonukból, hivatalukból, jövedelmükből élő egyedülálló vagy özvegy személyeket gyerek nélkül, szolgáltsaládokkal vagy anélkül (az 1850-es népszámlálás utasítása, idézi Dányi 1993: 92).

<sup>30</sup> Pozsgai 2000: 173.

többcsaládos lakófeleket. A lakófél a gyakorlatban sok helyen megfelelt a régi háztartás-fogalomnak.<sup>31</sup> Ugyanakkor világos, hogy a korábbi háztartás-fogalom bizonytalanabbá vált, és ez lehetőséget adott a szubjektív értelmezésre és gyakorlatra. A tapasztalataink alapján a lakófél sokszor valóban értelmezhető háztartásként, de néha a szó hagyományos értelmében vett háztartásokat ismeretlen szempontok szerint osztották fel. Gyakran választották külön az egy házban élő (sokszor egy lakásban, közös konyhát használó) házaspárokat a szülői „lakóféltől”, minden bizonnyal az eredeti utasításnak megfelelően. Ugyanígy gyakori a lakásban élő özvegy vagy egyedülálló személyek (rokonok), házaspárok, cselédek, koldusok stb. leválasztása, ami szintén megfelelhetett az összeírási utasításnak. Előfordulhatott, hogy ezekben az esetekben valóban külön egzisztenciáról lehetett szó, különösen a lakásban élő házaspárok, zselélérek esetében, ők valóban kereshették kenyerüket a háztartás más tagjaitól függetlenül, dacára az együttlakásnak. Máskor (például Dél-Dunántúl), semmi jelét nem látjuk a háztartások szétválasztásának. Erdélyben ugyanakkor olyan esetekben is gyakorta megtörténik a szétválasztás, ahol egyébként bejegyzés tanúskodik arról, hogy az illetőt az első lakófél feje tartja el. Nyilván a lokális hagyományok, az összetett háztartások gyakorisága befolyásolhatta az összeírói gyakorlatot. A falvak többségében, ahol egy-egy házban csak egy háztartás/lakófél élt, az elemzés nem ütközik akadályokba, máshol viszont óvatosan kell eljárni. Elméletileg minimum három lehetőség áll a rendelkezésünkre: vagy elfogadni a forrást úgy, ahogy van, feltételezve, hogy az összeíró ismerte a tényleges viszonyokat, vagy más forrásokkal összevetve részletesen tanulmányozni a kérdést, egyenként döntve a lakófelek/háztartások határaitól,<sup>32</sup> vagy a rokon családok együttélése esetén a házat/lakást tekinteni az elemzési egységnek. Mivel ilyen nagy minta elemzése során a második lehetőségre nincs mód, ezért a háztartásszerkezet vizsgálata során a harmadik lehetőségből indultunk ki.

A háztartás-szerkezeti elemzés során az egy házban (lakásban) élő rokonokat tekintettük háztartástagoknak. Mindez bizonyos esetekben a háztartások újrakódolásával, határaik átrajzolásával járt. Ilyenkor természetesen a háztartásfőhöz való viszonyt is meg kellett változtatnunk. Így besorolásunk fő kritériuma a rokonság<sup>33</sup> és az egy fedél alatt való együttélés (közös ház vagy lakás), valamint a közös főzés és étkezés (közös konyha használata) lett. Ugyanakkor a közös gazdálkodás kérdését az elemzésnek ezen a szintjén nem tudtuk figyelembe venni.

A háztartások (vagy lakófelek) újrakódolása során két módon változtattuk meg az eredeti besorolást. A gyakoribb azoknak a lakófeleknek az egyesítése volt, amelyeknek tagjai rokonok voltak, és ugyanabban a házban éltek, ugyanazt a konyhát használták (nem volt másik a házban). Ily módon következetes ház-

<sup>31</sup> Ezt támasztják alá Pozsgai Péter (Pozsgai 2000: 173, 177), valamint Benda Gyula (Benda 2002: 131) kutatásai.

<sup>32</sup> Pozsgai 2000.

<sup>33</sup> A rokonságot vagy a forrásban található direkt utalások (fia, lánya, apja, anyja stb.), vagy ezek hiányában a családnevek egyezése alapján és az életkorok figyelembevételével határoztuk meg.

tartás-fogalmat használtunk, ami kizárja az összeírók eltérő értelmezéseinek és gyakorlatának a hatását. Ugyanakkor természetesen tudatában vagyunk annak, hogy az együttélés nem zárta ki a külön létfenntartást, gazdálkodást, a földek és tulajdon felosztását az együtt élő családtagok között. Az egymást követő 1850-es, 1857-es és 1869-es tornai népszámlálásokat elemezve Pozsgai Péter bizonyította, hogy a háztartások több lakófélre történő felosztása nem automatikusan történt, és valószínűleg jól tükrözte a közös gazdálkodás és élet valós viszonyait.<sup>34</sup> Ugyanakkor az is valószínű, hogy a felosztás nem volt teljesen következetes, és ebben az esetben egy effajta mikroelemzésre nem volt módunk. Az általunk követett módszer – amennyiben tekintettel vagyunk a közös gazdálkodás mint háztartás-képző elem kérdésére – főleg az együtt élő, együtt étkező de külön lakófélben összeírt házas testvérek esetében lehet problematikus. A háztartások életciklusának ez a szakasza összefüggésben állhatott az egyenlően osztó örökösödés gyakorlatával. Amint Benda Gyula Keszthely példáján bemutatta, az örökség átadása lépcsőzetes folyamat volt, melynek során néhány darab földet (főleg szőlőket) még az apa életében szétosztottak az örökösök között (ami néha tényleges szétköltözéssel is együtt járt), de a végleges osztozkodásra addig nem került sor, amíg a szülők egyike életben volt. Ám akkor sem mindig történt meg; lehet példákat találni közösen gazdálkodó testvérekre a szülők halála után is.<sup>35</sup> Egyrészt tehát, ha házas testvérek éltek együtt ugyanabban a házban, ezt nem lehet automatikusan közös háztartásnak tekinteni, amennyiben a teljesebb háztartásfogalmat használjuk. Ugyanakkor a közös lakóhely és tűzhelyhasználat még ezekben az esetekben is szoros kapcsolatra utal, és jóllehet a tulajdont felosztották egymás között, a szoros együttműködés, a kölcsönös segítségnyújtás a legtöbbször valószínűsíthető.<sup>36</sup> Másrésztől – különösen a földtulajdonosok között – a közös gazdálkodás sem volt ritka. Elképzelhető, hogy az általunk választott eljárás következtében túlbecsültük az összetett háztartások arányát, ha minden lehetséges kritériumot figyelembe veszünk, de ilyen nagy tömegű adatot és egy forrástípust használva a közös gazdálkodás kérdését nem tudtuk beépíteni az elemzésünkbe. Ugyanakkor a következetesen követett módszer nyilvánvalóan több előnnyel, mint hátránnyal járt.

A másik módszertani döntésünk a közös lakófélbe összeírt nem rokonok szétválasztása volt, amennyiben a szolgák, inasok, alkalmazottak, lakók önálló családot alkottak. Magyarországon a nem rokon családok együttélése nem számított ritka jelenségnek. Egy részük minden bizonnyal tekinthető egy háztartásnak, más részük viszont (például a házatlan zsellérek<sup>37</sup>) nem. Ők az együttélés mellett sok esetben a háztartásfő-háztulajdonos gazdaságán kívül kereshettek maguknak

<sup>34</sup> Pozsgai 2000: 190.

<sup>35</sup> Benda 2002: 126.

<sup>36</sup> Faragó Tamás ugyanerre a következtetésre jutott 18. századi háztartás-összeírások elemzésével (Faragó 1985: 79). Ha az együtt élő rokonok külön szerepeltek is az adóösszeírásokban, nem valószínű, hogy teljesen külön gazdálkodtak volna, vagy hogy a hétköznapi életük egymástól függetlenül folyt volna.

<sup>37</sup> Faragó 1985: 25.

létfenntartási forrást. A független létfenntartás és a külön háztartás különösen valószínű az egy fedél alatt élő napszámosok és szolgák esetében. Bár a nem rokon családok külön háztartásba sorolását bizonyos esetekben meg lehet kérdőjelezni, a konzisztencia szempontjából ez is egy logikus lépés volt.

A két eljárás eredményeként a háztartások (lakófelek) száma az eredeti 6577-ről 6242-re csökkent. A háztartások átlagos nagysága ezzel együtt 4,6-ról 4,9-re nőtt, ha a jelen lévő (de facto) népességet vizsgáljuk, és a többcsaládos háztartások aránya négy, a kiterjesztett családos háztartásoké pedig egy százalékponttal nőtt.

A háztartások klasszifikációjánál a Mikolaj Szołtysek javaslatai alapján módosított Laslett-féle tipológiát használtuk, amelyet további két ponton változtattunk meg.<sup>38</sup> A kiterjesztett családos háztartásoknál a Faragó Tamás által felvetett szempontok<sup>39</sup> alapján különbséget tettünk abban a tekintetben, hogy a fiatalabb (alapjában a nukleáris családmag feje) vagy az öregebb generáció (a „kiterjesztett” háztartásrész) viseli-e a háztartásfőiséget. A többcsaládos háztartásoknál pedig megkülönböztettünk egymástól két, avagy több nukleáris családból álló egységeket (másodlagos család egység lefelé: 5b1 és 5b2 kategória).<sup>40</sup> Az özvegy személyeket és gyermekeiket minden esetben komplett nukleáris családnak tekintettük, ha házas vagy gyerekeikkel együtt élő özvegy rokonaikkal éltek közös háztartásban.

Az elemzés során a foglalkozási bejegyzéseket a HISCO-kódrendszer szerint kódoltuk.<sup>41</sup> A kódokat később a HISCLASS kategóriái szerint osztályoztuk,<sup>42</sup> az eredeti tizenkét csoportot később öt nagyobb kategóriába vontuk össze.<sup>43</sup>

## A HÁZTARTÁSSZERKEZET JELLEGZETESSÉGEI

Mint azt már korábban említettük, a mintavételt a népességszám és a felekezeti arányok figyelembevételével hajtottuk végre. Mintánk tehát a területi és a felekezeti megoszlás tekintetében reprezentatívnak tekinthető a korabeli Magyar Királyságra nézve (leszámítva Horvátországot és a Bánát területét). A minta 31 406 összeírt személyt tartalmaz, akik az eredeti besorolás szerint 6577, a módosítás után pedig 6242 háztartásban (lakófélben) éltek. Közülük 30 551 főt helyi illetőségüként (jogi, avagy de jure népesség), 855 főt pedig idegenként

<sup>38</sup> Szołtysek 2008: 401.

<sup>39</sup> Faragó 1985: 145.

<sup>40</sup> Mivel ebben az összefoglalóban csak az összevont eredményeket közöljük, a háztartások Laslett-féle tipológia szerinti részletes megoszlását itt mellőzzük. Minderről részletesen: Óri–Pakot 2014: 16, 45.

<sup>41</sup> van Leuwen–Maas–Miles 2002.

<sup>42</sup> van Leuwen–Maas 2011.

<sup>43</sup> Óri–Pakot 2014: 17. Az öt csoport némi leegyszerűsítéssel a következő volt: 1. magasabb státusúak (szellemi foglalkozásúak, magasan képzett fizikai dolgozók és munkavezetők); 2. iparosok (közepesen képzett fizikai munkások); 3. földtulajdonosok; 4. képzetlen fizikai munkások és mezőgazdasági munkások, cselédek, szolgák; 5. hiányzó foglalkozás.

írtak össze (97,3%, illetve 2,7%). 30 518 személy alkotta a ténylegesen jelen lévő (de facto) népességet, akik a tartósan (egy hónapnál hosszabb ideig) jelen lévő helyiekből és idegenekből, valamint az ideiglenesen távol lévő helyiekből és idegenekből állt.<sup>44</sup> A minta reprezentativitását a háztartás mérete és szerkezete szempontjából az 1. táblázat mutatja be.

1. táblázat

*Átlagos háztartásméret és a házas férfiak száma háztartásonként,  
Magyarország és Erdély (mintanépeség), 1869*

	De facto népesség	Házias férfiak száma	Háztartások (lakófelek) száma	Átlagos háztartás- méret	Házias fér- fiak száma háztartásonként
Magyarország és Erdély	13 219 350	2 691 677	2 871 755	4,60	0,937
Eredeti minta	30 518	6133	6577	4,64	0,932
Módosított minta	30 518	6133	6242	4,89	0,983

*Forrás:* Népszámlálás 1870.

Erre a célra két nyers, az országos összesítésekből is számolható arányszámot használtunk: a háztartások átlagos méretét, illetve a házas egységek (*conjugal units*) háztartásonkénti átlagos számát (házas férfiak/háztartások). A táblázatban megadjuk az eredeti háztartásbeosztás és az átkódolt változat szerinti értékeket is. Láthatjuk, hogy az eredeti háztartásbeosztás szerinti minta átlagos háztartásmérete és a háztartásszerkezetet mérő arányszáma nagyon jól megfeleltethető az országos értékeknek. Ily módon az összképet tekintve mintánk ebből a szempontból is reprezentatív. A módosítás jelentős különbségeket nem okozott, de a módosított mintában a háztartások mérete kétségtől valószínűleg valamivel nagyobb és szerkezetük összetettebb lett.

Miután a mintabeli háztartásokat a Laslett-féle tipológia szerint csoportosítottuk, kiderült, hogy a háztartások több mint 70%-a egyszerű (nukleáris) családos típusú volt. Módosításaink csupán kismértékű változást hoztak, a többcsaládos és a kiterjesztett háztartások aránya némileg nőtt (négy, illetve egy százalékponttal). Ha ezt más, nagyobb adatmennyiségre épülő, Kelet-Európára vonatkozó eredményekkel hasonlítjuk össze, akkor az 1869-es magyar adatok Mikolaj Szołtysek 18. század végi, úgynevezett „nyugat-lengyel” mintájának eredményeihez hasonlóak.<sup>45</sup> A többcsaládos háztartások 10–14%-os aránya pedig a 18. századi magyarországi német és szlovák falvak hasonló adataihoz áll közel. Ugyanakkor a magyar és a délszláv falvak háztartásszerkezetére feltehetően az összetettebb típusok nagyobb aránya volt jellemző.<sup>46</sup> Így – annak ellenére, hogy

<sup>44</sup> Őri–Pakot 2014: 19.

<sup>45</sup> Szołtysek 2008: 401.

<sup>46</sup> Faragó 1996: 256.

mintánkban a módosítással növeltük az összetettebb típusok arányát – eredményeink értelmezhetőek egyfajta átmeneti, „közép-” vagy „kelet-közép-európai” modellként. Ugyanakkor – a háztartások megoszlásával összevetve – a népesség nagyobb hányada élt összetettebb formákban, mivel az átlagos háztartásméret a háztartásszerkezet összetettségével párhuzamosan nőtt (2. táblázat).

2. táblázat

*Háztartásszerkezet főbb háztartás-kategóriák szerint,  
átlagos háztartásméret, Magyarország, 1869*

	Háztartások				Népesség		Átlagos háztartásméret
	Eredeti minta		Módosított minta		Módosított minta		
	N	%	N	%	N	%	
1. Egyedülálló	228	3,5	190	3,0	190	0,6	1,0
2. Nem családós háztartások	148	2,3	141	2,3	446	1,5	3,2
3. Egyszerű családós háztartások	4919	74,8	4380	70,2	19 357	63,4	4,4
4. Kiterjesztett családós háztartások	633	9,6	654	10,5	3 563	11,7	5,4
5. Többcsaládós háztartások	649	9,9	877	14,0	6 962	22,8	7,9
Összesen	6577	100,0	6242	100,0	30 518	100,0	4,9

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis. Az adatok forráslelhelyeit lásd a tanulmány végén, a Források rovatban.

A háztartásfők többsége férfi volt (86,8%), a háztartásoknak csak 13,2%-át vezették nők. A női háztartásfők idősebbek voltak, mivel többnyire megözvegyülésük után vették át a háztartások vezetését (3. táblázat).

3. táblázat

*A háztartások megoszlása a háztartásfő neme és kora szerint,  
Magyarország, 1869*

	Korcsoportok						Összesen (%)	N
	<25	26–35	36–45	46–55	56–65	66<		
Férfiak	3,8	24,4	29,1	23,4	13,1	6,2	100,0	5413
Nők	3,2	10,0	21,7	29,6	23,5	12,0	100,0	824
Összesen	3,7	22,5	28,1	24,3	14,5	7,0	100,0	6237*

\* 5 háztartásfő kora ismeretlen

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.



## A HÁZTARTÁSSZERKEZET MEGHATÁROZÓI: LEÍRÓ STATISZTIKA

A háztartásszerkezetnek a háztartásfők neme szerinti vizsgálata átvezet minket a háztartás-összetétel meghatározó tényezőinek kérdéséhez. A háztartások Laslett-féle tipológia szerinti megoszlása a háztartásfők neme szerint változik (4. táblázat).

4. táblázat

*Háztartások a háztartásfő neme és a háztartásszerkezet főbb kategóriái\* szerint, Magyarország, 1869*

	1	2	3	4	5	Összesen (%)	N
Férfiak	1,7	1,7	73,6	8,9	14,0	100,0	5417
Nők	11,6	5,8	47,4	20,8	14,3	100,0	825
Összesen	3,0	2,3	70,2	10,5	14,0	100,0	6242

\* Vö. a 2. táblázattal.

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.

A háztartásfők neme minden bizonnyal a férfi és nő háztartásfők eltérő kor szerkezetén keresztül kapcsolódik össze a háztartások összetételével. A nők magasabb átlagos életkora egyfelől a kiterjesztett és többcsaládos háztartások, másfelől pedig az egyedülálló és a nem családos háztartások nagyobb arányával járt együtt. Magasabb korcsoportokban nagyobb esély volt együtt élni egy vagy több házas gyermekkel, csakúgy mint megözvegyülve egyedül maradni, vagy nem rokonokkal élni egy fedél alatt. A nők háztartásfővé válása a háztartások életciklusának speciális szakaszaihoz kapcsolódott, az egyedül élés jellemző lehetett mind a fiatalabb, mind az idősebb háztartásfőkre, megözvegyülve gyerekekkel háztartásfővé inkább a fiatalabb nők váltak (egyszerű családos háztartások), míg házas gyerekekkel inkább az idősebb nők éltek együtt háztartásfőként (kiterjesztett és többcsaládos háztartások).<sup>47</sup> Következésképpen a háztartásfők neme fontos tényezője volt a háztartás összetételének. A fentiekből következik, hogy a háztartásfők életkorát is figyelembe kell vennünk a háztartás összetételének meghatározó tényezői között (5. táblázat).

Nyilvánvaló, hogy mindvégig az egyszerű családos háztartástípus uralja a férfi háztartásfők életpályáját. Az egyszemélyes háztartásforma vagy a nem családos típusú együttélés (rokonokkal vagy nem rokonokkal) elsősorban a 30 év alatti, fiatal háztartásfőkre volt jellemző. A kiterjesztett és többcsaládos forma végig jelen van a férfi háztartásfők életútja során. A kiterjesztett forma 30 éves kor alatt (amikor a férfiak házasságuk után megöröklik a háztartás vezetését, de a háztartásukban van még egy özvegy szülő vagy néhány testvér) és 65 éves kor után (a házastárs elvesztése után, amikor már van a háztartásban legalább egy házas

<sup>47</sup> Vö. a 6. táblázattal.

5. táblázat

*Háztartásszerkezet\* a férfi háztartásfők korcsoportja szerint,  
Magyarország, 1869*

	Korcsoportok										N
	<25	25-29	30-34	35-39	40-44	45-49	50-54	55-59	60-64	65>	
1	8,0	2,4	1,5	1,1	0,8	1,1	1,5	2,1	1,0	3,9	94
2	13,1	2,4	1,9	1,5	0,7	0,5	0,5	1,5	2,7	2,4	93
3	62,8	77,5	79,3	83,1	83,1	80,6	72,1	58,3	61,4	38,7	3986
4	13,9	12,2	10,9	8,4	7,2	6,7	5,8	6,4	6,1	17,0	481
5	2,2	5,4	6,4	5,9	8,2	11,1	20,1	31,7	28,7	38,0	759
Össze- sen (%)	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	
N	137	533	672	888	733	757	548	470	293	382	5413

\* Vö. a 2. táblázattal.

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.

gyermek) a legjellemzőbb. A többcsaládos forma gyakorisága együtt nő a háztartásfők életkorával, de különösen 50 éves kor után válik jellemzővé (röbnyire a házas fiúkkal, ritkábban a leányokkal való együttélést jelenti, ez a típus adja az itt vizsgált összes háztartás 8,2%-át). Az 5. táblázat jól kirajzolja a háztartásfővé váló férfiak jellemző életpályáját. Akik fiatalon váltak háztartásfővé, azok vagy a házasságkötésükkel és a szülői házból való elköltözésükkel váltak azzá, vagy szüleik halála után örökölték meg azt. Leggyakrabban egyszerű családos háztartás élén álltak, ritkábban, ha még nem voltak házasok, akkor egyedül vagy esetleg más nem házas személyekkel éltek együtt. Özvegy szülők (főleg anyák), illetve após, anyós jelenléte minden korcsoportra jellemző volt. Az is nyilvánvaló, hogy a házas fivérek együttélése nem volt gyakori, de időnként előfordult (az összes háztartás 3,1%-ában, főleg a háztartásfők fiatalabb korcsoportjaiban), ami arra utal, hogy a tulajdon megosztása nem minden esetben történt meg a szülők halála után, vagy legfeljebb csak elméletileg, ami a tényleges közös életet nem érintette. Ahogy a háztartásfők megöregedtek, egyre nagyobb valószínűséggel éltek együtt házas gyermekeikkel, de ezeknek a háztartásoknak a túlnyomó része (közel 90%-a) a szülői házaspárból és csak egy házas gyermekből állt. Mindebből azonban nem következtethetünk arra, hogy az úgynevezett törzscsaládos típus lett volna az uralkodó modell a „nagycsaládos” típusal szemben, sokkal inkább a halandóság szabta meg az együttélés lehetőségeit. Jól tudjuk, hogy a korszak magas halandósága nem tette túl valószínűvé, hogy valaki megérje gyermekei házasságát, annak a valószínűsége pedig, hogy együtt éljen több házas gyermekével, meglehetősen csekély volt.

6. táblázat

*Háztartásszerkezet\* a női háztartásfők korcsoportja szerint, Magyarország, 1869*

	Korcsoportok										N
	<25	25–29	30–34	35–39	40–44	45–49	50–54	55–59	60–64	65<	
1	28,6	19,4	13,6	5,5	9,9	8,3	9,9	12,1	12,4	15,7	96
2	23,8	8,3	6,8	1,4	3,3	4,8	5,0	6,9	7,9	4,6	47
3	38,1	66,7	68,2	79,5	62,6	57,9	51,5	32,8	20,2	20,4	391
4	9,5	2,8	9,1	8,2	12,1	15,9	17,8	26,7	38,2	38,9	172
5	0,0	2,8	2,3	5,5	12,1	13,1	15,8	21,6	21,3	20,4	118
Össze- sen (%)	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	
N	21	36	44	73	91	145	101	116	89	108	824

\* Vö. a 2. táblázattal.

Forrás: MOSAIC-adatbázis.

A korábbiakban már szoltunk a női háztartásfők néhány jellegzetességéről. Ha nők viszonylag fiatalon háztartásfővé váltak, az vagy egyszemélyes háztartást jelentett, vagy nem családos együttélést, vagy (mintegy 40%-ban) azt, hogy özvegyen nevelték gyermekeiket. Később az egyedül élés vagy a másokkal nem családban való együttélés gyakorisága erősen csökkent, miközben az egyszerű családos típus (özvegyasszony és gyerekei), illetve az összetettebb formák előfordulása gyakoribbá vált. A 60 éves kornál idősebb nők vezette háztartások mintegy 60%-ában özvegyasszony lakott együtt egy vagy több házas gyermekével. Gyakori tehát az, hogy az özvegyasszonyok halálukig megtartják a háztartás irányítását, ilyen esetek előfordulnak mind a kiterjesztett, mind a többcsaládos típusban (özvegy háztartásfő házas gyermekével, illetve több házas gyermekével). Ugyanakkor idősebb korban az egyedül élés vagy a nem családos háztartásforma gyakorisága újra növekszik. Minderről a 6. táblázat adatai tanúskodnak.

Mindebből nyilvánvaló, hogy második fontos változóként a háztartásfő életkora hatott a háztartásszerkezetre. Ez azt a nézetet támasztja alá, miszerint a háztartás-összetétel nem volt statikus, hanem a háztartásfők életciklusa szerint folyamatosan változott, amint azt Lutz Berkner már több mint negyven éve bizonyította.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Berkner 1972.

7. táblázat

*Háztartásszerkezet\* felekezetenként, Magyarország, 1869*

	Izraelita	Római katolikus	Görög katolikus	Görög-keleti	Evangélikus	Református
1	1,9	3,7	1,7	1,9	3,0	3,3
2	1,2	2,2	0,9	2,5	2,7	3,4
3	83,5	71,1	68,8	68,9	60,8	69,7
4	9,6	10,8	8,8	9,3	16,0	9,9
5	3,8	12,3	19,8	17,5	17,5	13,7
Összesen (%)	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
N	260	2985	898	486	401	1212

\* Vö. a 2. táblázattal.

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.

A felekezeti hovatartozás mint kulturális változó (amely bizonyos esetekben etnikai csoportként is értelmezhető) valószínűleg az öröklési szokásokon keresztül befolyásolta a háztartásszerkezetet (7. táblázat). A zsidó háztartások többnyire nukleáris családokból álltak, ettől eltekintve az egyszerű családos típus részaránya meglehetősen stabil, csak az evangélikusok (főleg felvidéki szlovákok) között volt mintegy tíz százalékponttal alacsonyabb. Körükben a leggyakoribb az összetett formák előfordulása, amit megközelít a görög katolikusok (főleg szilágysági románok) és a görögkeletiek (Maros megyei románok és mohácsi szerbek) között mért arány. Nem szabad megfeledkeznünk ugyanakkor arról sem, hogy ebben a tekintetben a felekezeti csoportok földrajzi elhelyezkedésének vagy társadalmi-foglalkozási összetételének szintén erős hatása lehetett, így a fenti különbségek is minden bizonnyal részben ennek köszönhetőek.

8. táblázat

*Háztartásszerkezet\* a háztartásfők társadalmi-foglalkozási helyzete szerint, Magyarország, 1869*

	Magas státusú	Iparos	Földtulajdonos	Képzetlen fizikai	Híányzó
1	4,7	3,3	0,9	4,8	16,9
2	6,9	2,8	1,1	2,6	3,4
3	78,3	76,3	60,9	78,3	62,7
4	7,7	8,3	13,2	8,3	10,2
5	2,4	9,3	23,9	6,0	6,8
Összesen (%)	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0
N	465	612	2795	2311	59

\* Vö. a 2. táblázattal.

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.

A különböző összetételű háztartások megoszlását a fenti HISCLASS-kategóriák szerint is vizsgálhatjuk (8. táblázat). 59 háztartás fejének nem volt azonosítható foglalkozása, ezekkel itt nem szükséges részletesebben foglalkoznunk. Az egyedül élés vagy a nem családos együttlakás elsősorban a szellemi magasabb státusúakra volt jellemző (papok, tanítók, gazdatisztek, akik részben egyedül, részben szolgálkkal éltek), de előfordult a képzetlen fizikai munkások, földnélküliek kategóriájában (napszámosok, cselédek, pásztorok stb.) és az iparosok között is. Az egyszerű családos háztartások dominanciája is ebben a három csoportban a legerősebb. Ugyanakkor a földtulajdonosok éltek leggyakrabban bonyolultabb összetételű háztartásokban (háztartásaik közel 40%-a tartozott a 4–5. kategóriába). Az ő esetükben gazdaságaik munkaerőigénye eredményezhette a többcsaládos és kiterjesztett formák magasabb arányát. Körükben a felnőtt munkaerő szükségessége okozta az átlaghoz képesti nagyobb háztartásméretet is (5,7 fő az átlagos 4,9-hez képest). Ezt a nagyobb munkaerő iránti szükségletet pedig legalábbis részben a gyermekek szülői házban maradása, illetve a többgenerációs együttélés (néha a testvérek együttmaradása) biztosította. Feltételezhetjük, hogy a rokon munkaerő és a szolgálk, bérmunkások alkalmazása egymás alternatívái lehettek. Következésképpen a szolgálk, cselédek, alkalmazottak jelenléte a háztartásokban szintén a háztartásszerkezettel összefüggő tényező lehetett. Az idegen munkaerő jelenléte foglalkozási csoportok szerint és a háztartásfő életkora (a háztartás „életkora”), valamint a háztartások szerkezete szerint is különbözhetett. Azt váránk, hogy a háztartások életciklusának abban a szakaszában a legvalószínűbb az idegen munkaerő jelenléte, amikor a kiskorú (15 éven aluli) gyermekek jelenléte a legjellemzőbb, és amikor a termelő/fogyasztó arány a háztartásokban a legkedvezőtlenebb. Ugyanakkor azt is feltételezhetjük, hogy az idegen munkaerőt leggyakrabban az egyszerű családos háztartásokban találhatjuk meg.

Nyilvánvaló, hogy az idegen munkaerő felhasználása összességében nem volt túl jelentős.<sup>49</sup> A de facto népesség 4,8%-a volt szolga vagy alkalmazott a háztartásokban, ők a háztartások mindössze 13,8%-ában éltek. Jelenlétük a háztartások életciklusa során (a háztartásfők életkora szerint) meglehetősen stabil volt. Relatív magas és emelkedő arányuk a háztartások életciklusának első felében mutatkozik (a háztartásfők 25–35 éves korában a háztartások 17–18%-a alkalmaz idegen munkaerőt), tehát amikor a gyermekek születése miatt a legebezhetőbb korszakban vannak. Ebben a szakaszban a kiskorú gyerekek átlagos száma és az átlagos háztartásméret gyorsan emelkedik. A 15 éven aluli gyermekek száma addig nőtt, amíg a háztartásfő el nem érte a 40–44 éves korcsoportot, ugyanakkor a szolgálkat tartó háztartások aránya már ezelőtt, a háztartásfők 35–39 éves korcsoportjától elkezdett csökkenni. Ez azt jelentette, hogy nagyjából 10–15 évvel az átlagos házasságkötési kor után (a férfiaknál a mintában 25,7 év) feltűntek a háztartásokban azok a gyerekek, akik már segíthettek a család létfenntartásában. Mindez az idegen munkaerő felhasználását csökkentette. Az idősebb

<sup>49</sup> Minderről: Őri–Pakot 2014: 28–29.

háztartásfők háztartásainak kissé nagyobb része alkalmazott idegen munkaerőt, mintegy ellensúlyozva ezzel azt, hogy gyermekek felnőttek, és részben elhagyták a szülői háztartást.

Összességében megállapíthatjuk, hogy az idegen munkaerő felhasználása nem volt jelentős. Érdekes az is, hogy összehasonlítva például a preindusztriális Svédországból vett eredményekkel,<sup>50</sup> az átlagos háztartásméret nem csökkent jelentősen a háztartásfők idősebb korcsoportjaiban. Mindez arra utal, hogy a felnövő gyermekek lényegesen jelentősebb hányada maradt a szülői háztartásban, ezzel feleslegessé téve az idegen munkaerő alkalmazását, és elősegítve az összetettebb háztartásformák kialakulását (9. táblázat).

9. táblázat

*Átlagos háztartásméret, a gyermekek (15 év alatt) átlagos száma, és a 15 év alatti gyermeket tartalmazó, illetve idegen munkaerőt alkalmazó háztartások aránya a háztartásfő kora szerint, Magyarország, 1869*

	<25	25–29	30–34	35–39	40–44	45–49	50–54	55–59	60–64	65<
Idegen munkaerő (%)	13,9	17,2	17,9	14,0	12,0	11,3	12,6	12,6	14,7	12,9
15 év alatti gyermek (%)	40,5	64,9	75,6	82,3	79,1	71,6	60,6	37,7	24,3	13,9
15 év alatti gyerekek átlagos száma (N)	0,7	1,1	1,7	2,2	2,5	2,4	2,3	1,7	1,4	1,3
Átlagos háztartásméret	3,4	3,8	4,5	5,0	5,5	5,3	5,4	5,2	5,0	5,4

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.

A 10. táblázat mutatja, hogy az idegen munkaerőt alkalmazó háztartások aránya valamivel magasabb volt az összetettebb szerkezetű háztartásokban, mint az egyszerű családokban. Ez az arány természetesen a nem családok háztartások kategóriájában a legmagasabb, ahol a tipikus együttélési formának a szolgálkkal vagy alkalmazottakkal való együttélés számított. Szolgák gyakrabban tűntek fel a kiterjesztett családok háztartásokban, mivel ez a típus jellemzőbb volt a háztartásciklus korai és kései szakaszaira, azaz a legsebezhetőbb periódusokra. Ugyanakkor más, itt figyelembe nem vett tényezőkre is gondolnunk kell. Szolgák jelen lehettek a háztartásokban a felnőtt rokonok mellett is, ha a gazdaság mérete vagy típusa ezt megkívánta. Szolgákat tehát a többcsaládok háztartások egy részében is alkalmazhattak. A másik tényező, amit figyelembe kell vennünk, hogy az idegen munkaerő felhasználása nem jelentett feltétlenül együttélést is. A napszámosok és egyéb bér munkások szezonális alkalmazása szintén gyakori volt, de ez sem

<sup>50</sup> Lundh 1995: 56–57.

jelenik meg a népszámlálási összeíró lapokon. Így az idegen munkaerő viszonylagos alacsony gyakorisága (például az egyszerű családok háztartásokban) nem feltétlenül jelenti azt, hogy ilyet nem használtak, csak ez részben szezonális lehetett (nem a népszámlálás téli időpontjára esett), részben pedig ezek az alkalmazottak nem éltek egy háztartásban munkaadóikkal. A háziállatok száma vagy a gazdálkodás típusa feltehetően szintén fontos tényező volt, ám ez a kérdés majd egy másik elemzés tárgyát fogja képezni.

10. táblázat

*Az idegen munkaerőt alkalmazó háztartások aránya háztartás-szerkezeti kategóriák szerint, Magyarország, 1869*

	Nem család	Egyszerű család	Kiterjesztett család	Többcsalád	Összesen
Idegen munkaerőt alkalmazó háztartások (%)	38,7	12,8	15,7	14,7	13,8
N (összes háztartás)	141	4380	654	877	6242

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.

A területi különbségeket vizsgálva nyilvánvaló, hogy valamiféle szisztematikus „nyugat–kelet” tengely nem létezett a 19. századi Magyarországon (11. táblázat). Mindez megfelel a korábbi kutatási tapasztalatoknak.<sup>51</sup> Hasonlóképpen megfelel a korábbi, makroszintű elemzések eredményeinek,<sup>52</sup> hogy Erdély az ország keleti és az Alföld a középső részén tipikus helyszíne az egyszerű szerkezetű háztartásoknak. E téren meglehetősen hasonlóan mutatkozik az észak-dunántúli és a nyugat-felvidéki régió. A dél-dunántúli régió meglepő módon – dacára a görögkeleti szerb és egyéb délszláv népességnek – szintén nem jellemezhető a többcsaládos háztartások nagy arányával, legfeljebb más régiókkal összehasonlítva tűnhet „nagycsaládosnak”. Természetesen itt az adatok jelentős része Mohácsról származik, és a kisváros mint speciális településtípus ellensúlyozhatta a kulturális tényezők szerepét.<sup>53</sup> Összetettebb formák (a 4. és 5. kategória) nagyobb arányban a mai Szlovákia középső és keleti részében, illetve a Szilágyságban fordultak elő, természetesen a Dél-Dunántúl mellett.

A háztartásszerkezet terén tehát vannak látható területi különbségek, itt azonban le kell szögeznünk, hogy a fenti eredmények nem vonatkoztathatók egy az egyben valamely nagyobb régióra. Nem azt állítjuk tehát, hogy ez vagy az a régió ilyen vagy olyan háztartás-szerkezeti jellemzőkkel bír, hanem adatainkkal azt kívánjuk bizonyítani, hogy a térbeliségnek fontos szerepe lehetett a háztartás-kialakítás terén. Nyilvánvaló az is, hogy a térbeli faktor áttételesen játszott szerepet, például a földrajzi, gazdasági lehetőségek, jellemzők révén, vagy a népesség összetételén keresztül. A nagyobb régiók mindig összetett egységek,

<sup>51</sup> Például Faragó 1977, 2001.

<sup>52</sup> Faragó 2001.

<sup>53</sup> A mohácsi adatok önálló feldolgozására: Gyimesi 2014.

földrajzi, gazdasági, társadalmi és kulturális sokféleség jellemzi őket. Az összetételhatás itt is erős lehetett,<sup>54</sup> a térbeliség önmagában mint a háztartásszerkezet magyarázó változója nemigen értelmezhető.

11. táblázat

*A háztartások megoszlása régió<sup>55</sup> és háztartás-szerkezeti kategória\* szerint,  
Magyarország, 1869*

	1	2	3	4	5	Összesen (%)	N
Kelet-Felvidék	1,1	2,0	63,0	10,8	23,0	100,0	638
Alföld	2,7	1,7	78,2	10,8	6,6	100,0	775
Közép-Felvidék	6,3	1,6	54,5	12,5	25,1	100,0	319
Északkelet-Magyarország	4,2	0,9	71,3	7,1	16,5	100,0	425
Észak-Dunántúl	3,2	4,4	70,7	12,1	9,7	100,0	849
Partium	2,7	2,4	69,5	8,2	17,2	100,0	679
Dél-Dunántúl	6,1	2,4	65,1	11,1	15,2	100,0	783
Erdély	1,8	1,8	74,9	9,0	12,6	100,0	1195
Nyugat-Felvidék	1,7	2,2	72,2	13,5	10,4	100,0	579
Összesen	3,0	2,3	70,2	10,5	14,0	100,0	6242

\* Vö. a 2. táblázattal.

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.

A leíró statisztikai elemzés összefoglalásaként megállapíthatjuk, hogy néhány fontos, a háztartásszerkezetet befolyásoló faktor szerepe napvilágra került. A háztartásfők neme és életkora közvetlenül befolyásolta a háztartások szerkezetét. A háztartásfők gazdasági, társadalmi státusa (foglalkozása) szintén meghatározó tényező volt. Ugyanakkor az idegen munkaerő felhasználása mint magyarázó változó kevésbé tűnik fontosnak, a kapcsolat iránya ellentmondásosnak látszik, és konkrét működéséről nem kaptunk képet az elemzésnek ezen a fokán. A felekezeti hovatartozás és a térbeliség szintén számított ebben a tekintetben, de mindkét esetben figyelemmel kell lennünk a feltehetően erős összetételhatásra.

## A HÁZTARTÁSSZERKEZET MEGHATÁROZÓI: TÖBBVÁLTOZÓS ELEMZÉS

Végezetül logisztikus regresszió elemzést használunk, hogy az összetételhatást kiszűrjessük, és a leíró statisztikai elemzés által fontosnak ítélt független vál-

<sup>54</sup> Azaz a megfigyelt térbeli különbségek mögött a területi egységek népességének eltérő társadalmi-foglalkozási, esetleg felekezeti, életkorbeli vagy nemi összetétele állhat.

<sup>55</sup> A régiók részletes leírására: Öri 2012: 305.



tozók szerepét tesztelhesük (12. táblázat). A függő változó az összetett (tehát a kiterjesztett családos és többcsaládos) háztartásformák előfordulása volt, az, hogy egy háztartás ebben az értelemben összetett volt-e vagy sem. A független (magyarázó) változók a régió (a térbeli elhelyezkedés), a háztartásfő felekezete, neme, életkora és társadalmi-foglalkozási helyzete, valamint a szolgák és alkalmazottak jelenléte a háztartásban voltak. Az információk egy része a háztartásokra magukra (régió vagy a szolgák jelenléte), más részük a háztartásfőkre vonatkozott (nem, kor, foglalkozás, vallás). Mindegyik tényező fontos lehetett, de a régió és a felekezet esetében figyelniük kell az összetételhatásra (vajon nem az egyes felekezeti csoportok vagy régiók sajátos összetétele, jellemzői állnak-e a háttérben).

Az eredmények részben megerősítik, részben azonban módosítják korábbi megfigyeléseinket. A térbeli különbségeknél megfigyelhetők a Közép-Felvidék (Zólyom megyei szlovák falvak) magas esélyhányadosai, részben a Kelet-Felvidék és a Dél-Dunántúl szignifikáns értékei. Az erdélyi, a partiumi és az alföldi mintáink képviselik a másik végletet, ahol az összetettebb háztartásformák előfordulási valószínűsége alacsony. A szegény felvidéki régió volt az összetett háztartásformák tipikus helyszíne, ahol az új gazdaságok és háztartások kialakításának lehetőségei minden bizonnyal korlátozottak voltak. Ugyanakkor például az Alföld ebben az időszakban gyorsan fejlődő mezőgazdasági térségnek számított, ami növelhette a családi háztartás elhagyásának az esélyét. A partiumi régió helyzete meglepő módon gyökeresen megváltozott: a leíró elemzésben valószínűleg a minta népességének sajátos összetétele (a görög katolikus románok nagy aránya) eredményezhette az összetettebb háztartásformák nagyobb arányát. Ennek a hatásnak a kiszűrése a többváltozós elemzésben változtatta meg a régió viszonylagos helyzetét. Korábbi megállapításunkat ezúttal is megerősíthetjük, miszerint a térbeli differenciáknak nincs szisztematikus nyugat–keleti jellege, ami pedig nemigen támasztja alá a Hajnal-féle modellt.

A háztartásfő nemének szerepe a leíró statisztikai elemzéshez hasonlóan erősnek bizonyult. A nők szignifikánsan idősebb korban váltak háztartásfővé, mint a férfiak, általában miután megözvegyültek. Így annak esélye, hogy együtt élnek házas gyermekeikkel, jóval nagyobb volt, mint a férfi háztartásfők esetében. Ugyanakkor az, hogy a nők idősebb korban lettek háztartásfővé, önmagában is növelte annak esélyét, hogy valamelyik házas gyermekük velük maradjon, hogy a gazdaságot fenntartsa, és az idős háztartásfőt ellássa.

A háztartásfő életkora szintén fontosnak tűnik. A kiterjesztett és többcsaládos formában való élésnek a háztartásfő szempontjából részben fiatalabb korban van nagyobb esélye, másrészt ennek valószínűsége idősebb korban ennél jóval nagyobb, és a korról folyamatosan nő. A fiatal háztartásfők együtt élhetnek valamely megözvegyült és visszavonult szülővel vagy egyedülálló, illetve házas testvéreikkel, ennek valószínűsége később csökkent, ahogy az idős szülők meghaltak, illetve ahogy a testvérek szétköltözése bekövetkezett. Később, elsősorban 55 éves

12. táblázat

*Logisztikus regresszióelemzés a háztartásszerkezetre (a kiterjesztett és többcsaládos háztartások előfordulásának gyakoriságára), Magyarország, 1869*

		Exp(B)	Sig.	N	%
Régió	Nyugat-Felvidék	(ref.)		579	9,3
	Kelet-Felvidék	1,44	*	638	10,2
	Alföld	0,64	**	775	12,4
	Közép-Felvidék	1,89	***	319	5,1
	Északkelet-Magyarország	1,17		425	6,8
	Észak-Dunántúl	1,23		849	13,6
	Partium	0,60	**	679	10,9
	Dél-Dunántúl	1,39	*	783	12,5
	Erdély	0,59	***	1195	19,1
Nem	Férfi	(ref.)		5417	86,8
	Nő	1,64	***	825	13,2
Kor	<25	1,32		229	3,7
	26–35	1,33	**	1402	22,5
	36–45	(ref.)		1754	28,1
	46–55	1,72	***	1513	24,2
	56–65	3,85	***	905	14,5
	66<	7,27	***	434	7,0
Felekezet	Római katolikus	(ref.)		2985	47,8
	Izraelita	0,94		260	4,2
	Görög katolikus	1,38	**	898	14,4
	Görögkeleti	1,22		486	7,8
	Evangélikus	1,31	*	401	6,4
	Református	1,06		1212	19,4
Foglalkozás	Magas státusú	0,68	*	465	4,7
	Iparos	1,27	†	612	9,8
	Földtulajdonos	3,95	***	2795	44,8
	Képzetlen fizikai	(ref.)		2311	37,0
	Hiányzó	0,56		59	0,9
Szolga	Nincs jelen	(ref.)		5383	86,2
	Jelen	0,91		859	13,8
Nagelkerke R2		0,23			
Constant		0,08	***		

\*\*\*  $p < 0,001$ ; \*\*  $p < 0,01$ ; \*  $p < 0,05$ ; †  $p < 0,1$

*Megjegyzés:* A nem, kor, felekezet, foglalkozás változói a háztartásfőre vonatkoznak. N és % a háztartások számát és arányát jelzik az adott kategóriában.

*Forrás:* MOSAIC-adatbázis.

kor fölött, az összetettebb formák előfordulása egyre gyakoribb lett, mindenekelőtt a gyermekek házasságkötése miatt.

A görög katolikusok (románok) és az evangélikusok (főleg szlovákok) sokkal nagyobb valószínűséggel éltek összetettebb háztartásokban, mint a római katolikusok (és a reformátusok). A görögkeletiek szintén magasabb esélyhányadosa viszont nem szignifikáns. Némi meglepetésre a zsidók az összetételhatás kiszűrése után a római katolikusokéhoz és reformátusokéhoz meglehetősen hasonló esélyt mutatnak a komplexebb háztartásban élésre. A többcsaládos típusok rendkívül alacsony aránya körükben kétségkívül speciális társadalmi-foglalkozási helyzetük eredménye volt (gyakran dolgoztak helyi fogadósként, boltosként, kereskedőként). Ám az is fontos, hogy a felekezeti különbségek nem jelentősek, és az eredmények (a görög katolikusok kivételével) magasabb szinten nem szignifikánsak.

A foglalkozás háztartásszerkezetre gyakorolt hatása döntőnek bizonyult. A képzetlen fizikai munkásokhoz képest (vagy mivel döntő többségük a mezőgazdaságban dolgozott, szolgál, cseléd, napszámos volt, nevezzük őket inkább földnélkülieknek) elsősorban a földtulajdonnal rendelkezők esélye volt sokkal nagyobb (majdnem négyszeres) az összetett háztartásban élésre. Az iparosok háztartásai is összetettebbek voltak a képzetlenekhez képest, hiszen a segédek és inasok jelenléte általános volt, és ők nemegyszer rokonok is voltak. Itt nyilván a háztartások a létfenntartás adott formájához kapcsolódó munkaerőigényét, illetve a másik oldalon eltartókéességüket kell figyelembe vennünk.

Összegezve megállapíthatjuk, hogy a háztartásfő korának, nemének és foglalkozásának az erős hatása beigazolódott, és megerősítette a leíró statisztikai elemzés eredményeit. A szolgák jelenléte itt sem tűnt fontosnak ebből a szempontból, de meg kell jegyeznünk, hogy számos tényezőt itt nem tudtunk figyelembe venni (például a földbirtok nagysága, az állatok száma, a gazdálkodás típusa). A vallás szerepe csekélynek látszik, a zsidók erős kapcsolódása az egyszerű szerkezetű háztartásokhoz szintén eltűnt a többváltozós elemzésben. A felekezet esetében nyilván erős volt az összetételhatás, ami a leíró statisztikai elemzésből nem derült ki, legfeljebb sejthető volt. Máskülönbön azonban a felekezetiiségnek mint kulturális faktornak nem volt erős hatása a háztartás-kialakításra. Az itt vizsgált felekezeti csoportok valószínűleg túlságosan heterogének ahhoz, hogy komoly kapcsolatot lehessen kimutatni. Ugyanakkor a térbeliség hatása szignifikáns maradt akkor is, amikor kiszűrtük az összetételhatást. Kijelenthetjük, hogy a térbeli elhelyezkedés erősen számított, még akkor is, ha eltekintünk a felekezeti vagy társadalmi-foglalkozási különbségektől. Ez azt jelenti, hogy a földrajzi helyzetnek van valami sajátossága, ami összefügg a háztartás-kialakítással, de amit nem tudtunk azonosítani ennek a forrásnak és ezeknek a változóknak a segítségével. A gazdálkodás típusa, a településformák, a népességnövekedés és népsűrűség, a migrációs lehetőségek, a halandósági viszonyok, a kulturális örökség, amely nem írható egyszerűen le a felekezeti hovatartozással, mind olyan tényezők, amelyek térbeli

eloszlása igen egyenetlen lehet, és amelyek érintik a háztartás-kialakítást.<sup>56</sup> Valószínűleg ezt sikerült a térbeli különbségek formájában kimutatnunk. A regionális különbségek szerepének jelentősége egyben kijelöli az irányt, ami felé a további kutatás során haladnunk kellene.

## ÖSSZEGZÉS

A nemzetközi MOSAIC-projekt keretében mintát vettünk az 1869-es népszámlálás individuális forrásanyagából. Mintánk több mint 30 000 személyt és több mint 6000 háztartást tartalmaz. A mintavétel a térbeli megoszlásra és a felekezeti különbségekre épült, hogy ezáltal visszaadjuk Magyarország gazdasági és kulturális sokféleségét. Az ország egészét összehasonlítva a mintával, megállapítható, hogy a különbségek csekélyek, és a háztartások átlagos mérete, illetve a házas egységek háztartásonkénti száma (a háztartásszerkezet nyers arányszáma) sem különbözik lényegesen az országos átlaghoz képest.

Az elemzés során megpróbáltuk feltárni a háztartásszerkezet meghatározó tényezőit. Kimutattuk, hogy a háztartások döntő többsége egyszerű családos típusú volt (mintegy 70%). Ugyanakkor a többcsaládos háztartások aránya (14%) szintén figyelemre méltó. Az összetettebb háztartásformák nagyobb valószínűsége összekapcsolódott a háztartásfők nemével és korával. A nőknek és az idősebb háztartásfőknek nagyobb esélyük volt együtt élni már házas rokonaikkal, amit mind a leíró statisztikai elemzés, mind pedig a többváltozós elemzés igazolt. Ez az eredmény jól mutatja, hogy a háztartások szerkezete dinamikus, időben erősen változó jelenség volt. A háztartásfők társadalmi-foglalkozási státusa szintén erős tényezőnek bizonyult. Mindenekelőtt a földtulajdonosi helyzet járt együtt a komplex formák nagyobb valószínűségével, amit a gazdálkodás nagyobb munkaerőigénye magyaráz, szemben más megélhetési formákkal. A többváltozós elemzés megerősítette a térbeliség szerepét, de megváltoztatta egyik-másik régió relatív helyzetét, aláhúзва így az összetételhatás fontosságát. Azt is el kell ismernünk, hogy a térbeliség kérdése további magyarázatot igényel. A gazdálkodás típusa, a településtípus, a lokális öröklési szabályok, az etnikai hovatartozás ez utóbbiak mögött mind olyan tényezők, amelyeket itt nem tudtunk figyelembe venni, de amelyek fontosak lehetnek a háztartás kialakítása szempontjából. A felekezeti különbségek a többváltozós elemzésben is megmaradtak, de az esélyhányadosok gyenge kapcsolatot mutatnak.

Ha eredményeinket a Hajnal-modell szempontjából értékeljük, a következőket állapíthatjuk meg. Egyrészt a térbeli különbségek nem követnek valamiféle nyugat–keleti tengelyt. Másrészt az etnokulturális tényezők mellett nagy súllyal esnek a latba olyan gazdasági és társadalmi változók, mint a foglalkozás, a társadalmi helyzet, a gazdálkodás típusa vagy a háztartások folyamatosan változó

<sup>56</sup> Minderről részletesebben: Őri–Pakot 2014: 33–34.

munkaerőigénye. Mindez felhívja a figyelmet egyrészt a leegyszerűsítő magyarázatok veszélyeire, az egyoldalú, kultúrára, mentális tényezőkre épülő magyarázatok tarthatatlanságára, másrészt az új megközelítések szükségességére.

## FORRÁSOK

MOSAIC-adatbázis: *1869 Census of Hungary, Version 1.0* [MOSAIC Historical Microdata File]. Laboratory of Historical Demography (Max Planck Institute for Demographic Research). Az adatbázis elérhető az interneten: <http://www.censusmosaic.org/data/mosaic-data-files>

*A MOSAIC-adatbázisban szereplő települések népszámlálási adatainak lelőhelyei:*

Bács-Kiskun Megyei Levéltár, Kecskemét

IV. 1609. Kecskemét város tanácsának iratai

I. Népszámlálási iratok 1857–1870

7.d. Czethal, Nyírupusza, Monostorpuszta

8.d. Úrréti puszta

9.d. Csalános, Halesz, Széktó, Téglás

7.3. Orgovány

Baranya Megyei Levéltár, Pécs

V.42.d. Mohács város tanácsának iratai

Népszámlálási iratok, 1857–1869

Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár, Sátoraljaújhelyi Fióklevéltár, Sátoraljaújhely

XV./83. Zemplén vármegyei 1869. évi népszámlálási iratok gyűjteménye

Lukacovce (Lukasócz)

Medzilaborce (Mezőlaborc)

Ostronica (Osztrozsnycica)

Semjén

Kiscséc

Kisrosvágy

Direcția Județeană Mureș a Arhivelor Naționale, Târgu Mureș, Románia

F. 30. *Colecția Recensămintele Populației pe anii, 1857–1870*

176/1869 Damieni (Deményháza)

184/1869 Sântandrei (Nyáradandrásfalva)

196/1869 Sânșimion (Nyárádszentsimon)

202/1869 Sângeorgiu de Pădure (Erdőszentgyörgy)

236/1869 Brădești (Bárdos)

246/1869 Voiniceni (Mezőszabad)

256/1869 Deda (Déda)

Direcția Județeană Zalău a Arhivelor Naționale, Zalău, Románia

F. 15. *Fondul Comitatul Solnocul de Mijloc: Acte administrative. Acte privitoare la recensământul populației și animalelor, 1869*

- 3/1869 Archid (Erked)
- 5/1869 Benesat (Benedekfalva)
- 19/1869 Corni (Somfalu)
- 21/1869 Coșeiu (Kusaly)
- 23/2869 Crișeni (Cigányi)
- 51/1869 Sâncraiu Silvaniei (Szilágyszentkirály)

Heves Megyei Levéltár, Eger

IV-34. Népszámlálások

- 1. 854. Deménd község 1869. évi összeírása

Somogy Megyei Levéltár, Kaposvár

IV. 446. Somogy vármegye Népszámlálási Bizottságának iratai, 1870

6 d. Tóthszentgyörgy, Tóthújfaló

Štátny oblastný archív, Banská Bystrica, Banská Bystrica, Szlovákia

*Zvolenská Župa, Sčítacie hárky, 1869*

- 559/1869 Bacúrov (Baczúr)
- 561/1869 Rudlová (Rudló)
- 567/1869 Brusno (Borosznó)
- 575/1869 Sielnica (Szélnye)

Štátny oblastný archív v Bratislave, Bratislava, Szlovákia

*Bratislavská Župa, Sčítacie hárky, 1869*

- 2/1869 Čenkovce (Csenke)
- 4/1869 Janíky - Horné Janíky (Felső Jányok)
- 9/1869 Blatná na Ostrove (Sárosfa)

Štátny archív v Košiciach, Košice, Szlovákia

*Abousko – Turnianska Župa, Sčítanie Ľudu, 1869*

117. Silická Jablonica (Jablonca)

Štátny oblastný archív, Levoča, Levoča, Szlovákia

*Spišská Župa, sčítanie obyvateľstva, 1869*

Švábovce (Svábócz)

Štátny oblastný archív v Nitre, Nitra, Szlovákia

*Nitrianska Župa, Sčítacie hárky, 1869*

- Velký Lapáš (Nagylapás)
- Radošovce (Radossócz és Kolilan)
- Tesáre (Teszér)

*Tekovská Župa, Sčítacie hárky, 1869*

- Iňa (Eny)
- Plavé Vozokany (Fakó Vezekény)

*Komárňanská Župa, Sčítacie hárky, 1869*

- Kisigmánd
- Szák
- Tardos
- Újszőny

Radvaň nad Dunajom (Zsitvató)

Štátny oblastný archív, Prešov, Prešov, Szlovákia

Šarišska Župa, sčítanie obyvateľstva, 1869  
Šarišké Dravce (Darócz)  
Medzianky (Megyes)  
Kamenica (Tarkő)

- Népszámlálás 1870 [1871]: *A Magyar Korona Országában az 1870. év elején végrehajtott népszámlálás eredményei a hasznos házi állatok kimutatásával együtt*. Szerkesztette és kiadja: az Országos Magyar Királyi Statistikai Hivatal. Athenaeum, Pest.
- Sebők László (szerk.) 2005: *Az 1869. évi népszámlálás vallási adatai*. Teleki László Intézet–Központi Statisztikai Hivatal Népszámlálás–Központi Statisztikai Hivatal Levéltár, Budapest.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Andorka Rudolf – Faragó Tamás 1984: Az iparosodás előtti (18–19. századi) család- és háztartásszerkezet vizsgálata. *Agrártörténeti Szemle* (26.) 3–4. 402–437.
- Benda Gyula 2002: A háztartások nagysága és szerkezete Keszthelyen, 1757–1851. In: Faragó Tamás – Őri Péter (szerk.): *KSH NKI Történeti Demográfiai Évkönyve*. Központi Statisztikai Hivatal Népeségtudományi Kutatóintézet, Budapest, 109–141.
- Benda Gyula 2008: *Zsellérből polgár – társadalmi változás egy dunántúli kisvárosban. Keszthely társadalma 1740–1849*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Berkner, K. Lutz 1972: The Stem Family and the Developmental Cycle of the Peasant Household: an Eighteenth-century Austrian Example. *American Historical Review* (77.) 2. 398–418.
- Burguière, André – Lebrun, François 1986: Les cent et une familles de l'Europe. In: Burguière, André – Klapisch-Zuber, Christiane – Segalen, Martine – Zonabend, Françoise (dir.): *Histoire de la famille 3. Le choc des modernités*. Armand Collin, Paris, 21–122.
- Chayanov, Vasiljevic Alexander 1966 [1925]: *The Theory of Peasant Economy*. Homewood, Illinois.
- Dányi Dezső 1993: *Az 1850. és 1857. évi népszámlálások*. Központi Statisztikai Hivatal, Budapest.
- Faragó Tamás 1977: Háztartásszerkezet és falusi társadalomfejlődés Magyarországon, 1787–1828. *Történeti Statisztikai Tanulmányok* 3. 105–214.
- Faragó Tamás 1985: *Paraszti háztartás- és munkaszervezet-típusok Magyarországon a 18. század közepén. Pilis-Buda környéki háztartások 1745 és 1770 között*. (Történeti Statisztikai Füzetek 7.) Központi Statisztikai Hivatal, Budapest.
- Faragó Tamás 1996: Rokonsági viszonyok a magyarországi falvakban a 18. században. *Demográfia* (39.) 4. 241–262.
- Faragó Tamás 2001: Különböző háztartás-keletkezési rendszerek egy országon belül – változatok John Hajnal téziseire. In: Faragó Tamás – Őri Péter (szerk.): *KSH NKI Történeti Demográfiai Évkönyve*, Központi Statisztikai Hivatal Népeségtudományi Kutatóintézet, Budapest, 19–63.

- Faragó Tamás 2005: Életciklusok és családmokkellék egy magyarországi városban a 18–19. században. *Demográfia* (48.) 4. 415–435.
- Fauve-Chamoux, Antoinette – Wall, Richard 1997: Nuptialité et famille. In: Bardet, Jean-Pierre – Dupâquier, Jacques (dir.): *Histoire des populations de l'Europe I. Des origines aux prémices de la révolution démographique*. Fayard, Paris, 345–368.
- Goody, Jack 1996: Comparing Family Systems in Europe and Asia: Are There Different Sets of Rules? *Population and Development Review* (22.) 1. 1–20.
- Gruber, Siegfried 2009: Household Formation and Marriage: Different Patterns in Serbia and Albania? In: Fauve-Chamoux, Antoinette – Bolovan, Ioan (eds): *Families in Europe Between the 19th and 21st Centuries. From the Traditional Model to the Contemporary PACS*. (Supplement of the Romanian Journal of Population Studies.) Cluj University Press, Cluj-Napoca, 229–248.
- Gruber, Siegfried – Szołtysek, Mikolaj 2012: Stem Families, Joint Families, and the European Pattern: What Kind of a Reconsideration Do We Need? *Journal of Family History* (37.) 1. 105–125.
- Gyimesi Réka 2014: Mohácsi háztartás-rekonstrukció – az 1869-es népszámlálás felvételi íveinek feldolgozása. *Demográfia* (57.) 2–3. 183–212.
- Hajnal, John 1965: European Marriage Patterns in Perspective. In: Glass, David Victor – Eversley, David E. C. (eds): *Population in History*. Edward Arnold, London, 101–143.
- Hajnal, John 1982: Two Kinds of Preindustrial Household Formation Systems. *Population and Development Review* (8.) 3. 449–494.
- Husz Ildikó 2002: *Család és társadalmi reprodukció a 19. században. Történeti-szociológiai tanulmány egy Buda-körményi mezőváros társadalmáról a családstruktúra változásának tükrében*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Laslett, Peter 1972: Introduction: The History of the Family. In: Laslett, Peter – Wall, Richard (eds): *Household and Family in Past Time*. Cambridge University Press, Cambridge, 1–89.
- Laslett, Peter 1983: Family and Household as Work Group and Kin Group: Areas of Traditional Europe Compared. In: Wall, Richard – Robin, Jean – Laslett, Peter (eds): *Family Forms in Historic Europe*. Cambridge University Press, Cambridge–New York–London, 513–563.
- Laslett, Peter 1988: Family, Kinship and Collectivity as Systems of Support in Pre-industrial Europe: A Consideration of the 'Nuclear-hardship' Hypothesis. *Continuity and Change* (3.) 2. 153–175.
- Lundh, Christer 1995: Households and Families in Pre-industrial Sweden. *Continuity and Change* (10.) 1. 33–68.
- Melegh Attila 2000: *Kiskunhalas népesedéstörténete a 17. század végétől a 20. század elejéig*. (KSH NKI Kutatási Jelentések 65.) Központi Statisztikai Hivatal Népeségtudományi Kutatóintézet, Budapest.
- Melegh Attila 2002: *East/West Exclusions and Discourses on Population in the 20th Century*. (Hungarian Demographic Research Institute Working Papers on Population, Family and Welfare 3.) Demographic Research Institute, Budapest.
- Oris, Michel – Ochiai, Emiko 2002: Family Crisis in the Context of Different Family Systems: Framework and Evidence on «When Dad Died». In: Derosas, Renzo – Oris, Michel (eds): *When Dad Died. Individuals and Families Coping with Family*



- Stress in Past Societies*. Peter Lang, Bern–Berlin–Bruxelles–New York–Frankfurt am Main–Oxford, 17–80.
- Őri Péter 2003: *A demográfiai viselkedés mintái a 18. században. Lélekösszeírások Pest megyében, 1774–1783*. (KSH NKI Kutatási Jelentések 75.) Központi Statisztikai Hivatal Népeségtudományi Kutatóintézet, Budapest.
- Őri Péter 2005: Kiskunhalas népessége 1869-ben. In: Ö. Kovács József – Szakál Aurél (szerk.): *Kiskunhalas története 3. Tanulmányok Kiskunhalasról a 19. század közepétől a 20. század közepéig*. Kiskunhalas Város Önkormányzata, Kiskunhalas, 269–292.
- Őri, Péter 2009: Marriage Customs and Household Structure in Hungary at the End of the 18th Century. The Case of County Pest-Pilis-Solt (1774–1785). In: Fauve-Chamoux, Antoinette – Bolovan, Ioan (eds): *Families in Europe Between the 19th and 21st Centuries. From the Traditional Model to the Contemporary PACS*. (Supplement of the Romanian Journal of Population Studies.) Cluj University Press, Cluj-Napoca, 167–192.
- Őri Péter 2012: Magyarország társadalma 1869-ben. A MOSAIC-projekt magyarországi adatbázisa. *Demográfia* (55.) 4. 292–315.
- Őri, Péter – Pakot, Levente 2011: *Census and Census-like Material Preserved in the Archives of Hungary, Slovakia and Transylvania (Romania), 18th–19th Centuries*. (MPIDR Working Paper WP-2011–020, December 2011.) Max Planck Institute for Demographic Research, Rostock.
- Őri, Péter – Pakot, Levente 2014: *Residence Patterns in Nineteenth-century Hungary: Evidence from the Hungarian MOSAIC Sample*. (Working Papers on Population, Family and Welfare 20.) Demographic Research Institute, Budapest.
- Pakot Levente 2012: Családok és háztartások két székelyföldi településen a 19. század második felében. *Demográfia* (55.) 4. 268–291.
- Pozsgai Péter 2000: Család, háztartás és tulajdon Torna vármegyében a 19. század második felében. In: Faragó Tamás – Őri Péter (szerk.): *KSH NKI Történeti Demográfiai Évkönyve*. Központi Statisztikai Hivatal Népeségtudományi Kutatóintézet, Budapest, 166–224.
- Pozsgai Péter 2001: Család- és háztartásciklusok vizsgálatának eredményei a történeti demográfiai kutatásokban. In: Faragó Tamás – Őri Péter (szerk.): *KSH NKI Történeti Demográfiai Évkönyve*. Központi Statisztikai Hivatal Népeségtudományi Kutatóintézet, Budapest, 265–281.
- Pozsgai Péter 2006: *Családok és háztartások. Torna megye társadalma a 19. század közepén*. (PhD-disszertáció.) Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Budapest.
- Pozsgai Péter 2014: Korszerkezet, családi állapot és házasodási minta Torna megye paraszti társadalmában a 19. század utolsó harmadában. In: Őri Péter (szerk.): *Szám- (és betű)vetés. Tanulmányok Faragó Tamás tiszteletére*. Központi Statisztikai Hivatal Népeségtudományi Kutatóintézet, Budapest, 133–157.
- Reher, S. David 1997: *Perspectives on the Family in Spain, Past and Present*. Clarendon Press, New York.
- Sabean, David W. 1990: *Property, Production, and Family in Neckarhausen, 1700–1870*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Sabean, David W. 1998: *Kinship in Neckerhausen, 1700–1870*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Schlumbohm, Jürgen 2000: Family Forms and Demographic Behaviour: German Debates and Data. In: Neven, Muriel – Capron, Catherine (eds): *Family Structures, Demography and Population. A Comparison of Societies in Asia and Europe*. Laboratoire de Démographie de l'Université de Liège, Liège, 73–84.
- Szołtysek, Mikolaj 2008: Rethinking Eastern Europe: Household-formation Patterns in the Polish – Lithuanian Commonwealth and European Family Systems. *Continuity and Change* (23.) 3. 389–427.
- Szołtysek, Mikolaj 2012: Spatial Construction of European Family and Household Systems: A Promising Path or a Blind Alley? An Eastern European Perspective. *Continuity and Change* (27.) 1. 11–52.
- Szołtysek, Mikolaj – Gruber, Sigfried 2016: MOSAIC: Recovering Surviving Census Records and Reconstructing the Familial History of Europe. *The History of the Family* (21.) 1. 38–60.
- Szołtysek, Mikolaj – Zuber-Goldstein, Barbara 2009: Historical Family Systems and the Great European Divide: The Invention of the Slavic East. *Demográfia* (52.) 5. 5–47.
- Thirring Gusztáv 1938: *Magyarország népessége II. József korában*. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest.
- Todorova, Maria N. 1993: *Balkan Family Structure and the European Pattern: Demographic Developments in Ottoman Bulgaria*. American University Press, Washington.
- Todorova, Maria N. 1996: Situating the Family of Bulgaria within the European Pattern. *History of the Family* (1.) 4. 443–459.

# Nosztalgia, trauma és történetírás

*Pintér Judit Nóra: A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia.*

L'Harmattan, Budapest, 2014. 153 oldal.

Pintér Judit Nóra a Szegedi Tudományegyetem Pszichológiai Intézetének oktatója, pszichológus, fenomenológus. Kutatási területe – saját megfogalmazása szerint – elsősorban arra terjed ki, hogy „a trauma, a krízishelyzetek, szorongás különféle formái hogyan feldolgozhatók, hogyan tudunk tanulni belőlük, hogyan képes a személyiség fejlődni általuk”.<sup>1</sup> Mindezek mellett részt vesz a *Mindennapi Pszichológia* és az *Aspecto – Magyar Filozófiai Folyóirat* szerkesztésében is. Számos tanulmánya jelent meg ezekben a folyóiratokban, így e könyvnek egyes fejezetei is.<sup>2</sup> A szerző érdeklődési köre alapján nem lepődhetünk meg azon, hogy a könyvben szereplő kulcsfogalmak elemzéséhez a pszichoanalízis, a fenomenológia és az esztétika elméleti megközelítéseit is felhasználta. Pintér könyvéről mostanáig egyetlen könyvismertető jelent meg a *Magyar Narancs*ban, amit Váradi Róbert jegyzett, aki a kötet legnagyobb erényét abban látja, hogy elolvasása hozzájárul önmagunk jobb megismeréséhez.<sup>3</sup>

Írásomban arra fókuszálok, hogy bemutassam a kötet fejezeteit és az abban szereplő kulcsfogalmakat, mindezt annak érdekében, hogy a recenzió végén egy kitekintés keretében röviden foglalkozzak azzal a kérdéssel, hogy mennyiben alkalmazható a trauma fenoménja a történeti kutatásokban, illetve milyen kihívásokkal kell szembenéznie a történészeknek, ha a traumát kiváltó eseményeket szeretnék ábrázolni. Természetesen nem kívánok olyat számon kérni a szerzőtől, ami nem is volt és nem is lehetett a szándéka, így a recenzió végén megfogalmazódó problémák és kérdések nem a könyv hiányosságait, hanem éppen ellenkezőleg, a kötetnek azt az erényét szeretnék kiemelni és hangsúlyossá tenni, hogy tanulságai valóban továbbgondolásra érdemesek.

A kötet öt jól elkülöníthető részre tagolódik. Az első fejezetben a szerző áttekinti a fenomenológia és a pszichoanalízis találkozási pontjait olyan fogalmak mentén, mint a tudattalan, az idő, az emlékezet vagy a fantázia. A második tematikai egység a traumával foglalkozik, míg a harmadik a nosztalgia fenoménjét vizsgálja részletesen, hogy aztán a negyedik fejezetben konkrét esettanulmány keretében azt elemezze, miként reprezentálódik a trauma és a nosztalgia jelensége Kertész Imre irodalmi munkásságában. Az ötödik, záró fejezetben a trauma és a nosztalgia személyes identitásban betöltött építő vagy romboló hatását vizsgálja a szerző. A könyv deklarált célja:

<sup>1</sup> <http://pinterjuditnora.com/#rolam> – utolsó letöltés: 2016. augusztus 15.

<sup>2</sup> Pintér 2008. A szerző egyébként a pszichológia mellett esztétika szakot is végzett.

<sup>3</sup> Váradi 2014.

„a trauma és a nosztalgia tapasztalatán keresztül tanulmányozza az ember múlthoz való viszonyát, az emlékezet határhelyezeteit és az önazonosság mibenlétét. Utána járunk, hogyan van hatással jelenünkre egy a múltban elszenvedett trauma, és hogy miért ébred nosztalgia olyan dolgok iránt, amelyek nem is voltak kellemesek számunkra, vagy akár át sem éltük őket. A trauma és a nosztalgia olyan jelenségek, amelyek a múltat nem múltként tárják eléink, hanem inkább jelenként, jelen karakterűként tartják életben. A könyv ezt a tapasztalatot több tudományterületet egyesítve: fenomenológiai, pszichológiai és esztétikai síkon tanulmányozza.” (7.)

Pintér Judit Nóra olyan területre irányítja olvasói figyelmét, amely az emberi psziché legrejtettebb zugai közé tartozik, és bár mindenkinek lehet róla sejte, fogalma, esetleg tapasztalata, ennek ellenére legtöbbször homály fedí a trauma és a nosztalgia jelenségeit, az emberi viselkedésben betöltött pontos szerepüket.

A könyv egyik erénye éppen az a sokszínűség, ahogyan a szerző a különböző fogalmakat elemzi, és mindezt jól érthető módon teszi, még azok számára is, akik esetleg nem e tudományterületek művelői. A trauma fogalmáról már idehaza is könyvtárnyi irodalmat lehet olvasni, rengeteg cikk és könyv született a történelemtudománytól<sup>4</sup> a pszichológián<sup>5</sup> és irodalomtudományon<sup>6</sup> át a szociológiáig,<sup>7</sup> a nosztalgia jelensége ugyanakkor sokkal kevésbé kutatott téma. Ezt jól érzékelteti az a tény is, hogy a kötetben szereplő nosztalgiáról szóló fejezetben egyetlen hazai társadalomtudományi munka sem szerepel hivatkozásként, így ez a rész elsősorban a legfontosabb külföldi munkákat tekinti át. Pintér Judit Nóra könyvét éppen az teszi érdekessé, aktuálissá, hogy két olyan jelenséget elemez, amelyeknek ismeretei felemásak a hazai tudományos életben.

A szerző meghatározása szerint a trauma legfőbb jellemzője a veszteség, az ismétlési kényszer és az elidegenedés.

„A *valódi trauma* esetében nem egy eleve bennem meglévő hiányról van szó, hanem *veszteségről*: végső soron a világ mint otthonom, és önmagam mint otthonom elvesztéséről. Ennek az élménynek a feldolgozására *kényszer* hajt, nem pusztán *vágy*: csak úgy élhetem túl, ha tapasztalattá képes válni, s elveszíti kitüntettségét, *ha otthonra lelek a traumában is, mint akármelyik más tapasztalatomban.* (51.)<sup>8</sup>

„A tapasztalat megváltoztat, a trauma pedig megmarad az elidegenedés fázisában anélkül, hogy megváltoztatna.” (52.)

<sup>4</sup> Néhány példa: Heller 2006. (Heller Ágnes *Trauma* című könyvéről éppen Pintér Judit Nóra írt recenziót: Pintér 2006.) Ezenkívül: Braun 1995; Erős 2007; Kisantal 2009; Gyáni 2010. Legutóbb a *Korall Társadalomtörténeti Folyóirat* egy teljes tematikus számot szánt a trauma problematikájának (Áldozatnarratívák, *Korall* 59.) Külföldi szakirodalom: LaCapra 2001; Ricœur 2006; Roth 2011; Leys 2013.

<sup>5</sup> Freud 2011; Herman 2011; Kulcsár 2005.

<sup>6</sup> Menyhért 2008.

<sup>7</sup> Bauman 2001; Jeffrey C. 2012.

<sup>8</sup> Itt és a további idézetekben is a kiemelések az eredetiben!

A trauma végső soron olyan élmény, amely nem képes tapasztalatként rögzülni, és kényszeres ismétlésként az emlékezet az, ami folytonosan jelenvalóvá teszi azt az élményt, amelyet valójában nem vagyok képes befogadni, és ezáltal idegenít el önmagamtól.

A nosztalgia fogalma ezzel szemben az otthonosság érzetéhez áll közel, amely a szó etimológiájában is megjelenik. „A *nosztosz* szó görögül hazatérést jelent, az *algosz* pedig fájdalmat.” (89.) Amíg az eredeti görög jelentés a térbeli eltávolodásra utalt, addig a mi nosztalgia szavunk egyértelműen az időbeli távolság fájdalmára vonatkozik.

„A nosztalgia tehát a honvágyból nőtte ki magát, ugyanis, ha térben nem is, de az időben mindenki utazhat, a múlt iránti nosztalgia így mindenki számára nyitva van. Amíg viszont a honvágy valamennyire kielégíthetőnek tűnik, a nosztalgiában megbújó vágy nem egy helyre vágyik, hanem egy élethelyzetre, amely mindig egy időbeli helyzethez kötődik, és amelyre való vágy mindig az időben alakul ki.” (90.)

Amíg a trauma fogalma egyértelműen pszichológiai, addig a nosztalgia egy teljesen hétköznapi jelenség, amiről mindenkinek lehet tapasztalata. „A nosztalgia egyszerre érzés, hangulat, emlékezet és vágy.” (92). A nosztalgia érzésében kettősség figyelhető meg: egyszerre „kellemes, de kicsit fájdalmas, szorító, keseredés érzés” (95) is, amelyet az idő múlása idéz elő, és egy visszahozhatatlan múlt iránti vágyakozás táplál. A nosztalgia a pusztá emlékezettől abban különbözik, hogy az elmúltat veszteséggként fogja fel.

„A *nosztalgia fenomenológiai tapasztalatában* [...] az *individuumnak az idő múlásával legsajátabb veszteségeként kell szembenéznie*. Az idő ebben a tapasztalatban válik leginkább szubjektívvé: mert nem csupán azt érezzük, hogy a múlt elmúlt, hanem hogy az én múltam múlt el. Tehát a *nosztalgia az elmúlást magát, azaz az időt is tapasztalattá teszi*, szemben az emlékezéssel, amelyben nem éljük meg a veszteséget.” (100.)

Ezek alapján a szerző a kötet negyedik fejezetében Kertész Imre munkásságát elemezve azt értelmezi, hogyan válhatott a Nobel-díjas magyar író koncentrációs táborbeli tapasztalata egyfajta nosztalgikus traumává. A szerző szerint a Kertész Imre által megfogalmazott „a koncentrációs táborok boldogsága” olyan jelenséget árul el, amelyben a traumatikus tapasztalat és a nosztalgia érzése összefonódik egymással, ezáltal már képes a személyes identitás szerves részévé válni.

„A trauma nosztalgiává válását [...] jelenti, amikor is *a traumatikus élményt már nem elfelejteni vagy kiírni akarja valaki magából, hanem legszínvonalasabb, legértékesebb kincsének tekinti, amit elveszíteni egyet jelent identitása elvesztésével*, a teljes kiürüléssel is.” (123.)

Az ötödik, záró fejezetben az identitás fogalmát veszi górcső alá a szerző, amelyet véleménye szerint sokszor nehezen lehet megkülönböztetni a szerep és a személyiség pszichológiai fogalmaitól.

„Ha valahogy mégis szét akarjuk választani, akkor a személyiség az, ami már a születéskor meglévő temperamentummal kezdetleges formájában adott számunkra, és később valahonnan innen indulva és a szocializációnk által kijelölt irányok alapján veszünk fel szerepeket, és azonosítjuk magunkat csoportokkal, választunk foglalkozást, ami aztán az identitásunk részévé válik. [...] A személyiség arra a kérdésre ad választ, hogy 'milyen vagyok?', a szerep arra, hogy 'mi vagyok?', az identitás pedig egy újabb árnyalatra, arra ugyanis, hogy 'ki vagyok?'” (135.)

A szerző a narratív identitás koncepciójának kritikája során fejt ki saját identitáskoncepcióját, és írja le a tudattalan identitás fogalmát. A Paul Ricœur által megfogalmazott narratív identitáskoncepció szerint az önazonosság alapvetően az élettörténet egységében áll, amely viszont megköveteli az egyéntől önmaga megértését és annak elbeszélhetőségét. Ez egyrészt rugalmassá teszi a fogalmat annyiban, hogy megengedi az egyénnek az azonosság időbeli változását, másrészt viszont megköveteli tőle az önmagával szembeni tudatosságot is. Éppen ezen a ponton válik kritikussá az egész koncepció, ugyanis számos olyan élmény létezik, amelyek elbeszélhetősége problematikus, ugyanakkor mélyen az egyéni identitás része lehet. Pintér Judit Nóra szerint éppen ilyen élmény a trauma és a nosztalgia jelensége is.

„A narratív identitás [...] azt jelenti, hogy el kellene tudnom *beszélni* mindazt, ami felépít, ami létrehozta azt, aki vagyok, amihez pedig interpretáció, értelmezés, azaz a tudat reflexiók tevékenysége elengedhetetlen. Felmerül azonban a kérdés, hogy feltétlenül igényli-e az identitás a tudatosságot? Azaz csupán az lennék-e, amit el tudok beszélni? [...] Identitásunkon sok esemény sokkal inkább *nyomot hagy*, nem pedig értelmileg 'megfejtve' reprezentálódik – azaz sok értelem *szimbolikusan fejeződik ki benne, nem pedig egy történetben mi fejezzük ki.*” (136.)

A traumatikus élmény éppen azt jelenti, hogy az egyén nem tudja problémátlanul integrálni a saját élettörténetébe ezeket az élményeit, és nem rögzül tapasztalatként, sok esetben pedig még elbeszélni sem tudja azokat, ugyanakkor mégis az identitását érintő eseményt jelentenek. Éppen ezért a szerző szerint a trauma és a nosztalgia jelensége megkérdőjelezi a narratív identitás átfogó érvényességét, mivel ezek a fenomének az önazonosság olyan tudattalan építőelemei, amelyek kívül esnek az elbeszélhetőség határain. Ha elfogadjuk ezt a nagyon is plauzibilisnek tűnő érvelést, akkor ezzel napjaink társadalomtudományában az egyik leggyakrabban használt és érvényesnek számító koncepció kérdőjeleződik meg.

Éppen ezért érdemes végül röviden kitérni arra, hogy mindezek a fogalmi elemzések milyen módon kamatoztathatók a történettudomány terén. Pintér

Judit Nóra a nosztalgia jelenségét főként pszichológiai és fenomenológiai síkon elemzi, és arra fókuszál, hogy ez a fenomén milyen szerepet játszik az egyén személyes identitásában, illetve, hogyan artikulálódik ez a tapasztalat, és milyen funkciót tölt be az egyéni tudat szintjén. Ha a nosztalgia fogalmát ugyanakkor társadalmi síkon is értelmezni szeretnénk, ki kell azt egészíteni. A szerző kiemeli:

„[...] a nosztalgia hangsúlyosan szól ugyanakkor a jelenről, a mindenkori jelenem minőségéről, a jelen vágyairól, avagy hiányérzetéről. Amikor a jelen üressége vagy szorongásteljessége válik a nosztalgia kiváltó okává, [...] akkor a nosztalgia nem is igazán a múlthoz való viszonyom eredménye, csupán *használja* a múltat: elmenekít a jelenből.” (94.)

Véleményem szerint azonban a nosztalgia nem feltétlenül kell, hogy a „jelen ürességéből” táplálkozzon, éppen elég, ha az egyén a jelent csak rosszabbnak érzékeli, mint a valamikori múltat, amellyel kapcsolatban otthonosságot, biztonságot érez. S ennek a szubjektív érzésnek éppen úgy lehet valós, szociológiai, társadalomtörténeti oka, mint ahogyan személyes pszichológiai magyarázata.

A következőkben már csak a trauma fogalmával foglalkozom, abból a szempontból, hogy az milyen módon jelent kihívást a történetírás számára.

Először is, ha a trauma jelensége nem beszélhető el problémátlanul a személyes identitás keretében, mivel főként tudattalanul artikulálódik az egyén pszichéjén belül – mint ahogyan azt a szerző állítja –, akkor az ezekről a jelenségekről beszámolni hivatott visszaemlékezésekben vagy egyéb forrásokban sem érdemes az identitás ingoványos fogalma után kutakodnia a történészeknek.<sup>9</sup> Éppen ezért lehet gyümölcsözőbb a történész számára is, ha a tapasztalat fogalma felől közelít,<sup>10</sup> mint ahogyan egyébként Pintér Judit Nóra is tette ezt, amikor azt vizsgálta, hogy Kertész Imre koncentrációs táborbeli élményei hogyan vál(hat)nak „felmérhetetlen tudást és értéket hordozó tapasztalattá” (109). Mivel az identitás megfoghatatlanná válik, a történésznek érdekesebb inkább a trauma tapasztalatát megpróbálnia ábrázolni. Másodsorban, a történész ritkán kíváncsi a trauma személyes, szubjektív tartalmára, inkább olyan történelmi események megjelenítésének, reprezentációjának a problémája foglalkoztatja, amelyek egy csoport vagy egy nemzet kollektív traumáját váltották ki.

Egy esemény kollektív traumájának a megjelenítése során alapvetően két nehézséggel találja magát szembe a történész: egy traumatikus esemény egyrészt reprezentációs, másrészt kulturális problémaként jelentkezik számára. Reprezentációs probléma, mert a hagyományos történelmi megközelítések elégtelennek tűnnek a traumatikus események ábrázolásához;<sup>11</sup> másrészt kulturális, ugyanis

<sup>9</sup> Az identitás társadalomtudományokban használt fogalmának problémájához: Brubaker–Cooper 2000; Stachel 2007.

<sup>10</sup> Gyáni 2010: 152–194.

<sup>11</sup> Friedlander 1992.

napjaink „emlékezetkonjunktúrájában”<sup>12</sup> minden társadalmi csoport magának vindikálja a jogot az emlékezés helyes és igaz használatához,<sup>13</sup> ezáltal lépve ki az identitáspolitika mezéjére,<sup>14</sup> aminek az lett a következménye, hogy nehezen válik megragadhatóvá egy esemény traumatikus mivolta, ha az éppen mindenütt jelen van.<sup>15</sup>

A két különállónak tűnő probléma kapcsolata a történészek többsége által hallgatólagosan elfogadott objektivitás eszméjének az összefüggésében válik nyilvánvalóvá, ugyanis míg az első esetben (reprezentáció) a történész gyakorlati, addig az utóbbi esetben (kulturális) a történész etikai elvei sérülnek, ha partikuláris csoport-érdekeknek szolgáltatója ki magát.<sup>16</sup> Jörn Rüsen így foglalta össze ezt a történelmi dilemmát:

„A kutatás és a történetírás mint a történelmi gyakorlat két lényeges folyamata tisztázatlan viszonyban áll tehát egymással. A történettudomány szakemberei arra hajlanak, hogy teljességgel a kutatás szempontjának rendeljék alá a megformálás szempontját, hogy utóbbit a módszertanilag szabályozott forráskezelés pusztá függvényének tartsák, míg a történettudomány nyelvészeti képzettséggel rendelkező teoretikusai arra hajlanak, hogy a kutatást olyan retorikai folyamatok teljességgel alárendelt aktusának tekintsék, melyekben a múlt felidézésére a jelen életgyakorlat orientálása érdekében kerül sor.”<sup>17</sup>

Ahhoz, hogy ezt jobban megérthessük, röviden összefoglalom, hogy mit is jelentett az objektivitás<sup>18</sup> eszméje, amely fontos szerepet játszott a 19. század folyamán kialakuló modern történelmi hivatás felfogásában. Eszerint a történész csak akkor képes a múlt igazságát feltárni, ha képes elnyomni önnön szubjektivitását, ha képes saját értékvilágát háttérbe szorítani. Az elfogulatlanságának ugyanakkor pártatlansággal is kell társulnia, tehát ellen kell állnia minden társadalmi és politikai nyomásnak, amely befolyásolná vagy terelgetné őt a megismerés folyamatában. Ha mindezt sikerül a történésznek elérnie, akkor a for-

<sup>12</sup> „Jan Assman a 'járvány', Pierre Nora a 'szökőár', Tzvetan Todorov az 'abúzus', vagyis káros és káros túl-használat, Paul Ricoeur, Jacques Revel és mások a (morális) 'teher' metaforájával értelmezik az emlékezet expanzióját és konjunktúráját.” K. Horváth 2015: 64.

<sup>13</sup> Megill 2007: 17–63; Gyáni 2010: 68–85.

<sup>14</sup> Természetesen nem azt állítom, hogy minden társadalmi csoport célja az identitáspolitikában való nyilvános küzdelemben való részvétel, ugyanakkor a kollektív emlékezet és a csoportidentitás között szoros szociálpszichológiai kapcsolat figyelhető meg. „Úgy látszik [...] az a késztetésünk [...], hogy a belső élményt az elbeszéléssel mintegy külsővé – és egyúttal megoszthatóvá – tegyük, nyelvi alakban objektiváljuk. S minél erőteljesebb az élmény, annál határozottabb az a késztetés. Az elbeszélések kollektív emlékezeti rögzítése, majd ismételt nyilvános felidézése erősíti a csoportkohéziót, az összetartozás érzetét, s így újra és újra hitelesíti az egyén csoportidentitását.” Pataki 2003: 33.

<sup>15</sup> Bánfalvi 2009.

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov szavaival: „Nem elég emlékezni. Azt is látni kell, hogy mire fog szolgálni az emlék.” Todorov 2005: 286.

<sup>17</sup> Rüsen 1999: 41.

<sup>18</sup> Elsősorban Peter Novick munkájára támaszkodtam. Novick 1988: 1–21.



rások alapos kutatása és kritikai megvizsgálása után a tények már önmagukért fognak beszélni, ezáltal pedig feltárul a múlt egyetlen és nem perspektivikus igazsága, amely feleslegessé tesz bármifajta morális és erkölcsi ítélkezést. Vagy ahogyan Jörn Rüsen német historikus idézi Ranke tömör és velős megfogalmazását: „Meztelen igazság, mindenféle cicoma nélkül; az egyes tények alapos kutatása; a többinek agyó; csak semmi kitalálás, még a legapróbb dolgokban sem, csak semmi agyaskodás.”<sup>19</sup> A fentieket figyelembe véve azt tapasztaljuk, hogy a trauma eseményének történelmi reprezentációja akár az objektivitás mindegyik elvét is sértheti, ezáltal válik a történelmi gyakorlat számára problematikusá az ilyen események bemutatása. Úgy tűnik, a trauma ábrázolása a történetírás neuralgikus pontjává vált.

A probléma többszörösen is érzékeny, és nem könnyű feloldani. Ha a történetész ragaszkodik szakmai ethoszához, ahhoz a semleges szerephez, amely garantálja az objektív, részrehajlás nélküli álláspontját, tárgyilagoságát a múltbeli események elbeszélésénél, akkor nemcsak hogy nem azonosulhat az áldozat szerepével, hanem egyenesen törlőnie kell annak traumatikus élményeit az elbeszélésből. Az objektivitás kizárja az áldozat szerepével való azonosulást, amely így éppen azt a történelmi tapasztalatot hagyja elveszni, amely a legpregnansabban mutatná meg azt az irracionáltságot, amely ezeknek a traumatikus eseményeknek a sajátja. Gyáni Gábor így fogalmazta meg ezt a problémát:

„Ha értelmet kívánunk adni az egyébként értelmetlen traumatikus történelmi tapasztalatnak azért, hogy racionális (ok-okozati alapokon nyugvó), értelmes történetbe foglalhassuk, el kell hogy idegenítsük a 'határeset'-élményében foglalt traumát; következésképpen töröljük az áldozat emlékét, akit ezzel felejtésre ítélnék.”<sup>20</sup>

A traumatikus történelmi esemény megjelenítése, történelmi ábrázolása – a traumatikus esemény fogalmából eredően<sup>21</sup> – ugyanakkor sértheti a túlélők által átélt valóságot (vagy legalábbis nincsen szinkronban egymással a kettő), másrészt a historikusok rá vannak kényszerülve arra, hogy valamilyen módon mégis csak számot adjanak a múlt borzalmairól és annak okairól. Úgy kellene tehát emlékezni rá, hogy közben a túlélők sok esetben felejteneék. Jörn Rüsen megoldása egyfajta másodlagos traumatizálás lenne.

<sup>19</sup> Rüsen 1999: 40.

<sup>20</sup> Gyáni 2010: 272.

<sup>21</sup> Nincs elfogadott definíciója a traumatikus esemény fogalmának a történettudományon belül, ezért jobb híján Kisantal Tamás fogalmát használom, amely véleményem szerint tartalmazza a legfontosabb ismérveket. „Traumatikusnak azt a (történelmi) eseményt nevezem, mely egy közösség számára nem integrálható problémátlanul valamilyen már adott identitásképző és -alátámasztó elbeszélésbe, mivel már maga az esemény megtörténte megkérdőjelezi egy ilyen narratívum létjogosultságát. A traumatikus esemény hatása a jelenben is tovább él, feldolgozásra szorul, és amennyiben ez nem következik be, akár a közösség társadalmi életét is veszélyeztetheti (ilyenek például a közelmúlt történelmi katasztrófái, genocídiumai stb.)” Kisantal 2009: 35.

„Ez azt jelenti, hogy a történetírás művelésének módját kell megváltoztatni. Egy újfajta történelmi narrációra gondolok, amelyben az elbeszélte traumatikus események nyomot hagynak a történészek értelmező munkáját irányító jelentésmintákon is. Az elbeszélésnek fel kell adnia a maga zártságát, az események láncolatának sima követését. Ki kell fejeznie annak megtörését az értelmezés metodikai eljárásában és a megjelenítés narratív eljárásában egyaránt. A történetek interpretálásával való történelmi értelemadás alapelveinek szintjén az értelmetlenségnek az értelem alkotó-elemeivé kell válnia.”<sup>22</sup>

Nem taglalva tovább a problémát, annyit zárásként érdemes még megjegyezni, hogy egy traumatikus eseményt a történész több síkon is megjeleníthet, amelyek egymást kiegészítve lehetnek érvényesek. Ehhez azonban az szükséges, hogy a történésznek sikerüljön megtalálnia a különböző szintű ábrázolásokhoz a megfelelő perspektívát. Véleményemhez közelebb áll a traumatikus események ábrázolásakor egy olyan történészi attitűd, amely úgy értelmezi a történészi gyakorlatot, hogy annak reflektálnia kell az őt körülvevő társadalmi és kulturális kihívásokra. Ismét Jörn Rüsen szavaira támaszkodnom, aki szerint

„a történelmi diszkurzus az a beszédforma, melyben a történelmi tudás ’él’, azaz valamely hatékony létorientálás szerves részeként lép fel, tehát a társas viszonyok lényegi mozzanatát képezi az emberi életgyakorlatban. A történelmi diszkurzusban válik a történelmi tudás az értelmezési kultúra tényezőjévé, a szocializáció és individualizáció közegevé.”<sup>23</sup>

Ha ragaszkodunk a hagyományos történészi elbeszéléshez és annak objektivitáselményéhez, akkor az eseményeket ugyan értelmes elbeszélésbe foglalhatjuk, de ezáltal egyszerűen felejtésre ítéljük az irracionális élményeket. A történész akkor tudja ezeket az élményeket a legmegfelelőbben bemutatni, ha olyan forrásokat is használ, amelyek lehetővé teszik az áldozat helyzetével való azonosulást az empátiás behelyezkedés révén. Ez pedig azért különösen fontos, mert ha ezt nem tesszük, akkor éppen a traumatikus történelmi események „minősége”, „milyensége”vész el.<sup>24</sup> Ugyanakkor számos posztmodern gondolkodó véli úgy, hogy képtelenek vagyunk az áldozatok valódi szenvedéseit megérteni és átérezni, éppen ezért problémás ezeknek a tapasztalatoknak a megjelenítése is.

Amos Goldberg izraeli történész egyik írásában<sup>25</sup> a holokauszt historiográfiáját áttekintve azt vizsgálta meg, hogy különböző történészek milyen módon

<sup>22</sup> Rüsen 2004: 14.

<sup>23</sup> Rüsen 1999: 44.

<sup>24</sup> Braun Róbert hasonlóan gondolkodik a holokausztról szóló elbeszélések kapcsán. „A holocaust a róla szóló elbeszélések szerint sokak számára, elsősorban azok esetében, akik személyesen, saját testükön és életükben tapasztalták a borzalmakat, úgy jelenik meg, mint olyan eseménysorozat, mely *minőségileg* és *lényegileg* különbözik mindattól, ami az ember számára átélhető vagy – történetileg – a holocaustot megelőzően átélhető volt.” Braun 1995: 37.

<sup>25</sup> Goldberg 2015.

és kivel azonosulnak a munkáikban a holokauszt eseményének a megjelenítése során. A különböző történelmi diszpozíciók, „részhajlások” alapján az empátia három eltérő formáját sikerült elkülönítenie az izraeli historikusnak. Nem foglalkozva az általa liberálisnak és konzervatívnak nevezett empátia tartalmi vetületeivel, most csak Goldberg utolsó kategóriáját a posztmodern empátiát ismertetném röviden, mégpedig azért, mert ez a történelmi attitűd érinti legérzékenyebben a fent ismertetett traumareprezentációk problémáját.

Goldberg kutatása szerint egyrészt a történészek empátiája már egyértelműen az áldozatok irányába mozdult el, ugyanakkor tagadják, hogy a történész és a történelmi cselekvő (legyen az áldozat vagy elkövető) ugyanazokon az univerzális és kulturális előfeltevéseken osztoznának, mivel ezek a posztmodern gondolkodók a múlt radikális másságát hangsúlyozzák. Másrészt pedig magának a holokauszt-nak mint történelmi eseménynek a radikális másságát, traumatikus dimenzióját emelik ki, amely így minden más történelmi eseménytől különbözik. Az empátia így főként azokat illeti meg, akik ennek a traumatikus eseménynek az áldozatai vagy a túlélői voltak, hiszen az ő tapasztalatuk, tanúságuk az, amely a legautentikusabb módon számol be a holokauszt tragédiájáról. Mégis az ő tapasztalatuk olyan mértékben különbözik a mi saját tapasztalatainktól, hogy nem vagyunk képesek szinkronba hozni azokat a saját tudásunkkal. Ezáltal pedig fundamentális kihívást jelentenek a kulturális és szimbolikus jelrendszereinkre. Amennyiben viszont mégis sikerülne interiorizálni a túlélők tapasztalatait, az csak olyan áron sikerülhetne, ha le redukáljuk az áldozatok felfoghatatlan szenvedéseit. Ezt nevezi Goldberg paradox empátiának, amit bővebben Dominick LaCapra munkássága alapján fejt ki. LaCapra megkülönbözteti az „empatikus bizonytalanság” (*empathic unsettlement*) és az azonosulás (*identification*) fogalmát. „Míg az utóbbi arra irányul, hogy elhomályosítsa a távolságot az én és a másik között (akárcsak a liberális és a konzervatív empátia esetében), addig az előbbi azt követeli a történelemtől, hogy egyidejűleg az ellenkező irányba mozduljon el.”<sup>26</sup> A historikus észleli a traumatizált alany és a traumatikus esemény tapasztalatának az övétől alapvetően különböző másságát, ezért a történész kinyilvánítja empátiáját az áldozat tragikus helyzete iránt. Ugyanakkor ez nem jelenti azt, hogy a történész megpróbálná magát az áldozat helyzetébe képzelni, hiszen ez eleve lehetetlen lenne számára, mert tudja, hogy annak traumatikus és felfoghatatlan tapasztalatát képtelen megérteni a saját élményvilágának ismeretében. A traumát mint eseményt azonban a történésznek valamilyen módon mégiscsak ábrázolnia kell, ám hogy ennek pontosan hogyan is kellene történnie a gyakorlatban, arra LaCapra nem ad választ. Csak annyit jegyez meg, hogy a történésznek fel kell hívnia az olvasója figyelmét az adott traumatikus tapasztalat másságára, és ezáltal valamilyen módon jeleznie kell a művében az imént említett empatikus bizonytalanságot is.

A posztmodern empátia erőteljesen hangsúlyozza a megértés fogalmának korlátait. Együttérez az áldozattal, ugyanakkor elismeri, hogy az empátia ismer-

<sup>26</sup> Goldberg 2015: 61.

telméletileg a racionalitás felső korlátaiba ütközik, kivált akkor, amikor a történelem olyan traumatikus eseményekkel találkozik, mint a holokauszt.

Az Amos Goldberg által kifejtett posztmodern empátia esetében is azt figyelhetjük meg, hogy egy traumatikus esemény történelmi ábrázolása során mindig érdemes tisztában lennie a kutatónak azzal, hogy az áldozat által átélt tapasztalat megértése korántsem problémamentes. Ahogyan Pintér Judit Nóra is hangsúlyozta, az ilyen traumatikus „élmények” sokszor az áldozatok számára is elbeszélhetetlenek, elmondhatatlanok, és éppen ezért jelentenek a történészeknek is megoldhatatlannak tűnő feladatot. A póre tárgyilagosság és az áldozattal való együttérzés közötti történelmi lavírozás nem egyszerű folyamat, amelynek gyakorlati feloldása egyelőre még várat magára. Mindenesetre Pintér Judit Nóra könyve alkalmas arra, hogy bepillantást nyerjünk egy olyan jelenség mögé, amelynek megértése sokszor még az áldozat számára sem válik tudatossá és megfoghatóvá. Éppen ezért a pillantásért érdemes kezébe vennie mindenkinek ezt a könyvet.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Bánfalvi Artila 2009: A trauma mint kulturális narratíva. *Debreceni Disputa* (7.) 5. 4–10.
- Bauman, Zygmund 2001: *A modernitás és a holokauszt*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest.
- Braun Róbert 1995: *Holocaust, elbeszélés, történelem*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Brubaker, Rogers – Cooper, Frederick 2000: Beyond Identity. *Theory and Society* (29.) 1–47.
- Erős Ferenc 2007: *Trauma és történelem*. Jászöveg Kiadó, Budapest.
- Freud, Sigmund 2011: *Gyász és melankólia és más elméleti írások*. Animula Kiadó, Budapest.
- Friedlander, Saul (ed.) 1992: *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution”*. Harvard University Press, Cambridge–London.
- Goldberg, Amos 2015: Empathy, Ethics, and Politics in Holocaust Historiography. In: Assman, Aleida – Detmers, Ines (eds): *Empathy and its Limits*. Palgrave Macmillan, London, 52–76.
- Gyáni Gábor 2010: *Az elveszithető múlt*. Nyitott Könyvműhely, Budapest.
- Heller Ágnes 2006: *Trauma*. Múlt és Jövő Kiadó, Budapest.
- Herman, Judith 2011: *Trauma és gyógyulás*. Háttér Kiadó, Budapest.
- Jeffrey C. Alexander 2012: *Trauma: A Social Theory*. Polity Press, Cambridge.
- K. Horváth Zsolt 2015: Betegségek, pszichopatológiák és időstruktúrák. *Korall* (16.) 59. 54–82.
- Kisantal Tamás 2009: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Kijárat Kiadó, Budapest.
- Kulcsár Zsuzsanna (szerk.) 2005: *Teher alatt*. Trefort Kiadó, Budapest.
- LaCapra, Dominick 2001: *Writing History, Writing Trauma*. The John Hopking University Press, Baltimore.
- Leys, Ruth 2013: *Trauma: A Genealogy*. Chicago University Press, Chicago.

- Megill, Allan 2007: *Historical Knowledge, Historical Error. A Contemporary Guide to Practice*. University of Chicago Press, Chicago–London.
- Menyhért Anna 2008: *Elmondani az elmondhatatlant. Trauma és irodalom*. Anonymus–Ráció Kiadó, Budapest.
- Novick, Peter 1988: *That Noble Dream. The „Objectivity Question” and the American Historical Profession*. Cambridge University Press, New York.
- Pataki Ferenc 2003: Együttes élmény–kollektív emlékezet. *Magyar Tudomány* (47.) 1. 26–35.
- Pintér Judit Nóra 2006: Heller Ágnes: Trauma. *BUKSZ* (18.) 4. 372–374.
- Pintér Judit Nóra 2008: Trauma és tapasztalat. *Aspecto* (1.) 1. 2008/1. 65–77.
- Ricœur, Paul 2006: *Memory, History, Forgetting*. Chicago University Press, Chicago.
- Roth, Michael S. 2011: *Memory, Trauma, and History*. Columbia University Press, New York.
- Rüsen, Jörn 1999: A történelem retorikája. In: N. Kovács Tímea (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívája*. Kijárat Kiadó, Budapest, 39–50.
- Rüsen, Jörn 2004: Trauma és gyász a történelmi gondolkodásban. *Magyar Lettre Internationale* (14.) 54. <http://lettre.c3.hu> – utolsó letöltés: 2016. augusztus 15.
- Stachel, Peter 2007: Identitás. A kortárs társadalom- és kultúratudományok egy központi fogalmának genezise, inflálódása és problémái. *Regio* (18.) 4. 3–33.
- Todorov, Tzvetan 2005: *A rossz emlékezete, a jó kísértése. Mérlegen a XX. század*. Napvilág Kiadó, Budapest.
- Váradi Róbert 2014: A mába fagyott örök tegnap. *Magyar Narancs*, 2014. október 16. <http://magyarnarancs.hu/konyv/a-maba-fagyott-orok-tegnap-92161> – utolsó letöltés: 2016. augusztus 15.

*Graffits Tamás*

## A kora modern korszak két arca

*Tamás Demeter – Kathryn Murphy – Claus Zittel (eds):  
Conflicting Values of Inquiry. Ideologies of Epistemology  
in Early Modern Europe.*

(Intersections.) Brill Academic Publishers, Leiden, 2014. 410 oldal.

A tudás előállításának és birtoklásának kérdései a filozófia- és tudománytörténet örökös problémái közé tartoznak. Egyáltalán nem magától értetődő ugyanis, milyen dolgok bírhatnak episztemikus értékkel, és milyen folyamatok során tehetünk szert a velük kapcsolatos tudásra – azaz milyen elméleti és extra-teoretikus tényezők alakítják ki és módosítják episztemológiai álláspontunkat. A Demeter Tamás, Kathryn Murphy és Claus Zittel által szerkesztett tanulmánykötet már nevében is utal azokra a konfliktusban álló értékekre, amelyek meghatározták (és a mai napig meghatározzák) a filozófiai és tudományos kutatás potenciális kiindulópontjait és tárgyait. Az, hogy az elérhetetlen objektivitásideál manapság már nem kapcsolódik olyan szorosan a tudomány fogalmához, mint tette azt egy évszázaddal ezelőtt, immár nem újdonság. A tudományos kutatás gyújtópontjában lévő értékek hangsúlyozása tehát semmiképp sem a „bálványok ledöntését” ígéri, hanem pusztán annak reményét, hogy a kötetben szereplő esettanulmányok segítségével tudománytörténeti kontextusba helyezett értékelköteleződések elemző és kritikai bemutatása bővítheti ismereteinket arról, hogy a kora modern korszakban *mi*, *miért* és *hogyan* válhatott egyáltalán érvényes ismeretté, tudássá.

A tanulmányok „hősei” ugyanis egy olyan periódusban kísérelték meg megalapozni a valóság legkülönbélebb szegmenseivel kapcsolatos tudásigényeiket, amely a tudománytörténeti értelemben vett világkép radikális megváltozását hozta magával. A 15–18. században lezajlott nézőpontbeli, természetfilozófiai és metafizikai változás korszaka ez, amelyet általában a „tudományos forradalom” fogalmával szokás jellemezni. Ez a tudományos forradalom azonban közel sem egy, az előző értékeket hirtelen elsöprő, majd új sztenderdek és normák azonnali elterjesztését eredményező tudománytörténeti pillanatot jelent, hanem a gondolkodásmód és az érvényes tudás kritériumainak relatíve lassú, fokozatos megváltozását hivatott érzékeltetni. Egyetérthetünk tehát Steven Shapin<sup>1</sup> abban, hogy „a” tudományos forradalom nem létezett. Az ismeretszerzés módjának és potenciális tárgyainak megváltozása viszont folyamatában is rányomta bélyegét a korszakra, amelynek gondolkodóit, természetfilozófusait, avagy tudósait

<sup>1</sup> Shapin, Steven 1996: *The Scientific Revolution*. The University of Chicago Press, Chicago, 1–13.

a kötet tanulmányai igyekeznek új, szokatlan vagy korábban kevésbé gyümölcsözőnek ítélt aspektusokból bemutatni. Descartes, Kepler, Hobbes, Locke, Hume, Newton vagy éppen Kant eszméinek és tudással kapcsolatos megfontolásainak tárházát építik fel a szerzők. Noha a témakijelölés tág teret hagyott számukra a problémafelvetésre és argumentációjuk kibontására, a kötet egyik legnagyobb erénye, hogy nem pusztán a hat elkülönített tematikus blokk egyes tanulmányai, hanem a teljes szövegkorpusz egységes marad a kötet alapját képező két konferencia<sup>2</sup> céljainak értelmében: a szerteágazónak tűnő kora modern fizikai, metafizikai, teológia és episztemológiai diskurzusok közös narratívába integrálásában.

A következőkben két fogalom köré rendezve kísérlem bemutatni a tanulmánykötet értékeit: az első az alcímben is megjelenő, valamint a Demeter Tamás által írt bevezetőben is hangsúlyos szerephez jutó *ideológia*, a második pedig a tanulmányok legtöbbszörre jellemző *revizionista hangvétel*. „Ideológián” a továbbiakban semmi esetre sem politikai elköteleződést, avagy pártpreferenciákkal járó értékrendet értek, hanem pusztán fogalmi szintre emelt világnézetet – azaz mindazt, amit az elemzett szerzők az őket körülvevő természeti és társadalmi világ konstitutív elemeinek tartottak, ezáltal befolyásolva azt is, milyen típusú létezőkről milyen típusú tudást kívánhattak egyáltalán szerezni.

Egy ilyen, hermeneutikai értelemben felfogott ideológiafogalom azért is tűnik hasznos interpretációs eszköznek, mert a tanulmánykötetet olvasva tisztán kirajzolódnak azok a tendenciák, amelyek alapján a kora modern korszak legbefolyásosabb gondolkodói újrakonfigurálták a tudományos és hétköznapi világnézetet egyaránt. Ennek az átrendeződésnek a tudománytörténeti relevanciája természetesen közismert, és rendkívül leegyszerűsített formájában az arisztoteliánus, deduktív érvelésen alapuló természetfilozófiai vizsgálódás helyett a baconiánus, empirikus megfigyeléseken és induktív általánosításokon alapuló tudományosságot hirdető eszmék diadalaként szokás összefoglalni. Ez a leegyszerűsítés azonban nem pusztán a lényeges mozzanatok összefoglalása, hanem egyben az eszme-, gondolkodás- és filozófiatörténeti folyamatok eltorzítása is. A kötet tanulmányai pedig igyekeznek megmutatni, mi minden tűnik el egy ilyen vagy ehhez hasonló leegyszerűsítés során.

Épp ez a vonás adja számos tanulmány „revizionista” hangvételét, azaz szembezállását a korszak gondolkodóival kapcsolatban általánosan elfogadott nézettel. A kora modern periódusra leginkább jellemző, és a tárgyalt gondolkodók életművéből kibontani vélt, a szakirodalomban „bevett” ideológiák ugyanis a legtöbb esetben megkérdőjeleződnek, a helyük betöltésére pedig a kötet szerzői olyan új narratívákat kínálnak az olvasónak, amelyek képesek lehetnek bizonyos, a vizsgált eszme- és tudománytörténeti korszakban eddig anomáliákként kezelt elemek integrálására. Amint azt Charles Taylor megjegyzi a hermeneutikai vizs-

<sup>2</sup> A 2010. december 10–11-én Berlinben, valamint a 2011. szeptember 17–18-án Budapesten megrendezett workshopokról van szó.

gálódások érvényességére vonatkozó kritériumok megítélése kapcsán,<sup>3</sup> perlekedő rekonstrukciók és olvasatok esetén a legerősebb (és nagyjából az egyetlen hatásos) fegyverünk az lehet, ha ki tudjuk mutatni az általunk favorizált narratíva koherenciáját olyan pontokon, amelyeken a korábbiak inkoherensnek mutatkoztak. Ez a meglátás érvényes lehet a tudománytörténeti diskurzus rekonstrukciójára is, és aki a kezébe veszi ezt a kiadványt, kis túlzással mindjárt *két* kötetre való anyagot is forgathat egyszerre: az általánosan elfogadott, illetve a tanulmányokban hangsúlyosabb szerephez jutó, újonnan javasolt narratívák kötetét.

A tradicionális kép a kora modern eszmetörténettel kapcsolatban hajlamos egy, (legkésőbb) a 15. századdal meginduló felvilágosodási/racionalizálódási folyamatot láttatni, amelyre jellemző – többek között – a tudományos módszer radikális újragondolása akár racionális, akár empirikus alapokról kiindulva; a természetfeletti erők látványos visszaszorulása a természeti jelenségekkel kapcsolatos magyarázatok megfogalmazásakor; a helyesnek tartott cselekvési minták (azaz az etika) összehangolása az emberi természettel. A kora modern korszak meghatározó ideológiája ebben az értelemben tehát annak felismerése, hogy gondolkodó és cselekvő emberekként hatalmunkban áll megérteni és megváltoztatni a bennünket körülvevő világot, mindezt pedig anélkül, hogy feltétlenül transzcendens erőket kelljen segítségül hívnunk magyarázatainkban. Nem véletlenül kerülhetett a kötet elejére Peter Dear több szempontból is programadó tanulmánya, amelyben az ész (*reason*) fogalmának a korszakban fellelhető különböző jelentéseiről, valamint az azok által implikált különböző ideológiai hátterekről olvashatunk: valóban kulcsfogalomról van szó, mind a hagyományosan bevett, mind az újonnan ajánlott értelmezések viszonylatában.

A kötet természetesen nem drasztikus szakítás az elfogadott nézetekkel, azaz nem annak tagadása, hogy a fent említett tényezők bármilyen szerepet is játszottak volna a lassan kibontakozó szemléletváltásban – a hangsúly a korábbi felfogások finom módosításán van. A hagyományos nézetek ugyanis nehezen tudnak mit kezdeni olyan fejleményekkel, mint Kepler teológiai alapú asztronómiája (amely ugyanakkor hatékonyabb átformálása a ptolemaioszi világmépnek, mint Kopernikusz nézetei – amint arról Giora Hon tanulmányában olvashatunk), David Hume látszólag egyszerre fenntartott ateizmusa és a vallás értékességébe vetett „hite” (amint az a csodákkal kapcsolatos passzusainak Demeter Tamás és Falk Wunderlich által elemzett részeiből kitűnik – amíg Eric Schliesser írásában Hume hagyományteremtő és „feltaláló” tevékenységét mutatja be), vagy Thomas Hobbes makacs ragaszkodása lehetetlen geometriai műveletek elvégzéséhez (és mindennek szerves kapcsolódása politikai filozófiájához, amellyel Axel Gelfert foglalkozik részletesen).

A fentebb revizionista hangvételnek nevezett tónus viszont épp ezeknek a látszólagos anomáliáknak a kezeléséhez nyújt segítséget. Kétségtelen, hogy

<sup>3</sup> Taylor, Charles 1971: Interpretation and the Sciences of Man. *The Review of Metaphysics* (25.) 1. 10–17.



a kora modern periódus a nagy átalakulások és szemléletváltások korszaka volt – olyan korszak azonban, amelynek viszonylag egységes világképében (ideológiájában) megférhetett egymással a teológiai alapú forradalmi asztronómia, a felekezeti szempontok által befolyásolt matematikai vizsgálódás (Tanács János), a vizuális (re)prezentációk belső/filozófiai (Schmal Dániel) és külső/tudományos (Zemplén Gábor) jelentőségének eltérő értelmezése, az analízis és szintézis módszereinek kudarcot vallott alkalmazási kísérletei a humán tudományok terén (Thomas Sturm), és mindezek összehangolása az emberi élet helyesebb, értékeesebb, gyümölcsözőbb vezetésére vonatkozó meglátásokkal (Sorana Corneanu, Ruth Lorand, Catherine Wilson). A kapocs, amely összeköti ezeket a látszólag más-más irányokba tartó szálakat, épp a tudásszerzés lehetősége – azaz annak felismerése, hogy nem *egyetlen* érvényes tudás-előállító mechanizmust fogadnak el a kora modern korszak alkotói, hanem saját ideológiai háttérükhöz mérten különböző hangsúllyal ugyan, de több forrásból is táplálkoznak episztemológiai relevanciájú meglátásaik.

John Henry tanulmánya a John Locke és John Sergeant közti „vitáról” (az idézőjel indokolt, mivel Locke sosem publikálta Sergeanttel szemben megfogalmazott ellenvetéseit) remekül példázza mindezt. Az elemzett szituáció, nagyon röviden, a következő: Sergeant, a töretlen keresztény hagyomány évezredes bölcsességében, valamint a „hitalapú hatalomban” (*rule of faith*) hívő unortodox egyházi élesen bírálta Locke episztemológiai nézeteit, mivel azokat túlságosan individuuum-központúaknak tartotta. Sergeant szerint kizárólag helytelen lehet egy olyan ismeretelmélet, amely a megismerő szubjektumból (és csak az elme bizonyos képességeiből) kiindulva tárja fel a világot, nem számolva például azzal a közösséggel, amelynek hagyományaiba és átörökített ítéleteibe a megismerő alany szükségképpen beleszületik. Locke néhány lapszéli jegyzetet szentelt csupán Sergeant meglátásainak, valamint leveleiben többnyire gúnyos hangvétellel említi Sergeant sajátos ismeretelméletét (ez az úgynevezett *notionism*, amely kettős létezését tulajdonít a megismerendő tárgyaknak – egyrészt objektívet a világban, másrészt pedig fogalmi szintűt az elmén belül). A tradicionális eszmétörténet-írás is ennek megfelelően marginalizálja azt, mint egy elmaradott gondolkodó csökönyös ragaszkodását olyan értékekhez, amelyek fenntartása egyre inkább irracionálissá válik már a saját korában is. A képlet tehát egyszerűnek tűnik: az empirista Locke modern, „tudományos” koncepciót kínál az észlelés és ismeretszerzés problémáival kapcsolatban, amíg a múltban élő Sergeant transzcendens hatalmakra hivatkozva próbálja megakasztani a tudományos forradalom kerekeit. Ezzel szemben Henry tanulmányában amellettsz áll síkra, hogy Sergeant tudomány- és filozófiatörténeti relevanciája nem azon áll vagy bukik, mit gondolt a keresztény tradíció megszakítások nélküli voltáról, hanem hogy beemelte a tudásszerzés potenciális „eszközei” közé a *közösség* fogalmát – azaz ahhoz közeli álláspontot képviselt, amit manapság társas episztemológiának nevezünk, jelentéselméletében pedig a kései Wittgenstein használatalapú megközelítését előlegezi. A bevett értelmezés szempontjából Sergeant anomália

maradhat csupán, hiszen csak egy letűnt kor egyik utolsó védőbástyájaként állhat előttünk – tudásszociológiai fogalommal élve valamilyen *hamis tudat* megtestesítőjeként. „Revízió átesett” értelmezésünkbe viszont könnyedén integrálhatóak a gondolatai, hiszen a kora modern korszak újonnan kirajzolódó ideológiája egyáltalán nem olyan éles körvonalakkal határolja el az indukciót, a racionalizmust vagy az empirizmust a transzcendenciától, a társadalmi hatásoktól vagy egyéb extrateoretikus tényezőktől, mint azt a középkori gondolkodás és a korai modernitás közötti átmenet hagyományos rekonstrukciói tették.

Henry tanulmánya a kötet számos egyéb írásával egyetemben azt szemlélteti, hogy a legkevésbé sem homogén forrásokból származó tudásigények megférhetnek egymás mellett egy olyan korszakban, amelynek identitása éppen a fokozatos változásban állt. Sőt, a korszak tudományos eredményei a gyakorlati alkalmazhatóságot és hasznosságot sok esetben a gondolkodás középpontjába állító elméleti háttér ismerete nélkül is ezt példázták (lásd erről Matteo Valleriani írását az itáliai mérnöki és építészeti tevékenység kapcsán). Ez pedig szintén nem ellentmondás: ha az ideológiák pusztán fogalmi szintre emelt világképek, úgy ez utóbbiaknak akkor is kimutatható a gyakorlati hatásuk, ha a vizsgált cselekvők nem is feltétlenül emelik őket arra a bizonyos fogalmi szintre. A filozófia- és tudománytörténeti diskurzus sokat profitálhat a kötet írásaiból, amelyek úgy villantják fel az „új ideológia” mozaikdarabjait, hogy azok segítségével több értékszempont által is motívált egység rajzolódjon ki – hozzájárulva ezzel ahhoz, hogy átalakítsuk valamelyest a korszakkal kapcsolatos narratívánkat, vagy épp megkíséreljük megvédeni azt az új szempontok beemelése után is. Tétlenek viszont semmiképp sem maradhatunk, és alighanem ez a kötet legfontosabb filozófiai és történeti hozadéka.

*Sivadó Ákos*

# Magyarországi zsidó narratívák és erdélyi párhuzamok

*Laczó Ferenc: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa közt. Magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban.*

Osiris Kiadó, Budapest, 2014. 300 oldal.

2014-ben jelent meg Laczó Ferenc könyve a budapesti neológ értelmiség önképének és a társadalmi-politikai változásokra reflektáló diskurzusának Horthy-korszakbeli jellegzetességeiről és fejlődési pályájáról. Azóta a kötetről több recenzió is napvilágot látott, ezért a könyv tartalmi ismertetése helyett első-sorban egyes kutatás- és elemzőmódszertani kérdésekre reflektálok, valamint a szerző megállapításaihoz keresek erdélyi analógiákat.<sup>1</sup>

Kétségtől, számarányának, társadalmi és gazdasági súlyának köszönhetően a budapesti volt a magyarországi zsidóság egyik legfontosabb közössége. A fővárosban kiadott zsidó periodikák, mint amilyen a Laczó Ferenc által vizsgált *IMIT* (Izraelita Magyar Irodalmi Társulat) *Évkönyvek*, illetve az *Ararat Évkönyvek* és a *Libanon* országosan ismert és olvasott kiadványok voltak. Példányaik eljutottak az 1938 után visszacsatolt területekre is. Sőt a *Libanon* nem zsidó intézmények könyvtáraiba is bekerült. Ilyen volt a kolozsvári Erdélyi Múzeum Egyesület, amelyet a II. világháború után felszámoltak (1950), és könyvtári állományát a kolozsvári Egyetemi Könyvtárba olvasztották be. Az *IMIT Évkönyvek* közel teljes sorozata (1895–1917, 1932–1936, 1940–1943) ugyancsak eljutott ide.

A három folyóírra koncentrálnó szövegértelmezés tehát a magyarországi neológia legrepresentatívabb és országosan is olvasott időszaki kiadványaiban megjelent írásokon alapul. A műfajilag eltérő *Egyenlőség* és az 1930-as évek végére lendületet veszítő *Magyar Zsidó Szemle* vagy a cionista eszmék felé befogadóan viszonyuló *Múlt és Jövő* cikkeinek elemzése valószínűleg túlfeszítette volna a Laczó Ferenc által választott kereteket, de ugyanakkor árnyalhatta is volna a következtetéseket.

Ugyan a könyv címe csak sejteni enged („felvilágosult vallás”) – és egyben elbizonytalanítja is ezt a sejtést („magyar zsidó gondolkodás”) –, a bevezető fejezet és a szövegkorpusz egyértelművé teszi az olvasó számára, hogy a szerző valójában a neológ értelmiségi diskurzusok Horthy-korszakbeli aspektusait vizsgálja. Így az 1930-ban a magyarországi zsidóság közel egyharmadát kitevő ortodoxia értelmiségi elitjének diskurzusa nem képezi az elemzés tárgyát, habár a könyv vezérfonalának számító „magyar zsidó gondolkodás”, mint totális,

<sup>1</sup> Lásd például: K. Horváth Zsolt 2015: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa között: a magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban. *Hungarian Historical Review* (4.) 4. 990–995; Csáki Márton 2014: Előhívás. *Élet és Irodalom* (58.) 2014. december 19.

a magyarsággal valamilyen szinten (kulturálisan, etnikailag) azonosságot vállaló – egyébként korántsem homogén – csoportra vonatkoztatható és a neológ, status quo ante vagy ortodox irányzathoz való tartozás tényétől független kategória erre engedne következtetni. Ez a terminológiai ellentmondásosság ugyanakkor csak addig hat zavaróan, amíg az olvasó át nem engedi magát a tematikai szempontból egyébként kiválóan strukturált eszmetörténeti könyv folyamának.

A történeti és historiográfiai kontextualizálást, illetve saját elemzése pozicionálását (az asszimilációs paradigmán túlmutató eszmetörténeti megközelítés a vizsgálat tárgyát képező csoport tagjai által létrehozott szövegeket elemzi) követően a szerző külön fejezetekben veszi górcső alá az *IMIT Évkönyvek*, a *Libanon* és az *Ararát* hasábjain megjelenő írásokat.

A könyv egyes blokkjai alapján megtudhatjuk, hogy a Horthy-korszak második fele neológ értelmiségi elitjének múltértelmezése hogyan változott, és milyen témákat részesített előnyben. Így a modern zsidó hagyományokat és a neológ pozíció sajátosságait vizsgáló fejezet többek között olyan kérdésekre fókuszál, mint a haszkala képviselőinek vagy a velük szemben álló Szófer Mózes tevékenységének, valamint a zsidó önkép egyes alkotóelemeinek értékelése (mint például az erkölcsi értékek, a szellemi és kulturális emelkedettség, az alkalmazkodókészség és a hűség, az igazsághoz való viszony). Laczó Ferenc részletesen foglalkozik továbbá a magyar zsidó identitásopciókkal, a zsidó apológiákkal, a Palesztinához fűződő viszonytal, a neológ értelmiség helyzetértékelésével, a belpolitikai és európai eseményekre adott reflexiókkal, a történelmi múltértékelésekkel, valamint a három folyóirat lapjain megjelenő kritikákkal az emancipációt és az asszimilációt illetően.

Az elemzés során egy olyan magyarországi neológ értelmiség képe rajzolódik ki, amelyből az egyre fokozódó állami és társadalmi represszió ambivalens helyzetértékeléseket és reakciókat váltott ki. Átértékelődött a neológia viszonya nemcsak az ortodoxiához, de magához a magyar nemzethez és az egyetemes zsidósághoz is. A zsidótörvények árnyékában megfogyatkoztak az ortodoxiával polemizáló írások, és ezzel együtt megjelentek az olyan neológ szerzők, akik a „keleti zsidóságban” a „zsidóság nemzeti létének” továbbvivőit látták (például: Kandel Sámuel rabbi, vallástanár 1942-es közleménye a *Libanonban*). Egyre hangsúlyosabban vetődött fel ugyanakkor a magyarországi zsidóság emancipációja és asszimilációja sikerességének kérdése, illetve a magyar zsidóság jövőjének a problémája. Megjegyzendő, hogy ezek a kérdések nem számítottak újkeletűnek. A magyarországi és később az 1918 után elvesztett területeken kibontakozó zsidó nemzeti mozgalom képviselőinek egyik alapérve a magyarosodás, az integráció sikertelenségének és a többségi részről érkező befogadás felemáságának hangoztatására épült. Az erdélyi zsidó nemzeti mozgalomról szóló 1922-es pamfletjében Marton Ernő kolozsvári cionista politikus és újságíró azt írta: „Az asszimiláció az élet nagy iskolája volt, melyben vérével fizette a tandíjat a zsidóság.”<sup>2</sup> Az asszimilációs út problematikus voltát egyébként a magyarpárti zsidóság is érzékelte. Ligeti Ernő publicista az erdélyi

<sup>2</sup> Marton Ernő 1922: *A zsidó nemzeti mozgalom Erdélyben*. Kadima, Cluj, 33.

zsidókérdés kapcsán ugyancsak 1922-ben fogalmazta meg a félelmét, amely szerint a kisebbségbe került erdélyi magyar társadalom és intézményrendszer egyre nehezebben képes integrálni a zsidóságot.<sup>3</sup> Mindazonáltal az elcsatolt területek magyar identitású zsidóságának jelentős része továbbra is hitt abban, hogy az asszimilációs út folytatható. Mások viszont kétkedésüknek adtak hangot. Hajdú Frigyes, temesvári magyar identitású zsidó ügyvéd, az Országos Magyar Párt helyi politikusa által 1927-ben kirobbantott vita az erdélyi zsidóság jövőjéről szolt. Érdekes összehasonlítani az erdélyi „zsidók útja”-vitát a hasonló magyarországi polémiákkal. Erdélyben nemcsak arról esett szó, hogy a jövőben a régió zsidósága megmarad magyarnak, vagy pedig önálló nemzeti szervezkedésbe kezd, hanem megjelent egy harmadik forgatókönyv is, azaz a románosodás lehetősége. Ez utóbbi változattól tartott Hajdú is, aki ugyan magyar identitású volt, de úgy gondolta, a dolgok természetes velejárójaként az elkövetkező generációk megtartják izraelita vallásukat, viszont nyelvileg és kulturálisan elrománosodnak. Érveit mind a cionisták, mind a magyarpártiak hevesen cáfolták. Ezeknek a cáfolatoknak a közös eleme az elrománosodás lehetőségének tagadása volt. A magyarpártiak mellett érveltek, hogy az erdélyi zsidóság továbbra is megmarad magyar kultúrájának, míg a cionisták az etnikai önszerveződésben hittek.<sup>4</sup> A Magyarországon zajló vitákban megjelenő két opció, azaz az asszimilációs út folytatása, illetve a zsidó öntudat megerősödése sokkal kevésbé helyezkedett szembe egymással, mint Erdélyben. Az erős etnikai elemekkel átítatott zsidóságfelfogás is a magyar–zsidó paradigma része maradt (Komlós Aladár ez irányú írásairól lásd 194–199). Ez pedig annak tulajdonítható, hogy Magyarországon értelemszerűen hiányzott az olyan szétfeszítő és etnikai-kulturális disszimilációt favorizáló intézményesült hatalom, mint amilyent az erdélyi zsidóság esetében a román állam képviselt. A második bécsi döntést követően, magától értetődő módon, az amúgy kevés sajtónyilvánosságot kapott észak-erdélyi jövőképekből eltűnt az elrománosodás víziója.<sup>5</sup>

Laczó Ferenc, az elemzett neológ szövegek alapján hét, az asszimilációs kategórián belül értelmezendő, feltételezhetően az ortodoxiára is érvényesített magyar–zsidó identitásopciót azonosított. Ezek az opciók tulajdonképpen a magyarosodásnak, az azonosulásnak a mértékét, de ugyanakkor az árnyalatait is jelzik. Figyelemre méltó, hogy mind a hét kategóriát a kettős identitás

<sup>3</sup> Ligeti Ernő 1922: *Erdély vallatása*. Lapkiadó és Ny. Rt., Cluj–Kolozsvár, 75–87.

<sup>4</sup> Lásd bővebben: Gidó Attila 2013: Magyarból zsidó. Viták az erdélyi zsidóság nemzeti jövőjéről az 1920-as években. In: Hatos Pál – Novák Attila (szerk.): *Kisebbség és többség között. A magyar és a zsidó/izraeli etnikai és kulturális tapasztalatok az elmúlt századokban*. Balassi Intézet–L'Harmattan Kiadó, Budapest, 89–105.

<sup>5</sup> A román hatalmat felváltó észak-erdélyi magyar katonai adminisztrációnak 1940 szeptemberében az első lépései közé tartozott a baloldalinak, ellenzékinek tekintett magyar lapok, valamint a zsidó, román és német sajtótermékek többségének a betiltása. Ezzel az intézkedéssel lényegében megszűnt az észak-erdélyi zsidó sajtónyilvánosság, csupán néhány hitéleti periodika (például az úgynevezett hitközségi közlemények) és iskolai évkönyvek maradtak talpon. Braham, Randolph L. (szerk.) 2008: *Az észak-erdélyi holokauszt földrajzi enciklopédiája*. Park Könyvkiadó–Koinónia Könyvkiadó, Budapest–Kolozsvár, 15.

megnyilvánulási formáiba sorolta be. Ebből akár azt a következtetést is levonhatjuk, hogy azok az értelmiségi reprezentációk, amelyek a valamilyen formában zsidósághoz köthető nyilvánosságban kaptak teret, kevésbé alkalmasak a teljes beolvadás, a totális asszimiláció mérésére.

A szerző által *felekezeti identitásként* azonosított önmeghatározás elméletileg nélkülöz mindenféle zsidó etnikus elemet, képviselői *izraelita vallású magyarként* tekintettek önmagukra és közösségükre. Erdélyben ennek a legismertebb képviselője Kecskeméti Lipót nagyváradi neológ rabbi volt, aki egy 1920-as prédikációjában kijelentette:

„[...] más nép vagyunk, de nemzeti érzésben egyek velük [a magyarokkal], akikkel egy kultúrán vagyunk; más nép, de nem más nemzet is, csak más vallás. [...] Hogy a zsidóság megéljen szerte a népek országaiban, megéljen, mint nép, vallásnak kell lennie.”<sup>6</sup>

Ez a szövegrészlet is igazolja ugyanakkor azt, hogy nehéz jól elhatárolható kategóriákat beazonosítani. Kecskeméti ugyanabban a szövegben vallásként és népként, tehát a magyarságtól több tényezőben is megkülönböztethető csoportként írja le a zsidóságot. Ennek ellenére a magyar nemzet részeként azonosítja őket. Egyéni szinten tehát egyszerre több identitásforma is megfér egymás mellett, és ezeknek egyes elemei a különböző társadalmi, környezeti hatásokra előtérbe kerültek, vagy éppenséggel elhalványultak. Joggal tehető fel ugyanakkor a kérdés, hogy beilleszthetők-e egyazon kettősidentitás-tipológiába az olyan diskurzusok, amelyek a magyar–zsidó identitásban a zsidó elemet primordiálisan vallási értelemben használták, és azok, amelyekben mind a „magyar”, mind a „zsidó” alkotóelem etnikai értelmezést kapott.

A magyar–zsidó identitás további alakváltozatát jelenítették meg azok a neológ szövegek, amelyek a zsidóságot mint hagyományt fogták fel. Ennél jóval markánsabban érvényesült a zsidó elem az olyan identitásopciókban, ahol a magyarosodás nem járt együtt a teljes beolvadással, azaz a csoporttudat és bizonyos csoportosajátos jegyek fennmaradtak.

Laczó Ferenc kategorizációja alátámasztja a Gyurgyák János által megfogalmazott véleményt, amely szerint a magyarországi zsidóság csoportos asszimilációja nem valósult meg teljes mértékben, ugyanakkor egyéni szinten sem volt egyforma. Egyéni és közösségi szinten annak különböző fokozatai léteztek.<sup>7</sup> Kovács Éva állapítja meg, hogy a „kemény szociológiai mutatók” figyelembevételével már asszimilálódottnak tekinthető zsidóságra is leginkább a kettős kötődés (hozzáteszem: egyénenként eltérő intenzitással és eltérő hangsúllyal)

<sup>6</sup> Kecskeméti Lipót 1922: *Vallási zsidóság és nemzeti zsidóság. Templomi beszédek*. Kosmos Rt. Nyomda, Nagyvárad, 13.

<sup>7</sup> Vö. Gyurgyák János 2001: *A zsidókérdés Magyarországon. Politikai eszmetörténet*. Osiris Kiadó, Budapest, 18–19; Gyáni Gábor 2002: *Történeztudományok. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 127–129.*

volt jellemző.<sup>8</sup> Ez fokozottabban igaz az 1918 után elvesztett területekre, ahol a magyarsággal történő asszimiláció már sokkal nehezkesebben folytatódott, sőt, erőteljes leválási folyamat kezdődött el és zajlott le. A leválási folyamat elsősorban az etnikai reneszánsz látványos sikereiben, nem pedig a magyar kulturális jegyek elhagyásában, felcserélésében mutatkozott meg. Erre a tényre hivatkoztak a második bécsi döntést követően az erdélyi zsidó vezetők és a magyarországi zsidó értelmiség is. Az általuk írt szövegekben gyakorta történt utalás „az elcsatolt területek magyarnak megmaradó zsidóságára”, azaz a zsidók magyar kisebbséggel szemben kinyilvánított hűségére.<sup>9</sup>

A magyar zsidóság két világháború között elbizonytalanodó helyzete, valamint a zsidóellenes törvénykezések az úgynevezett hozzájárulás-diskurzusok fellángolását hozták magukkal. A *Felvilágosult vallás* külön fejezetben foglalkozik a Horthy-korszakbeli zsidó apológiákkal, amelyek legfontosabb funkciója a magyarsághoz való tartozás, illetve a magyar nemzethez fűződő lojalitás bizonyítása volt. Az ebbe a kategóriába tartozó szövegek elsősorban a vallási, gazdasági és tudományos hozzájárulásokat hangsúlyozták. A kettős kisebbségi létből Magyarországhoz visszakerült zsidóság esetében ez a két világháború közötti magyar kisebbségi küzdelmekben való részvételre való konkrét utalásokkal egészült ki:

„22 év alatt egy pillanatig sem állottunk a hatalom oldalán, vagy annak védőszárnyai alatt. Soha sem léptünk be a romániai zsidók egyesületébe, román pártok nem kaptak és nem is igényeltek erdélyi zsidóktól szavazatokat. [...] Természetes szövetségeseink mindig a magyar volt. [...] Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a körülményt sem, hogy amikor az impériumváltozás után sorra dobták ki a magyar köztisztviselőket, a zsidó vállalatok alkalmazták őket és megtartották állásaikban, mindaddig, amíg lehetett. [...] Temesváron, Nagyváradon, Kolozsváron, Szatmáron a Magyar Párt alelnökei között mindig akadt zsidó származású magyar.”<sup>10</sup>

Laczó Ferenc könyvét olvasva egy olyan heterogén neológ zsidóság képe rajzolódik ki, amelynek a diskurzusában több változás is bekövetkezett az 1920-as évektől a holokausztig tartó időszakban. A neológ–ortodox szembenállásban a neológ szerzők konfrontációs hajlandósága alábbhagyott, amit elsősorban a zsidóellenes intézkedések által kiváltott összezárásként is értelmezhetünk. Ugyanígy állandó odafigyelés tapasztalható a külföldi zsidóságra és a „Palesztina-építésre” anélkül, hogy a szerzők polemizálnának a cionista eszmével. Mindazonáltal, az 1940-es évekre felerősödtek az önigazoló, apologetikus hangok, amelyek a magyar–zsidó összetartozást, a zsidóság magyarhűségét hangoztatták. Mindezt egy olyan kontextusban, amikor Európának a németek által megszállt területein

<sup>8</sup> Kovács Éva 2004: *Felemás asszimiláció. A kassai zsidóság a két világháború között (1918–1938)*. Fórum Kisebbségkutató Intézet–Lilium Aurum Könyvkiadó, Somorja–Dunaszerdahely, 16.

<sup>9</sup> Lásd például: Ligeti Ernő 1941: Erdély zsidósága. In: *Aranát. Magyar Zsidó Évkönyv az 1941. évre*. Országos Izraelita Leányárvház, Budapest, 81–88.

<sup>10</sup> Ligeti 1941: 81–88.

javában folyt a zsidó lakosság kiirtása, Magyarországon pedig olyan kirekesztő politika érvényesült, amely éppen ezt az összetartozást nyilvánította semmissé. Megfigyelhető továbbá, hogy a három elemzett folyóirat alig reflektált az aktuális belpolitikai és európai helyzetre. Ennek ellenére, az aktualitásokkal foglalkozó írásokból egyértelműen értesülni lehetett a zsidóüldözésekről és a „végső megoldás” egyes fejleményeiről.

Múltra és korabeli, akkor aktuális problémákra reflektáló, jövőt firtató, szavakból, gondolatokból, neológ zsidó narratívákból felépülő holokauszt előtti történetet tartunk a kezünkben. A Laczó Ferenc könyve által kínált „belső” kép nélkülözhetetlen a magyarországi zsidóság Horthy-korszakbeli történetének értelmezéséhez.

*Gidó Attila*



*András Vári – Judit Pál – Stefan Brakensiek: Herrschaft an der Grenze. Mikrogeschichte der Macht im östlichen Ungarn im 18. Jahrhundert.*

(Adelswelten II.) Böhlau, Köln, 2014. 397 oldal.

Bár a 18. század magyar történelmével kapcsolatban több remek munkát is kezébe vehet az érdeklődő,<sup>1</sup> eddig még nem született igazán modern hangvételű, a század összetett politikai, kulturális és társadalomtörténeti viszonyait feldolgozó nagymonográfia. Az itt bemutatandó könyvből rajzolódik ki az elmúlt években írt művek közül az egyik legrészletesebb kép az újjáépülő Magyarország politikai, gazdasági és társadalmi viszonyairól. Igaz ez annak ellenére, hogy a szerzők már az alcímekben jelzik, Magyarországnak csak az északkeleti részével kívánnak foglalkozni, és ott is mikrotörténelmi esettanulmányokon keresztül mutatják be a hatalomgyakorlás lehetőségeit.

A kötet bevezetőjéből kiderül, hogy azt egy több országra kiterjedő közép-európai kutatás részeként kezdték el összeállítani az alkotók. Fő céljuk az volt, hogy a közös kérdésfeltevés és kutatás-módszertani eszközkészlet kialakítása nyomán összehasonlítható eredményeket hozzanak létre. A 2002–2005 között zajló kutatási programban több konferencián és műhelybeszélgetésen ütköztethették álláspontjaikat a kutatók, majd a nagyjából tízéves munka után összeállították és kiadták a következtetéseiket tartalmazó kötetet.

Szerencsés módon a mű német nyelven jelent meg, lehetőséget terem-

ve ezzel arra, hogy a magyar kutatókon kívül szélesebb publikum is megismerkedhessen vele. Ahogyan azt a szerzők is megjegyzik az előszóban, a könyv különlegessége, hogy három szerző írta, akik három különböző országban dolgoztak. Mivel az alkotók közül Vári András 2011-ben elhunyt, így a kötet előszavában azt olvashatjuk, hogy ez a mű egy ritka alkotás, vagyis egy olyan monográfia, amelyet három szerző készített, és az egyes részek szerzősége a kész kéziratban már nehezen volt szétválasztható. Ennek ellenére mégis elmondható, hogy Vári András – aki a Miskolci Egyetem oktatója volt – főként az empirikus kutatásokat készítette, Pál Judit – a Kolozsvári Egyetem professzora – a kötet mikrotörténeti esettanulmányai nagy részének a szerzője, illetve harmadikként társult még a két magyar alkotóhoz Stefan Brakensiek, aki a Duisburg-Esseni Egyetem professzora, és a módszertani részek kidolgozásával, valamint a német nyelvű szöveg lektorálásával vette ki a részét a munkából.

A kötet egyik fő erénye, hogy a szerzők céljaikat, kutatási módszereiket és az általuk használt fogalomkészletet rendkívül pontosan határozzák meg; vizsgálatuk tárgyának történeti környezetét pedig olyan alaposan mutatják be, hogy a magyar politika- vagy jogtörténetben kevésbé járatos olvasók is pontosan követni tudják kutatásuk menetét és eredményeit.

<sup>1</sup> Például: Szijártó M. István 2005: *A diéta*. Budapest; Poór János 2006: *Az osztrák örökösödési háború*. Budapest.

A könyv fő kérdésköre a magyar társadalom- és politikatörténet szempontjából is roppant fontos terület. Vári, Pál és Brakensiek munkájának kiindulási pontja az, hogy a 18. században részben újjászervezett, részben pedig átalakított politikai intézményrendszer különböző szintjein a döntéshozatal folyamata alapvetően nem egy formális eljárás során született meg, hanem személyes, kliensi kapcsolatok által befolyásolva. A szerzők a kötet jelentős részében – e tágabb kérdést némileg szűkítve – elsősorban arra keresik a választ, hogyan alakult ez az aszimmetrikus, ugyanakkor mégis kölcsönös és önkéntes függési rendszer a patrónusi szerepet betöltő Károlyi grófok és az ő Szatmár megyei klienseik között a század folyamán. Már a kérdésfeltevéskor reflektálnak a klientizmushoz kapcsolódó, 20. századi negatív konnotáció 18. századra visszavetített használatára. Feltevésük szerint a 18. század első felében újjáépülő ország periferikus vidékeinek irányításában – a földbirtokos arisztokrácia Bécsbe vagy Pozsonyba költözése miatt megnőtt távolságból eredő problémák kezeléséhez – elengedhetetlenül fontos volt a megfelelő kvalitásokkal és tisztségekkel rendelkező kliensek segítségének igénybevétele. Ebből adódóan a kliens-patrónus viszony nem a visszaélések melegágya, hanem a birtokirányítás és a hivatalrendszer alsóbb szintjein történő ügyintézés leghatékonyabb módja volt, amelynek kifutása a modern bürokrácia kiépülése felé mutat.

A mű tizenegy fejezetből áll, azonban ahogyan azt korábban már jeleztem, az egyes szakaszok pontos szer-

zősége részben Vári András hirtelen halála, részben a hosszú közös munka következményeként nem mindig állapítható meg pontosan. Ezzel együtt is elmondható, hogy az I. és a II. fejezet közös munka, a III., IV., VII., IX. és X. fejezetet főként Vári András írta, míg az V., VI. és VIII. fejezet alapvetően Pál Judit levéltári kutatásain alapul, a kötet nyelvi ellenőrzése mellett a bevezetést és a befejező fejezetet pedig Stefan Brakensiek alkotta meg.

A kötet első fejezetéből megtudhatjuk, hogy a mikroszintű kutatás alapvetően a jó állapotban megmaradt Károlyi-levéltár leveles anyagán alapul, hiszen az iratokban vizsgálható nemcsak a kliensek által elvégzett ügyek jellege, hanem az általuk használt nyelv is. A missiliseket kiegészítették a Szatmár megyére és Szatmárnémetire vonatkozó iratokkal, így kerülve el, hogy az egyes esettanulmányok pusztán a levelek elemzésévé zsugorodjanak. A kötet bevezető szakaszának nagy előnye, hogy pontosan tisztázza az utóbbi időben Magyarországon is egyre szélesebb érdeklődésre számot tartó témakör fogalmi kereteit. Megtudhatjuk, hogy mi a különbség a kliensek és az alapvetően a 17. században működött familiárisok között, valamint képet alkothatunk arról, mely munkák tekinthetők a téma alapvető szakirodalmának.

Ezek után következik a környezet komplex bemutatása: a vármegyéről és annak társadalmi tagozódásáról szóló leírás, illetve a patrónusokat adó Károlyi család bemutatása. A következő fejezetekben részben a hatalomgyakorlás módját és a kliensek működésének általános jellemzőit tárgyalják a szer-

zók, majd rátérnek a kötet legizgalmasabb részére, ahol esettanulmányokon keresztül mutatják be egy-egy kliens életpályáját a Károlyi család szolgálatában. Az egyes mikrotörténeti munkák lehetőséget teremtenek arra, hogy az alkotók rámutassanak mennyire heterogén csoportot alkottak a Károlyi-kliensek. Volt köztük, aki jelentős megyei nemesi családból származott, de akadt, aki karrierje kezdetén még nemesi címmel sem rendelkezett. A magyarországi kutatók számára ismerősek lehetnek a Zanathy Józsefről<sup>2</sup> vagy Erős Gáborról<sup>3</sup> írt tanulmányok, hiszen róluk korábban magyar nyelven már publikálta kutatási eredményei egy részét Pál Judit. A kötetben való szerepeltetésük ugyanakkor lehetőséget teremt egyrészt arra, hogy a korábbiakhoz képest tágabb kontextusba ágyazza be őket a szerző. Másrészt pedig más kliensekkel összevetve nemcsak a mélyreható elemzés kapcsán felszínre kerülő különbségeket emelhetik ki a szerzők az utolsó két fejezetben, hanem szólhatnak arról is, milyen közös pontok figyelhetők meg a Károlyi család és a klienseik között kialakult viszonyban.

Az áttekintett, viszonylag hosszú időszaknak köszönhetően megállapításokat tehetnek ennek az egyenlőtlen viszonyrendszernek a hosszú távú alakulására vonatkozóan. A munka fő előnye talán éppen ez utóbbi momentum, vagyis az, hogy a 18. század folyamán alaposan átalakuló magyar társadalmi, politikai és kulturális változásokat

a helyi hatalomgyakorlás aszimmetrikus és informális kapcsolatrendszerain keresztül fogja meg. Esettanulmányai-ikkal nem a partikularizmust erősítik, hanem azt mutatják be, hogy a magyar nemesi társadalmat érő hatások, mint például a felvilágosodás eszméi vagy a bürokrácia professzionalizálódása, a meritokráciára való igény megjelenése és az egyre speciálisabb és komolyabb szakértelmet igénylő hivatali pozíciók terjedése a közigazgatásban, hogyan hatottak a kliens-patrónus viszony változására, összességében pedig a helyi hatalomgyakorlás módosulására.

Összefoglalásukban a szerzők rámutatnak arra, hogy a mű elején bemutatott módszertani és fogalmi készletet hogyan lehetne pontosítani, illetve módosítani ahhoz, hogy ezt a változást le tudjuk írni. Kitérnek arra, hogy a 18. század elején a nemesiség és az arisztokrácia még közel élt egymáshoz térben, jelentős kulturális szakadék nem mutatható ki közöttük, így a kliens és patrónusa közötti kapcsolat sokkal informálisabb és közvetlenebb volt, mint a század végén. Ekkor az ugyanezzel a fogalom párral leírt kapcsolatrendszer az arisztokrácia Bécsbe, Pozsonyba, majd Pestre költözésével, így a térbeli és a kulturális távolság megnövekedésével egyre tárgyiasultabb, formalizáltabb lett, a kliensek pedig sokoldalú ügyintézőkből fokozatosan bizonyos szakterületekért felelős bürokratákká váltak, akik áthidalták az előbb említett távolságot a földesúr lakhelye és birtokai között.

A mű pozitív jellemzői közé sorolható, hogy egyrészt gondosan tagolt és szerkesztett, másrészt a szöveg mellé elhelyezett magyarázó ábrák, térképek

<sup>2</sup> Pál Judit 2008: Katolikus bíró egy református város élén. In: *Urbs. Magyar várostörténeti évkönyv III.* Budapest, 213–226.

<sup>3</sup> Pál Judit 2010: Az állam és a patrónus szolgálatában. *Korall* (11.) 42. 179–205.

és táblázatok jelentősen megkönnyítik a szerzők gondolatmenetének követését, és a történeti kontextusban való tájékozódást. A Károlyi családról szóló rész után nyolcoldalnyi színes képet találhatunk a család tagjairól, ami szintén emeli a bemutatott munka színvonalát. Összességében tehát elmondható, hogy egy kiváló kivitelű és valószínűleg részben ezért elég borsos árú könyvet tartunk a kezünkben. (A kiadótól megrendelve a kötet 50 euróba kerül.)

Az olvasást ugyanakkor nehezíti a néhol eluralkodó, akár az oldal háromnegyedét is kitöltő jegyzetapparátus. (Ennek legszélsőségesebb esete a 32–33. oldal, ahol 1,5–3 sornyi főszöveget nagy térköz, majd roppant hosszúságú indexált irodalom és kiegészítő szöveg követ.) Hasonlóan kevésbé olvasóbarát, hogy néhány esetben talán túlságosan is hosszúra nyúltak a bekezdések. (A 255. oldalon kezdődő bekez-

dés például három oldalon keresztül tart, a részben természetesen pozitívumként értékelhető, alaposan kidolgozott hivatkozások miatt.) Mindez azonban a kötet értékéből semmit le nem vonó, alapvetően német szerkesztési sajátosság.

Összességében elmondható, hogy a *Herrschaft an der Grenze* című műben a szerzők jelentős lépést tettek afelé, hogy pontosabb képet alkothassunk a 18. századi helyi hatalomgyakorlás módjáról, illetve annak időbeli változásairól. A mű megírását megelőző nemzetközi kutatás során kidolgozott módszertani és fogalmi keretek, valamint a német nyelvű megjelenés lehetőséget teremtenek arra, hogy a szerzőhármas munkájára érdemi nemzetközi reflexió is születessen.

*Szemethy Tamás*

*Joachim Bahlcke – Thomas Winkelbauer (Hgg.): Schulstiftungen und Studienfinanzierung. Bildungsmäzenatentum in den böhmischen, österreichischen und ungarischen Ländern, 1500–1800.*

(Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 58.)  
Böhlau–Oldenbourg, Wien–München, 2011. 406 oldal.

Az oktatás által közvetített javakhoz való hozzáférés egyenlősége, illetve a hozzáférés pusztja lehetősége a 21. század elején is komoly probléma, amely rengeteg, és ugyanakkor látszólag sosem elegendő anyagi és emberi erőforrást mozgat meg minél jobb megoldások kidolgozása és fenntartása érdekében. Bár az állami oktatási rendszerek kiépítésével a 19–20. században a kormányzat a legtöbb európai országban kiemelkedően nagy szerephez jutott az oktatási intézmények létrehozásában és működtetésében, az oktatásban a mai napig a fenntartói háttér bizonyos pluralitása jellemző: számos más társadalmi szereplő is hozzájárul erőforrásaival a következő generációk minél hatékonyabb felkészítéséhez, s egyúttal általában annak alakításában is részt kíván venni. Mindezt azért érdemes végiggondolnunk, mert a történelmi kérdéscsoportok optimális esetben párbeszédet folytatnak a jelennel, és az itt bemutatandó kötet tanulmányai éppen az oktatás finanszírozásának kora újkori módszereibe engednek betekintést.

A kora újkori *educational revolution* Közép-Európában az utóbbi időben a felekezeti képződés folyamatának kontextusába került: már a konfeszionalizációs modell megfogalmazója, Wolfgang Reinhard szerint is mind a helyi közösségek, mind az egyházi és világi felsőbbeségek érdeke megegyezett

abban, hogy a társadalom minél szélesebb rétegeinek közvetítsék a „helyes” értékeket és normákat, s erre az oktatás intézményi formáit kiválóan alkalmaznak tartották. Ezen túl az egyházi és világi igazgatás egyes szintjeinek egyre növekvő számban volt szükségük megfelelően képzett hivatalnokokra, és ezt az igényt szintén a magasabb szintű iskolák segítségével elégítették ki. Ám miközben a felekezeti megközelítésben írt oktatástörténetnek már vannak eredményei, az iskoláztatás anyagi alapjainak megteremtése mint vizsgálati téma ez idáig háttérben maradt. E hiányt orvosolandó rendeztek 2007 szeptemberében egy nemzetközi konferenciát Bécsben, amelynek tanulmánykötetként jelent meg a recenzált munka a *Veröffentlichungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* tekintélyes sorozatának 58. köteteként. A konferenciaelőadások és a tanulmányok tér- és időbeli keretét a Habsburg Birodalom területe, illetve az 1500 és 1800 közötti időszak adja.

A szerkesztők, Joachim Bahlcke és Thomas Winkelbauer az előszóban (9–14) a fentiekén túl a Habsburg államalakulat sajátos és – többek közt éppen általuk – alaposan reflektált vallási, politikai és etnikai sokszínűségére hívják fel a figyelmet. Mint írják, e tagoltság által különösen jól érzékelhető, hogy az „oktatási mecénatúra

a reformáció és a felvilágosodás között alapvetően a felekezetiiség, az állampatриotizmus és a kora modern nemzeti gondolat erőterében állt”. Az egy-egy intézmény vagy épp szegény diákok javára letett adományok ugyanis nemcsak „a szegények megsegítésének keresztény gondolata jegyében szegény fiatal emberek szükségleteire [általában], hanem egyre növekvő mértékben egyes csoportok vagy régiók konkrét hasznára irányultak” (12). Így az iskolahálózat bővülésének folyamata az impérium számos vallási és nyelvi csoportja, kis politikai egysége révén az egymás szándékait támogató és keresztelő törekvések polifóniájává alakult, amelyben a bécsi udvar hangja – legalábbis a 18. századig – korántsem volt annyira erős, hogy mindössze az „állami” és a „privát” akciók két szótát lehetne kihallani belőle.

Az első rész négy tanulmánya különböző szempontokból ad áttekintést a bevezetőben megfogalmazott történelmi kontextusról. Közülük Anton Schindlingnek a 16–17. századi európai történelem központi problémájaként koncipiált felekezeti képződésről, és Winkelbauernek a cseh és osztrák rendek kollektív identitásairól írt összefoglaló jellegű tanulmányainak részletesebb bemutatásától eltekintek, mivel ezek a problémák talán közismertebbek, kapcsolódásukat a kötet szűkebb témájához pedig az előszó alapján már ismerhetjük. Stefan Ehrenpreis innsbrucki professzor az egyház- és az oktatástörténet-írás kapcsolódási pontjain végigtekintve megállapítja, hogy a konfesszionalizáció-paradigmát megelőzően Németországban utoljára Max Webernek

a protestantizmusról szóló tézise fejtett ki komolyabb hatást az iskoláztatással kapcsolatos kutatásokra, amely a 20. század elején lendítette fel a református oktatási intézmények és pedagógiai dokumentumok iránti érdeklődést. A második világháború után viszont hosszú időre távol került egymástól a két diszciplína. Ehrenpreis ezt érezhetően szomorúnak tartja, pozitív példája pedig az Annales-kör fémjelezte francia történetírás, ahol a 60-as évektől kezdve a „nevelés, oktatás és vallás” összefüggései fontos kérdéssé váltak, és ez már évtizedekkel ezelőtt rendkívül gazdag szempontrendszerű (alfabetizáció-, iskolahálózat-, olvasáskultúra-kutatás) összefoglalásokat eredményezett. Ezt követően a felekezeti megközelítés eddigi, a régi Német-római Birodalom iskoláztatását érintő eredményei kerülnek terítékre: például a 16. századi egyetemalapítási hullám, az uralkodói felügyelet természetű (amely többnyire csak a „csúcshintézményekre” terjedt ki), a helyi elitek elköteleződése az iskolai oktatás mellett és a felvilágosodást megelőző, 1700 körüli reformhullám az oktatásban. Az oktatás efféle, politikai szempontból történő megközelítésében a finanszírozás kérdése elsődleges fontosságot nyer – hangsúlyozza Ehrenpreis a tanulmány utolsó részében. Ebben felállít egy egész Európára jellemzőnek tartott tipológiát is az oktatás anyagi alapjainak forrásaira nézve, amely négy típust tartalmaz: az uralkodói és a lokális hatalom ráfordításait, a magánjellegű adományokat és a tandíjat. Jonas Flöter rövidebb írása rámutat, hogy a német nyelvű történetírás még nem használ sem az „állami, az

üzleti és a magánszféra között működő hálózatok, mozgalmak és szervezetek”, sem a hozzájuk tartozó szociális tevékenység leírására közös fogalomkészletet. A viszonylag nagy fogalmi sokszínűségben egy újabb keletű definíciós kísérlet szerint *Mäzenatentum* alatt érthetjük a „magántulajdon közszolgálatba állítását olyan célokra, amelyek állami forrásból is támogatást nyernek” (63), így erőforrások az oktatásra fordítását is. A *Stiftung* fogalmát hagyományosan jogtörténészek vizsgálták, ám M. Borgolte megpróbált kultúr- és társadalomtörténeti megközelítéssel élni, amelynek legfontosabb momentuma, hogy az alapítványtevő olyan célt jelöl meg adományára számára, amely a saját „akcióterületének” (többnyire az életének) határán túlnyúlik, a későbbiekben pedig akarátát végrehajtva mintegy jelenvalóvá teszik őt az ezzel megbízottak. Természetesen az alapító emlékezete nem az egyetlen célja ezen aktusoknak, a *caritas* gyakorlása legalább ugyanennyire fontos szempont. Flöter néhány példán megmutatja, hogy a két fogalom fenti értelmezése a kurrens korajúkor-történeti kutatásban is jelen van, majd tanulmánya végén a kötet harmadik kulcsfogalma, a *Bildung* gazdag fogalomtörténetét vázolja fel, és megállapítja, hogy az a kora újkorral foglalkozó szakirodalomban a mai jelentésével összhangban – de a korabelitől elszakadva – minden szervezett oktatási-tanulási tevékenységre használatos.

A további négy, részben időrendi, részben felekezeti alapon összeállított blokkban olvashatjuk azokat az esettanulmányokat és tágabb fókuszú ismeretéseket, amelyekben „a reformáció

utáni oktatási mecénatúra számos részletét” ismerhetjük meg (12). Az első közülük, amely mindössze két dolgot tartalmaz, a 16. századra és evangélikus környezetben működő iskolákra koncentrálna. Martin Holý Cseh- és Morvaország olyan iskolai alapítványait vizsgálta, amelyeket a reformáció után az új tanokat követő nemesség hozott létre. A három példa: a morva testvériség eibenschitzi (ma: Ivančice, Csehország) gimnáziuma, a großmeseritschi (ma: Velké Meziříčí, Csehország) gimnázium és a sobieslavi (ma: Soběslav, Csehország) latin iskola alapításának eltérő történetei a szerző szerint azt egységesen mutatják, hogy az alapítással a nemesek saját felekezetiük megerősítéséhez járultak hozzá. Holý azt is kiemeli, hogy „nemzeti” motiváció nem mutatható ki az alapítók részéről. Ezzel éppen ellenkezőt állít Christine Absmeier a sziléziai rendek és a latin iskolák viszonyát bemutató dolgozatában, aki úgy látja, hogy a nemesség és a városi polgárság jelentős anyagi ráfordítása az oktatási intézmények fejlesztésére a reformáció befogadását követően egységes koncepció jegyében történt: a lutheri *vera religiót* és a rendi államot mint optimális államformát összekötő és ajánló Melanchton-féle iránymutatásában. Nézetei nemcsak az iskolákban oktató humanista professzorok, hanem a világi elit körében is ismertek és népszerűek voltak, alapvetően befolyásolták politikai tevékenységüket, és hatottak a kialakulófélben lévő tartományi azonosságtudatra (*Landesbewusstsein*) is. Az új vallást követő nemesek és polgárok pedig az iskolákra és iskolázásra egyértelműen olyan tevékenységként tekintettek, amelyek a melanchtoni cél-

kitűzésnek megfelelően egyszerre szolgálták Isten dicsőségét és a haza üdvét.

A második szakaszban 16–17. századi alapítványokkal foglalkozó tanulmányokat olvashatunk, ezúttal felekezeti distinkció nélkül, így ide került például a kötet egyik hazai szempontból igen releváns dolgozata, Fazekas Istváné. A tanulmány a rendelkezésre álló szakirodalom alapján felvázolja a három részre szakadt Magyarország iskolatípusainak sajátosságait, lehetőség szerint kiemelve a finanszírozási megoldásokat. Az evangélikus és katolikus kisiskolák hálózatától kezdve a középfokú intézményeken át az egyetemig, illetve fontos kiegészítésként a *peregrinatio academică*ig az oktatás minden szintjét ismerteti a szerző. Azonban éppen az iskolák anyagi viszonyaira nézve rendszeres kutatások híján jellemzően csak hely- vagy egyháztörténeti írásokban szereplő példákat tud felmutatni, amelyek ugyan tanulságosak, mégis kevésnek bizonyulnak ahhoz, hogy Fazekas e szempont mentén próbáljon meg általánosabb tanulságot megfogalmazni. Joachim Bahlcke egy glogauai (Szilézia, ma: Łódź, Lengyelország) nemes, Joachim vom Berge 16. századi ösztöndíj-alapítványának sorsát követi egészen a 18. század közepéig. Az evangélikus diákok gimnáziumi és – sziléziai protestáns egyetem híján – birodalmi egyetemi tanulmányait fedező alapítvány az alapítói rendelkezéseket és a kezelés módját tekintve megfelelt a korszakban létrehozott hasonló intézményeknek (így a Christine Absmeier által bemutatottaknak is). A fehérhegyi csata után a protestáns oktatás helyzete megrendült

a cseh korona országaiban, ám a család és az ösztöndíjakról döntő grémium sokáig megakadályozta, hogy az alapítványt katolikus kézre játsszák. Erre csak akkor került sor, amikor a család egyik tagja 1670 körül katolizált, s I. Lipót dekretuma segítségével hozzájutott a tőke nagyobb részének kezeléséhez, amelynek jövedelmét ettől kezdve a helyi jezsuita kollégium élvezte. A 18. század közepén a katolikus ág kihalása után a család másik ága az ezúttal református uralkodó, a porosz II. Frigyes közreműködésével szerezte azt vissza az evangélikus oktatás számára. Szerkesztőként Bahlcke nem mulasztotta el a konfesszionális és a regionális politika dimenziójába helyezni a történetet: a tanulás így az, hogy az alapítványt tevők és kezelők implicit módon politikai törekvések részévé válnak, ezúttal az országhatárokat átlépő protestáns oktatási tradíció támogatása révén. Ez a támogatás a Habsburg-hatalom számára gyanús és üldözendő jelenség volt, mivel szembement a birodalom egységét és katolikus jellegét erősítő törekvésekkel. A sziléziai tárgyú kutatást még egy tanulmány képviseli itt: Julian Kümmerléé, amely a boroszlói (ma: Wrocław, Lengyelország) *Magdalenengymnasium* első német nyelvű színdarabjával, Christian Gryphius művével (1690) foglalkozik. A német nyelv történetéről szóló, irodalomtörténeti jelentőségű mű születése tulajdonképpen egy városi tanácsnoknak köszönhető, aki alapítványt tett egy német nyelvű drámai darab bemutatására az iskolai színpadon. Uwe Koch a 17. századi bautzeni (Németország) orvos és tanács-



nok, Gregor Mättig széles körű mecénási tevékenységét tárja fel, amelyet a helyi evangélikus gimnázium érdekében fejtett ki. Walpurga Oppeker részletgazdag dolgozata pedig egy felső-ausztriai katolikus nemes, Joachim Enzmilner von Windhag intézmények sorára kiterjedő oktatási mecenatúráját mutatja be.

A harmadik részben szerzetesrendek iskoláiról esik szó. Kvantitatív megközelítésével és 18. századi fókuszával kitérnek a cseh jezsuita provincia (Cseh-, Morvaország, Szilézia, Lausitz) csehországi kollégiumainak szemináriumait vizsgáló munka Kateřina Bobková-Valentová tollából. A *seminarium* a jezsuita terminológiában egyszerűen internátust, különböző háttérű diákok lakhatására és ellátására szolgáló intézményt jelentett, mint azt a szerző a bevezető fejezetben világosan megmagyarázza. A tizennégy vizsgált intézmény lakóinak létszámát az alapítványi férőhelyek számával összehasonlítva kiderül, hogy a kettő többnyire nem fedi egymást: a valóságban gyakran kevesebb tanulót lehetett az alapítványi jövedelemből elhelyezni a szemináriumban, mint az alapító kívánta. Egy szemináriumi anyakönyv (Komotau, ma: Chomutov, Csehország) segítségével feltárva az ösztöndíjas diákok életkorát, társadalmi háttérét és tanulmányi adatait, kirajzolódnak az ösztöndíjak kedvezményezettjeinek jellemző vonásai is. Ugyanezen jezsuita rendtartománynak a morvaországi Olmützenben (ma: Olomouc) található kollégiumáról ír Stefan Samerski, bemutatva, hogy a rendi vezetés, a püspök, a császár és a pápa hogyan dolgozott együtt a trienti zsinat idején egy Morvaország,

sőt egész Közép- és Észak-Európa katolikus megújulásának bázisául szolgáló oktatási intézmény (gimnázium és papi szeminárium) létrehozásán. Samerski azt is megmutatja, hogy a 17. századi fénykor után, amikor egyre kevesebb új mecénás kereste meg a kollégiumot, jelentősége csökkenésével párhuzamosan lassan önállóságának egyre nagyobb korlátozását is el kellett fogadnia. A harmadik jezsuita témájú munka a rend tiroli intézményeinek finanszírozását járja körül, ám Astrid von Schlachta tanulmányát nem a politikai vonatkozások, hanem inkább a gazdálkodás és a jövedelemszerzés lehetőségeinek és korlátainak feltárása teszi figyelemre méltóvá. Arthur Stögmänn kimutatja, hogy a piarista rend Morvaországban és Alsó-Ausztriában a 17. században protestáns többségű területeken, de katolikus földesúr hívására telepedett le. Ez alól a kivételt a század végi bécsi iskolanyitás jelenti, amelyet a rendi vezetés részéről elsősorban presztízsszemponatok vezéreltek. Végül Hedvika Kuchařová révén ismét Csehország, a strahovi (ma: Prága része) premontrei kollégium kerül tárgyalásra, amely a jezsuita oktatási intézmények árnyékában, velük hol konfrontálódva, hol együttműködve sikeres eszköznek bizonyult a rendi utánpótlás megnyeréséhez és neveléséhez.

A 18. század címet viselő utolsó blokk első írása Regina Pörtner munkája, amely a katolikus megújulás 1561–1712 közötti magyarországi és ausztriai eseményeiben igyekszik a különböző érdekelt – s távolról szemlélve azonos érdekű – felek: az uralkodó, a katolikus helyi elit, az egyházi elit, a jezsuita rend erőviszonyait

és érdekkonfliktusait rekonstruálni. Rejtélyes viszont, hogy ez az egyébként kiváló tanulmány miért itt kapott helyet, amikor 18. századi események csak elvéve szerepelnek benne. Ingrid Kušniráková, a Szlovák Tudományos Akadémia munkatársa a 17–18. századi magyarországi konviktusokat mutatja be. Először az alapítások körülményeit, majd a gazdasági hátteret és az intézmények mindennapjait, végül a 18. századi változásokat írja le igen alaposan – utóbbi a királyi kormányzat mind nagyobb szerepvállalásának lépéseit veszi sorra az alapítványok feletti felügyeleti jog kodifikálásától (1723) kezdve a királyi ösztöndíjas helyek növekedésén át a konviktusok 1784. évi feloszlásáig. Számos érdekes és ismeretlen részletet felsoroló dolgozatának értékét viszont sajnos csökkenti a hivatkozások szűkmarkú használata, ami véleményem szerint kifejezetten az ellenőrizhetőség rovására megy. A 18. század iránt érdeklődő magyar közönség számára ismert Olga Khavanova munkássága, jelen írásában az említett királyi ösztöndíjakat az uralkodói „szociálpolitika” eszközeként tekintve az ösztöndíj-igénylés és -osztás szabályosságait és szabálytalanságát világítja meg komoly forrásbázisra építve. Végül Ivo Cerman tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy a felvilágosodás oktatással kapcsolatos célkitűzései – ez esetben a kisiskolák hálózatának gyarapítása, újfajta pedagógiai módszerek meghonosítása – nemcsak állami kezdeményezésre valósultak meg a Habsburg-országokban, hanem a nemesség egyes képviselői is önállóan és rendkívül aktívan vették ki a részü-

ket a felvilágosodás programjának megvalósításából.

A fenti tömör felsorolásból is kibontakozik az a számtalan részlet és továbbgondolásra érdemes következtetés, amellyel az olvasó a kötetet végigolvasva találkozik, de a tanulmánykötetek jellegzetes problémája, a tartalom sokfélesége erre a könyvre is rányomja a bélyegét. A szerkesztők maguk is jelzik, hogy még az időrend és a felekezetek szerinti tagolásban is maradtak ki nem küszöbölhető következetlenségek. Ez a források valóban különböző szinteken álló feldolgozottságával, az egyes tanulmányok nyújtotta kép eltérő „élességével” persze kielégítően magyarázható, de akkor is sajnálhatjuk, hogy általános tanulságok megfogalmazására kísérlet sem történik. Pontosabban az ilyen jellegű állítások a kötet elején találhatóak, és nem utalnak közvetlenül a felsorakoztatott eredményekre. A téma elméleti kereteinek pontosítását, amely például egy tipológia felállításában vagy a terminológia pontosabbá tételében jelenhetne meg, a kötet közvetlenül nem mozdítja elő. Stefan Ehrenpreis és Jonas Flöter tanulmányai tesznek ugyan ebbe az irányba lépéseket, ám megállapításaik a könyv többi részében nem keltenek visszhangot.

Mindent összevetve olyan kötetet kaptunk, amely az oktatásfinanszírozás témáját elhelyezi a kora újkori Habsburg Monarchia kutatási kontextusaiban, valamint ugyanebben a témában igényes és jól használható tanulmányok seregzemléjét tartalmazza. Ezen belül pedig a vizsgálatok súlypontja a felekezetek alakulásának folyamatára esik, s kisebb hangsúllyal a 18. századi állami befolyásszerzés egyes lépései is

tematizálódnak. Ezen túl inkább egy seregszemplét olvashatunk különböző, finanszírozásról szóló tanulmányokból, amelyek között azonban sok kifejezetten igényes és jól használható.

Magyar szemmel nézve nemcsak a négy magyarországi vonatkozású dolgozat miatt megkerülhetetlen a kötet, hanem amiatt is, mert számos iskola-típus kutatásához kínál szempontokat és párhuzamokat, és ezzel segíthetné

a magyar politika-, egyház- és oktatástörténet közép-európai beágyazását. Csak remélni tudom, hogy a kötet utat talál a kora újkori Közép-Európa politikájával, felekezeteivel, oktatásával foglalkozó történészekhez és műhelyekhez, valamint a tágabb szakmai közönséghez is.

*Szekér Barnabás*

## Paksy Zoltán: *Nyilas mozgalom Magyarországon, 1932–1939.*

Gondolat, Budapest, 2013. 254 oldal.

Paksy Zoltán eddigi tudományos pályafutása során három főbb történeti témakörrel foglalkozott: a korai magyar nemzetiszocialista, nyilaskeresztes pártokkal és azok választástörténetével, illetve tágabban véve a 30-as évek szélsőjobboldali mozgalom- és párttörténetével; a Horthy-korszak első kétharmadának választástörténetével (főként a Dunántúlra koncentrálva); valamint a zsidóság és az antiszemitizmus kérdéskörével. Ennek a három témának komoly metszéspontja van, amit jól tükröz a 2013-ban megjelent, *Nyilas mozgalom Magyarországon, 1932–1939* című kötet, amely a választásokon is előretörő antiszemita, aszemita mozgalmakkal foglalkozik.

A nyilaskeresztes mozgalom történetét, ha a hatalomra kerülést és az emigráció idejét nem tekintjük, két szakaszra lehet bontani: a korai (1932–1939) és a parlamenti évek 1944 októberéig tartó időszakára. A hazai nemzetiszocialista, szélsőjobboldali mozgalmak története kapcsán az utóbbi időszakkal viszonylag sokan foglalkoztak, a korai szakaszt azonban annál kevesebben kutatják, ezért és a recenzált kötethez való kapcsolódásuk miatt érdemes őket külön is megemlíteni. Napjainkban (főként az 1935 előtti éveket tekintve) a főbb kutatók: Udvarvölgyi Zsolt,<sup>1</sup> Paksa

Rudolf,<sup>2</sup> és persze maga Paksy Zoltán. Foglalkozott még a témával többek között: Vonyó József,<sup>3</sup> Szécsényi Mihály,<sup>4</sup> Gárdonyi Sándor,<sup>5</sup> Fodor Miklós Zoltán,<sup>6</sup> illetve korábban Sipos Péter<sup>7</sup> és Szakács Kálmán<sup>8</sup> is. De a fenti szerzők műveinek többsége

2009: *Meskó Zoltán: Egy politikusi pályakép.* (PhD-disszertáció.) Miskolci Egyetem, Miskolc.

- 2 A legfontosabbak: Paksa Rudolf 2009: Szélsőjobboldali mozgalmak az 1930-as években. In: Romsics Ignác (szerk.): *A magyar jobboldali hagyomány, 1900–1948.* Budapest, 275–304; Paksa Rudolf 2012: *A magyar szélsőjobboldal története.* Budapest; Paksa Rudolf 2013: *Magyar nemzetiszocialisták. Az 1930-as évek új szélsőjobboldali mozgalma, pártjai, politikusai, sajtója.* Budapest.
- 3 Vonyó József 1994: Meskó pártja Zalában. Adatok a nyilasok Zala megyei szerepéről és társadalmi bázisáról (1933–1935). In: Bilkei Irén (szerk.): *Zalai történeti tanulmányok 1994.* Zalaegerszeg, 277–303; Vonyó József 1995: Adatok és dokumentumok két parlamenti választásról (Mohács, 1935. és 1939.). In: Szita László (szerk.): *Baranyai történetírás 1992/1995.* Pécs, 117–135.
- 4 Szécsényi Mihály 1987: A szélsőjobboldal társadalmi bázisa az 1935-ös debreceni választásokon. In: Á. Varga László (szerk.): *Társadalomtörténeti módszerek és forrástípusok.* Salgótarján, 367–387.
- 5 Gárdonyi Sándor 2002: Nyilas mozgalmak Debrecenben, 1933–1939. *Debreceni Szemle* (10.) 1. 79–99.
- 6 Fodor Miklós Zoltán 2005: Nyilaskeresztes pártok jelenléte az 1930-as évek Nógrád megyéjében. in.: *A Nógrád Megyei Múzeumok Évkönyve XXIX.* Salgótarján, 119–135.
- 7 Sipos Péter 1979: Nyilasmozgalmak 1931–1944. In: *História* (1.) 4. 18–19.
- 8 Szakács Kálmán 1963: *Kaszáskeresztesek.* Budapest.

<sup>1</sup> Udvarvölgyi Zsolt 2004: *Fejezetek a magyar szélsőjobboldal korai történetéből: fasiszták, kékingesek és a Meskó-párt.* <http://mek.niif.hu/02100/02105/02105.htm> – utolsó letöltés: 2016. február 17; Udvarvölgyi Zsolt

lokálisan behatárolt vagy egy konkrét mozgalomra, pártra koncentráló, nem pedig átfogó írás.<sup>9</sup> Szemben jelen kiadvánnyal, amely a teljességre törekszik, méghozzá sikeresen.

A kötet Paksy Zoltán 2007-ben megvédett doktori disszertációjának térben kibővített, újabb kutatási eredményeket is magába foglaló változata.<sup>10</sup> Egyes részek módosultak, bővültek, de voltak, amelyek ki is kerültek a kiadott műből a disszertációhoz képest, tehát mind a kettőt érdemes elolvasnia annak, akit alaposabban is érdekel a téma.

A könyv felépítése logikus, a törzsszövegen kívül huszonnégy képet, két ábrát és tizenkilenc táblázatot, több hosszabban idézett kiáltványt, felszólalás-, cikk- és beszédrészletet is tartalmaz. A könyvben névmutató is van, amit fontos és jó döntésnek tartok, hiszen manapság már nem minden tudományos kiadványban találunk ilyet. Egyetlen technikai negatívum említhető meg, hogy a felhasznált források nincsenek különválogatva típus alapján, hanem egybe vannak felsorolva, sőt, a felhasznált (korabeli) sajtótermékek és levéltári források a könyv végén egyáltalán nincsenek megadva,

ezért ezekről csak a lábjegyzetekből értesülhetünk. Paksy disszertációjában még hét külön csoportban voltak a források, és többek között az is kiderült belőlük, hogy a szerző nyolc (!) levéltárban kutatott a mű elkészítéséhez.

A szerző már előszavában elmondja véleményét arról, hogy 1945 után a politikai légkör miatt nem valósulhatott meg a hazai nemzetiszocialista mozgalmak történetének igényes szakmai feldolgozása, legalábbis 1956-ig semmiféleképpen sem. Ez nemcsak szemléleti torzulásokat, hanem tárgyi tévedéseket is eredményezett. A korai mozgalmak marginalizáltan jelentek meg a publikációkban és a közgondolkodásban, Szálasi Ferenc szerepét pedig felnagyították. Napjainkig ugyan történt ebben előrelépés, azonban csak kismértékben – mint írja – és ebben, úgy vélem, egyetérthetünk a szerzővel.

Jelen mű egyik fontos kiindulópontja, hogy a radikális és szélsőjobb oldali nézetrendszer ellentétben a közgondolkodásban rögzült téveszmével, nem 1919-ben mintegy „trauma hatására” keletkezett, hanem szervesen gyökerezik a magyar társadalom történeti fejlődésében. A magyar mozgalom nem a német minta másolása – még ha külsőségeiben van is szó erről –, hanem a „magyar keresztény-nemzeti fundamentalizmus radikális változata” (114). Olvasatomban a szerző viszont azzal a nézettel sem ért egyet, hogy „egyes ágai leszármazottai” egymásnak ezek a csoportok, tehát nem egy Istóczy → Katholikus Néppárt → fehérterror → fajvédők → nemzetiszocialisták lineáris láncot lát, hanem ennek a néplélekbe ivódott szemléletnek az aktuális korszellemhez igazodott lecsapódását.

<sup>9</sup> Ezen elhanyagolt kutatási terület egy további fontos munkáját, a Kovács Tamás által szerkesztett és kiválóan jegyzetelt forráskiadványt érdemes még kiemelni: Kovács Tamás (szerk.) 2009: *Rendőrségi célkeresztben a szélsőjobb: Dr. Sombor-Schweinitzer József rendőrfőkapitány-belyettes feljegyzése a szélsőjobboldali mozgalmakról, 1932–1943*. Budapest.

<sup>10</sup> Paksy Zoltán 2007: *A magyarországi nemzetiszocialista mozgalmak megalakulása, tevékenysége és társadalmi bázisa a Dunántúlon 1932 és 1939 között*. (PhD-disszertáció.) Pécsi Tudományegyetem, Pécs.

Tehát egy, a társadalom történeti fejlődése során azonos gyökerekkel rendelkező, de nem egymásból, hanem a közös gyökerekből külön kinövő ideológiákként kell tekinteni őket.

A szerző – véleményem szerint nagyon helyesen – nemcsak az antiszemizmust mint leginkább szem előtt lévő tényezőt emeli ki, hanem a közösségfelfogást is, utalva arra, hogy a közösségi szemlélet a hazai nemzetiszocialistáknál még fontosabb szereppel bír, mint a német nemzetiszocializmusban. Hozzáteszem, ha ehhez hozzávesszük az Akadémia irányvonalát a dualizmus idején, főként Concha Gyözőre és körére koncentrálva, akkor láthatjuk, hogy ennek a „közösség egyének elé helyezése” szemléletmódnak is dualizmus kori gyökerei vannak. Tehát a hazai mozgalmak közösségről alkotott képe nem a külföldi mintával egyezett meg, hanem inkább a hazai gyökerekre hasonlított. Ennek köszönhető, hogy a fajvédők – igaz, valamikori támogatottságuktól erősen elesve – a nyilasok mellett is fennmaradtak, és bár egyes fajvédőkből nyilasok lettek, de nem „a” fajvédőkből lettek nyilasok. Az átfedések csak esetlegesek és személyi jellegűek, a két mozgalom és eszme-rendszer azonos gyökerű, de egyik nem a másiknak a „meghaladása”, hanem egy új „kicsapódás”.

Épp a közös alap miatt mutatja be a mű előzményként az 1920-as évekbeli hazai szélsőjobbaldali irányzatokat is, a fajvédőket, korai „fascistákat”, nemzetiszocialistákat (talán kicsit aránytalanul sok teret szentelve Méhely Lajosnak), majd bővebben tárgyalja a 30-as éveket, és az 1939-es választásokkal zárja művét. (Disszertá-

ciójában még korábról, a dualizmus kori hagyatékból indul ki.)

A szerző alaposan elemzi a nyilaskeresztes pártok társadalmi bázisát, és revideál sok régi beidegződést, többek között a fent már idézett szerzők néhány megállapítását is kritizálja, például az agrárnépeség viszonylatában, rámutatva, hogy nemcsak a kaszáskereszteseknek volt nagy agrárszavazói bázisuk, hanem a későbbiekben a különböző nyilas és nemzetiszocialista pártoknak is. Ahogyan a kritikai megjegyzései után írja: „Ezek a vegyes megállapítások is jelzik, hogy a kérdést eddig még egyetlen elemző szakmunka sem tisztázta kellően” (144). Csoór Lajost és a Népakarat Pártját szokás nemzetiszocialistának nevezni, azonban Paksy nem sorolja oda, hanem egy „nacionalista alapon szerveződő kizsádapártnak” (204) tekinti, amiben egyetérték vele, szerintem sem lehet azt a tipikusan nemzetiszocialista pártok közé sorolni. Csoór antiszemita volt ugyan, mint a kor legtöbb képviselője, de ezenkívül kevés dologban hasonlított a nemzetiszocialistákra.<sup>11</sup> Sajnos pártjának programja töredékesen maradt fent csupán lapjában, az *Igazságban*, amit szintén nem tekinthetünk nemzetiszocialista programnak, továbbá előfordult az is, hogy konkrétan elhatárolta magát a nemze-

<sup>11</sup> Csoór az országgyűlés egyik legszorgalmasabb felszólalója volt, a legtöbb törvényjavaslatnál kifejezésre juttatta véleményét, főként a kisparaszttság, a munkásság és a kisiparosság nevében. Több alkalommal is felszólalt a gazdaadósságok ügyében, földbirtok-, adó- és pénzügykérdésekben. Felszólalásaiban nem köszön vissza a nemzetiszocialista álláspont.

tiszocializmustól.<sup>12</sup> Azt azonban mindenképpen meg kell említeni, hogy a korszakban ő és pártja volt a leginkább cigányellenes. Amíg a többi párt programjában és lapjaiban alig foglalkozott a témával, addig Csoór igen, és úgy gondolta, hogy a jövőben nagy társadalmi problémát jelent majd a cigányság.

Az 1939-es választásokról írt utolsó fejezet „nyúl farknyi” a könyv végén, mégis talán az egyik legértékesebb része a műnek. Ugyanis alaposan elemzi nemcsak a szélsőjobboldal választói bázisát – akik konkrétan szavaztak rájuk –, hanem a társadalmi bázisukat is, akik koruk vagy egyéb okok miatt nem rendelkeztek szavazati joggal, vagy pedig azért nem szavaztak, mert nem indult szélsőjobboldali párt a kerületükben. Rámutat arra is, hogy amely kerületekben nem volt nyilas lista, ott volt a legmagasabb az érvénytelen szavazatok aránya, tehát ez is lehetett a szavazói akarat egyfajta kinyilvánítása. Továbbá felvázolja a Pest környéki szélsőjobboldali szavazatok kiugró száma kapcsán azt, hogy Endre László alispánjának szerepe lehet az eredményekben. Persze leszögezi, nincs bizonyíték arra, hogy Endre bárhogyan is támogatta volna a jobboldali ellenzékét, viszont nem is lépett fel ellenük, és az, hogy hagyta őket szabadon működni, már ekkora jelentőséggel bírt. Ebből a tényből pedig következtetni lehet arra, hogy ha máshol se léptek volna föl ellenük hatóságilag, akkor még jelentősebb eredményeket érthettek volna el.

A szerző megállapítja, hogy a „magas szavazati arány elérése arra utal, hogy a nyilasok rendkívül széles társadalmi támogatottsággal bírtak, s gyakorlatilag ahol elindultak, ott tömeg-támogatottságot tudhattak magukénak” (224). Ezt a legtöbb történész azzal magyarázza, hogy a legesélyesebb helyeken indultak, ahol a legnagyobb bázisuk volt, vagy pedig a legesélyesebb jelöltjük. Azonban Paksy igyekszik ezt is cáfolni, rámutatva, hogy van, ahol nem indult egyéni jelöltjük, s csak listát tudtak állítani, vagy pedig fordítva, nem tudtak listát állítani, de egyéni jelöltet igen. Ezekben a kerületekben megszerzett magas szavazati számok (például 30% körüli listás eredmények) azt bizonyítják, hogy ha állítottak volna egyéni jelöltet, akkor ott is eséllyel szálltak volna be a küzdelembe. Ahol nem indult egyéni jelöltjük, annak az lehetett oka, hogy több helyen (nem mellesleg ugyanúgy, mint a kisgazda jelöltek esetében) az ajánlási íveken szereplő nevek egy részét érvénytelenítették, vagy akár a leadási helyet is idő előtt bezárták.

A jelölt- vagy listaállítás legvalószínűbb hátráltatója azonban sokkal inkább a pénzhiány volt, ami viszont felveti a kérdést, hogy létezett-e komoly német támogatás a választások alatt a nyilasok részére. Az úgynevezett guruló márkák története erről szól, azonban a történettudomány jelenleg meghaladni látszik ezt a nézetet, és Paksy is lát realitást a vádak alaptalanságában.<sup>13</sup> Továbbá úgy véli, hogy az

<sup>12</sup> *Képviselőházi napló*, 1937. április 28. 12. kötet, 325–327.

<sup>13</sup> Lásd például: Stankovits György 1997: Nyilasok a Parlamentben. *Belvedere Meridionale* (9.) 3–4. 100–124; Ungváry Krisztián 2003: Kik azok a nyilasok? *Beszélő* (8.) 6.

1938-as választójogi törvénymódosítás egyes részei is főként pont a szélsőjobb-  
oldal visszaszorítása érdekében lettek  
megalkotva, tehát még nagyobb társadalmi  
bázist tételezhetünk föl. Néhány  
németajkú falu szavazati arányát meg-  
vizsgálva azt is valószínűsíti a szerző,  
hogy tévhit, miszerint a magyarországi  
németiség kiemelten támogatta volna  
a nyilasokat. Ezt az állítást elsősorban  
Egry Gábor,<sup>14</sup> továbbá Vonyó József<sup>15</sup>  
kutatásai révén is alátámaszthatjuk.

Összességében elmondható, hogy  
sok szempontból újszerű, nagy kutató-  
munkát maga mögött tudó könyvről  
van szó, amely igyekszik tárgyilagosan  
megközelíteni a vizsgált korszakot, és  
minden revideáló gondolatát érvekkel  
és adatokkal alaposan alátámasztani.

*Godzsák Attila*

---

58–68; Ungváry Krisztián 2004: Kik voltak a nyilasok? Egy szocialista tömegpárt. *Rubicon* (15.) 11. 4–17; Karsai László 2008: Reflektor a sötétbe. Szálasi Ferenc naplója, 1943. szeptember 15. – 1944. július 18. I. rész. *Beszélő* (13.) 3. 54–76; Paksa Rudolf 2011: *A magyar szélsőjobboldali elit az 1930-as évek elejétől 1945-ig.* (PhD-disszertáció) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest; Karsai László 2016: *Szálasi Ferenc. Politikai életrajz.* Budapest.

<sup>14</sup> Egry Gábor 2006: A nemzeti és etnikai kötődés szerepe a választói magatartás alakulásában Magyarországon a 20. században. *Múltunk* (51.) 1. 170–197.

<sup>15</sup> Vonyó 1995.



---

# SZERZŐINK

- Barkóczy Janka (1983) filmtörténész, PhD-hallgató  
(Budapesti Corvinus Egyetem Társadalmi Kommunikáció Doktori Iskola)  
barjanka@gmail.com
- Berta János (1982) PhD-hallgató  
(PTE Interdiszciplináris Doktori Iskola Néprajz–Kulturális Antropológia  
Doktori Program)  
jnsberta@yahoo.com
- Bezsenyi Tamás (1988) történész, kriminológus  
(NKE RTK Kriminálisztikai Intézet)  
bezsenyi.tamas@uni-nke.hu
- Böszörményi-Nagy Orsolya (1985) PhD-hallgató  
(ELTE BTK Atelier Európai Historiográfia és Társadalomtörténet  
Doktori Program)  
orsolya.bn@gmail.com
- Gidó Attila (1979) történész  
(Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, Kolozsvár)  
gidoattila@yahoo.co.uk
- Godzsák Attila (1990) történész  
(Petőfi Irodalmi Múzeum – Kazinczy Ferenc Múzeum)  
godzsakattila@gmail.com
- Graffits Tamás (1985) PhD-hallgató (ELTE BTK Atelier Európai Historiográfia  
és Társadalomtörténet Doktori Program)  
tgraffit58@gmail.com
- Lénárt András (1975) történész, szociológus  
(OSZK 1956-os Intézet és Oral History Archívum)  
lenart.andras@ella.hu
- Mravik Patrik Tamás (1994) történelem szakos MA-hallgató  
(ELTE BTK Atelier Európai Társadalomtudományi és Historiográfiai Tanszék)  
montventoux14@gmail.com

- Murai András (1966) filmtörténész  
(Budapesti Metropolitan Egyetem)  
mandras@nyme.hu
- Óri Péter (1963) történész  
(KSH Népesedéstudományi Kutatóintézet)  
ori@demografia.hu
- Pakot Levente (1978) történész  
(KSH Népeségtudományi Kutatóintézet)  
pakot@demografia.hu
- Sivadó Ákos (1984) posztdoktori kutató  
(MTA BTK Filozófiai Intézet)  
sivado.akos@btk.mta.hu
- Szabó Elemér (1972) középiskolai tanár, PhD-hallgató  
(Csokonai Vitéz Mihály Gimnázium, Debrecen;  
Debreceni Egyetem Történelem és Néprajz Doktori Iskola)  
szaboelem@tutanota.com
- Szekér Barnabás (1987) középiskolai tanár, levéltáros  
(Piarista Gimnázium, Budapest; Piarista Rend Magyar Tartománya  
Központi Levéltára)  
szekerba27@gmail.com
- Szemethy Tamás (1989) középiskolai tanár, PhD-hallgató  
(ELTE Trefort Ágoston Gyakorló Gimnázium; ELTE BTK  
Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Program)  
szemethy.tamas@trefort.elte.hu
- Takács Róbert (1978) történész (Politikatörténeti Intézet)  
takrobi@yahoo.com

# CONTENTS

## FILM AND HISTORY

Elemér Szabó	„I was well in the middle of it all [...], had it not been for the film, I would have been in jail”: Interview with Former Co-op Chairman József Ferenczi, the Protagonist of the Documentary “The Resolution”	5
Janka Barkóczy	News in Past Tense: Memory Politics in Hungarian World News	21
Orsolya Böszörményi-Nagy	Film: Between Production and Reception: Interpretations of ‘Love’ by Károly Makk	36
Patrik Tamás Mravik	“Socialist Heroes Have Multiplied in our Films”: The Film-Making Process in Early 1960s Hungary through the Lens of the Debates of the Scriptwriters’ Council	56
András Murai	Recycled Footage: 1956 Footage in the Public Discourse of the Early Kádár Era	78
János Berta	Reality at All Costs: Filmmakers’ Epistemology and Attitudes in 1970s Hungarian Documentaries	90
Tamás Bezsenyi – András Lénárt	“It should be a pleasure to be a cop here!” Representation of Crime in Fiction Movies of the Kádár Era	108
Róbert Takács	Western Film and its Audience from the Death of Stalin to Helsinki (1953–1975)	137
Péter Őri – Levente Pakot	Household Structure in 19 <sup>th</sup> Century Hungary. First Results from the Hungarian MOSAIC Sample	164

---

 BOOKS
 

---

- Nostalgia, Trauma and Historiography  
 Pintér Judit Nóra: A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia.  
 – Tamás Graffits 193
- The Two Faces of the Early Modern Period  
 Tamás Demeter – Kathryn Murphy – Claus Zittel (eds):  
 Conflicting Values of Inquiry. Ideologies of Epistemology  
 in Early Modern Europe.  
 – Ákos Sivadó 204
- Hungarian Jewish Narratives and Transylvanian Analogies  
 Laczó Ferenc: Felvilágosult vallás és modern katasztrófa közt.  
 Magyar zsidó gondolkodás a Horthy-korban.  
 – Attila Gidó 209
- András Vári – Judit Pál– Stefan Brakensiek: Herrschaft an der Grenze.  
 Mikrogeschichte der Macht im östlichen Ungarn im 18. Jahrhundert.  
 – Tamás Szemethy 215
- Joachim Bahlcke – Thomas Winkelbauer (Hgg.): Schulstiftungen  
 und Studienfinanzierung. Bildungsmäzenatentum in den böhmischen,  
 österreichischen und ungarischen Ländern, 1500–1800.  
 – Barnabás Szekér 219
- Paksy Zoltán: Nyilas mozgalom Magyarországon, 1932–1939.  
 – Attila Godzsák 226
- Authors 231  
 Contents 233  
 Abstracts 235

## ABSTRACTS

### Janka Barkóczi: News in Past Tense: Memory Politics in Hungarian World News

The talking newsreel *Hungarian World News* (*Magyar Világhíradó*) produced by the Hungarian Film Bureau between 1931 and 1944 is one of the most important visual resources for the Horthy era. The news compilations, shown in theatres independently or as a mandatory screening before other shows, are not only reflections on current affairs, but also frequently used to thematise events in the historical past. News about national celebrations, anniversaries and commemorative events repeatedly reiterate which historical moments form the undisputable milestones of the nation's collective memory. Utilising the means of efficient and professional mass communication the show also integrates these events into the practice of social communication. What were the events and historical periods most frequently featured in these moving images? Did the focus of memory undergo any changes across the production seasons? What can content analysis tell us about their strategies of interpreting the past?

Barkóczi examines the corpus of moving image from the angle of the theory of ritual culture. Her premise is that, besides broadcasting information about current events, an equally important function of the *World News* was to communicate a value system, presented as stable and permanent, in order to forge a community out of the viewers. This function gains momentum in historic moments, which create a significant social demand for the strengthening or (re-)positioning of symbols. The medium of moving image is particularly predisposed for ritual perceptions and is thus able produce instant and informed responses.

### János Berta: Reality at All Costs: Filmmakers' Epistemology and Attitudes in 1970s Hungarian Documentaries

At the turn of the 1960s, Hungarian documentaries underwent a significant paradigm shift, which had important implications for social historiography as well: documentary filmmakers turned towards documentaries with the purpose of the cognizance of (social) reality. The cinematic representation of individuals' life events and social phenomena was complemented with an explicit desire to apply sociological methodology to filmmaking. Due to this new approach, documentaries found their way into public discourse and, through presenting social problems, often assumed a critical stance towards the current political system.

According to the basic tenets of the sociological film programme, documentary filmmaking is an indispensable tool for truly understanding society.

Berta examines three case studies to find out how the methodology of sociological filmmaking considers certain phenomena documentary-worthy, how certain pieces of information became documentaries, and what these stories tell us about the period. First he examines Gyula Gazdag, who strives for social cognizance by investigating and tracking pieces of news with camera in hand and creates model documentaries by unpacking single incidents into social criticism. Pál Schiffer's gypsy-trilogy is examined to trace how the shock that his topic creates is transformed into awareness raising and cinematic analysis. Finally, he explores *There are changes* (*Vannak változások*) by the Gulyás brothers' who investigate political changes in the wake of a scandalous literary sociology, and attempt to reconstruct the social situation of a village out of local reminiscences and analytical discourse ten years after the events.

### Tamás Bezsenyi – András Lénárt: “It Should be a Pleasure to be a Cop Here!”. Representation of Crime in Fiction Movies of the Kádár Era

The Hungarian films of the Kádár era depicted a world, where street robbery or theft were completely out of question, but if they happened, there was an international conspiracy involving high politics in the background. In the films of the Kádár era, sin and crime were almost by definition political acts, or were turned into one in the plot. Criminality as social dysfunction thus gained, according to our hypothesis, tendentious economic or political meaning in the movies. The ideological enemy construction can be traced through an analysis of the characters of the film, such as the elusive former fascist, the imperialist agent or the dubious defector, who all received important roles.

In our research, which is primarily based on thrillers, spy movies and war dramas, we collected the archetypes of criminals, whose characteristics changed from decade to decade. By the end of the era, the ideological division transformed into actions combatting international crime, and ordinary crimes gained importance on their own; parallelly, their political character changed completely. The system-critical comedies (like *Kojak in Budapest*) pointed out that there was no real domestic enemy, only dysfunctions of the socialist society. In the films of the Kádár era the use of political crime became a snake biting its own tail, where the viewer could laugh at the narrative's total lack of credibility, through the anti-state inspired interpretation.

## Orsolya Böszörményi-Nagy: Film: Between Production and Reception: Interpretations of ‘Love’ by Károly Makk

Going beyond viewing film as a mere illustration for a historical period, the study reframes it as a historical source and interprets it as a cultural phenomenon and a socially conditioned cluster of events, which is not only born out of social practices but also has a societal impact at the same time. As opposed to the traditional aesthetic angle of film history, which interprets films as part of individual artistic vision, the present study emphasises the collective, pragmatic and technologically defined nature of the artistic process, which is also subject to various other incidental influences. Böszörményi-Nagy revisits Károly Makk 1970 film ‘Love’ to examine whether the plot takes place before or after the 1956 Revolution. This question has serious moral and political implications for the makers of the film, the censors who allowed its creation and screening, and the audience. The study argues that the ontology of a film is inherently tied to its meaning for the audience and the history thereof. This implies sidestepping the approach that views film production as background information for the aesthetic analysis of a piece of cinematic art. Instead films are observed as historical sources, an approach which necessitates the analysis of the complex, often arbitrary and fortuitous, process whereby the (virtual) film expressing directorial vision becomes an actual film in the theatres. This analysis places the film in the context of the power structures of the society at the time, which determine both the creative process and the perceptions of the end product.

## Patrik Tamás Mravik: “Socialist Heroes Have Multiplied in our Films”: The Film-Making Process in Early 1960s Hungary through the Lens of the Debates of the Scriptwriters’ Council

The study examines the influence of cultural policy and ideological directives on the everyday practice of filmmaking in Hungary in the 1960s. The period between 1956 and 1962 was a transition phase in the history of Hungarian film. As part of the consolidation process after the 1956 Revolution, the establishment mollified some of the pressure on people shaping the cultural sphere. At the same time the cultural policy makers of the Kádár era retained their power to interfere with film production. One of the government-controlled bodies that discussed and evaluated the scripts of prospective films was the Scriptwriters’ Council (Dramaturgiai Tanács, DT). Mravik’s study analyses the minutes of DT debates to examine the individuals and their methods to manipulate proposed scripts to make them compatible with official cultural policy directives, and compares the arguments voiced at these debates with the final product, the film itself. As Mravik points out, scriptwriters and directors had greater room

to manoeuvre than in the 1950s: they were allowed to propose their ideas and cinematographic methods, which they could then pitch for the DT. Notably, whether the conflicting ideological directives or the scriptwriter's arguments prevailed in the debate was often determined which film studio was chosen as the venue for the meeting, the participants in the discussion, and serendipity—undoubtedly a major factor in the transitional, chaotic and unmanageable world of Hungarian film industry at the time.

### András Murai: Recycled Footage: 1956 Footage in the Public Discourse of the Early Kádár Era

The study examines where and in what form 1956 footage was used and presented to the public in the first decade of the Kádár era. First, Murai focuses on the individuals who captured the events of the 1956 Revolution on film, tracing the history of the footage after the revolution. A significant amount of footage was taken abroad, the rest was forcefully confiscated and placed under the government's control. As dictated by the memory politics of the Kádár era, footage shot during the revolution was first used in political propaganda films. In 1957, the ideological tenets of the regime were formulated, in which the creation of the 'counter-revolution' interpretation played a central role. One of the key elements of the ensuing propaganda campaign was visual memory, especially reframing and re-interpreting footage shot in October and November 1956, the subject of Murai's enquiry. After the years of retaliation, from the beginning of the 1960s onwards, some of the footage is repurposed in feature films following the 'agreement' brokered between the establishment and the filmmakers. The role of these moving images in this context was to recreate the visually authentic setting of the era, at the same time they also contributed to a more nuanced representation of the revolution. 1956 footage was first featured in a motion picture in the 1963 film *Dialogue (Párbeszéd)* directed by János Herskó. The study devotes a detailed analysis to this film, especially the view of history it represents, the function of inserting archival footage into the film, and its reception in contemporary media.

### Péter Óri – Levente Pakot: Household Structure in 19<sup>th</sup> Century Hungary. First Results from the Hungarian MOSAIC Sample

In the framework of the international MOSAIC project the authors have taken a sample for the historic Kingdom of Hungary consisting of more than 30,000 persons and 6,000 households. Sampling was based on territorial differences and



denominational distribution in order to assure (to the extent possible) economic and cultural multiplicity.

In the course of this analysis the authors tried to reveal the determinants of household structure. They pointed out that a large majority (around 70 per cent) of households was of simple structure, that is to say consisted of one single nuclear family. At the same time, the percentage of multiple-family households (about 14 per cent) was also considerable besides that of extended-family households (ten per cent). The higher frequency of more complex household forms could be linked to the sex and age of the household heads. Female heads' and older heads' higher chances of living together with married relatives was proved both by descriptive statistics and multivariate analysis. This result shows that household structure was a dynamic phenomenon which changed considerably over time. Socio-occupational status appears to be a decisive factor. First of all, landowner status was linked to a much higher frequency of more complex household forms, which can be explained by the higher labour force demand of farming compared to other professions. Multivariate analysis confirmed the marked regional variety concerning household structure, but altered the weight of one or another region somewhat, thereby revealing the role of composition effect. Denominational differences remained in the course of the multivariate analysis, but the odds ratios showed weak effects.

Considering the results with respect to the Hajnal model further conclusions can be drawn. First and foremost, strong spatial differences do not follow a West–East axis. Second, the decisive role of occupation and social position, the possible role of farming and land use, and subsequent and varied labour force demands of households (besides ethno-cultural features) can be all considered new evidence. This confirms the necessity of searching for alternative approaches to better understand the mechanisms and influencing factors of household formation.

### Róbert Takács: Western Film and its Audience from the Death of Stalin to Helsinki (1953–1975)

From 1954 onwards, Hungarian audiences could see western-made films relatively often in the film theatres. By the early 1970s the original figure of thirty films per year doubled. From the beginning of the destalinization process onwards, centralised film import, controlled by the Film Import Committee of the Ministry of Culture, implemented an increasingly open policy. The ideological filter was not abandoned and 'progressive' western films exercising social criticism remained the preference, at the same time cultural policy was increasingly permissive about the right to entertainment and more and more films were shown purely for their entertainment value. From the 1960s onwards, the international film crisis spilled over from beyond the borders and it became clear that

Hungarian programming policy needed films made in the West to complement Hungarian 'superproductions' in their bid fill the emptying theatres with audience. The imported films predominantly came from countries with long-standing filmmaking traditions: Italy, France, Great Britain, the US and West Germany. Notably, film import was often much delayed: western films reached Hungarian audiences with a two-three-year lag. Contemporary cultural policy did not shirk from screening seminal but problematic works of art, quite the contrary; they strove to make the oeuvre of famous directors available, although these were mostly shown in an alternative network frequented by smaller audiences. The process of film import was transparent for the audience, and they often bombarded the decision-makers with their requests. While they mostly demanded more western film stars and commercial films in the cinemas, left-wing criticism was also formulated about the lack of quality and social message brought about by the more permissive policies. There were even a couple of instances when certain films had to be removed from the programme by public demand.

# A KORALL szerzőinek!

## *A Korall Társadalomtörténeti Folyóirat közlési és hivatkozási szabályzata*

### A KÉZIRAT LEADÁSA

A szerkesztőség társadalomtörténeti, máshol nem publikált cikkeket, valamint recenziókat (*Könyvek rovat*), forrásközléseket (*Források és olvasatok rovat*), konferenciabeszámolókat és kurrens szakirodalmi áttekintéseket (*Körkép rovat*) fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy átdolgozás javaslatával visszaadja a kéziratot a szerzőnek. A közlés céljából való beküldéssel a szerző elfogadja a folyóirat közlési és hivatkozási szabályzatát. A benyújtott szövegeket fél éven belül bírálja el a szerkesztőség.

A kézirat megjelentetésével a szerzők elfogadják, hogy a megjelenést követő fél év múlva cikkük folyóiratunk honlapjára és az OSZK EPA rendszerébe is feltöltésre kerül. A Korallban közölt tanulmányokat a szerzők azt követően tölthetik fel egyéni, munkahelyi vagy egyéb tudományos honlapokra, miután írásuk teljes terjedelmű változata megjelent a Korall honlapján. A feltöltésnél kérjük, utaljanak a Korall honlapjára is, így: „A Korall Társadalomtörténeti Folyóiratban megjelent cikkeket lásd a folyóirat honlapján: [www.korall.org](http://www.korall.org)”.

Minden szerző tiszteletpéldányként díjmentesen három, recenzió esetén kettő, könyvismertetésnél pedig egy példány átvételére jogosult.

A kézirat szövegét e-mailen kérjük a szerkesztőséghez eljuttatni (elérhetőségeket lásd alább). Kérjük a táblázatokat és az ábrákat külön fájlban is leadni. Felhívjuk szerzőink figyelmét, hogy a szövegszerkesztők generált lábjegyzetfunkcióját használják. Minden szerzőtől kérünk egy 1000–1500 leütés terjedelmű rezümét angol vagy magyar nyelven, a cikk leadásával egy időben. Kéziratot nem őrzünk meg.

Kéziratot a szerkesztőség kizárólag az alábbi hivatkozási rendszerrel készítve fogad el. A közlésre elfogadott, de nem megfelelő hivatkozásokkal ellátott szöveget visszaküldjük a szerzőnek átdolgozásra.

Egy tanulmány kézírata egy ív, de legfeljebb másfél ív (60 000 leütés) terjedelmű lehet. Amennyiben a közlésre elfogadott írás hossza meghaladja ezt, a szerkesztőség visszaküldi a szöveget a szerzőnek átdolgozásra. A szerkesztőség fenntartja a jogot, hogy anonim külső szakértő véleményét is kikérje a leadott tanulmányról.

Recenziók esetén a recenzált munká(k)ról az összes könyvészeti adatot (kiadó, oldalszám, mellékletek, térképek, illusztrációk, sorozat megnevezése) is kérjük feltüntetni. Hosszabb terjedelmű és számos lábjegyzetet tartalmazó recenzió esetén a tanulmányoknál ismertetett módon (lásd alább) kérjük az írás végén feltüntetni a hivatkozott irodalmat. Rövidebb recenzió esetén az adott irodalmi hivatkozás minden előfordulásánál kérjük a teljes bibliográfiát leírást feltüntetni, a hivatkozottirodalom-lista mintáját követve.

A kritikai recenziók mellett rövidebb, 2-3 oldalas tartalmi bemutatásra szorítkozó könyvismertetéseknek is helyet adunk. Ennek célja a figyelemkeltés, illetve az, hogy minél több fontos könyvről minél hamarabb beszámoljunk. A könyvismertetéseket két hasámban közöljük a *Korall*-ban. Természetesen, ha egy munkáról hosszabb kritika érkezik a szerkesztőségbe, annak közlését nem befolyásolja, hogy korábban esetleg az adott könyvről már közöltünk rövidebb ismertetést!

## E-FÜGGELÉK

A *Korall* honlapjáról elérhető E-FÜGGELÉK olyan nagyobb adattárak, táblázatos kimutatások, képsorozatok stb. internetes közlését teszi lehetővé, amelyek fontos háttérinformációkkal egészítik ki az adott tanulmányt. Az itt közölt tartalmak folyamatosan hozzáférhetőek a honlapról.

## HIVATKOZÁSOK

Mind az irodalmi, mind a forráshivatkozásokat, továbbá minden megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.

Az *irodalmi hivatkozások* a következő formátum szerint szerepeljenek: Szerző évszám: oldal-szám. (Pl.: Nagy 1988: 23.) Több szerző által jegyzett mű esetén a hivatkozás formátuma: Szerző–Szerző évszám: oldalszám. (Pl.: Berger–Luckmann 1998: 104–105.) Szerkesztett kötet esetén: Szerkesztő (szerk./ed./Hg./dir.) évszám. Pl.: Szabó (szerk.) 2008; Lüdtke (Hg.) 2010.

A lábjegyzetekben a hivatkozás ()-ben szerepel, ha a lábjegyzet tartalmilag szöveges. Ha a lábjegyzet csak hivatkozásból áll, az zárójelek és „lásd” nélkül szerepel.

A lábjegyzetbeli rövid hivatkozásban a családnév mellett a keresztnév rövidítését csak akkor tüntessük fel, ha a hivatkozott irodalom tételei között több azonos családnév is van. (Pl.: Benda K. 1972; Benda Gy. 1985.)

Ha egy szerző egy évben több munkájával is szerepel a hivatkozások között, az ábécé kisbetűivel teszünk köztük különbséget. Egy szerző több művének hivatkozásakor a nevet csak az első előfordulásnál adjuk meg. (Pl.: Tomka 2001a, 2001b; Valuch 2001, 2013.)

Többkötetes mű rövid lábjegyzetbeli hivatkozásában a kötetszám római számmal szerepel. (Pl.: Braudel 2003: II. 35.)

A *forráshivatkozások* a forrástípusnak (levéltári, kéziratári forrás, újságcikk, interjú stb.) megfelelő formát kövessék. Levéltári forrásokra kérjük, rövidített formában hivatkozzon a szerző. A levéltári hivatkozások esetében a lábjegyzetben először a levéltár hivatalos rövidítését kell megadni, illetve az iratanyag jelzetét (pl. MNL VaML IV.401.b.). Konkrét iratra történő hivatkozásnál ezeken kívül a hivatkozott irat címét és dátumát is meg kell adni (pl. MNL VaML IV.401.b. 12365/1940. Tanácsülési jegyzőkönyv, 1940. június 12.), s a rövidítést hátul, a források listájában kell feloldani. Kéziratári forrásoknál a levéltárihoz hasonló módon járjunk el.

A tanulmány után először a felhasznált levéltári forrásokat kell megadni. (Külföldi levéltárak mindig az eredeti nevükön szerepelnek, esetükben annak a városnak a nevét is meg kell adni, ahol a levéltár található. A levéltár neve alatti sorban pontosan fel kell oldani a hivatkozott levéltári fond vagy állag nevét és évkörét. Ezt követően – sorközzel elkülönítve – a közgyűjteményben őrzött kéziratok (kézirat-, térkép-, adat-, illetve dokumentumtárak), majd a „forrás típusú” nyomtatott kiadványok (forráskiadások, naplók, visszaemlékezések, emlékiratok, statisztikák, helységnévtárak, kiadott térképek), ezután a felhasznált (nem csak egy cikk miatt idézett) időszaki kiadványok, végül az interjúk kerülnek feloldásra. A forráshivatkozások formátuma tekintetében az alábbi példák irányadóak:

## FORRÁSOK

Österreichisches Staatsarchiv Kriegsarchiv, Wien (ÖStA KA)

Alte Feldakten (AFA), 1650–1750.

Magyar Nemzeti Levéltár Vas Megyei Levéltár (MNL VaML)

IV.401.b. Vas Vármegye Alispánjának iratai, 1871–1950.

Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára (OSZK Kt)

551. Katádfay Tihamér: *Legnagyobb gondolataim*. Kézirat, é. n.

Franciscs Károly 2001: *Franciscs Károly visszaemlékezései*. (S. a. r. és szerk. Hudi József.) Pápai Református Gyűjtemény, Pápa.

Haan Lajos – Zsilinszky Mihály (szerk.) 1877: *Békésmegyei oklevéltár számos hazánk beltörténetére vonatkozó adatokkal*. Tettey, Budapest.

MHHD XXIV = Szilágyi Sándor (szerk.): *A két Rákóczy György családi levelezése*. (Monumenta Hungariae Historica Diplomataria 24.) Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1875.

*Nemzeti Sport*, 1925–1935.

Interjú Nagy Ferenc tájfutóval 1983. február 12-én, készítette Debreceni Rezső. (A szerző tulajdonában.)

A hivatkozott irodalom jegyzéke a felhasznált források után következik, a cikk legvégén, tételesen felsorolva, ábécésorrendben. Csak a ténylegesen lábjegyzetben hivatkozott munkák kerüljenek feltüntetésre! Az irodalmi hivatkozások formátuma tekintetében az alábbi példák irányadóak:

## HIVATKOZOTT IRODALOM

[Kötetek:]

Botond Ágnes 1991: *Pszichohistória – avagy a lélek történetiségének tudománya*. Budapest.

Baross Károly, bellusi (szerk.) 1893: *Magyarország földbirtokosai*. Budapest.

[A kiadó feltüntetése nem kötelező, de lehetséges, ebben az esetben viszont kérjük, hogy az irodalomlista összes köteténél szerepeljen a kiadó, a kiadás helye előtt:

Heather, Peter – Matthews, John 1991: *The Goths in the Fourth Century*. Liverpool University Press, Liverpool.]

[Tanulmánykötetből:]

Hudi József 1997: Veszprém vármegye nemessége 1812-ben. In: Ódor Imre – Pálmány Béla – Takács Imre (szerk.): *Mágnások, birtokosok, címerlevelek*. (Rendi társadalom – polgári társadalom 9.) Debrecen, 219–227.

[Idegen nyelvű publikáció:]

Schlumbohm, Jürgen 1992: Sozialstruktur und Fortpflanzung bei der ländlichen Bevölkerung Deutschlands im 18. und 19. Jh. In: Voland, Eckart (Hg.): *Fortpflanzung: Natur und Kultur im Wechselspiegel*. Frankfurt am Main, 322–346.

[Idegen nyelvű publikációk hivatkozásánál eredeti nyelven szerepel a szerk., ford. stb. és a kiadási hely is. Pl. német szerkesztőnél Hg., több szerkesztőnél Hgg. az elvárt rövidítés.]

[Folyóiratból:]

Láng Panni 1986: Egy budapesti polgárcsalád mindennapjai. *Történelmi Szemle* (29.) 1. 80–94.

[Lexikon szócikk:]

'Korallok' szócikk. In: *Révai Új Lexikona*. 12. kötet. Budapest, 1915. 26.

[Újságcikk:]

Szónyi Ottó 1926: A pécsi püspökség templomai. *Dunántúl* 1926. december 25. 18.

[Lehetőség szerint szerepeljen itt az oldalszám is, s az év kétszer legyen kiírva.]

[Disszertáció/szakdolgozat:]

Nagy Piroska 2000: *Településszerkezet az Alföldön*. (PhD-disszertáció.) Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest.

[Közlésre elfogadott, megjelenés alatt álló vagy kéziratossá publikáció:]

Kiss-Nagy Ágnes 2011: További érvek a kettős struktúra elmélete ellen. *Korall* (megjelenés előtt).

[Internetes hivatkozás:]

Bácskai Vera: A görög kereskedők szerepe a főváros polgárosodásában. *Budapesti Negyed* <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00038/bacsikai.html> – utolsó letöltés: 2009. március 9.

Egyéb:

- Nem használhatók a p., pp., o., old., i. m., ld., uo., uő rövidítések. Az „uo.” használata csak akkor megengedett, ha egyazon lábjegyzeten belül kerülne megismétlésre a hivatkozás.
- Ügyeljünk a kötőjel (-) és a nagyköötőjel (–) helyes használatára. (Két népnév és önálló tulajdonnevek kapcsolatának kifejezésére, valamint két szélső határt, végpontokat jelölő, 'valamitől valameddig' jelentésű szókapcsolatokban és kifejezésekben – így évszámok, oldalszámok közé – nagyköötőjelet tegyünk.)
- A századokat arab számmal jelöljük.
- Idézeteket csak e jelek közé írjunk: „ ”. Idézetben belüli idézet »« jelek közé kerüljön.
- Zárójelen belüli zárójelezéshez a szögletes zárójelet használjuk.
- A forrásközlésbe tett kihagyásokat [...] közé tegyük. Pl.: „[A]z alperes [Tóth Béláné] elmondása szerint.”
- A szerző vagy a fordító által tett megjegyzések formátuma: (A Szerző.) (A Ford.) (Kiemelés – X. Y.)
- A % jel mindig tapad a számhoz.
- 10 000-tól nem törő szóközt (CTRL SHIFT SPACE) tegyünk az ezresek közé.
- Minden címet kurziválunk a főszövegben, de a címhez tartozó toldalékokat már nem (pl. *Nyugatból*).

## A KORALL SZERKESZTŐSÉGE ÉS SZERKESZTŐI

Korall Társadalomtörténeti Folyóirat Szerkesztősége, 1113 Budapest, Valkói u. 9.

E-mail: [korall@korall.org](mailto:korall@korall.org)

Megrendelés, terjesztés: [terjesztes@korall.org](mailto:terjesztes@korall.org)

Honlap: [www.korall.org](http://www.korall.org)

Czoch Gábor főszerkesztő, [gczoch@gmail.com](mailto:gczoch@gmail.com)

Granasztói Péter, [pgranasztoi@gmail.com](mailto:pgranasztoi@gmail.com)

Kármán Gábor, [karmangabor@gmail.com](mailto:karmangabor@gmail.com)

Klement Judit, [eperfa@hotmail.com](mailto:eperfa@hotmail.com)

Koltai Gábor, [koltaigabor@gmail.com](mailto:koltaigabor@gmail.com)

Lengvári István, [lengvari@gmail.com](mailto:lengvari@gmail.com)

Majorossy Judit, [majorossyj@gmail.com](mailto:majorossyj@gmail.com)

Somorjai Szabolcs, [szomorjai@gmail.com](mailto:szomorjai@gmail.com)

A KORALL az alábbi könyvesboltokban kapható:

BUDAPEST

ELTE BTK Jegyzetbolt  
1088 Múzeum krt. 6–8.

Fókusz Könyvárúhá  
1072 Rákóczi út 14.

Írók Boltja  
1061 Andrassy út 45.

Múzeumi Bolt – Néprajzi Múzeum  
1055 Kossuth tér 12.

Párbeszéd Könyvesbolt  
1085 Horánszky utca 20.

Püski Könyvesház  
1013 Krisztina körút 26.

Verano Könyvesbolt  
1053 Magyar utca 40.

DEBRECEN

Lícium Könyvesbolt  
4026 Kálvin tér 2/c.

Sziget Egyetemi Könyvesbolt  
4010 Egyetem tér 1.

PÉCS

PTE Student Service  
Iskolaszövetkezet Könyvesbolt  
7624 Ifjúság utca 6.

Virágmandula Kft.  
7624 Nagy Jenő utca 12.

## B U D A P E S T I K Ö N Y V S Z E M L E

## B U I K S V A

Főszerkesztő: Wessely Anna

Harsányi Tamás (tördelőszerkesztő), Sebes Katalin (szöveggondozó)

A szerkesztőbizottság elnöke: Laki Mihály

Szerkesztőbizottság: Bodnár M. István, Erős Ferenc, Gecser Ottó, Gyáni Gábor, Kálmán C. György, Klaniczay Gábor, Lakner Judit, Madarász Aladár, Majtényi László, Pajkossy Gábor, Szécsényi Endre

2 8 . é v f o l y a m 1 . s z á m 2 0 1 6 . t a v a s z - n y á r

## BÍRÁLAT

<b>Bobory Dóra:</b> Egy élet torztükre	Girolamo Cardano: Életem	3
<b>Szabari Vera:</b> Kuriózumok és gyűjtők	Dániel Margócsy: Commercial Visions Science, Trade, and Visual Culture in the Dutch Golden Age	8
<b>Kiss Farkas Gábor:</b> Használati irodalom	Lázs Sándor: Apácaműveltség Magyarországon a XV–XVI. század fordulóján Az anyanyelvű irodalom kezdetei	13
<b>Takács Ádám:</b> Az idő történeti finomhangolása	K. Horváth Zsolt: Az emlékezet betegei A tér-idő társadalomtörténeti morfológiájához	18
<b>Varga Péter András:</b> Hogyan írjunk (magyar) filozófiatörténetet?	Mészáros András: Széttartó párhuzamok Esettanulmányok a magyar filozófia történetéből	23
<b>Márton Miklós – Tózsér János:</b> Eltűnő szubjektivitás	Ambrus Gergely: Tudományos elmefilozófia	29

## PROBLÉMA

<b>Soós Károly Attila</b>	Balekvadászat	37
<b>Sándor Klára</b>	Új hullám a nyelvészetben	44
<b>Székely Iván</b>	Számít, hol halsz meg? A post-mortem privacy védelmének esélye Európában és az USA-ban	53

## SZEMLE

<b>Sághy Marianne</b>	Bozóky Edina: Attila A hun király és legendái	56
<b>Kis-Halás Judit</b>	Sándor Klára: A székely írás nyomában	58
<b>Sarkadi Nagy Emese</b>	Mohay Tamás: „Istennek kincses tárháza...” P. Losteiner Leonárd ferences kézírata Szűz Mária csiksomlyói kegyesobráról	62