

Varga Balázs

Benne lenne?**Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései**

Az elmúlt évtizedekben a magyar filmszakma képviselői több alkalommal is összeállították a magyar filmtörténet legjobb filmjeinek listáját. Ezek közül a listák közül az 1968-as Budapesti 12 és a 2000-es Új Budapesti 12 a legismertebb. A két szavazás számos lényeges ponton (a válogatás alapjául szolgáló korszak kiválasztásában, a szavazók körében, a szavazás szakmai, kulturális, politikai kontextusában) különbözött egymástól. A listák összevetése és elemzése sajátos perspektívából tud rámutatni a két korszak értékpreferenciáira, filmtörténetképre és kanonizációs gesztusaira. Elemzésük előtt azonban legalább két kérdést tisztázni kell. Az egyik, hogy a filmes toplistáallítás mennyiben tekinthető kanonizációs gesztusnak, pontosabban melyek a kánonkutatásnak azok a kategóriái, kérdései és elméletei, amelyek keretében a két budapesti tizenkettes lista kanonizációs gesztusként elemezhető? A másik, hogy miért lehetnek érdekesek ezek az évtizedes listák napjaink listaőrülete idején, amikor a legkülönfélébb intézmények, közösségek és rajongók készítik el a valamilyen szempontból értékesnek tartott filmek rangsorát?

Kánon és kanonizáció

Az elmúlt évtizedek kánonkutatása többnyire a kánon kiterjesztett, eredeti jelentésétől eltávolított fogalmát használta, és a kánont annak kulturális funkciója felől határozta meg. Kánon és kultúra kölcsönviszonyát eszerint az jellemzi, hogy miközben a kánon mindig egy adott kultúra terméke, egyben a közös kultúra létrehozását és fenntartását is szolgálja. A hagyomány folyamatosságát képviselő és annak továbbadását szolgáló kánon hivatkozási pontokat kijelölve segít eligazodni egy adott kultúrában. Ezek a

hivatkozási pontok az adott kultúra közmegegyezés szerinti értékei. Az értékválasztás minden esetben szelekción alapul, a kánon tehát valamilyen szempont vagy szempontok szerint felállított részhalmoz. A szűkítés kérdése nem pusztán az értékválasztással függ össze (azonosítható-e, hogy milyen szempontok mentén zajlott a válogatás), hanem felveti a reprezentáció kérdését is. Azt, hogy a kánon mint részhalmoz reprezentálja-e, és ha igen, mennyiben a válogatás alapjául szolgáló művek teljes körét.¹ A kánonnak ez a képviselői funkciója (redukció és reprezentáció összhangjának kérdése) a legegyszerűbben az oktatásban (a pedagógiai kánon esetében) vetődik fel, de az úgynevezett kánonviták középpontjában is ez áll. Kánon és kanonizáció további alapkérdése, hogy a kánont pusztán művek sorozatának vagy többnek tartjuk-e. Szűken véve, a kánon az adott pillanatban mértékadónak, jelentősnek tartott művek listája. A kulturális funkció hangsúlyozása azonban egyértelművé teszi, hogy korántsem önmagukban álló művek katalógusáról van szó. A lista értelmében vett kánon is mindig túlmutat önmagán. Mégpedig azért, mert a kánon által felmutatott értékek mindig értelmezésekben jelennek meg és értelmezésekként hagyományozódnak. Az értékpreferencia és az értelmezés kérdése a kánonkutatás két további fontos területére, a kanonizáció hatalmi aspektusainak, illetve az értelmező közösségeknek a vizsgálatához vezet. A kánonkutatás egyik legizgalmasabb kérdése az, hogy az adott kánon milyen hatalmi erőterben jött létre, létrehozói milyen felhatalmazás vagy legitimitás alapján állították fel a maguk listáját. Összefoglalva tehát annyit mondhatunk, hogy a kánon művek és azok értelmezésének sorozata, úgy és olyan értelemben, ahogy azt az adott kor és egy értelmező közösség hatalmi viszonyai meghatározzák.

1 Reprezentáció és redukció kérdéséről bővebben: Bezecsky Gábor: Kánon és trópus. *Helikon* (1998) no. 3. pp. 261–267.

Greatest lists

Napjaink globális hálózati kultúrájában azonban kánon és kanonizáció alapkérdései nemcsak átértelmeződnek, de sokak szerint értelmetlenné válnak. A változás dinamikáját több trend kölcsönhatásával lehet jellemezni. Az egyik, hogy a felülről lefelé szerveződő magaskulturális kánon leértékelődik, az alulról felfelé szerveződő személyes és szubkulturális kánon pedig felértékelődik.² A másik pedig, hogy a kultúra piacosodásával és a kereskedelmi média hatására gombamód szaporodnak olyan listák és rangsorok, amelyek elsősorban promóciós célokat szolgálnak. Az osztóvonalak tehát leegyszerűsítve a felülről és alulról szerveződő hálózatok, illetve a kulturális termékek közösségi és piaci használata mentén húzódnak. A digitális, hálózati kultúrában a listák látszólagos devalválódása zajlik. De úgy is fogalmazhatunk, hogy a kanonizáció egyszerre gyorsul (a különböző éves toplisták szinte azonnali kanonizációs gesztusa), illetve differenciálódik (nem intézményekhez kötődnek a listák, hanem bárki közzéteheti az interneten a maga listáját, illetve az intézmények, értelmezői közösségek által közzétett listák kommentekben azonnal vitathatók, támadhatók, kiegészíthetők). Az információ szabad áramlásával és szinte korlátlan hozzáférhetőségével a műveket és azok kanonikus értelmezését korábban meghatározó intéz-

mények (oktatás, tudomány, szakmai céhek) szerepe, befolyása, hatalma gyengül. A folyamat dinamikájához természetesen hozzátartozik, hogy éppen a korábban elérhetetlennek tűnő bőség gerjeszti a támpontok iránti igényt is. (Ennek a másik oldala, hogy a látszólag szabadon burjánzó hálózatokon is kitermelődnek a csomópontok, olyan fórumok, blogok vagy oldalak, amelyek egy szűkebb felhasználói csoport, réteg vagy közösség számára referenciaként szolgálnak.) Az interneten elérhető listák és az említett listaőrület tehát nem feltétlenül a lista értelmében vett kánon devalválódását, hanem annak alapos átalakulását mutatja.³ Szorosan ehhez kapcsolódik a személyes kánonok kérdése. Miközben a kánont hagyományosan értelmező közösségekhez szokás kötni, ismerünk néhány listát, amely nem közösségekhez, hanem egyénekhez kapcsolódik. A hangsúly azonban itt is a *top-down* szerveződés felől a *bottom-up* szerveződések felé tolódik. A személyes kánon körébe egyrészt tekintélyes művészek, értelmiségiek listái sorolhatók, mint az irodalomtudós-esszéista, Harold Bloom nagy hatású *A nyugati kánon* című, 1994-es kötete⁴, illetve – filmes példákat hozva – az amerikai forgatókönyvíró-rendező-teoretikus, Paul Schraeder – amúgy Bloom kötetének inspirációjára született – listája⁵, vagy épp az amerikai kritikus, Jonathan Rosenbaum válogatása⁶, illetve a Magyarországon is ismert Roger Ebert különböző éves és tematikus listái, melyek gyakran a listák és rangsorok szaporodása, devalválódása

2 Többek között ezekkel a kérdésekkel foglalkozott a BME Szociológia és Kommunikáció Tanszéke és a tanszéken működő Média Oktatási és Kutató Központ által rendezett *Kánon a digitális korban* című, 2003-ban megrendezett konferencia. <http://mokk.bme.hu/kozpont/konferenciak/kanon/kanonkonfosszefoglalo.rtf> (Utolsó letöltés: 2009. november 20.)

3 Akad jó néhány weboldal, amely a legkülönbözőbb filmes toplistákat kívánja összegyűjteni. Kiindulásképp talán elég csak a Wikipediat használni: http://en.wikipedia.org/wiki/Films_considered_the_greatest_ever

4 Kötetében Bloom huszonhat szerzőt emelt ki a nyugati irodalomból, mint akiknek a művei a címbe emelt nyugati kánon törzsét alkotják. Bloom, Harold: *The Western Canon. The Books and School of Ages*. New York: Harcourt, Brace & Company, 1994. Bloom kötetének elemzéséhez: Szegedy-Maszák Mihály: Merre tart az irodalom(tudomány)? <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00002/szeged.html> (Utolsó letöltés: 2009. november 20.)

5 Bloom könyve nyomán az egyik neves amerikai kiadó, a Faber and Faber felkérte Paul Schraeder forgatókönyvíró-rendező-teroretikust a saját, filmes kánonjának összegzésére. Schraeder könyve ugyan nem készült el, ám a *Film Comment* című folyóiratban egy cikkben mégis összefoglalta téziseit, illetve publikálta hatvan filmből álló listáját. Schraeder, Paul: *The Film Canon/Canon Fodder. Film Comment* 42 (October 2006) no. 5. pp. 33–49. Schraeder listája az interneten is olvasható: <http://www.cinematical.com/2006/11/14/paul-schraders-film-canon/> (Utolsó letöltés: 2009. november 20.)

6 Rosenbaum, Jonathan: *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons*. Baltimore–London: The Johns Hopkins University Press, 2004.



Körhinta
(Soós Imre, Töröcsik Mari)

ellenében fogalmazódnak meg. Másrészt az interneten publikált személyes toplisták rengetege sorolható ide – de akkor már végképp elmoszuk a személyes ízlés és a kánon közötti határt. Látható tehát, hogy a globalizáció kontextusában kánon és kanonizáció kérdései átértelmeződnek és új hangsúlyokat nyernek. A kánonok profanizálódása és pluralizálódása kapcsán felvethető ugyan, hogy a mai, posztkánoni korban már nem is érdemes kánonról beszélni⁷, csak hogy ekkor szem elől tévesztenénk azt a kulturális funkciót, amit a kánon, kánonok betöltenek. A nézők és olvasók, a kultúra használóinak szempontjait figyelembe véve ugyanis a személyes és szubkulturális kánonok továbbra is a kultúrában való eligazodást szolgálják, és ennyiben kulcsfontosságú funkciót töltenek be. Arról nem is beszélve, hogy a kánonok szaporodása és sokszínűvé válása a kultúráról való beszédet is gazdagítja. Azok a művek ugyanis, amelyek nem elérhetőek, nem szerepelnek valamilyen listán, a feledés homályába vesznek. A kánon kérdésének

jelenkori aktualitását tehát a kanonizáció időbeli változásának és differenciálódásának dinamikája adja.

A kanonizáció változása, dinamikája adja a keretét a filmes toplisták vizsgálatának is. A különböző filmtörténeti toplisták felállításának hagyománya szorosan összefügg a film művészetként való elfogadtatásával, azaz kanonizációjával, illetve a filmtörténeti hagyományválasztás szempontjából kulcsfontosságú szerzői elmélet megjelenésével és hatásával.⁸ Az egyik legkorábbi lista a brit dokumentumfilm-készítő-kritikus-filmtörténész, Paul Rotha nevéhez fűződik. Rotha 1930-as *The Film Till Now* című filmtörténetében egy 114 tételből álló listában foglalta össze az általa fontosnak tartott filmeket. A csoportok vagy szervezetek által készített listák története is több évtizedes múltra tekinthet vissza. Az ötvenes években indult el a szaklapok és egyéb intézmények által összeállított listák hulláma. Az egyik legelső a *Cahiers du Cinéma* volt, amely indulásának éve, 1951 óta (kisebb megszakításokkal) publikálja az adott évben legjobbnak tartott filmek listáját.⁹

A következő évben, 1952-ben a brit *Sight and Sound* is közzétette a maga rangsorát, azonban nem az elmúlt év, hanem minden idők legjobb filmjeinek megválasztására kérték fel a világ vezető kritikusait. A szavazást azóta is minden tíz évben megismétlik.¹⁰ Ugyanebben az évben a brüsszeli Filmmúzeum is felkért neves rendezőket és filmkritikusokat arra, hogy válasszák meg minden idők legjobb filmjeit.¹¹ A korszak (és talán a filmtörténet) legismertebb szavazására 1958-ban, szintén Brüsszelben került sor, amikor az itteni világkiállítás alkalmából a világ több száz kritikusát és rendezőjét kérték fel arra, hogy szavazzon minden idők legjobb filmjére. A brüsszeli tizenkettes válogatás célja az volt, hogy a filmet művészetként elfogadtatva, a világkiállításon a kulturális örökségként felmutatott alkotások között filmek is helyet kapjanak.¹² A Brüsszeli 12-ben művészetként prezentált és kanonizált alkotások listája, illetve a szavazás időpontja azért különösen érdekes, mert arra a szerzői elmélet felfutása idején, az újhullám színrelépése előtti pillanatban került sor. A Brüsszeli 12 kanonizációs gesztusára tehát szinte pillanatokon belül következett a szerzői elmélet által hevített újhullám fordulata: a filmtörténethez való tudatos viszonyon alapuló rekanonizáció, a mintaképek és elődök panteonjának átrendezése.

A filmes toplistaaállítás történetében tehát három fontos szakaszt különíthetünk el az adott lista kulturális funkciója szerint. A három szakasz egyben kánon és kanonizáció kérdésének különböző aspektusait is reprezentálja. Az első a film művészetként való elfogadtatása (a művészi értékű filmek listába fog-

lalása) a harmincas évektől az ötvenes évekig. A második a szerzői elmélet és az újhullám (az ötvenes-hatvanas évek fordulójától a hetvenes évekig), amely egy adott filmkészítési attitűdöt, a mozgóképi kifejezéshez való személyes viszonyt tekintette mércének. A harmadik a mozgókép megjelenésének századik évfordulója környékén született ezredfordulós listák özöne, amely a globalizálódó filmkultúra időszakában a kánonok pluralizálódását példázta. A magyar filmtörténeti toplisták két legismertebbike ezek közül a második, illetve a harmadik szakasz vagy kanonizációs hullám körébe sorolható.

A most következő elemzésben kánon és kanonizáció fentiekben áttekintett problémáit és szempontjait felhasználva tárgyalom a két magyar filmtörténeti toplistával kapcsolatos kérdéseket. Kiindulásként megvizsgálom a listák keletkezésének körülményeit (milyen értelmező közösség, mikor, milyen alkalomból állította össze őket, és milyen publicitást kaptak), majd strukturális szempontokból elemzem a listákat. Ilyen a redukció és a reprezentáció kérdése (a listákban szereplő filmek időbeli megoszlása, korszakok reprezentációja, kortárs alkotások jelenléte vagy hiánya, művek és alkotók kapcsolata, nemzedékek, irányzatok és műfajok képviselése), különös tekintettel arra, hogy akad-e valamilyen szempontból meglepő, kakukktojásnak számító alkotás a sorban. Végül megvizsgálom, hogy a 2000-es Új Budapesti 12-es listát mennyiben lehet az 1968-as lista korrekciójának tekinteni.

nem található közöttük.

A *Cahiers* (hetvennyolc kritikus és filmtörténész szavazatai alapján) 1998-ban közzétette a filmtörténet száz legjobb filmjét (avagy egy filmmúzeum ideális programját) felsoroló listát is (első helyre az *Aranypolgár* [*Citizen Kane*] került). Magyar film ezen sem található – de például brit sem. http://www.cahiersducinema.com/imprime.php3?id_article=1337

¹⁰ 1992-ben és 2002-ben a kritikusokon kívül rendezőket is felkérték arra, hogy jelöljék meg kedvenceiket. 2002-ben például 145 kritikus, szakíró, filmtörténész, illetve 108 rendező adta le a voksát. Mindkét csoport az *Aranypolgárt* hozta ki minden idők legjobb filmjének. Welles filmje 1952-ben még nem szerepelt a legjobb tíz között (az első alkalommal a *Biciklitolvajok* [*Ladri di biciclette*] került az élre), azóta viszont minden alkalommal a toplista élére került. A 2002-es szavazáson egyébként két magyar filmre érkezett szavazat: a *Szegénylegényekre* ketten voksoltak, a *Sátántangó*t egyetlen kritikus választotta a tíz legjobb alkotás közé. <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/topten/>

¹¹ Ezen a szavazáson a *Patyomkin páncélos* (*Bronenoszec Potyomkin*) lett minden idők legjobb filmje.

¹² <http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/brusszeli12.hu.html> (Utolsó letöltés: 2009. november 20.)

⁷ Szilágyi Ákos – Kálmán C. György – Bazsányi Sándor – Margócsy István – Rákai Orsolya: Vita a nemzeti kánonról. (Poszt-kánoni helyzetben van-e az irodalom?) *Magyar Lettre International* (2008 tél) no. 71. http://www.c3.hu/scripta-lettre/lettre71/tt_vita.htm (Utolsó letöltés: 2009. november 20.)

⁸ Erről bővebben: Wollen, Peter: The Canon. In: Wollen, Peter: *Paris/Hollywood: Writings on Film*. Verso, 2002. pp. 216–232.

⁹ A *Cahiers* éves toplistái ezen a címen érhetőek el: <http://alumnus.caltech.edu/~ejohnson/critics/cahiers.html>. Magyar film

A csúcson túl

A magyar filmszakma első, kánonképző szavazására 1968-ban került sor. A felállított lista nem sokkal később nevet is kapott: a „Budapesti 12” a tíz évvel korábbi Brüsszeli 12-re utalt. A szavazás apropóját egy jubileum, a magyar filmgyártás 1948-as államosításának huszadik évfordulója adta. A cél az volt, hogy a filmszakma képviselői összeállítsák az államosítás óta eltelt két évtized legjobb magyar filmjeinek listáját. Még közvetlenebbül pedig az, hogy arról döntsenek, melyik tizenkét film vetítésével emlékezzenek meg az államosítás huszadik évfordulójáról az 1968-as Játékfilmszemlén. A szavazásban a Magyar Filmművészek Szövetsége játékfilm- és filmkritikus szakosztályának tagjai (azaz rendezők és kritikusok) vettek részt. A Budapesti 12-t a következő évben a Magyar Televízió is levetítette, a Filmtudományi Intézet pedig egy kötetet jelentetett meg a filmekről.¹³ Jóllehet az apropó az évforduló megünneplése volt, a szavazásra hangsúlyos pillanatban került sor. 1968 csillagéve a modernista-reformista magyar film számára is meghatározó volt. A magyar új film ekkor nemzetközi sikerének csúcsán állt. A megelőző években a magyar filmek számos komoly fesztiváldíjat és nemzetközi elismerést szereztek. 1968 elején a Filmkritikusok Nemzetközi Szervezete, a FIPRESCI Budapesten tartotta éves tanácskozását, amelynek témája a magyar filmművészet volt. A hazai sajtó és szakmai viták középpontjában a magyar film társadalmi szerepvállalása állt. Ezeknek a vitáknak a szlogenje a „cselekvő film” volt. A kifejezés a politikai szerepvállalás és a társadalmi elkötelezettség reformista attitűdjére utalt, mely attitűd a hatvanas évek magyar filmjének legfontosabb sajátosságaként és értékeként fogalmazódott meg. A modernista-reformista magyar film tehát a csúcson volt, ám a legitimitása korántsem volt tökéletes. A politikai presztízs és a kritikai elismerések tetőpontján a nézők kezdtek elpártolni a sikert sikerre halmozó magyar filmek mellől.¹⁴ Ez a jelenség adta a gyúanyagát a szintén ugyan-

ekkor fellángolt művészfilm–közönségfilm vitának. 1968 tehát a viták éve volt a magyar filmtörténetben. A megelőző húsz év legjobbnak tartott magyar filmjeiről való szavazás ebben a helyzetben különösen hangsúlyossá tette az összegzés, a visszatekintés, az értékelmutatás és a legitimitáskeresés kanonizációs gesztusát.

Az 1968 őszen a pécsi Játékfilmszemle kapcsán publikált Budapesti 12-es listán a következő filmek szerepeltek:

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

Ha a filmeket készítési idejük szerint állítjuk sorba, akkor a következő évszámokból álló listát kapjuk: 48–55–55–56–57–58–63–65–65–65–66–66. Az évszámok sűrűsödése, illetve ritkulása látványosan tagolja a kronológiát. A két, hangsúlyosan reprezentált időszak filmtörténeti terminusokban is leírható: az ötvenes évek közepe a klasszikus korszak, a hatvanas évek közepe pedig az újhullámos, modern magyar filmek korszaka. Ezek a sűrűsödési szakaszok egyben a hiányokat is kijelölik: az ötvenes évek elejének szocreál filmjei, illetve az ötvenes-hatvanas évtizedforduló alkotásai kimaradtak a válogatásból. A Budapesti 12 tehát egyrészt filmtörténeti korszakot kijelölő funkcióval bír, amelyben lényeges, hogy a klasszikus korszak és a modernizmus arányosan képviselteti magát a listában. Másrészt, az időrendet szemlélve, a listának még egy sajátosságát érdemes kiemelni, mégpedig azt, hogy



Megáll az idő

a filmek fele a szavazást megelőző öt éven belül született. A Budapesti 12 tehát, miközben két filmtörténeti sűrűsödési pontot (az ötvenes évek közepének klasszikus korszakát és a hatvanas évek modernizmusát) jelöl ki, egyértelműen nyitott a jelen idő felé, és a szavazást megelőző évek alkotásai közül is jó néhányat kanonizál.

Az időbeli perspektíva és a filmtörténeti korszakok kijelölése mellett a lista nemzedéki, szerzői életműszempontú, valamint műfajok és irányzatok szerinti reprezentativitása is hangsúlyos. Nemzedéki szempontból a válogatás arányos, hiszen a korszakban tevékeny mindhárom (és fél) generáció képviselteti magát.¹⁵ Szerzői életművek reprezentációja szempontjából igazán meglepő választást nem találhatunk (bár az tanulságos, hogy Makk Károlytól nem a hatalmas közönség- és kritikai sikert aratott *Liliomfi*, hanem a *Ház a sziklák alatt* került be a kánonba). Egyetlen alkotó, Fábri Zoltán szerepel két filmmel is a legjobb tizenkettő között. A készítése idején idehaza és külföldön is elismert, ráadásul igen magas nézőszámot elérő *Körhinta*

listás szereplése teljesen egyértelműnek mondható. A *Hannibál tanár úr* szintén kritikai és közönségsiker volt, beválogatása azonban az életmű reprezentációja felől is értelmezhető. A film expresszionista stilizációja egyrészt a klasszikus korszak paradigmatiszma alkotásává teszi, másrészt a szerzői értelemben vett Fábri-stílusnak is ez a legreprezentatívabb alkotása, amely egyben Fábri életművének már ekkor meghatározó témáját, az elnyomással, fasizmussal szemben az autonómiáját védeni próbáló kisember morális döntéshelyzeteit is képviseli. Műfajok és irányzatok reprezentációja szempontjából pedig Keleti Márton filmjének beválogatása az érdekes. *A tizedes meg a többiek* az egyetlen vígjáték a sorban, és ezzel egyedülként reprezentálja a műfaji filmeket a Budapesti 12-ben. Nyilvánvalóan fontos az is, hogy rendezője a hangosfilmkorszak magyar filmgyártásának legtöbb filmet jegyző alkotója, aki a harmincas évek vége óta folyamatosan jelen van a magyar filmszakmában. *A tizedes* ráadásul a hatvanas évek egyik legnépszerűbb magyar filmje (a korszakban csak Várkonyi Zoltán és Gertler Viktor látványos irodalmi

13 Ujhelyi Szilárd: *A Budapesti 12*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1969. <http://www.filmkultura.hu/regi/2004/articles/essays/budapesti12.hu.html> (Utolsó letöltés: 2009. november 20.)

14 1968 első negyedévében például több mint húsz százalékkal csökkent a mozilátogatók száma, különösen a magyar filmek iránti érdeklődés esett vissza zuhanásszerűen. Kivételt csak a vígjátékok és a látványos adaptációk jelentettek.

15 A pályáját a második világháború előtt kezdő Bán Frigyes és Keleti Márton, az ötvenes évek elején debütáló Máriássy Félix és Fábri Zoltán, a negyvenes-ötvenes évek fordulóján rendezői diplomát szerző Jancsó Miklós, Kovács András, Makk Károly és Fehér Imre, valamint a hatvanas évek fiataljai (Gaál István, Kósa Ferenc, Szabó István) egyaránt szerepelnek a listán.

adaptációit nézték meg többen), amely kritikai siker és többszörös díjnyertes is volt. Az ekkoriban egyre élesebbé váló művészfilm–közönségfilm vita idején azonban Keleti filmjének kanonizációja a műfaji filmkészítés felé tett felemás gesztus. Jelzi a törekvést a műfaji filmkészítés reprezentációjára, ám egyben az értékválasztás trendjét is, hiszen a listán a művészfilmek és a műfaji filmek aránya tizenegy az egyhez, azaz a szerzői filmkészítés dominanciája megkérdőjelezhetetlen.¹⁶ Az sem véletlen, hogy épp egy olyan vígjáték került fel a tizenkettes listára, amely annak mesternarratívája, a „cselekvő film” felől is értelmezhető: *A tizedes meg a többiek* ennyiben a történelmi önvizsgálat filmjeinek sorába (*Budapesti tavasz*, *Szegénylegények*, *Apa*, *Hideg napok*, *Tízezer nap*) illeszthető.

Az 1968-as szavazáson kiválasztott tizenkét film között két olyan is található, amelyek készítése vagy bemutatásuk idején erősen vitatott alkotások voltak. A Budapesti 12-es listára való felkerülésük ezért a kanonizáció beemelő, korábbi értékeléseket korrigáló mechanizmusaira utal. A két film Makk Károly *Ház a sziklák alatt*, illetve Kósa Ferenc *Tízezer nap* című alkotása. Mindkét film fogadtatását politikai, cenzurális megfontolások nehezítették. Makk filmje ellen 1958-ban az volt a kifogás, hogy a második világháború után szovjet hadifogságból hazatérő hőse életerejét elveszített, passzív figura, akinek a története nem tipikus és nem lehet példája az 1945 utáni új rend aktív, tettekész, társadalmilag elkötelezett emberképének. Kósa Ferenc debütáló játékfilmjének elkészítését végig heves cenzurális csaták kísérték, néhány jelenetét (a földjéhez ragaszkodó parasztember tévesztés utáni öngyilkosságát, illetve 1956 forradalomként való említését) ki akarták vágatni. A *Tízezer nap* két éven

keresztül dobozban volt, és végül – bizonyos kompromisszumok után, ám az inkriminált kulcsjelenetek megmaradásával – 1967-ben került a mozikba, illetve szerepelt sikeresen a cannes-i fesztiválon és a Játékfilmszemlén. A *Ház a sziklák alatt* és a *Tízezer nap* kanonizálása tehát a politikai-ideológiai korrekció gesztusaként is értelmezhető: a hatvanas évek perspektívájából kanonizálandó értéknek mutatódnak fel olyan filmek, amelyek néhány évvel vagy egy évtizeddel korábban tiltólistára kerültek, de legalábbis komoly politikai vihart kavartak. A két film mindazonáltal nem ugyanaz az eset: a *Ház a sziklák alatt* kanonizálása a kritikusok részéről a tíz évvel korábbi, elutasító kritikai fogadtatás felülvizsgálataként, a *Tízezer nap* listába emelése pedig a cenzúrával való szembehelyezkedés szakmai-kritikai gesztusaként is olvasható.¹⁷

Az 1968-as Budapesti 12 már a válogatás alapjául szolgáló időszak kijelölésével a politikai-ideológiai szempontokat érvényesítette. A hatvanas évek magyar filmes felfutásának csúcspontján, ám egyben egy problémákat is felvető pillanatban megszületett lista egyértelmű értékválasztást tükröz, amennyiben a „cselekvő filmet” helyezi a magyar film fősodrába. A koherenciát megteremtő érték a társadalmi elkötelezettség és a politikai szerepvállalás. Ez a viszonyulási pont, ennek jegyében mutatható be a magyar film-történet egységes, egyenes vonalú fejlődéstörténete.¹⁸ A magyar filmtörténet csúcspontján az 1948 és 1968 közötti két évtized áll, ennek középpontjában pedig a „cselekvő film” paradigmája helyezkedik el. Az államosítás előtti évtizedek fontos alkotásai (Fejős, Szóts, Radványi filmjei) tehát pusztán az *igazi* történet *előtörténeteként* értelmezhetőek.¹⁹ Az 1968-as Budapesti 12 a jelen idő perspektívájából fogalmazza meg a

16 Ebben a kontextusban is érdekes, hogy Makk Károlytól nem a *Liliomfi* napfényes vígjátéka, hanem a *Ház a sziklák alatt* komor drámája került be a sorba. Tehát nem egy műfaji alkotás, hanem egy virtigli művészfilm.

17 Ezt azonban árnyalja, hogy a korabeli cenzúrát nem lehet monolit, időben változatlan erőként felfogni. A *Tízezer napot* támogatta, tiltotta, majd engedélyezte a cenzúra, a film melletti kiállításnak ezért egészen más súlya és értéke volt 1962-ben, amikor Aczél György pártfogásával a film ötlete – mint a BBS leendő első, kollektív játékfilmje – megszületett; 1965-ben, amikor Kósák nem engedték kivágnatni a cenzúra által kifogásolt jeleneteket, és a film dobozba került; 1967-ben, amikor a film a mozikba került; vagy 1968-ban, a fesztiváldíjak után.

18 Tanulságos, hogy a tizenkét film nem szavazati sorrendben, hanem időrendben szerepel a Filmtudományi Intézet által kiadott kötetben. A „legjobb filmek” kiválasztásánál fontosabbnak mutatkozott a kánon alapját képező érték, a „cselekvő film” megmutatása.

kánont, mégpedig filmtörténetileg is értelmezhető mesternarratívaként. A lista felállításának pillanatában a „cselekvő film” a csúcson van – ám innen lefelé vezet az út. A hatvanas-hetvenes évtizedforduló filmtörténeti korszakhatárjellegét többek között épp a modernista-reformista magyar film legitimitásának (nézőtáborának és politikai támogatottságának) elvesztése adja meg.²⁰

(Ezred)fordulóponton

Az Új Budapesti 12 megszavazására 2000-ben, a Magyar Televízió felkérésére került sor. Az elnevezés egyrészt közvetlenül visszautalt az 1968-as szavazásra, másrészt az új lista összeállítására az ezredforduló listaörület idején került sor, amikor – például a mozgókép megszületésének századik évfordulójához kapcsolódva – a világon szinte mindenütt szavaztak minden idők legjobb filmjeinek listájára. Az Új Budapesti 12-es listára a szakma képviselői közül csak a filmkritikusok (pontosabban a Magyar Film- és Tévéművészek Szövetsége filmkritikus szakosztálya, illetve a MÚOSZ Filmkritikus Szakosztály tagjai) szavaztak, összesen harmincheten.²¹ A szavazás végeredményét a filmszemle előtt pár nappal hirdették ki, és a kiválasztott tizenkét filmet ugyanebben az évben másorra tűzte a Magyar Televízió. Az 1968-as szavazásra az új magyar film nemzetközi sikerei csúcspontján, a művészfilm–közönségfilm vita kellős közepén, a ma-

gyar filmek hazai nézőszámának erős zuhanása idején került sor. A 2000-es szavazás idején a magyar film nemzetközi elismertsége igen gyenge, hazai piaci részesedése pedig minimális volt (ezt csak egy-két sikeres vígjáték árnyalta). A hatvanas években kezdődött művészfilm–közönségfilm vita azonban ekkor is napirenden volt. Az ezredforduló szavazásra tehát még egyértelműbben átmeneti időben került sor, amikor a nemzetközi fesztiválsikerekre sem lehetett hivatkozni a magyar filmek presztízsének védelmében. Mindez csak erősíti a listaállítás legitimitáskereső vagy -erősítő funkcióját.²²

A 2000-ben publikált Új Budapesti 12-es listán a következő filmek szerepeltek:

1. Jancsó Miklós: *Szegénylegények* (1965)
2. Makk Károly: *Szerelem* (1970)
3. Huszárik Zoltán: *Szindbád* (1971)
4. Szóts István: *Emberek a havason* (1942)
5. Radványi Géza: *Valahol Európában* (1947)
6. Gothár Péter: *Megáll az idő* (1981)
7. Székely István: *Hyppolit, a lakáj* (1931)
8. Fábri Zoltán: *Körhinta* (1955)
9. Jeles András: *A kis Valentino* (1979)
10. Enyedi Ildikó: *Az én XX. századom* (1989)
11. Szabó István: *Apa* (1966)
12. Fábri Zoltán: *Hannibál tanár úr* (1956)

A 2000-es szavazás leglátványosabb eltérése a korábbitól, hogy ezúttal időbeli korlátozás nélkül a teljes

19 Ujhelyi Szilárd használja ezeket a szavakat a tizenkettes listáról szóló kötet bevezetőjében. Ujhelyi Szilárd: *A Budapesti 12*.

20 Az 1968-as szavazás a politikailag érzékeny témákat feldolgozó filmek kanonizálásaként értelmezhető, és ennyiben a hatvanas évek reformista konszenzusának egyik utolsó megmutatkozása. A következő év, 1969 *A tanú* és az *Agitátorok* betiltásával, a Balázs Béla Stúdió új nemzedékének pályára lépésével már éppen ennek a konszenzusnak a felborulását példázta.

21 Arról nem maradtak fenn adatok, hogy az 1968-as szavazáson hányan vettek részt, azonban feltételezhetően legalább ugyanennyien, de inkább többen szavaztak. A két szavazás közötti lényeges különbség – a rendezők bevonásán kívül –, hogy a két kritikus szakosztály 1968-ban (már csak a korabeli centralizált és monolitikus intézményrendszerből fakadóan is) egyértelműbben reprezentálta a magyar filmes újságírók körét, mint 2000-ben. Mindkét lista valamilyen egyértelmű hatalmi pozícióból fogalmazódott meg, mégha ezt a hatalmi pozíciót a professzionalitás (intézményként a filmkritikusok szakmai céhe) látszólag el is fedte. Az 1968-as szavazás idején a filmkritikus céh tagjának lenni mindazonáltal erősebb és nyilvánvalóbb hatalmi (például diskurzust meghatározó, a nyilvánosságban való megszólalásra lehetőséget adó) pozíciót jelentett, mint 2000-ben.

22 És nemcsak a filmszakma, hanem a szavazást kezdeményező Magyar Televízió részéről is, amely az országos kereskedelmi televíziók 1997-es elindulása után rohamosan veszítette el nézőit és piaci pozícióját. Az MTV részéről az Új Budapesti 12-es lista kezdeményezése az értékörzés és -felmutatás, a közszolgálatosság reprezentációja volt.

magyar filmtörténetből válogathattak a kritikusok, tehát valóban „minden idők” legjobb magyar filmjeinek listáját állították össze. A filmek időbeli megoszlását elemezve azonban látható, hogy némafilm egyáltalán nem szerepel a listán, melyen a legkorábbi alkotás Székely István 1931-es vígjátéka, a *Hyppolit, a lakáj*, a legfrissebb pedig Enyedi Ildikó *Az én XX. századom* című, 1989-es filmje. Az Új Budapesti 12 filmjei tehát a hangosfilmkorszak kezdetétől a rendszerváltásig terjedő évtizedeket ölelik fel. Ezen belül a filmek időbeli megoszlása arányosnak mondható: 31–42–47–55–56–65–66–70–71–79–81–89. A negyvenes-ötvenes-hatvanas-hetvenes és nyolcvanas évtized majdnem teljesen egyenlő arányban, két-két filmmel képviselteti magát. Egyetlen hangsúlyos időbeli csomópont található a listán: a filmek egyharmada, négy alkotás kerül ki az 1965–1971 közötti hét évből, tehát épp a hatvanas-hetvenes évtizedforduló, filmtörténeti korszakolás szempontjából is korszakfordító időszakából. Mégsem lehet azt állítani, hogy az Új Budapesti 12 a „cselekvő film” értelmében vett, társadalmilag elkötelezett filmkészítést kanonizálná, hiszen már a *Szerelem*, de még inkább a *Szindbád* korszakfordító karaktere épp ennek a magatartásnak a korrekciójában, illetve – Huszárik filmjének esetében – elutasításában rejlik. A további három, hetvenes-nyolcvanas évekből való film pedig szintén vagy direkt kritikával fordul a „cselekvő film” ethosza és a hatvanas évek reformista értelmezése felé (*Megáll az idő*), vagy az aktivitás helyett a sodródást, a kallódást, a társadalmi értékvesztést állítja a középpontba (*A kis Valentino*), vagy pedig (bizonyos szempontból a *Szindbád*hoz hasonlóan) a magyar film hatvanas-hetvenes évekbeli hagyományától eltérő perspektívát és hangütést választ (*Az én XX. századom*). Az Új Budapesti 12 egyik legfeltűnőbb jellegzetessége tehát az, hogy kilép a „cselekvő filmes” paradigmából, és nem is teremt helyette újat. Az 1968-as lista értelmezhető egy mesternarratíva keretében, az ezredfordulós rangsor azonban nem.

Az a tény, hogy az Új Budapesti 12 nem értelmezhető egy mesternarratíva keretében (hacsak nem az 1968-as szavazás „cselekvő filmes” paradigmájának

kritikájaként), különösen izgalmassá teszi a kérdést, hogy a tizenkét film vizsgálható-e trendek és irányzatok reprezentánsaként, és ha igen, akkor milyen vonulatokat képvisel. Nemzedéki megoszlás és korszakolás alapján például látszólag arányos a lista, amennyiben a filmek rendezői közül a harmincas évek elején debütált Székely István, a negyvenes évek elején Radványi Géza és Szóts István, az ötvenes években Fábri Zoltán, Makk Károly és Jancsó Miklós, a hatvanas években Szabó István és Huszárik Zoltán, a hetvenes években Jeles András és Gothár Péter, a nyolcvanas években pedig Enyedi Ildikó. Ez a felsorolás annyiban torzít, hogy a debütálás és egy adott életkor között koránt sincs szükségszerű összefüggés (épp ezen elcsúszás miatt torlódtak egymásra generációk a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek magyar filmjében). Ha tehát a játékfilmes debütálás helyett a diplomaszerezést vagy az első rövidfilmek elkészítését vesszük alapul, akkor jobban látható, hogy a listában a hatvanas évek legelején végzett Máriássy-osztályt képviselő Szabó István és Huszárik Zoltán után a hetvenes évek közepén, második felében végzett, illetve pályára lépett Jeles András és Gothár Péter következik, tehát épp a hetvenes években meghatározó, a hatvanas évek végén végzett és pályára lépett nemzedék – melynek tagja többek között Bódy Gábor, Dárday István, Gazdag Gyula, Grunwalsky Ferenc és Szomjas György, hogy csak a játékfilmet is készítő rendezőket soroljuk fel – hiányzik a listáról. Életkorát tekintve Jeles és Gothár ebbe a nemzedékbe sorolható – ám az előbb felsoroltakkal szemben ők a hetvenes évek legvégén debütáltak, és az Új Budapesti 12 között szereplő műveik filmtörténeti kontextusok okán is a nyolcvanas évek felé mutatnak. A hetvenes évek tehát paradox helyet kap a listán. Egyfelől a filmek készítésének idejét tekintve egyedül ebből az évtizedből került ki három film is. Másfelől ezek a filmek vagy visszafelé, a hatvanas évekbe (*Szerelem*, *Szindbád*), vagy pedig előre felé, a nyolcvanas évekbe mutatnak (*A kis Valentino*).²³

A szinkronidő felé való nyitottság szempontjából azt látjuk, hogy az Új Budapesti 12 legfrissebb műve is bő

tízéves, a rendszerváltás utáni évtizedet tehát egyetlen film sem reprezentálja. A Budapesti 12-vel szemben, amely egyértelműen a szinkronidő perspektívájából fogalmazta meg a kánont, a 2000-es szavazás kifejezetten tartózkodó a kortárs alkotások kanonizációja szempontjából.²⁴ Ez persze árnyalható azzal, hogy a listán szereplő rendezők fele a kilencvenes években is készített filmet (Enyedi, Gothár, Jancsó, Jeles, Makk, Szabó), tehát áttételesen, de a szinkronidő felé is nyitott a lista.²⁵ Csak hogy a rendezői életművek kiemelt filmekkel való reprezentációját tekintve azt látjuk, hogy az Új Budapesti 12 a szóban forgó esetekben szinte kivétel nélkül az alkotók korai vagy történeti távlatból is megítélhető munkáit kanonizálták. A Jancsó- vagy Makk-életmű esetében, amelyek ráadásul a *Szegénylegények*, illetve a *Szerelem* kiemelésével konszenzuálisan képviselhetők (nem véletlenül ez a két film vezeti az Új Budapesti 12-es listát), mindez nem is problematizálható. A Szabó-életmű reprezentációja már több kérdést vet fel, melyekre később még kitérek. A kortárs perspektíva elhagyása legpontosabban a Gothár-életmű kapcsán mutatható meg, hiszen Gothár munkái közül nem az egyaránt filmszemélyes *Részleg* vagy *Haggyállógva Vászka* került be a listába, hanem az 1981-es *Megáll az idő*. A kortársiság szempontjából különösen érdekes a

válogatás legfrissebb alkotása, *Az én XX. századom* kánonbeli pozíciójának értelmezése. Enyedi Ildikó debütáló játékfilmje egyöntetű kritikái és fesztiválsiker volt idehaza és külföldön egyaránt. Enyedi a nyolcvanas évek közepén végzett a Főiskolán, diplomát azonban nem kapott. *Az én XX. századom* századfordulós filozofikus-játékos-szerelmes meséje nem pusztán a filmnek a magyar filmtörténeti hagyományhoz való viszonya, hanem rendezőjének személye okán, illetve a reprezentáció kapcsán is izgalmas. Ahogy arról már volt szó, *Az én XX. századom* semmilyen szinten nem kapcsolható a társadalmi-politikai aktivitás magyar filmes hagyományához, mondhatni a hatvanas évek óta meghatározó hazai szerzői filmes fősodorhoz. Van azonban egy hagyomány, amelybe a film is és rendezője is beilleszthető, ez pedig a romantikus-avantgárd hagyomány, amely a hetvenes-nyolcvanas években Bódy Gábor, Erdély Miklós, Jeles András, Szirtes András és Xantus János Balázs Béla Stúdiós filmjeiből eredeztethető, és éppen Enyedi kortársainak (Kamondi Zoltán, Szász János, Monory M. András) nyolcvanas-kilencvenes évek fordulóján született filmjeiben visszhangzott-reflektálódott-folytatódott tovább. *Az én XX. századom* és Enyedi tehát a magyar filmtörténeti fősodorhoz képest alternatív és külső pozíciókat, értékeket, egyfajta bújtatott hagyományt képviselhet a

24 Főként akkor feltűnő ez, ha még egy listát behozunk a képbe, amely sok szempontból köztes, közvetítő szerepet tölt be a két Budapesti 12 között. Ezen az 1985-ös filmkritikusi szavazáson negyven év (1945–1985) negyven legjobb magyar filmjét választották ki. Az első tizenkét helyen a következő filmek szerepeltek: *Szegénylegények* (Jancsó Miklós, 1966), *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1948), *Szindbád* (Huszárik Zoltán, 1971), *Hideg napok* (Kovács András, 1966), *Napló gyermekeimnek* (Mészáros Márta, 1984), *Talpalatnyi föld* (Bán Frigyes, 1948), *Körhinta* (Fábri Zoltán, 1956), *Hannibál tanár úr* (Fábri Zoltán, 1956), *Tízezer nap* (Kósa Ferenc, 1967), *Szerelem* (Makk Károly, 1971), *Mephisto* (Szabó István, 1981), *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1982).

Az 1985-ös rangsort áttekintve egyrészt azt látjuk, hogy az 1968-as szavazással elég nagy az átfedés. Hat film közös a két listában, köztük több olyan, amely az ezredfordulós rangsorban már nincs ott (*Talpalatnyi föld*, *Hideg napok*, *Tízezer nap*). Másrészt azt, hogy a jelen időhöz közeli filmek itt is hangsúlyosak, hiszen három olyan film is előkelő helyen szerepel (*Napló gyermekeimnek*, *Mephisto*, *Megáll az idő*), amely a szavazás előtti években készült. Külön érdekes, hogy közülük Mészáros Márta és Szabó István filmje 2000-ben nem került be a tizenkét kiválasztott közé (pontosabban, és ez is hangsúlyos, a *Mephisto* helyett az *Apa* rekanonizálódott).

25 Azért is feltűnő ez a jelenség, mert a listán szereplő, a hetvenes vagy a nyolcvanas években pályára lépett három rendező (Jeles, Gothár, Enyedi) a 2000 óta eltelt szűk évtizedben igen kevés filmmel jelentkezett. Enyedi egyetlen játékfilmet sem készített, Jeles és Gothár pedig 2003 (a *József és testvérei*, illetve a *Magyar szépség*) óta nem készített játékfilmet. Egy újabb évtizedes perspektíva tehát még inkább az Új Budapesti 12 kortársiságtól való távolmaradását és (film)történeti korszakot lezáró voltát emeli ki.

23 A korszak talán legfontosabb irányzata, a dokumentarizmus például csak egy olyan film, *A kis Valentino* kapcsán jeleníthető meg a lista értelmezésében, amely filmet épp a dokumentarista paradigmán való túllépés jellemez.

listán.²⁶ A hetvenes-nyolcvanas évek BBS-ének kísérleti filmes hagyományát (mely nemhogy Erdély, de Bódy által sem reprezentálódik a listán, ám Jeles szereplése által azért szintén megidéztek), tágabban pedig a romantikus-posztmodern filmkészítést. Továbbá Enyedi Ildikó az egyetlen rendező a listán. Az *én XX. századom* pozíciója mindezek alapján az egyediség, különlegesség szempontjai mentén jellemezhető: az egyetlen rendező filmje, az egyetlen kortárs alkotás, az egyetlen diploma nélküli rendező filmje, valamint – a *Szindbád* mellett – az egyetlen, a társadalmi aktivitás szerephagyományával semmilyen szinten párbeszédet nem folytató alkotás.

Műfajok és irányzatok reprezentációja szempontjából az Új Budapesti 12 filmjei között Székely István *Hyppolit, a lakáj* című filmje foglal el sajátos helyet. Egyrészt természetesen lehet érvelni a film történeti pozíciója mellett (a második magyar hangosfilm, a korszak egyik legnagyobb sikere), de legalább ennyire szembetűnő, hogy a *Hyppolit* a lista egyetlen vígjátéka. Strukturálisan tehát az 1968-as listán szereplő *A tizedes meg a többieknek* felel meg a pozíciója, amennyiben egyetlenként reprezentálja a vígjáték műfaját és általában véve a műfaji, populáris filmkészítést. Másfelől 2000-es kanonizálása az 1968-as lista válogatási elveinek korrekciója is, amennyiben az államosítással meghúzott határral kizárt harmincas-nyolcvanas évekbeli magyar filmipar és a műfaji filmkészítés hagyományát képviseli.²⁷ Azt a hagyományt, amelyet épp ekkor, az ezredfordulón próbált újra felfedezni a magyar populáris film: 1999-ben került a mozikba Székely filmjének remake-je Kabay Barna rendezésében.

Az Új Budapesti 12 megszületésének éve, 2000 szűk tíz év távlatából visszatekintve több szempontból is az átmenet pillanatának nevezhető. Egyrészt ekkora

zárult le a rendszerváltással elindult filmszakmai átrendeződés első szakasza (az állami stúdiórendszer felbomlása, új műhelyek kialakulása, producerek és a produceri rendszer jelentkezése, a multiplexek és az artmozik kettősségére épülő mozihálózat). Másrészt ez az átrendeződés leginkább válságként és deficitként (a nézőszám csökkenése, a presztízs elvesztése, a magyar film nemzetközi reputációjának gyengülése, a nemzedékváltás elmaradása, az állami szubvenció csökkenése, a filmtörvény megalkotásának kudarca) írható le, melynek a mélypontja a kilencvenes évek közepén, második felében volt. Harmadrészt – és ebből a szempontból a változás előtti szimbolikus nulladik évet is jelentheti a 2000-es Új Budapesti 12 – a következő egy-másfél évben több fronton is megváltozik a helyzet. A lista publikálása után kezdődő filmszemlén debütál Mundruczó Kornél a *Nincsen nekem vágyam semmi* című filmmel, 2001-ben pedig Török Ferenc a *Moszkva térrel* és Hajdu Szabolcs a *Macerás ügyekkel* – hogy ezen filmek háttára kapaszkodva, pillanatokon belül megszülessen az új kritikai paradigma, a fiatal magyar film. 2001-ben kerül a mozikba Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* című filmje, amelynek nyomán a *Sátántangó* kapcsán már a nyugat-európai és észak-amerikai kritikusi és fesztiválkörökben felkapott Tarr (aki talán joggal nevezhető a 2000-es lista egyik „nagy hiányzójának”) magyarországi kanonizációja is elindul.²⁸ És nem utolsósorban 2001-ben készül el egy-két olyan magyar vígjáték (*Valami Amerika, Üvegtigris*), amely az ezredforduló magyar populáris, műfaji filmkészítésének új mintáit teremti meg. Ahogy tehát az 1968-as Budapesti 12 a hatvanas évek „cselekvő filmes” korszakát zárta le, úgy a 2000-es Új Budapesti 12 a magyar film hosszára nyúlt rendszerváltásának zárógesztusa.

26 Erről a magyar filmtörténeti titkos hagyományról lásd: Forgách András: A későromantika előérzete. A *Harmadiktól* a *Woyzeckig*. *Filmvilág* (1996) no. 2. pp. 4–7.

27 Az a tény, hogy az 1945 előtti magyar filmtörténetet egyetlen alkotás képviseli, egyszerűbben (és durvábban) talán azzal is magyarázható, hogy a magyar kritikusok csak felületesen ismerik ezt a korszakot, látóköriük néhány vígjátékra és műfaji filmre korlátozódik.

28 A mainstream magyar film és Tarr viszonyáról, illetve a *Sátántangó* kanonizációjáról lásd: Kovács András Bálint: A kisterem és a nagyterem. *Filmvilág* (1994) no. 4. pp. 4–5. és Kovács András Bálint: A negyedik dimenzió. A *Sátántangó* tizenöt éve. *Filmvilág* (2009) no. 2. pp. 4–5.

Régi és új

A 2000-es szavazás elnevezése közvetlenül kínálja az Új Budapesti 12-es lista 1968-as szavazással való egybevetését. Annak a megvizsgálását, hogy mennyiben értelmezhető a Budapesti 12 korrekciójaként, kánonkiigazításaként. A két lista közötti átfedések (elsősorban az 1948–68 közötti két évtized reprezentációjának) elemzése után ezért a következőkben az Új Budapesti 12-t az 1968-as szavazás újraolvasásaként kívánom értelmezni.

Négy olyan film van, amely mindkét listán szerepel. Ezek a *Körhinta*, a *Hannibál tanár úr*, a *Szegénylegények* és az *Apa*. Az 1948–68 közötti évekből új alkotás (olyan, amely az 1968-as szavazás alkalmával nem kerül be a listába) nincs az ezredfordulós válogatásban. 1968-hoz képest kimaradt a *Talpalatnyi föld*, a *Budapesti tavasz*, a *Bakaruhában*; a *Ház a sziklák alatt*, a *Sodrásban*, *A tizedes meg a többiek*, a *Hideg napok* és a *Tízezer nap*. Az Új Budapesti 12-be tehát ebből a húsz évből új film nem került be, az 1968-as válogatás filmjeinek kétharmada azonban kihullott. A redukció a két válogatás eltérő kronológiai meritése okán természetes, az azonban tanulságos, hogy az ezredforduló perspektívájából az ötvenes-hatvanas évek magyar filmművészetének nem volt radikálisan más reprezentánsa, azaz a 2000-es lista elsősorban rekanonizációként értelmezhető. A reprezentáció szempontjait is figyelembe véve ehhez még annyi hozzátehető, hogy az Új Budapesti 12-ben szereplő *Valahol Európában* egyben a koalíciós idők filmgyártását reprezentálja (és ennyiben a *Talpalatnyi föld* he-

lyettesítője), *A tizedes meg a többiek* helyett a *Hyppolit*, a *lakáj* képviseli a populáris filmkészítést és egyben a második világháború előtti filmipart, míg a *Ház a sziklák alatt* helyett a *Szerelem* a kánonikus Makk-film a listában. Tanulságos az is, hogy az *Ember a havason* kanonizációjával együtt a folklorisztikus stilizáció hagyományát (és valamiképp a szótsi példát) követő-képviselő filmek (*Ház a sziklák alatt*, *Sodrásban*, *Tízezer nap*) kimaradtak a válogatásból.

A két lista közötti átfedéseket rendezők szempontjából vizsgálva azt látjuk, hogy Fábri Zoltán, Makk Károly, Jancsó Miklós és Szabó István szerepel mindkét válogatásban. Az Új Budapesti 12-n Fábri továbbra is egyetlenként tűnik fel két filmmel, amit ebben az esetben még inkább Fábriaként mint szerzőnek a kanonizálásaként, életművét tekintve pedig a reprezentatív filmről való konszenzus hiányaként értelmezhetünk. Jancsó esetében egyértelmű a *Szegénylegények* többszörösen megerősített (mert a jancsó-i szerzői életművet is reprezentáló) szerepe. Makk Károly életművét tekintve, mint arról már volt szó, nem meglepő, hogy a *Ház a sziklák alatt* helyett a már készítése idején kanonizált *Szerelem* került a listába. Érdekesebb azonban, hogy Szabó Istvántól 2000-ben is az *Apa* szerepel a listán, és nem például az Oscar-díjas *Mephisto*. Az *Apa* kanonizálása a magyar filmkritikára az ezredfordulón is jellemző szerzői felfogás jele, és egyben azt is mutatja, hogy a hazai kritikai kánon hol és hogyan kanyarodik el a közönségizléstől, illetve a nemzetközi filmvilág kánonjától.²⁹

Az Új Budapesti 12 tehát az 1968-as szavazás újraolvasásaként értelmezhető, amennyiben nem a „cse-

29 2000-ben a kritikusi szavazás mellett közönségsvavazásra is sor került. A nézői voksok alapján a következő tizenkettes lista állt elő: Várkonyi Zoltán: *Egy magyar nábob* (1966), Várkonyi Zoltán: *Kárpáthy Zoltán* (1966), Gertler Viktor: *Az aranyember* (1962), Fehér Imre: *Bakaruhában* (1957), Várkonyi Zoltán: *Egri csillagok* (1968), Makk Károly: *Liliomfi* (1954), Gertler Viktor: *Mágnás Miska* (1948), Szabó István: *Mephisto* (1981), Ranódy László: *Árvácska* (1976), Várkonyi Zoltán: *A kőszívű ember fiai* (1967), Keleti Márton: *A tizedes meg a többiek* (1965), Bacsó Péter: *A tanú* (1969). A kritikusok, illetve a nézők listája között konkrét filmek nem, csak rendezők jelentik az átfedést. Makk Károly és Szabó István szerepel egy-egy (de más-más) filmjével mindkét listán. Tanulságos továbbá, hogy a 2000-es közönségsvavazás a toplistába emelt két filmet az 1968-as Budapesti 12-ből (*A tizedes meg a többiek*, *Bakaruhában*).

Ami a nemzetközi filmvilág kánonját illeti, az természetesen még nehezebben megragadható. Az Oscar-díj kanonizációs funkcióját illetően aránylag nagy az egyetértés (legfeljebb az Oscar általi kanonizáció erősségét tekintve oszlanak meg a vélemények). Az tehát ténynek vehető, hogy Szabó Istvánt elsősorban az Oscar-díjas *Mephisto* rendezőjeként ismeri a nemzetközi filmvilág.

lekvő filmeket” állítja a középpontba, és nem is állít a helyébe középponti paradigmát. Másként fogalmazva: a 2000-es lista tengelyében filmek és szerzők állnak, az 1968-as szavazás pedig egy meghatározott attitűd jegyében vett értékrendet helyezett a centrumba. A Budapesti 12 mesternarratívájával szemben az Új Budapesti 12 plurális, többszálú narratívája áll (a cselekvő értelemben vett szerzőiség mellett egyéb szempontok és hagyományok, így a romantikus avantgárd reprezentációja). Az ezredfordulós szavazás erős kánonképző gesztusa a korábban kizárt, 1948 előtti szerzők (Szóts, Radványi) beemelése a kánonba. Abból a szempontból viszont a két szavazás hasonlónak mondható, hogy mindkettőben feltűnő a műfaji filmek kompenzációs szerepeltetése, ami a szerzői szemlélet továbbélő dominanciáját is mutatja.³⁰ És bár mindkét lista összeállítására valamilyen aktuális szakmai rendezvény kapcsán került sor, visszatekintve mindkettőnek a korszakösszefoglaló funkciója a szembeötlő. Az 1968-as Budapesti 12 a „cselekvő film” értelmében vett hatvanas évek lezárása, a 2000-es Új Budapesti 12 pedig a rendszerváltás utáni átrendeződés végét jelzi. Mivel pedig a kanonizáció dinamikáját többek között az adja, hogy minden kánon kitett a változásnak, a zárómondatban azt is elmondhatjuk, hogy ezek a korszakzáratként is értelmezhető gesztusok is kelletek ahhoz (de legalább annak felismeréséhez), hogy a magyar filmtörténetben új korszak kezdődhessen. A filmtörténeti toplisták mint kánonok kulcsa ezek szerint az, hogy nemcsak zárnak, hanem nyitnak is.

Balázs Varga
Is it in it?

Questions about Hungarian film history top lists and canonization

During the past decades Hungarian film critics compiled lists of the twelve best films of Hungarian film history on two occasions. The 1968 round of votes (named “Budapest 12” after the “Brussels 12” from a decade before), took place at the height of the international success of the Hungarian New Wave, which was based on social and political participation. Over the next years, however, modern Hungarian films lost their political backing as well as the interest of audiences; in retrospect we see therefore that the “Budapest 12” vote marked the end of an era (the golden age of New Wave, modern Hungarian films). During the second round of votes held in 2000, Hungarian film was still tailgating the postcommunism transformation era, and had a weak turnout in terms of its political interest, international responses generated, as well as support from the audiences. This vote (whose name, “The New Budapest 12” recalled the 1968 list) basically served to close the post-transition transformation.

The essay analyzes the “12 best Hungarian films” lists from 1968 and 2000 from the perspective of changes in canon research over the past decades. It surveys the circumstances under which the lists were compiled, and then based on the question of reduction and representation, it analyzes the vote results (in terms of the temporal distribution of the films, the extent to which various eras are represented, the relationship between films and their creators, the extent to which various generations, trends and genres are represented). In the end, the essay examines the question: to what extent can the New Budapest 12 list be considered a correction of the 1968 list.

³⁰ Nem az a meglepő, hogy a közönségsvavazás más eredményt hoz, mint a kritikusi voksolás. Ez a világon mindenütt így van, bár természetesen akad példa sikerfilmek kései kritikai kanonizációjára is. A Budapesti 12-es listákba emelt vígjátékok azonban inkább a magyar filmszakma és kritika populáris filmkészítéssel és annak értékelésével kapcsolatos zavarodottságáról, rossz lelkiismeretéről tanúskodnak, és ilyen értelemben nevezem *A tízedes...*, illetve a *Hyppolit* kanonizációját kompenzációs gesztusnak.