

#### 4. Az új hullám előzménye (1954-1962)

Az 1954 és 1962 közötti majdnem tízéves periódus a magyar film-történet névtelen korszaka: már nem az ötvenes évek szocialista realizmusa, s még nem a hatvanas évek új hulláma. Nevezhetnénk a magyar filmművészet születésének, ám ez a korábbi korszakokkal szemben volna igazságtalan. Így aztán jobb híján ezt is átmeneti szakasznak szokás jelölni, illetve ennél pontosabb és érdemibb, ha az új hullám előzményeként azonosítjuk. A lényeg, hogy átmenetisége ellenére rendkívül fontos és tartalmas, számos kiváló művet és életművet magában foglaló, izgalmas korszakról van szó.

A határait, mint oly gyakran a magyar film történetében, politikai események jelölik ki, ám hogy ne legyen a dolog annyira egyszerű, az 1956-os forradalom nem jelent benne újabb korszakhatárt. Talán azért nem, mert a magyar film mindenáron szabadulni igyekszik a szocialista realizmus rossz emléktől, s nem hagyja magát visszavetni egy mégoly tragikus történelmi eseménytől sem.

Mindkét korszakhatárhoz a politikai viszonyok enyhülése kap-

keleti blokk országaiban lassú olvadási folyamatot indít el. Rákosi Mátyást Nagy Imre váltja a miniszterelnöki poszton, aki júliusi kormányprogramjában éles kritikát fogalmaz meg az addigi politikával szemben, és számos, az elnyomást csökkentő, az életszínvonalat javító intézkedést hoz. Az „új szakaszt” azonban a párton belüli régi erők élesen támadják, Nagy Imrét pedig „elhajlónak” bélyegezik. 1955 tavaszán végül megfosztják miniszterelnöki tisztségétől, és kizárják a pártból. A visszatérő rákosista erőkkel szembeni elégedetlenség vezet el az 1956-os forradalomhoz, amikor Nagy Imre rövid időre ismét miniszterelnök lesz.

1962–63 fordulóján a korszak végét újabb, a megtorlásokat követő politikai enyhülés jelöli ki. A forradalom sorsát a szovjetek 1956. november 4-i bevonulása pecsételi meg. Az ő támogatásával Kádár János veszi át a hatalmat: új kormányt alakít, s az addigi állampártot váltó Magyar Szocialista Munkáspártban is magához ragadja a vezetést. A korábbihoz hasonló egypártrendszer 1989-ig, a rendszerváltozásig fennmarad, s abban Kádár egészen az utolsó pillanatig, 1988-ig megőrzi hatalmát. Harminchárom éven át sikeresen fenntartott vezető pozíciójának kulcsa – a szovjetek támogatása mellett – kompromisszumos politikája, amelynek jelei a hatvanas évek elején mutatkoznak meg először. 1956 ellenforradalomnak bélyegzése, a forradalom vezetőinek, Nagy Imrének és társainak 1958-as kivégzése, a súlyos börtönbüntetések után 1963-ban részleges közkegyelmet hirdet, s ezzel a forradalom véres megtorló szakasza véget ér. Kádár egyértelművé teszi, hogy a Rákosi-korszak nem térhet vissza Magyarországon, ugyanakkor a Szovjetunióval kötött szövetség (beleértve csapataik magyarországi jelenlétét) és az egypártrendszer nem kérdőjelezhető meg. Mindezért cserébe viszonylagos anyagi jólétet biztosít az embereknek, amit a nyolcvanas évektől már egyre nehezebben, csak nyugati kölcsönökből lehet finanszírozni. Ám ekkor még, a hatvanas években, az elnyomás, a személyi kultusz és a alacsony életszínvonal után, az 1956-os forradalom bukása és vérbe fojtása ellenére bel- és külpolitikai szempontból

egyaránt sikeresen konszolidálja az országot. Kádár híres jelmondata – „aki nincs ellenünk, az velünk van” – voltaképpen élni hagyja az embereket.

Köztük a filmeseket is. Nincs még a magyar film történetében két olyan politikai korszakhatár, amelynek ennyire gyors és pozitív a visszhangja, s amely „feledtetni” képes olyan tragikus eseményt, mint 1956. A forradalom leverése sem veti vissza maradandóan a magyar filmművészet 1954-től induló törekvéseit, miközben maga a forradalom – néhány, a hivatalos „ellenforradalmi” olvasatot nyújtó filmmel szemben – több évtizeden át nemes feladatot ró a filmekre: hogyan lehet minél több igazságot elmondani az októberi napokról és a hozzájuk vezető embertelen politikáról. Önmagában azonban 1956 nem korszakhatár.

Legsúlyosabb következménye néhány bátrabban társadalomkritikus film betiltása. Erre a sorsra jut például az *Eltűszentett birodalom* című, zsarnok királyról szóló mesepéldázat, talán azért, mert a népet az elnyomástól megszabadító egyszerű juhászlegény a történet végén kitűz egy táblát a város határába: „A zsarnokságnak vége.” Nem jár ennyire rosszul a szintén példázatos politikai satíra, a „Futbóliában” játszódó *Csodacsatár*: a címszerepet ugyanis eredetileg az Aranycsapat legnagyobb sztárja, Puskás Ferenc alakítja, csak hogy ő 1956-ban elhagyja az országot, így a jeleneteit újraforgatják csapattársával, Hidegkúti Nándorral.<sup>19</sup> Akadnak olyan ártatlan vígjátékok (*Bolond április*, *Játék a szerelemmel*), amelyek bemutatója egy-két évet késik, mivel a főszereplő (Mensáros László) '56-os tevékenysége miatt épp börtönbüntetését tölti... A fájdalmas betiltások mellett az utóbbi esetek inkább a korszak kultúrpolitikájának kisszerű abszurditását mutatják.

A korábban gyakori emigrációk is kevésbé sújtják 1956-ban a filmeseket – szemben az ország lakosságával. Majdnem kétszáz-ezer ember hagyja el az akkori fogalmak szerint törvénytelenül,

19. Mára a film az eredeti Puskás-féle verzióban látható.

azaz disszidensként Magyarországot. A filmesek között elsősorban pályakezdőket és már nem aktív művészeket találunk, így az ő hiányuk még, illetve már nem okoz fordulatot. Távozik két fiatal, frissen végzett operatőr, Kovács László és Zsigmond Vilmos, akik majd Hollywoodban csinálnak világraszóló karriert (előbbi többek között a Hollywood történetében fordulópontot jelentő *Szelíd motorosokat* [*Easy Rider*] fényképezi, utóbbi a *Harmadik típusú találkozásokért* [*Close Encounters of the Third Kind*] kap Oscar-díjat). S a forradalom után megy el az ekkor már tíz éve mellőzött Szóts István. Utolsó magyarországi munkája csupán egy rövidfilm, amelyet Jókai Mór *Melyiket a kilenc közül?* című karácsonyi történetéből forgathat le (1956 ősze helyett) 1957 elején. A forradalom tehát nem hoz fordulatot a magyar film történetében – 1954–55, s majd 1962–63 viszont annál inkább.

Különösen az első korszakhatár igen látványos: 1954–55-ben sorra születnek olyan, a szocialista realizmus dogmatikus szellemiségével leszámoló, művészileg értékes filmek, mint Várkonyi Zoltántól a *Simon Menyhért születése*, Fábri Zoltántól a *Körhinta*, Gertler Viktortól a *Gázolás*, Makk Károlytól a *Liliomfi* és *A 9-es kórterem*, Máriássy Félixától a *Rokonok*, a *Budapesti tavasz* és az *Egy pikoló világos*. 1962–63-ban is látványos a változás, ám ekkor már nem a filmek minőségi javulása a legfeltűnőbb, hanem egyre modernebb, az európai új hullámokhoz mérhető stílusuk. S noha 1954-ben rögtön találunk egy politikamentes szórakoztató filmet, a *Liliomfit*, továbbra sem ez lesz a magyar film útja.

Az 1945 előtti, piaci alapon szerveződő filmgyártás nem tér vissza; a súlypont a társadalmi kérdésekkel foglalkozó „komoly” filmművészetre kerül. Nem változik meg a filmgyártás alapvetően bürokratikus feltételrendszere, a teljes gazdasági és politikai kontroll, csak hogy – főleg az utóbbi – fokozatosan enyhül, s az így kialakuló bizonytalanabb irányításban megjelenő „rések” rögvést lehetőséget kínálnak arra, hogy a filmek ne feltétlenül az állam(párt) szócsövei legyenek; ne kizárólag a propagandát szolgálják, hanem érdemi

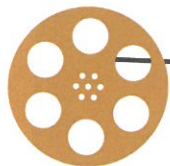


Máriássy Félix: *Egy pikoló világos*, 1955

módon, bizonyos határokon belül akár kritikusan beszéljenek társadalmi kérdésekről. Mindez ráadásul találkozik a pályakezdő alkotók igényével, illetve a kortárs európai filmes folyamatokkal. Az egyoldalú propaganda helyett az árnyalt, igényes fogalmazásmód kerül előtérbe, amely végre teret enged magának a művészetnek, az egyéni alkotói stílusoknak és a nagy hagyományú műfajoknak. A film immár nem a politika, hanem a társadalom számára lesz fontos művészet, mégpedig valóban művészetként, nem pedig propagandaeszközként.

Természetesen ezúttal is, sőt ezúttal igazán hosszú és sokszínű átmeneti folyamatról van szó. A hivatalos állásfoglalást tükröző politikai nézetek még jól felismerhetőek, ahogy az ezt támogató, a szocialista realizmus termelési filmjeit idéző megoldások is, ám a korábban sematikus konfliktusok és karakterek már árnyaltak, köszönhetően az egyre gazdagodó, egyre összetettebbé váló művészi megoldásoknak. Ilv módon az átmenetiséq – ahogy Szilágyi Gábor

az 1954 és 1956 közötti időszakról szóló monográfiájában fogalmaz – „kétarcúvá” formálja a filmeket: szemléletmódjuk és stílusuk részben még az előző filmtörténeti szakaszból, a szocialista realizmusból táplálkozik, részben már a következőt, az új hullám modern stílusát vetíti előre.



### Kétarcú filmek kora

A „kétarcúság” a korszak elején, elsősorban a filmek témájában, másodsorban stílusukban és a műfajhasználatukban érhető tetten. Érdekes néhány filmet ebből a szempontból részletesebben is felidézni, mivel általuk jól szemléltethető a szocialista realizmusból az új hullámba átvezető időszak jellegzetessége.

Vegyük például a hatvanas években rendkívül népszerű Jókai-adaptációkat, illetve az *Egri csillagok*at rendező Várkonyi Zoltán 1954-es filmjét, a *Simon Menyhért születését!* Az ugyanebben az évben készült Fábri-filmhez, az *Életjel*hez hasonlóan ebben is felismerhetők katasztrófafilmese műfaji elemek. A Bükk magasán fekvő erdészházában szülés előtt áll egy asszony, ám időközben leesik a hó, s a helyszín megközelíthetlenné válik. Férje nagy nehézségek árán lejut a faluba, hogy orvost hozzon, aki a téli szabadságukra kényszerülő favágók segítségével az utolsó pillanatban ér a helyszínre, és segíti világra a címszereplőt. A film nem nélkülözi a nagyszabású természeti jeleneteket, látványos akciókat. A hóban elakadó expedíciónak végül egy ménes tör utat. S hogy mi ebben a politika? Nos, az akciót vezető talpraesett férfiú a helyi párttitkár.

Vagy lássuk a jóval közismertebb *Körhintát!* Vajon eszébe jut-e bárkinek, hogy a fiatal szerelmesek megejtő „falusi Rómeó és Júlia”-történetét

kérőt szerző, őt valódi szerelmétől tiltó nyakas nagygazda ugyanis 1953-ban, amikor a Nagy Imre nevével fémjelzett „új szakasz” politikája lehetőséget kínál erre, kilép a termelőszövetkezetből, míg a lány ifjú szerelme lelkes tévesz-tag. De ki foglalkozik ezzel, amikor a fiatalok minden akadályt – köztük ezt a politikait is – legyőző boldogságáért drukkol!

Máriássy Félix *Egy pikoló világosában* a sorkatonaságát töltő ifjú kommunista szerelmes a házban lakó, vele felnövő leányba, aki viszont az ő távollétében a reakciós fiatalok, a jampecek uszályába kerül – egészen addig, amíg belátja (ideológiailag is), hogy hol a helye. S a sor még hosszan folytatható.

A fenti példák azt kívánják érzékeltetni, hogy ezekben a filmekben kétségtelenül jelen van a szocialista realizmus propagandisztikus ideológiája, ám az vagy zárójelbe kerül, vagy kevés drámai súlyt kap. A konfliktusokat nem kizárólag a politika teremti és oldja meg, hanem abba belefolyanak a személyes motivációk, amelyek legalábbis átélhetőbbé teszik az ötvenes évek ember-telen légkörét. Ezek a filmek a szocialista realizmust végleg elhagyó, valódi társadalmi és lélektani konfliktusoknak törnek utat.

A kétarcúság másik aspektusa a stílusban vagy a műfajban rejlik. A stílus tekintetében a szocialista realizmus művészetellenes doktrínájával szemben többen is már 1954-ben a „filmszerűség” igényét fogalmazzák meg. A korai hangosfilm klasszikus stílusmegoldásai 1945 előtt sem hatják át a magyar filmet, a szocreál pedig kifejezetten tiltja ezeket a „gyanús” művészi eszközöket. 1954-től a magyar filmnek sok mindent pótolnia kell, jelentős lemaradást kell behoznia. Ekkortól a klasszikus stílus eszménye uralja tehát a filmeket, ám egy-egy villanás erejéig megjelennek már korszerűbb, az új hullám modernizmusa felé mutató megoldások. A *Körhinta* rendkívül hatásos és emlékezetes képsorai a repülő-táncoló szerelmesekkel például még inkább klasszikus stílusmegoldásokból érikkezik, noha lenyűgözték a Cannes-i

van egy kevésbé látványos, ám sokatmondó kép, egy távoli, felső gépállásból fényképezett beállítás a téesz sáros udvarán tehetetlenül álldogáló szerelmespárról. Ebben, részben a motívumnak, azaz a sárnak, de főképp a képi megoldásnak köszönhetően már közvetettebb síkon, metaforikusan fogalmazódik meg a jelentés. A megoldás korszerűsége különösen a rákövetkező jelenetben válik szembeötlővé, amikor Fábri, ismét klasszikus stílusesszközhöz nyúlva, közeli képben emeli ki a sarat dagasztó csizmákat, sőt előző beállításának metaforikus jelentését ki is mondatja szereplőjével. A fiú így korholja az elszakítottságukba beletörődő kedvesét: „Látod?... Ez a sár... Hát ez az élet? Ezt akarod te? Beleragadni ebbe a sárba?” Ráadásul így a metafora „értelmezésének” már jóval erőteljesebb a politikai üzenete.

A műfajiság terén a „kéttarcúságot” a termelési filmekbe bejátszó, sokszor meglepő műfaj társítások jelentik, így a már idézett katasztrófafilmé vagy bűnügyi filmé, de idesorolhatók a történelmi (kaland)filmek és vígjátékok is. A *Körhintának* van például egy vígjátéki párdarabja, a *Hintónjáró szerelem*, Ranódy László első önálló rendezése. Ezek a filmek azonban nem képesek teljes mértékben „leváltani” a termelési filmet. Erre – ugyancsak meglepő módon – a melodráma lesz képes az átmeneti korszak második felében, immár az új hullám közvetlen előzményeként.

De térjünk vissza a korszak elejére, az 1954–1955-ös évhez! Szocialista propagandadarab alig születik; a legtöbb film legalábbis „kéttarcúnak” mondható. Ugyanakkor ismét szóhoz juthat a szórakoztatás, például az újabb, ezúttal történelmi környezetben játszódó operettfilmben, a *Gábor diákban*. A legsikeresebb vállalkozás ezen a téren egy elsőfilmes rendező, Makk Károly nevéhez fűződik. A már említett *Liliomfi* a 19. századi népszerű színműíró, Szigligeti Ede vígjátékából készül, s a mai napig élvezetes munka. A Badacsonyban zajló nyári forgatás – no meg a politikai elvárások miatt a szórakoztatás

ta egyértelműen nyomot hagy a stáb munkáján. A vándorszínészek fellépése körül bonyolódó szerelmi történet legfontosabb ihletője a sötét évek után feltörő életöröm és szabadságvágy, amelyben az alkotók és a nézők végre boldogan osztoznak. Ám ahogy Makk Károly hosszú filmes pályafutása sem csak kizárólag szórakoztató filmekkel folytatódik, úgy ennek, s majd a következő korszaknak sem ez a filmtípus lesz a legfőbb képviselője, de ekkor még legalább helyet kapnak ilyesfajta darabok is a kínálatban.



### Makk Károly, a „mindenes”

Makk Károly 1954-ben induló, több mint hatvanéves, 23 egész estés mozifilm és számos tévéfilm rendezői pályafutása tele van váratlan meglepetésekkel. Sokszínű alkotó; forgat drámát és vígjátékot, kortárs történetet és történelmi filmet; karakterei között éppúgy megtalálható falusi parasztember, mint városi értelmiségi. Azt sem érdemes elhallgatni, hogy egyenetlen az életmű: a kimagasló művek mellett akadnak gyengébb, jelentéktelen darabok. Mindez filmtörténeti perspektívából a leginkább szembeötlő. Az 1954 és 1962 közötti korszakban születő változatos és kitűnő munkái után a hatvanas években nem találunk tőle említésre érdemes filmet, így a rendező az általa előkészített új hullámból voltaképpen kimarad. 1970-ben viszont az ugyancsak korszakalkotó *Szerelemmel* jelentkezik, s a nyolcvanas évek elején is forgat egy filmtörténetileg meghatározó művet *Egymásra nézve* címmel.

A változatos pálya legváltozatosabb szakasza azonban az első, az épp most tárgyalt korszakunkkal azonos, 1954 és 1962 közötti periódusa. Makk afféle „mindenesként” forgat szórakoztató fil-

Makk Károly: *Liliomfi*, 1954

foglalkozót és politikailag „kétarcú”, vígjátékot és modern melodramát. Keresve sem találánk nála alkalmasabb rendezőt arra, hogy segítségével összefoglaljuk a magyar filmtörténet 1954 és 1962 közötti átmeneti szakaszát.

Az 1953-as politikai olvadásra Makk adja a *Liliomfi*-val a legcsattanósabb választ: mint szellemet a palackból, úgy szabadítja ki az életvidámságot és a jókedvet a sematizmus fogságából.

A 9-es kórterem viszont az 1955-ös év „kétarcú” sorozatához kapcsolódik. A fővárosi kórházban bonyolódó történet pozitív hőse a párttitkár, a negatív oldalon viszont nem egy reakciós áll, „csak” egy hanyag, felelőtlen orvos. Felismerhető tehát a szocialista realizmus konfliktus- és karaktersémája, a kórházban zajló események mégsem politikai, jóval inkább társadalomkritikai olvasatot nyújtanak.

A *Mese a 12 találatról* ismét, ám ezúttal jelen idejű vígjáték, a szó szoros értelmében játékos (a főhősök ugyanis totóznak) nél-

maturgiai szerkezete és az elbeszélésmódja: négy egyenrangú szereplőt mozgat, akiknek a története füzérszerűen kapcsolódik egymáshoz (néhány év múlva Herskó János is forgat egy hasonló szerkezetű vígjátékot *Két emelet boldogság* címen), a film narrátora pedig időnként megszólítja a szereplőket, akik erre jelenetükből „kiszólva” reagálnak is. Az igen radikális filmnyelvi eszköz Makk kezében szellemes geggé válik.

A vígjátékot újabb fordulattal komor hangvételű dráma, a második világháború befejezése után Badacsonyban játszódó *Ház a sziklák alatt* követi. A badacsonyi helyszín azért külön említésre méltó, mert igen tanulságos, mit képes kihozni a rendező ugyanabból a tájból: a *Liliomfi* színes képeslap-beállításában a harsogó jókedv, a *Ház a sziklák alatt* fekete-fehér képeiben az elkerülhetetlen dráma hangulati háttérét. Noha a történet a háborúból hazatért férfi sorsáról szól, azt nem az új rendszer politikája terelgeti új utakra, hanem családi élete: felesége időközben meg-



halt, így nyomorék sógornője veszi gondozásába az özvegyen maradt férfit, ám jelenléte egyre nyomasztóbb, különösen, amikor új asszony kerül a házhoz. S bekövetkezik a tragédia, a férfi sógornője gyilkosává válik. Makk igen vékony mezsgyén jár, amikor anélkül, hogy felmentené hősét, jelzi tettének lélektani indokait. Ő is áldozat, sorsának elkerülhetetlen áldozata. A korszak gyakran leegyszerűsített, sematikus karaktereivel és konfliktusaival szemben a *Ház a sziklák alatt* melodramai konfliktusa a nagy tragédiák összetettségét képes megteremteni.

Most már talán nem meglepő az újabb fordulat. A *harminckilenc es dandár* az 1919-es Tanácsköztársaság egyik katonai vezetőjének írásai nyomán készült, az ő alakját középpontba állító mozgalmi történet. Az első, mindössze 133 napig fennálló proletárdiktatúra gyakori témája a magyar filmnek, hiszen abban a jelen politikájának előképét lehetett felmutatni. Makk sem tesz mást: a Tanácsköztársaság ugyan elbukik, ám hősei bizakodva tekintenek a jövőbe.

Ezután ismét jelen idejű, társadalomkritikus film következik, most a vígjáték műfajában. A *Fűre lépni szabad* kiinduló helyzete szerint egy soktagú család feje szaván fogja a lakásügyi hivatal elnökét: amennyiben nem kapja meg az ígért lakáskiutalást, beköltözik hozzá egész pereputtyáival együtt. S nem kapja meg... 1960-ban járunk, a kor politikai helyzetére – és Makk elszántságára – jellemző, hogy az eredeti forgatókönyvben még miniszter szerepelt, ám őt végül „le kellett fokozni”. A kritika a hatalom legfelsőbb köreibe azért nem érhet el.

Makk Károly mögött ekkor hat film áll: három vígjáték és három dráma, ám a vígjátékok között van 19. századi és jelen idejű, a drámák között pedig munkásmozgalmi, társadalomkritikus és lélektani, ráadásul felváltva, kiszámíthatatlan sorrendben követik egymást. Ezzel szemben a következő három film összetartozik, egyfajta trilógiát alkot, s mint ilyen, a magyar új hullám előképe lesz. A következő fontos művekről van szó: *Megszállottak*, *Elveszett paradicsom*, és

A három film több szempontból is az új hullám felé vezető utat jelöli ki: fokozatosan eltávolodnak a szocreált idéző politikai témától, s az emberi élet jóval általánosabb, egzisztenciális természetű drámai léthelyzetét mutatják be; ezzel párhuzamosan eltávolodnak a klasszikus stílustól, s főképp a modern olasz filmművészetből merítő formamegoldásokat alkalmaznak.

Az átmenetiség tekintetében a legjellegzetesebb a *Megszállottak*; ebben nyílik a legtágabbra az olló a termelési film és a modern egzisztencialista dráma között. Mielőtt azonban e két elem kifejtésére rátérnénk, be kell mutatni a főhőst, akinek a karaktere még számos későbbi filmben felbukkan.

A korszak jellegzetes hőse harmincas–negyvenes éveiben járó, általában első generációs fővárosi értelmiségi. Az 1920-as években született, túlélte a háború viharait, az ötvenes években kiemelték a szegény, gyakran falusi sorból, egyetemre járatják, értelmiségit, vezetőt csináltak belőle, ám ugyanez a korszak keserű csalódást is jelent számára, amelyet betetőz az 1956-os forradalom bukása. A hatvanas évek jelenében, a kádári konszolidáció kezdetén megfáradt, csalódott, kiégett, cinikus ember, válással a háta mögött, zavaros nőügyekkel. Nem hisz semmiben; túlélni akar – ha akar még egyáltalán. Talán érzékelhető, hogy ez a hőstípus, miközben szorosan kötődik a magyar közelmúlthoz, távlatosabban a modern ember drámáját éli meg, aki elszakad a gyökereitől, felgyorsul körülötte a világ, nehezen tájékozódik, elveszíti viszonyítási pontjait. Az egyén saját élethelyzetében az emberi élet egyetememes drámájával azonosul; s ahogy a modern emberiség felett ott lebeg a harmadik világháború, a világ elpusztításának réme, úgy az egyént is kísérti a kilépés mindenből, azaz az öngyilkosság. Az elvont filozófiai megfontolásokat természetesen jóval közvetlenebb, érzelmi motívumok is áthatják. Emiatt vonzódnak ezek a hősök a melodramai konfliktusokhoz, csak hogy ők már eleve tudják, hogy a szerelem is reménytelen, nem jelent megoldást. A melodramának ez a mo-

A fenti leírás pontosan illik a *Megszállottak* főhősére: sikeres vízügyi mérnök, aki belefáradt a szakmai csatározásokba, elvált a feleségétől, ezért vidékre helyezteti magát, lemond a karrieréről, kivonul az életből. Csakhogy itt, a homokos Alföldön komoly szakmai kihívással szembesül: a hatóságok csatornákkal oldanak meg az öntözést, ám hősünk a homok alatt vizet sejt, ezért a helyi termelősövetkezet elnökének támogatásával kutat kezd ásatni. A konfliktus tehát a termelési filmekét idézi, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy a haladók ellenlábasai ezúttal nem a gaz reakciósook, hanem a magas hivatalnokok köréből kerülnek ki. A megoldás azonban, jóllehet politikai kényszerből került a film végére, „árnyalja” a kritikát, hiszen hőseink kezdeményezését végül egy még felsőbb hatóság, a párt központi bizottságának tagja és egyben parlamenti képviselő „deus ex machinája” oldja meg. Így aztán áradhat a víz, nőhet a gabona, fejlődhet az ország a film valóban az ötvenes éveket idéző, már-már parodisztikusan himnikus záróképén. Ez tehát a film egyik „arca”, a másik viszont a főhős kiábrándultsága, amellyel megérkezik a termelési történetbe, s az ezt képekkel kifejező stílus, mindenekelőtt az alföldi „sivatag” lélektani tájként történő szerepeltetése.

A következő két film már „egyarcú”, belőlük nemcsak a termelési filmek konfliktus- és karaktersémája, hanem a társadalomkritikus hang is hiányzik. Nem ez lesz jellemző a hatvanas évek új hullámára; a magyar film általában nem szakad el a direkt társadalmi mondanivalótól. Az *Elveszett paradicsom* és az *Utolsó előtti ember* főhősében mindez legfeljebb közvetve, válságuk távoli okaként jelenik meg.

Az *Elveszett paradicsom*ban a *Megszállottak*éval azonos karakterű hőssel találkozunk (akit ráadásul ugyanaz a színész, Pálos György alakít). A híres fővárosi orvos a szeretőjén tiltott abortuszt hajt végre, a lány belehal a műtétbe. Vége a karrier-

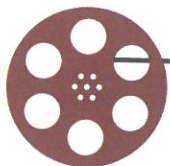
apjához. Itt azonban nem termelési konfliktussal szembesül, hanem szerelmivel. Az apjánál vendégeskedő fiatal lány az újrakezdés reményét nyújtja a börtönbe vonuló férfi számára – talán. A film nyitott befejezése a modern melodramákat idézi, stílusa pedig magát a modern filmet. A téli balatoni táj itt kifejezetten absztrakt módon ábrázol lelkiállapotokat, az egzisztenciális kiüresedést pedig a főhős percekig tartó néma bolyongása írja le.

Az *Utolsó előtti ember* stilisztikailag kevésbé erős film, a melodramai konfliktus is halványabb benne, a végletekig vitt egzisztencialista határhelyzet viszont annál erőteljesebb. Az ejtőernyősök világa eleve a halállal érintkezik, a történet alapja ráadásul a kihívást kiélező, halálos kimenetelű rivalizálás: ki meri később kinyitni az ernyőjét. A túlélő lelkiismereti drámája a film, amely az öngyilkosság gondolatáig is eljut, s amelytől csak egy nő „halálos” zsarolása menti meg a főhőst.

Az 1963-ban bemutatott film már az új hullámhoz tartozik. Mivel azonban művészileg elmarad Makk előző két filmjétől, mégsem lett belőle az új korszak nyitánya. Ezt a hivatást új, pályakezdő rendezők filmjei töltik be. A magyar új hullám azonban elképzelhetetlen a hozzá vezető előzmények, így Makk Károly modern műfaji és stílusjegyeket is felmutató trilógiája nélkül.

A filmek többsége azonban nem műfaji alapon szerveződik, hanem a különféle művészi irányzatokkal, illetve egyéni művészi látásmódokkal azonosítható stílus válik mind meghatározóbbá. Ez vezet át a hatvanas évek új hullámos, úgynevezett szerzői stílusához. Az 1954 és 1962 közötti korszak műfaji vonásai – főképp a nem kifejezetten szórakoztató filmek terén – fontosak ugyan, ám ezután a műfajok egyre kevésbé vesznek részt alakító módon a filmtörténeti folvama-





### Egyirányba mutató stílusok és műfajok

Stílus és műfaj látszólag kibékíthetetlen fogalmak, és sajnos a hetvenes évektől a magyar film történetében valóban azzá válnak, aminek a terhét a mai napig érezhetjük. A stílushoz helytelenül társuló művészi és a műfajhoz kapcsolódó szórakoztató funkció még jobban eltávolítja őket egymástól, így legjobb esetben békés egymásmellettségük képzelhető csak el. Ez még mindig jobb, mint bármelyik nyomasztó és egyoldalú jelenléte, amelyre 1945 előtt láttunk példát, illetve – ellenkező előjellel – a hetvenes évek korszakától lesz jellemző a magyar filmre. A hatvanas évek azonban még kiegyensúlyozott arányt teremtenek a kettő között, noha az új hullámnak arcot a művészi stílusfilmek, vagy ahogy ekkortól nevezik, szerzői filmek adnak. Ám az, hogy a műfajosság – a teljes mértékben jogos szórakoztató funkció mellett – részt vállaljon összetettebb társadalmi vagy filozófiai jelentések megfogalmazásában, igen ritka fejlemény nálunk. Mintha a komoly „mondanivaló” letéteményese kizárólag a magasművészetet képviselő, korstílus-törekvéseket vagy egyéni stílustörekvéseket tartalmazó film volna. Arról már szó esett, hogy az 1945 előtti, műfaji alapon szerveződő filmkultúrára sem igaz ez a sommás megállapítás. Az 1954 és 1962 közötti korszak legkülönösebb, kivételes sajátossága éppen az, hogy a szocialista realizmus után kibontakozó művészi megújulásra egyaránt találunk benne stílári és műfaji megoldásokat. A cél ugyanaz: miképp lehet a korábbi filmek sematikus és hamis társadalomképét új, árnyalt és igaz módon kifejezni; az újabb és újabb társadalmi kérdésekre hogyan lehet már ezen a módon válaszolni. Az azonos célhoz a korszak tanúsága szerint két királyi út vezet: a stílusé és a műfajé.

Jelentős stílusokat és stílusművészeket természetesen a korábbi évtizedek filmtörténetében is találunk – igaz, a magyar film történetében jóval kevesebbet. Szóts István például egyértelműen ilyen önálló látásmódú, saját stílussal rendelkező alkotónak mondható. A stílust előterbe állító szerzői film fogalma azonban csak az 1940/50-es évek fordulóján alakul ki Franciaországban, s lényegében olyan filmre utal, amely magán viseli rendezőjének kézjegyét. Az 1954 és 1962 közötti korszak többek között azért is tekinthető átmenetinek Magyarországon, mert ekkor már rendszeresen készülnek olyan, a rendező személyes kézjegyét mutató alkotások, amelyek elvezetnek a hatvanas évek szerzői filmes új hullámához.

Lássuk, milyen stílusirányzatok ismerhetők fel, illetve ezeknek milyen egyéni változatai alakulnak ki! Három jellegzetes irányzatot érdemes megnevezni, mindegyikhez egy-egy jelentős alkotói életmű társítható. Mindhárman a szocialista realizmus korszakában kezdik pályafutásukat, ám amint erre lehetőségük nyílik, rögtön eltávolodnak a sematikus formáktól, s egyéni stílust igyekeznek kialakítani.

Az első és egyben kortársi irányzat az olasz neorealizmus. A negyvenes évek elején Szóts István *Emberek a havason* című elsőfilmje mintát jelent a neorealizmus későbbi olasz alkotói számára. Radványi Géza 1947-es *Valahol Európában*ja már az olasz irányzattal párhuzamosan készül. Az ezt követő korszak Magyarországon nem a neo-, hanem a szocialista realizmusnak kedvez, így az irányzat kissé megkésve folytatódik az ötvenes évek közepétől. Legfőbb képviselője a pályafutását termelési filmekkel kezdő, de azoktól már 1954-ben eltávolodó Móriássy Félix, aki ekkor forgatott Móricz Zsigmond-adaptációjában, a *Rokonokban* kevésbé érvényesíti az eredeti műben rejlő, a Horthy-korszakot bíráló társadalomkritikát, illetve azt az ötvenes évekre is kiterjeszhetőnek tartja. Ezt követően indul Móriássy neorealista korszaka. A *Budapesti tavasz* a második világháború befejezésének 10. évfor-

dulójára készül. A történet a felszabadító szovjet csapatok és az őket köszöntő kommunista ellenállók találkozásával ér véget, ám ezt megelőzi a budapesti zsidóüldözés tragikus eseményeinek bemutatása a háborús történetbe szőtt szerelmi szállal. Ugyanabban az évben kerül a mozikba a kortárs fővárosi környezetben játszódó szerelmi történetet, az *Egy pikoló világos*. Hasonló film lett volna az ezt követő *Külvárosi legenda*, ám a forradalom után megerősödő kultúrpolitikai szigor átíratja az egyszerű munkás emberek világát nem éppen idillikusan ábrázoló eredeti forgatókönyvet a két világháború közötti időszakra. Ugyanekkor, csak a főváros helyett a magyar-román határon játszódik a *Csempészek*. A *Fapados szerelem* könnyed kitérőt jelent a súlyosabb neorealista filmek sorából, hogy az *Álmatlan évek* és a *Hosszú az út hazáig* ismét neorealista stílusban szembesítsen a történelem sújtotta sorsokkal: előbbi az 1910-es évektől a háborúig csepli munkás-környezetben rajzol többgenerációs, nagyszabású tablót; utóbbi ugyanitt a háború végét, az újrakezdés időszakát mutatja be egy árván maradt kislány sorsán keresztül. Az 1955 és 1960 között születő hat film kivételes sorozat: ennyi és ilyen egységes stílusvilágú film azelőtt nem került ki egyetlen rendező keze alól. Az új hullám időszaka Máriássy számára már kevésbé sikeres; ekkor inkább mint pedagógus van jelen, hiszen az ő 1961-ben végzett osztálya képviseli az új korszak legfiatalabb nemzedékét.

Máriássy neorealista filmjei is „kétarcúak”: témáik, konfliktusai, karaktereik gyakran a szocialista realizmust idézik, ám stílusuk árnyalni képes a sematikus vonásokat, sőt kifejezetten hitelesíti a valóságidegen szólammokkal elfedett súlyos társadalmi kérdéseket. Az olasz neorealizmus nagy témái közül többször foglalkozik a háborúval és a szegénységgel, s nála is előfordul, hogy mindent gyerekszemszögből mutatja be. Különös újdonságot jelent a még erőteljesen szocreál világnézetű *Egy pikoló világos* hangulatos fővárosképe: addig nem nagyon láthattuk Budapestet ennyire közelinek és ismerősnek. Ugyanez elmondható a harmincas

években játszódó *Külvárosi legendáról*. A *Csempészek* határmenti világa pedig a szegénységük miatt a címadó tevékenységre kényszerülő emberek társadalmi kiszolgáltatottsága mellett már életük elvontabb, számukra is titokzatos dimenziójára utal, vagyis a környezet nemcsak társadalmi, hanem lelki térként is értelmezhető. Ezzel a filmmel Máriássy, csakúgy, mint az ötvenes években induló olasz pályatársai, meghaladja a neorealizmust.

A következő, az 1954 utáni éveken nyomot hagyó stílusirányzat a német expresszionizmus, amely jóval korábbi, még a némafilmkorszakhoz köthető. Nem irányzatként van tehát jelen, csak stílusként él tovább, természetesen már a hangosfilm lehetőségeivel gazdagodva, első számú képviselője pedig Fábri Zoltán. Ő egész életművében vonzódik a nagy kifejező erejű (expresszív) drámai összecsapásokhoz, amelyeket változatos stílusú munkásságának első szakaszában mindenekelőtt képeinek dinamikájával és gyors vágásokkal valósít meg.<sup>20</sup> A stílusát elsőként megfogalmazó 1955-ös *Körhintában*, s mindenekelőtt a híressé vált címadó, valamint az arra rímelő lakodalmi táncjelenetben jól elemezhető a rendező stílusa. Fábri mindkettőben egyszerre, egymást erősítő módon alkalmazza a dinamikus kameramozgást és a beállítások gyorsan váltakozó montázsát. A körhintajelenetben az operatőr a szereplőkkel együtt repül a levegőben, a tánc során pedig a szerelmesek „partnereként” velük forog egyre szédítőbb sebességgel, s közben be-bevágja az ő szubjektív nézőponti képüket, ahogy elmosódik előttük a világ, kizáródik minden, s már csak ők vannak az univerzum közepén. A rendező mindezt – szemben a szocialista realizmus forgatókönyvközpontú szóbeliségével – kizárólag a képek nyelvén, érzéki, szédítő hatásként fogalmazza meg. Hasonlóan drámai beállításokat láthatunk a *Hannibál tanár úr* szintén sokat idézett amfiteátrumjelenetében, ahogy a fenyegető tömeg a meghurcolt kisember fölé magasodik, vagy az *Édes*

20 Hasonló vonzalom jellemzi az életművet az irodalom iránt: Fábri 21 mozifilmjéből mindössze három készül eredeti forgatókönyvből, a többi adaptáció.

*Anna* címszereplőjének lázálmos vízióiban. A továbbiakban Fábri eltávolodik az expresszionizmus ennyire intenzív képi alkalmazásáról, másfajta stíluselemeket is alkalmazni kezd, ám teljesen lemondani a drámai összecsapások felfokozott látványosságáról sosem fog, így stílusának ez marad meghatározó kézjegye.

Végül essék szó egy szintén történeti irányzat, a harmincas évek francia lírai realizmusának csupán egyetlen filmet érintő, ám annál szebb példájáról! Képviselője a kevésbé ismert Herskó János, aki mindössze hat filmet rendez Magyarországon, de emellett jelentős a pedagógusi és a stúdióvezetői tevékenysége. 1970-ben elhagyja az országot, s csak a rendszerváltozás után tér haza. A szocialista realizmus korszaka után születő második filmje, az 1958-as *Vasvirág* azon az egyszerű módon kapcsolódik a francia irányzathoz, hogy a történet ugyanabban a korszakban, azaz a harmincas évek Budapestjén játszódik. E döntésnek azonban fontos művészi következménye van: a világválság idején,



Herskó János: *Vasvirág*, 1958

munkanélküliek között bonyolódó történet ennek köszönhetően nélkülözi a „kötelező” osztályharcos mondanivalót, s miközben valóban megrendítő módon szembesít a mai szóval hajléktalanságnak nevezett élethelyzettel, mindezt fájdalmasan szép és józanul kiábrándító szerelmi történetként vezet elő.

A *Vasvirág* szerelmi konfliktusa rámutat a korszak másik, műfaji arcára, hiszen a melodramákat idézi: a nincstelen munkástól a jobb élet ígéretével elcsábítja szerelmét a gazdag vállalkozó. A műfaji jegyeknek ilyesfajta nyomai a korszak más filmjeiben is felismerhetők. A termelési filmek bűnügyi filmes karaktere egyelőre inkább a műfaj paródiája, de a katasztrófafilmes megoldások már némi izgalmat visznek a sematikus történetekbe. A továbbra is jelenlévő „tiszta” műfajú filmek mellett (vígjátékok, történelmi-és kalandfilmek) az 1954 és 1962 közötti korszak igazi újdonsága, ahogy az alkotók egy-egy stíluson belül teret engednek a műfaji vonásoknak, s ily módon a szocialista realizmustól megöröklött propagandisztikus mondanivalót a műfaj jóval rejtettebb, mélyebb és nem utolsó sorban a propagandáéval ellentétes, kritikus szemléletű jelentésében rejtik el. Erre legalkalmasabbnak a kibékíthetetlen ellentétek összecsapását, a legyőzhetetlen sors fátumát bemutató melodráma bizonyul.

Az 1954 és 1962 közötti korszak melodramáinak, illetve melodramatikus konfliktusú filmjeinek kevés közül van a második világháború alatt készült alkotásokhoz; 1945 után az a hagyomány sem folytatható. A műfaj ekkori darabjai szorosabban kapcsolódnak a kortárs európai filmművészet modern melodramáihoz, noha eleinte azokkal szemben kevésbé az élet elvont, filozófiai (lét)kérdéseivel foglalkoznak. Jóval konkrétabb társadalmi témákat fogalmaznak meg, s csak a korszak végén közelítenek az absztrakcióhoz, s válnak ezzel – a korábban idézett különféle stílusirányzatokhoz kapcsolódó filmek mellett – az új hullám legközvetlenebb előzményévé. Már csak emiatt is érdemes tehát a filmeknek ezt a csoportját kiemelniük.

Az első a sorban Gertler Viktor 1955-ben készült *Gázolása*, amely ráadásul a magyar film történetében ritkán előforduló film noir műfaji, illetve stílusjegyét is magán viseli, hiszen bűnügyi esemény köríti a szerelmi melodramát. Ez a film is „kétarcú”, mivel egészen pontosan kimutathatóak benne a szocialista realizmus karaktersémái: a negatív nő szereplő a reakciósok csoportjába tartozik, szerelme, a bíróként dolgozó fiatalember az ingadozó, s az ő munkahelyi főnöke alkotja a haladók csoportját. Csakhogy amíg a kommunizmus építését gúnyos kívülállással szemlélő reakciósok ábrázolása igen sematikus, a haladókat képviselő karakter egy nagypapaalkatú, szelíd öregúr, aki hiába főbíró, otthon nem tud fegyelmet tartani népes családjában. A legfontosabb azonban az ingadozó főhős és az őt behálózó reakciós végzet asszonya körül bonyolódó konfliktus. A férfiban végül felülkerekedő politikai motiváció mellett ugyanis fontos szerepet játszik az érzelmi is, nevezetesen a szerelem. Az ifjú bíró beleszeret a titokzatos asszonyba, s csak hosszas vívódás, valamint a gázolás hátterének tárgyalótermi feltárása nyomán szab gátat a kísértő ármánynak, s ítéli el vétkes kedvesét. A *Gázolásban* tehát a politikai konfliktus magánéleti konfliktusként is megjelenik,

s épp ez teszi hitelessé, valóban drámaivá az ideológiailag egyébként a kor szellemének megfelelő döntést.

A korszak filmjeiben általánosan is megfigyelhető törekvés, vagyis az, hogy miképpen lehet személyessé tenni a társadalmi indíttatású ideológiai ellentéteket, szükségszerűen vezet magánéleti, s ezen belül leggyakrabban szerelmi konfliktushoz. A vígjátékok szerelmi románcai során feloldják a kezdeti nehézségeket, a szerelmesek végül egymáséi lesznek. A melodramákban azonban olyan súlyos kihívásokkal szembesülnek, hogy vágyaik vagy nem válnak valóra, vagy súlyos árat kell fizetniük érte. Ez a komorabb hang – bizonyára nem véletlenül – az 1956-os forradalom utáni válságos, kilátástalan, kiszolgáltatott politikai helyzetben tör felszínre, a *Vasvirág* mellett olyan filmekben, mint Bán Frigyes *Csigalépcső*, Fehér Imre *Bakaruhában* és *Égi madár*, Kovács András *Zápor*, Fábri Zoltán *Dúvad*, Fejér Tamás *Kertes házak utcája* és végül Makk Károly *Elveszett paradicsom* című alkotása. Ahogy 1955-től haladunk 1962 felé, a filmekben úgy csökken a direkt politikai jelentés, s nyernek a feloldhatatlan, kiábrándítóan záródó szerelmi konfliktusok mind elvontabb, filozofikusabb, az emberi létezés teljességére vonatkoztatható egzisztenciális színezetet. Mindez azonban nem szakad el a korszak társadalmi hangulatától, csak a magyar filmre jellemzőbb közvetlen fogalmazásmód helyett műfajba kódolja az ideológiai jelentést. Méghozzá olyan, „rossz közérzetre” valló ideológiai jelentést, amely igencsak elmentmond a hatvanas évek elején elinduló, az 1956-os forradalom és az azt követő megtorlás elfelejtésére épülő kádári konszolidációnak.

Az általában a 20. század súlyos történelmi terheit, konkrétan pedig az ötvenes évek és 1956 traumáját hordozó, rendkívül gyors, nehezen feldolgozható életformaváltozáson áteső, szorongó hősöknek a hatvanas évektől jellemző modern válságát elsőként a melodramák fogalmazzák meg érvényes módon. Ezen a téren a legmesszebbre Makk Károly filmjei jutnak; az 1954 és 1962 közötti átmeneti korszaknak mint az új hullám előzményének ezért is ő az

