

VARGA BALÁZS
 PÁRBESZÉDEK KORA
 TÖRTÉNELMI REFLEXIÓ
 A HATVANAS ÉVEK MAGYAR FILMJEIBEN

A hatvanas évek újhulláma magaslati pont a magyar filmtörténetben. Mégsem kell, hogy a kánon ereje megrettentessen minket. Először azt szeretném meghatározni, hogy milyen értelemben beszélhetünk a magyar filmtörténet szempontjából a „hatvanas évekről”, majd egy olyan kulcsfontosságú filmes irányzatot emelek ki a korszakból, amely egyszerre vizsgálható stílustörténeti és társadalomtörténeti kontextusban; végül Fábri Zoltán Húsz óra című filmjének elemzésével kívánom illusztrálni ezt a kettős, dialogikus megközelítést.

Mettől meddig tartottak a hatvanas évek a magyar film történetében? Akad-e kitüntetett kezdőpont és különleges záródátum, és ha akad, vajon miféle segítséget nyújt az elemzés során a határkövek megjelölése? Hogyan tudunk túllépni a naptári logikán a korszaktipológia felé? A művészettörténeti gondolkodást a kronologikus, évtizedelő szakaszolás kíséri, holott a korszakhatárok és az évtizedhatárok gyakran nem esnek egybe. Ha azt mondjuk, hogy a „hatvanas évek”, vagy azt, hogy a „hetvenes évek” magyar filmje, netán az „ötvenes évek” magyar filmjét említjük, több-kevesebb pontossággal merül fel egy-egy korszak, értékrend és stílus közege. E korszakok egymáshoz való viszonya, és egyáltalán, a korszakok hossza és intenzitása azonban korántsem lényegtelen.

Az elmúlt évtizedek magyar filmtörténetét hosszabb-rövidebb periódusok hullámzásoként írhatjuk le, e periódusok általában tíz évnél rövidebb időt fognak át, szinkronban azzal, ahogy a filmtörténeti-stílustörténeti idő is igen gyorsan telik: a művészettörténeti korszakváltások évtizedekben mérhető tempójával szemben a filmtörténetben öt-hat-hét év alatt futnak fel és le a különböző irányzatok.¹

A politikai korszakhatárok gyakran a magyar film számára is váltópontot jelentettek, ez persze nem meglepő egy olyan költséges és a politika céljaira jól felhasználható művészeti-ipari terület esetében, mint a film. Az 1945–48 közötti koalíciós évek átmeneti szakasza és hagyományválasztása után (mi folytatható a harmincas–negyvenes évek magyar filmgyártásának hagyományából, folytatható-e ez a tradíció

¹ „Nemcsak a filmek avulnak hamarabb, mint az irodalmi művek, hanem – ahogy ezt már 1924-ben Balázs Béla is megállapította – a filmtörténeti idő is gyorsabban halad, mint más művészetek történetének ideje. [...] Nem találunk iskolát vagy mozgalmat, amely nyolc-tíz évnél tartósabb lett volna. A filmtörténet időszámítása leginkább a képzőművészeti avantgarde-ével rokon.” Kovács (1992) 15–16. p.

egyáltalán) 1949 és 1953 között az agitatív, termelési filmek korszaka jött el – szigorú értelemben ezt tekinthetjük az „ötvenes évek” magyar filmjének. A következő, 1954–62 közötti periódusnak az átmenetiségen kívül az a sajátossága, hogy egyedülként nem köthető valamilyen évtizedhez. E korszak kulcskérdése újra a hagyományválasztás lesz, a forradalom utáni restauráció azonban a magyar filmben is beszűkíti a mozgásteret, évekre elnyújtva, lassítva az útkeresés és a megújulás lehetőségét. A hatvanas évtized a magyar filmben 1963-ban kezdődik és 1969-ig tart. A következő újabb korszak, a hetvenes évek 1969 és 1983 közé tehető, melyben 1972–73 és 1979 belső szakaszhatáráként is kezelhető. A „rövid hatvanas évek” tehát a „hosszú hetvenes éveket” előzte meg, csakhogy amilyen rövid, olyan intenzív, hatásában kiemelkedő korszakról van szó.

Milyen érvek szólnak a korszakhatárok mellett? A „hatvanas évek” kezdetét és végét a magyar filmben intézményi, nemzedéki és stílusváltás egyaránt kijelöli. Intézménytörténeti szempontból az 1962–64 között lezajlott decentralizálás, a stúdiócsoportok felállítása nyitja, illetve a hetvenes évek legelején lezajlott újabb átalakulás, a két önálló filmstúdió felállítása zárja.² Nemzedéki szempontból két jelentős „kirajzás” keretezi a korszakot. A hatvanas évek elején végez a főiskolán az úgynevezett Máriaássy-osztály (Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössy Imre, Huszárík Zoltán, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János és Szabó István). A Máriaássy Félix rendezői osztályában végzett fiatalok, valamint a hozzájuk korban közel álló Sára Sándor, Gaál István és Novák Márk egységes arculatú nemzedékként törnek be a magyar filmbe. A generációváltást, amelyhez a kultúrpolitikának is érdeke fűződött, a fiatalok részére létreho-

2 A hatvanas évek elejének több hullámban lezajlott át-szervezésével létrejött az egyesített filmgyár, a MAFILM, ezen belül négy önálló stúdiócsoport működött. A stúdiócsoportok az alkotói műhelymunka kereteit teremtették meg, első fokon a forgatókönyveket is itt fogadták el, a gyártás megkezdéséről, majd a filmek elfogadásáról azonban a stúdióvezetők, a MAFILM igazgatója és a filmfőigazgató közös plénuma döntött. Az évtizedfordulón beindult, és végül 1971-ben lezajlott újabb átszervezés lényege, hogy a MAFILM szervezetéből kivált két filmstúdió vállalat, a Budapest és a Hunnia teljesen önálló dramaturgiai-gyártási vállalként készítette a filmeket. A változtatást a műhelymunka kereteit, a mozgásterüket féltő alkotók heves, ám hiábavaló tiltakozása kísérte.

3 Elek Judit: *Sziget a szárazföldön* (1969), Gábor Pál: *Tiltott terület* (1968), Gyöngyössy Imre: *Virágvasárnap* (1969), Huszárík Zoltán: *Szindbád* (1971), Kézdi-Kovács Zsolt: *Mérsékelt égöv* (1970).

zott kísérleti műhely, a Balázs Béla Stúdió felállítása segítette. A nemzedék néhány szerencsés képviselője a diploma megszerzése után pár évvel elkészítheti debütáló játékfilmjét (Szabó István: *Álmodozások kora*, Gaál István: *Sodrásban*, Rózsa János–Kardos Ferenc: *Gyerekbetegségek*), a teljes csapat elsőfilmes pályára lépése mégis felémészi az évtizedet – Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössy Imre, Huszárík Zoltán és Kézdi-Kovács Zsolt csak a hatvanas–hetvenes évek fordulóján jut el az első játékfilmhez,³ bár a BBS-ben készített etűdjeikkel, dokumentum- és rövidfilmjeikkel addigra már mindannyian komoly nevet szereztek maguknak.

1969-ben azonban újabb társulat lép a pályára, kulcsfigurái: Bódy Gábor, Dárday István, Ember Judit, Gazdag Gyula, Grunwalsky Ferenc, Gyarmathy Livia, Jeles And-

rás, Magyar Dezső, Schiffer Pál, Simó Sándor, Sándor Pál és Szomjas György. A csapat kemény magja a magyar filmtörténetben szokatlan módon rögvest egy kiáltvánnyal, a Szociológiai filmsoportot! című programmal bont zászlót⁴ – élesen megkülönböztetve magát a hatvanas évek magyar filmjét meghatározó előző nemzedékektől.

Ezzel el is értünk a harmadik korszakváltó definícióhoz, a stíluskarakter kérdéséhez. A hatvanas évek fiataljainak munkáira (Szabó, Gaál, Sára, Kósa) a modernizmus szerzői, szubjektív és lírai változata volt jellemző, az évtized legvégén pályára lépő generációt azonban (ahogy kiáltványuk címe is mutatja) a szikárabb, precízebb, objektívebb: szociológiai pontosságú attitűd jellemzi, melyből adott esetben nem hiányzik a groteszk és az irónia sem (Gazdag Gyula: A sípoló macskakő, Hosszú futásodra mindig számíthatunk, Gyarmathy Livia: Ismeri a szandi-mandit?).

Tévedés lenne azonban kizárólag a fiatal nemzedékek pályára lépéséhez és a hozzájuk kapcsolódó stílusváltáshoz kötni a hatvanas évek magyar újhullámát, hiszen a Szabóéknál egy korosztállyal idősebb Jancsó Miklós, Kovács András és Bacsó Péter rendezői karrierje is csak a hatvanas évek első felében indul el.⁵ Nem kevésbé lényeges, hogy az ötvenes évek közepének stílussteremtő alkotói közül Fábri Zoltán és Máriássy Félix pályáján szintén fordulatot hoz a hatvanas évek közepe (Fábri esetében a Húsz óra modernizmusa, Máriássynál a Fügefalevél szatirikus stílusa az újdonság), Herskó János pedig az 1963-as Párbeszéddel az ötvenes évekre, a forradalom előtti és utáni időszakra reflektáló, a kádári konszolidáció és legitimáció alapvető kérdéseit érintő filmek sorát indítja el. Talán az egyetlen „hiányzó szerző” Makk Károly, aki a hatvanas évek közepén televíziós munkák mellett két filmvígjátékkal jelentkezett (Mít csinált felséged 3-tól 5-ig?, Bolondos vakáció). Makkot mégis épp a hiánya kapcsolja a korszakhoz, hiszen a hatvanas évek magyar újhullámát a Megszállottak (1961) és a Szerelem (1970) keretezi, ráadásul mindkettő „korszakváltó” film. A Megszállottak – és nem utolsósorban a sok szempontból hozzá tartozó Elveszett paradicsom (1962), illetve az Utolsó előtti ember (1963) – egyszerre viseli magán az ötvenes évek termelési filmjeinek bélyegét és a hatvanas évek értelmiségi közérzetfilmjeinek modernista sajátosságait; miként a Szerelem a hatvanas éveket meghatározó politikai-történelmi paradigma újabb dimenzióit nyitotta meg.

⁴ Szociológiai (1991). A kiáltvány aláírói: Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfy László, Pintér György, Sipos István, Ajtony Árpád, Bódy Gábor, Dobai Péter, Kardos Csaba.

⁵ Bacsó Péter és Kovács András többek között Fehér Imrével és Makk Károllyal egy osztályban, 1946 és 1950 között végezte el a főiskolát, a diploma megszerzése után azonban nem rendezői beosztásba, hanem a filmgyár mindenható Központi Dramaturgiájára (Kovács egyenesen annak élére) kerültek. Kovács András rendezőként 1960-ban (Zápor), Bacsó Péter pedig 1963-ban debütált (Nyáron egyszerű). Jancsó Miklós a Bacsóék utáni, második osztályban végzett a főiskolán, az ötvenes években dokumentumfilmekkel és rövidfilmekkel jelentkezett, első játékfilmjét 1957-ben készítette el, A harangok Rómába mentek rossz fogadtatása miatt azonban évekig nem jutott önálló játékfilmhez. Az igazi elismerést második játékfilmje hozta meg a számára. Az 1963-as Oldás és kötést már a magyar újhullám egyik nyitófilmjeként kezelték a kortárs kritikák, majd az 1964-es Így jöttemmel elindult Jancsó történelmi filmjeinek nagy sorozata is.

Az 1963 és 1969 közötti periódus tehát nem pusztán jól körülhatárolható, hanem lényegi stílusváltozást is hozó korszak: a fiatalok nemzedéke és a középgeneráció egyaránt elszakadt a magyar film ötvenes éveiben kialakult irányzataitól. Nem véletlen, hogy a hatvanas évek „aranykora” máig a magyar filmtörténeti kánon csúcspontján foglal helyet. Az intézményi, nemzedéki és stílusváltások azonban önmagukban még nem magyarázzák meg a korszak kitüntetett szerepét a magyar filmtörténetben. Mindehhez társadalomtörténeti és politikai okok is nagymértékben hozzájárultak. A hatvanas évek világszerte a film évtizede. Az újhullámos filmek mindenütt a fiatal nemzedék szabadságtörekvésének legeleveníbb megfogalmazói lesznek, Hollywood válsága, Kelet-Európa és a harmadik világ filmjeinek emancipálódása (cseh, lengyel, szovjet, brazil újhullámok) csak segíti ezt a folyamatot. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején Magyarországra is eljutnak a kelet-európai és a nyugati modernizmus irodalmi és filmes csúcsteljesítményei, majd a hatvanas évek közepétől a magyar film is észrevételi magát a nemzetközi porondon.

MODERNIZMUS ÉS REFORMIZMUS

A hatvanas évek magyar filmjét a modernista poétika és a reformista politika egymásra találása teszi példaértékűvé. A magyar film végképp kiszabadul a szocialista realizmus kliséiből, a politikai szatelit-szerep levétele a politikai aktivitás új korszakát nyitja meg: a közéleti szerepvállalás és az ötvenes évekről való számadás a korszak számtalan, stílusában széttartó filmjének közös nevezője.⁶ Szükség volt ehhez persze a kultúrpolitikai nyitás óvatos gesztusaira, toleráns repressziójára is. A társadalmi-közéleti kérdések tárgyalását a kultúrpolitikai irányelvek mindig is szorgalmazták, ahogy a Rákosi-korszakkal való számvetés is érzékeny, ám megkerülhetetlen pont volt a kádári konszolidáció számára. Csakhogy a forradalom utáni filmszakmai „restauráció” (betiltássorozat, a decentralizálás leállítása, az ideológiai kontroll erősítése) éppen ezektől

⁶ Így volt ez már az ötvenes évek közepén is, amikor a termelési filmek propagandisztikusságát maga mögött hagyó magyar film a társadalmi szolidaritás és a politikai kritika jegyében talált magára (és nem utolsósorban találkozott a Nagy Imre-kormány reformista politikájával). A politikai dimenzió nem pusztán a direkt rendszerkritikus filmekben jelent meg (Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság*), hanem a parabola (Makk Károly: *A 9-es kórterem*), a szatíra (Kalmár László: *A nagyrozsdási eset*) és a mesefilm (Banovich Tamás: *Eltűszentett birodalom*) műfajában – e négy film közül három a forradalom után dobozba is került.

⁷ A „cselekvő” filmről (1991) 51. p.

a témáktól riasztotta el az alkotókat. A hatvanas évek elejének nemzedék- és stílusváltása, intézményi reformja és a cenzurális túréhatár lazítása együttesen alakította ki azt az új modellt, amelyben a művészek politikai aktivitása és a hatalom kultúrpolitikai elvárásai törekény egyensúlyba kerültek. Ujhelyi Szilárd, aki a hatvanas évek második felében a Művelődésügyi Minisztérium filmfőigazgatója volt, egy interjúban a következő metaforával írta le a korszak reformista (kényszer)szövetségét: „a művészek a »saját pályájukra« követve lényegileg a politika »napja« körül keringtek”⁷.

Ebben a (szó)képben a művészek saját pályája (szuverenitása) és a politika „napjának” gravitációs ereje egyaránt fontos, ahogy az sem véletlen, hogy a korszak billenékeny konszenzusra és az „értelemlebegtetés” játékaire épülő kulturális modelljét általában paradoxonok és metaforák segítségével szokás jellemezni.

A kultúrában is legitimációt kereső kádári politikának kapóra jött a magyar újhullám – vagy ahogy Jancsó Miklós fogalmazott: a magyar filmet Aczél György választja ki „friss virágnak a rendszer akkor még kicsit bűdös gomblyukába”⁸. A film jobb exportcikk volt, mint az irodalom, a nemzetközi fesztiválokon és kritikusi körökben felkapott, szókimondó magyar filmek nemcsak alkotóik, de a rendszer presztízsét is erősítették. A művészek és a hatalom közötti, kölcsönös érdekeken és bizonyos fokú kölcsönös kiszolgáltatottságon alapuló hallgatóságos konszenzus nem volt mentes sem a cenzúrától, sem az öncenzúrától. Az engedélyezés körüli huzavonák korántsem ritkák (a Tízezer nap, de még a Húsz óra bemutatását is komoly csaták előzték meg; Kósa filmjét csak elkészülte után majd két évvel mutatták be), mégis feltűnő, hogy a korszakban egyetlen játékfilm sem került dobozba. A tanú 1969-es betiltását ebből a szempontból a reformillúziók bukásának, a konszenzus borulásának, egy új korszak és egy új modell hírnökének tekinthetjük.⁹

A politikai aktivizmus, a politikai szerepvállalás középponti szerepe emeli ki máig a magyar filmtörténet fősodrából a hatvanas éveket, csakhogy mivel a hetvenes évektől kezdve a már említett hallgatóságos konszenzus felborult, a művészet és a hatalom közötti dialógus helyzete nem volt tovább tartható – csak a dialógus igénye maradt meg az alkotók oldaláról.¹⁰ Így vált a politikai aktivizmus folyton igényelt és visszasírt szereppé, a hatvanas évek pedig rögzült felettes énné, melynek árnyékából talán mindmáig nem képes kitörni a magyar film.

A hatvanas éveknek a politikai aktivizmus mellett meghatározó pontja – mint említettem – a poétikai modernizmus. A magyar film ebben az évtizedben csatlakozik az európai modernizmus és az újhullámok csapásirányához. A kulcsfigura mindebben Jancsó, aki a Szegénylegények után olyan alkotói univerzumot teremt, amely egyszerre van szinkronban az időt és teret absztraháló, modernista poétikával és a kelet-európai politikai aktivizmussal. Herskó, Fábri, Kósa, Kovács és Bacsó számadásdrámái (Párbeszéd, Húsz óra, Tízezer nap, Hideg napok, Nyár a hegyen) a közelmúlt (újra) értékelése felé nyitották a magyar filmet,

⁸ Jancsó (2000) 411. p.

⁹ Magyar Dezsőék, Gazdag Gyulák, Bódy Gáborék nemezedéke amúgy is elutasította a hatvanas években kialakult játékszabályokat. A virágnyelv helyett a direkt beszéd, a közéleti-történelmi számvetések helyett a dokumentarista életképek és a szociológiai mélyfúrások korszakát hirdették meg (Magyar Dezső: Agitátorok, Büntetőexpedíció, Ember Judit–Gazdag Gyula: A határozat). Az előző nemezedékek alkotói is stílusváltással reagáltak a kultúrpolitika klímaváltozására, és többnyire parabolákban próbálták újra becserkészni a tabukat (Gaál: Magasiskola, Kósa: Ítélet, Sára: Holnap lesz fácán). A hetvenes évek elejének újrepresszív politikája nem volt kiegyezéspárti – új konszenzus híján a cenzúra lépett működésbe, a hetvenes években szaporodó betiltások ennek a reflexnek (is) a következményei.

¹⁰ Ezt a helyzetet részletesen elemzi monográfiájában Gelencsér (2002) 27–43. p.

Szabó, Gaál és Sára nemzedéki önvallomásai (Álmodozások kora, Sodrásban, Feldobott kő) – olykor szintén történelmi metszetben – személyességükkel és kötetlenségükkel érvényesítettek új nézőpontokat. Jancsónak a hatvanas évek második felében készült filmjei (Szegénylegények, Csillagosok, katonák, Csend és kiáltás) egyedülállóak annyiban, hogy nem a közelmúltba fordulnak – miközben parabolikus értelmezésük természetesen az ötvenes évekre is vonatkoztathatja őket –, hanem a történelem logikáját és a hatalom megfélemlítő, alávető, gyilkos mechanizmusait vizsgálják. Szabóék filmjei üdítő módon fordulnak el a napi politikai, publicisztikus témáktól; Kovácsék éppen a közéleti, kritikai mozgástér lehetőségeit próbálják meg kitapogatni – Jancsó mindkét irányhoz képest teljesen más terepen mozog: a Szegénylegények vagy a Csillagosok, katonák világában nyoma sincs a konszolidációs illúzióknak. A sánca zárt betyárok megtörésének, egymás elleni kijátszásának és becsapásának krónikája könyörtelenül leszámol a romantikus mítoszokkal. Hogy a harmincas évek sztálini terrorjának, az ötvenes évek koncepciói pereinek vagy a forradalom utáni megtorlásnak a történetét látjuk újraéledni ezen a színpadon, az a Jancsó és Hernádi által felépített struktúra absztraktságából és rugalmasságából, no meg a történelmi tapasztalatok egyértelműségéből fakad. A hatvanas években, az újbalos eszmék és a reformista víziók korszakában Jancsó a politikai terror technikáiról és a hatalom alávető-kiszolgáltató mechanizmusairól készít filmeket; az évtizedfordulón és a hetvenes évek első felében, a 68-as „csillagév” eszméinek bukása után kerülnek filmjei középpontjába az alávetettek és a forradalmárok, a forradalom örök mechanizmusa – avagy az örök forradalom logikája (A pacifista, Még kér a nép, Szerelmem, Elektra).¹¹ A Jancsó-filmek történelmi modelljei épp azért voltak feltűnőek, és azáltal tudtak megtermékenyítően hatni mind a magyar filmre, mind az egyetemes filmművészetre, mert kiléptek az uralkodó diskurzusból, absztraktságuk révén azonban átvehető és alkalmazható mintát mutattak eltérő alkotói megközelítések számára is.

A hatvanas évek magyar filmjének kitüntetett jellegét erősíti, hogy a korszak kiemelkedő filmjei egyben a korszak meghatározó stílustendenciáit is reprezentálják. Mindennek a fontosságát a következő évtizedre előretekintve érthetjük meg. A hetvenes évek magyar filmművészetét elemző, már idézett monográfiájában Gelencsér Gábor ugyanis éppen abban látja az évtized meghatározó ellentmondását, hogy a korszak társadalmi és művészi hatásukban jelentős filmjei periférikusak voltak – az Amerikai anizs, A kis Valentinó, de még a Szerelmem vagy a Szindbád sem vált egységes stílusiskola és irányzat kezdőpontjává. A hatvanas években azonban szinkronban voltak a tendenciák: a Szegénylegények, a Hideg napok és a Húsz óra, vagy éppen a Sodrásban, az Apa és a Feldobott kő hatásösszefüggései igen erősek – a hatvanas évek filmművészetét elemezve nem válik tehát külön a legfontosabb irányzatok és a kiemelkedő művek leírása.

¹¹ Szabó (1991).

AZ „ARANYKOR” HÁTTERE ÉS KARAKTERE

A gyártás átszervezésének is köszönhetően a hatvanas évek elején stabilizálódik a készülő filmek száma, a korszakban átlag húsz magyar film készül évente. A fiatalok pályára lépésével bővül a rendezői gárda, lényegében három és fél generáció alkot egymás mellett: a Keleti Márton, Gertler Viktor és Bán Frigyes fémjelezte „öreges”, akik személyükben is bizonyos kontinuitást képviseltek a negyvenes évek magyar populáris filmkészítésével; a Fábri Zoltán, Jancsó Miklós, Máriássy Félix és Ranódy László által képviselt „köztes generáció”; Bacsó Péter, Herskó János, Kovács András, Makk Károly és Révész György „középnemzedéke”; és a Balázs Béla Stúdióból induló fiatalok csapata. Az ötvenes évekhez képest sokszorosára nőtt a rendezői gárda (és akkor a színházból áthívott-átigazolt alkotókat nem is említettük), az évente készülő filmek száma ezzel nem tudott lépést tartani – a főiskoláról kikerülő fiatalok debütálása ettől kezdve óhatatlanul kitolódott. Egyre keményebb lett a csata a filmkészítés lehetőségért, amit a kultúrpolitika mindig ügyesen ki is használt az elmúlt évtizedekben.

A hatvanas években azonban még nem feltétlenül a generációs feszültségek jellemzik a filmszakmát, és az évtized össztermését áttekintve feltűnő a szerzői filmek és a műfajfilmek egyensúlya is. Mindez azonban inkább statisztikai egyensúly, hiszen a korszakban már csak a kultúrpolitika preferenciái miatt is a szerzői filmek élveznek előnyt. A szerzői filmes öntudat és a háttérbe szoruló, idősebb szakember-rendezők frusztrációja már ekkor művészfilm és populáris film csatájaként jelent meg a szak-sajtóban.¹² Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek legelején minden évben legalább egy filmmel, javarészt vígjátékokkal és adaptációkkal jelentkező Keleti–Bán–Gertler-trió kétségkívül kevesebb lehetőséget kap, mégsem állíthatjuk, hogy a populáris film pozíciói gyengék lennének (Keleti Márton ennek a korszaknak is az egyik legfoglalkoztatottabb rendezője). Műfaji szempontból is szélesedik a paletta, a vígjátékok, szatírák és krimik dominálnak, de például ekkor készül el Fejér Tamás rendezésében az első „vegytisztá” magyar sci-fi (Az idő ablakai). Közönségsikerüket tekintve is kiemelkedőek Várkonyi Zoltán romantikus történelmi filmjei, Jókai-adaptációi, de azért a Szegénylegényeknek is több mint egymillió nézője volt ebben az időben.

A mozizás kiemelt helye a szórakozásban persze nem véletlen. Az ötvenes évek elején lezajlott „falumozisítási” kampány következtében a lakosság kilencvenhét százalékanak lakhelyén van mozi, a lá-

¹² „[K]árosnak tartom az úgynevezett »művészfilm« abszolútizálását. Pályakezddésem óta alapvetően, hogy művészet közönség nélkül nem létezik. Ma mégis azokat a filmeket tartja értékesebbnek szakmai közvéleményünk egy része, amelyet a közönség nem néz meg. Ezek többnyire »homályos« filmek: így is lehet, meg úgy is lehet érteni őket. Olykor maga az alkotó tiltakozik, mi mindent magyaráznak bele művébe. Én nem hiszek az ilyen sokféleképpen értelmezhető filmekben; az egyértelmű mondanivalót szeretem. Mert ha ez tovább is így megy, amit »modern művészet« címen sokan művelnek, akkor eljutunk oda, hogy elmosódik a határ a profi művészet és az amatőrizmus között. Minden művészetnek vannak alapvető szabályai és törvényszerűségei, amelyeket meg kell tanulni. [...] A filmezés is szakma, nem is könnyű – noha sok »modern« alkotáson nem látszik, hogy szerzője tisztában volna a szakma alapelemeivel...” Kiváló művészek (1994) 64. p.

tothatottsági adatok szempontjából az 1960-as év a rekord, száznegyvenmillió nézővel. A magyar mozi a hatvanas évek legelején volt a csúcson, a magyar film az évtized közepén jut el oda – akkor, amikor már egyre látványosabb a televízió közönségszippantó hatása. Az 1960-as száznegyvenmilliós nézőszám tíz év alatt nyolcvanmillióra apad, a hetvenes évek elejét már csak emiatt is a válságbeszéd uralja: előtérbe kerülnek a viták a magyar újhullám kifulladásáról, hermetikussá válásáról és a közönségfilmről (hogyan lehetne visszacsalogatni a nézőket a moziba?). A hatvanas évek hazai populáris mozgóképkultúrájának fontos darabjai az első televíziós sorozatok (Tenkes kapitánya, Bors, Egy óra múlva itt vagyok), melyeknek egyes epizódjait vezető játékfilmes rendezők jegyzik. Kivételes helyzet, hogy a közönség igényét a mozi még, a tévé már kielégíti. A korszakban legfeljebb csak előlegződik, de még nem jelentkezik a film és tévé közötti háborúskodás.

A hatvanas évek magyar újhullámának felfutásában fontos szerepet töltött be a filmszakma fórumainak bővülése. 1959-ben, a művészeti élet intézményrendszerének újjászerveződésével megalakul (újjáalakul) a Színház- és Filmművészeti Szövetség, elindul a Filmvilág, létrejön a Magyar Filmtudományi Intézet, melynek folyóirata, a Filmkultúra először belső terjesztésben jelenik meg, 1965-től azonban, Bíró Yvette főszerkesztésével a korszak egyik vezető értelmiségi műhelyévé emelkedik. A magyar újhullám mellett elkötelezett Filmkultúra többek között Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Szabad György, Mészöly Miklós, Mérei Ferenc, Hankiss Elemér, Domokos Mátyás, Pernecky Géza cikkeit, elemzéseit, tanulmányait közli – olykor nem pusztán a filmek, de a róluk szóló beszéd is a nyilvánosság határait feszegeti (egészen 1973-ig, amikor a kulturális-művészeti-tudományos életet érintő „rendteremtés” keretében Bíró Yvettet is leváltják a Filmkultúra éléről^B).

1965-ben Pécsen, Aczél György „városában” megrendezik az első Magyar Játékfilmszemlét, amely szakmai és politikai fórum egyszerre. A versenymezőnybe válogatott filmek között ugyan az első években éppúgy találhatunk vígjátékokat, mint szerzői filmeket, a prímet azonban ez utóbbi kategória viszi. A kultúrpolitika taktikáját mutatja, hogy két zsűri („társadalmi” és „szakmai”) dolgozik egymás mellett, és a díjak elosztásában erősen érvényesül a megosztó-kiemelő-egyensúlyozó logika.

Összefoglalva tehát elmondható, hogy a hatvanas évek magyar szerzői filmje kultúrpolitikai és kritikai hátszéllel, ám olyan közegben futott fel, amely műfaji spektrumát tekintve is szélesebb volt, mint a megelőző és a következő évtizedekben. A harmincas–negyvenes évek magyar filmkultúrájából a művészfilmek hiányoztak, a hetvenes évektől kezdve pedig a populáris műfajok szorulnak háttérbe – egyensúlyt mindmáig nem sikerült találni, nem véletlen, hogy az ezredforduló magyar filmjének is épp ez a sarkalatos kérdése és vitapontja.

^B A Filmkultúra nagy korszakáról lásd Bíró Y. (1991).

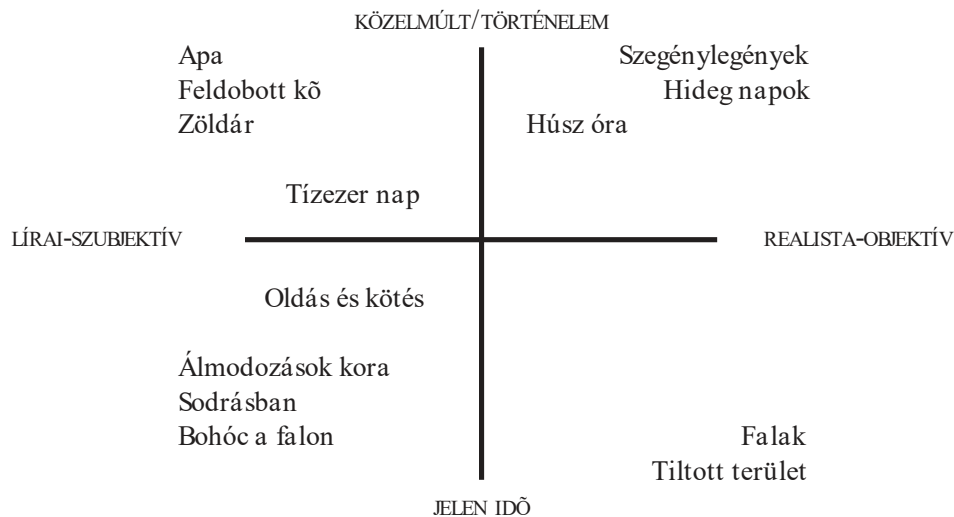
AZ „ARANYKOR” STÍLUSA ÉS KARAKTERE

A hatvanas évek magyar filmjének újdonsága a személyes hangvétel megjelenése. Ez nem feltétlenül alanyiságot (egy-egy szám első személyű megszólalást) vagy önéletrajziséget jelent, hanem a formakezelés és az elbeszélés felszabadulását, lírai és szubjektív attitűdöt. Az újhullámos filmek gyakran generációs élményeket fogalmaztak meg, szinte egy nemzedék „nevében” megszólalva. Az ötvenes évek néhány kiemelkedő filmjében a líraiság távolságtartóbb és szikárabb, realista poétikában jelent meg, az újhullám viszont a személyesség beemelésevel lazította és törte át a formákat. Talán pontosabban látjuk a különbségeket, ha összehasonlítjuk a neorealista stílus hazai mestere, Móri Árpád Egy pikoló világos vagy Csempészek című filmjét Szabó István Álmodozások kora vagy Gaál István Sodrásban című munkájával. Az új hangvétel sem kizárólag a fiatalok filmjét jellemezte, hiszen Jancsó Oldás és kötését vagy a Szabóéknál egy fél nemzedékkel idősebb Zolnay Pál Hogy szaladnak a fák! című munkáját is áthatja.

A korszakot elsősorban a szerzői film alakváltozatai jellemzik: az „így jöttem” személyes és generációs önvallomásai (Szabó: Álmodozások kora, Gaál: Sodrásban, Kósa: Tízezer nap, Sára: Feldobott kő), a publicisztikus vítafilmek (Kovács András: Nehéz emberek, Falak), Jancsó absztrakt történelmi modelljátékai és a parabolák, valamint az analitikus történelmi drámák (Herskó: Párbeszéd, Fábri: Húsz óra, Kovács: Hideg napok). Ha ehhez hozzávesszük a populáris film különböző alakváltozatait Keleti Márton vígjátékaitól Ranódy László mives irodalmi adaptációin át a Várkonyi-féle történelmi tablókig, legalább hat irányzatot kapunk: 1. „így jöttem” filmek: személyesség, ars poetica, önvallomás, nemzedékiség, líra (Szabó, Gaál, Sára, Sándor); 2. közéleti filmek, jelenkor-drámák (Kovács, Bacsó, Mészáros, Kardos, Gábor, Móri Árpád, Zolnay); 3. történelmi modellek és parabolák (Jancsó, Kósa); 4. analitikus történelmi drámák (Fábri, Kovács, Herskó); 5. műfaji filmek (Bán, Gertler, Keleti, Révész); 6. irodalmi adaptációk (Várkonyi, Ranódy).

Az irányzatok közötti keresztthatások természetesen igen erősek, egyes rendezők művei ráadásul több csoportba is sorolhatók, épp ezért elképzelhető másféle felosztás is. A filmeket egy olyan koordináta-rendszerben is elhelyezhetjük, amelynek egyik tengelyét a lírai-szubjektív, illetve a realista-objektív stílus és hangvétel, míg a másikat a történelmi, illetve jelenkori történetválasztás tematikai pólusai jelzik – ám ennek a besorolásnak a határaitra figyelmeztet, hogy a korszak végén egyre jellemzővé váló parabolikus, illetve groteszk-ironikus stilizáció jegyében született műveket csak bajosan lehet elhelyezni benne.¹⁴

¹⁴ A hetvenes évek parabolái már a „legvidámabb barakk” kádári konszolidációs ideáljáról mondtak lesújtó véleményt. Kósa filmjében (Nincs idő) a mintabörtön, Sára parabolikus szatírájában (Holnap lesz fácska) a paternalizmus és a rendteremtő, erős kezű vezetés ideológiája kerül összetűz alá. Ez már az illúzióvesztés kora, a hatvanas éveket azonban még a reformista illúziók hevítették.



SZÁMADÁS ÉS PÁRBESZÉD

Mindezek után rátérek az általam a korszakból kiemelt irányzatra, az analitikus történelmi drámák csoportjára. A politikai-poétikai modernizmus körébe sorolható visszaemlékező-oknyomozó filmek közös pontja a történelemvizsgálat és az önvizsgálat összevonása, a korszakösszefoglaló, közelmúltlelemző jelleg. A kádári konszolidáció az „aki nincs ellenünk, az velünk van” tétel jegyében a hétköznapiakat és a magánéletet kiengedte a politika és az ideológia fogságából. A világháború pusztítása, a zaklatott koalíciós évek, a Rákosi-diktatúra, a forradalom, majd a megtorlás vihara után a hatvanas évek nyugodtabb periódust jelentett, s egyben megteremtette a visszatekintés és a számvetés lehetőségét. Honnan jöttünk? Hová tartunk? Hol vagyunk? A második világháború utáni másfél évtized eseményeivel szembenező filmek a történelemvizsgálatot a jelen megértésére használták fel. A közelmúlt elemzése összeért az alkotók politikai szerepvállalásának igényével éppúgy, mint a kádári-aczéli politika alaptörékésével, hogy a művészeket a legfontosabb közéleti kérdésekben (is) állásfoglalásra készítse.

A hatvanas évek kilátópontjáról rögvest a kontinuitás és a diszkontinuitás kérdéseire kellett egy pillantást vetni. A filmek közelmúltképe folyamatosságra épül, mégsem tagolatlan időszakot mutat fel. A történelem belenyúlik a jelenbe, a múlt nem lezárt események összessége, hanem a jelen felé nyitott folyamat. A mából visszatekintve érthetjük meg, hogy milyen utat jártunk be, a hagyományaink, a történelmünk viszont döntően befolyásolja azt, hogy miként értelmezzük a pillanatnyi helyzetünket. A hatvanas évek történelmi drámáit a visszaemlékezés logikája szervezi. Sosem egyvalaki emlékezik azonban vissza: az események több nézőpontból, többféle értelmezést egymás mellé helyezve tárulnak fel.

A Párbeszéd egy kommunista értelmiségi házaspár sorsán keresztül mutatja be a második világháború utáni bő másfél évtized magyar történelmét, pontosabban azt, hogy a szereplők cselekedeteit mennyire meghatározza az adott kor és politika. Magánélet és közélet, személyes sors és politika Herskó filmjében nem választható el egymástól.

A Sánta Ferenc riportregénye nyomán készült Húsz óra négy egykori szegény-paraszt történetét kíséri végig, a magánélet helyett elsősorban a sorsfordító politikai és morális döntésekre koncentrálva.

A Cseres Tibor regényéből forgatott Hideg napok katonatisztjei a háború végén egy cellában összezárva az újvidéki mészárlás történetét elevenítik fel: mindannyiuknak megvolt a szerepe a vérengzésben, mégis eltérően értelmezik a történeteket – másképp nem is tehetnének, hiszen nemcsak viselkedésüket és értékrendjüket, de származásukat és beosztásukat tekintve is teljesen különbözőek. A felelősségben azonban osztozniuk kell.

A Kósa Ferenc, Sára Sándor és Csoóri Sándor által jegyzett Tízezer nap szintén paraszti, faludráma, a történelmi időfolyamba azonban korábban, a harmincas években lép be, húsz év helyett három évtized („tízezer nap”) krónikáját összefoglalva két család történetén keresztül, melyben a történelmi-politikai számvetés, valamint a paraszti életvilág és értékrend hagyományainak felmutatása kerül egyensúlyba.

A visszaemlékezések mindegyik esetben lehetőséget adnak az eltérő nézőpontok megjelenítésére, a többszólamúság azonban korántsem az értékrend elmosódását jelenti. Baráti kapcsolatok, szerelem, kisközösségek: a dilemmák háttérben minden esetben az egyén történelmi meghatározottsága áll. Az alapvetően morális kérdésfelvetés ezért arra irányul, mi az egyén felelőssége, miféle értékrendnek kell engedelmességet tennie, hogy helytálljon a történelmi határhelyzetekben. Ezeknek a filmeknek a kulcsszava a megértés – a múlt feltárása és az egyén feltárulkozása.

A történelmi vizsgálódás filmjei abból a szempontól oszthatók két csoportra, hogy az alkotók mely nemzedéke készítette őket. A középgeneráció (Kovács, Herskó, Fábri) filmjeit a számadásos jelleg, a realiztikus kiindulás és az értelmező-oknyomozó attitűd jellemzi, a fiatalok munkáit (Szabó, Gaál, Kósa, Sára) az „így jöttem” személyes hangvétele, a lírai-visszaemlékező poétika, az öndefiníció, a saját hely kijelölése.¹⁵ Fábriék számára az összegzés gesztusa, az erkölcsi következtetések és tanulságok levonása volt a legfontosabb. A fiatalabbak személyes ügyként tekintettek a közelmúltra: nem összefoglalni akarták az eseményeket, hanem a saját kötődéseiket próbálták megérteni. A múlt faggatása generációs számvetés és az illúziók eltörlése: leszámolás az apa figurája köré épített mítosszal (Szabó: Apa), eltávolodás a megelőző nemzedéktől, akik „egymást csukták le az ötvenes években” (Bacsó: Nyár a hegyen).

Az ötvenes évek modernista filmjének legfontosabb csapásirányát a hagyományos elbeszélés mód fellazítása, a valóságreferencialitás szintjeinek átrendezése, valamint az önreflexió jelentette. Konkrétabban: a lineáris elbeszélés logikájának megtörése, ¹⁵ Gelencsér (1996).

az időfelbontásos elbeszélőszerkezet, a valóságreferencialitás tekintetében az álmok, emlékek, fantáziaképek és víziók beemelése a történés közegébe, sőt nemcsak beemelése, de a realitás és az álom, a fantázia, a jelen és a múlt közötti határok eltüntetése, elmosása, az ismeretelméleti kétely jelzése – elég csak a Tavalý Marienbadban, a Nyolc és fél vagy a Nagyítás példáját hozni.

Mindebből a magyar filmben az elbeszélőmód megújítása hatott, az álmok és az emlékek képei a hetvenes évek elejének „esztétizmusa” (Makk: Szerelem, Huszárik: Szindbád) számára voltak megtermékenyítők – az önreflexió viszont szinte alig jelenik meg a modern magyar filmben. Az egyenes vonalú elbeszélés helyébe állított időfelbontásos elbeszélőszerkezet tökéletesen szinkronba volt hozható a hatvanas évek reformista, politikai poétikájával. A korszak magyar filmjei ugyanis a párbeszéd korát alkotják. A cím egyszerre utal egy kultúrpolitikai helyzetre: hatalom és művészek dialógusára; egy narratív elemre: a filmek többszólamú elbeszélőszerkezetére; valamint az irányzat tulajdonképpen nyitódarabjára, Herskó János Párbeszéd című filmjére.

Való igaz, hogy ezek a filmek messze nem olyan radikálisak, mint Alain Resnais vagy Alain Robbe-Grillet emlékezőtechnikai bravúrdarabjai, a Szerelmem, Hirosima, a Halhatatlan, vagy a már említett Tavalý Marienbadban. A realista indítást megtartó párbeszéd szerkezet az egységes okozatiságot fellazítja, de nem veti el teljesen. Akira Kurosava 1952-es alkotása, A vihar kapujában modernista alapfilm abban a tekintetben, hogy az eltérő nézőpontok szerepeltetése eltérő értelmezéseket, eltérő történet- és igazságkonstrukciókat hoz létre – és innen ha nem is egyenes, de következetes út vezet Antonioni Nagyításának személyes tapasztalatot és közös tudást konfrontáló pantomimjátékáig. Eddig a pontig a hatvanas évek magyar filmjei általában nem jutnak el – de nem is ez a céljuk. A dialógus, a vita, a többszólamúság a fontos a számukra, de lényeges az összegzés, a tanulságok levonása is. Nem véletlen, hogy a filmek szinte mindegyike szerepeltet egy rezonőrfigurát: a Húsz óra riportere, a Tízezer nap fiatal, huszonegy éves hőse, aki kívülről-távolabbról tekinti az eseményeket – de még a Szabó-filmek jelképes zárata, az Álmodozások kora telefonoskisasszonyainak sora, az Apában a folyót a főhős mögött átúszó fiatalok tömege is ehhez az általánosító-szimbolikus reflexhez kapcsolható.

Hogyan működik mindez a mikrodramaturgia szintjén? Ezt vizsgálom most meg Fábri Zoltán Húsz óra című filmjének elemzésével.

HÚSZ ÓRA

Miért épp a Húsz óra?¹⁶ Fábri filmje a hatvanas évek kultúrpolitikai, filmes és hatalmi konszenzusának kitüntetett pillanatában születik meg; a konszolidáció egyik reprezentáns alkotása, jelzi és előkészíti a terepet, a mozgásteret más alkotások számára

¹⁶ És miért csak a film, önmagában? Az elemzés terjedelmét túlfeszítené Fábri Zoltán filmjének és Sánta Ferenc

is. Fábri Zoltán a korszak egyik legtekinté-

lyesebb, elismert, kétszeres Kossuth-díjas rendezője (bár a hatvanas évek elején, mint mindenkinek, neki is akadnak csatái a cenzúrával: több filmtervét és forgatókönyvét betiltják – előfordul az is, hogy a forgatás kitűzött kezdete előtt pár nappal állítják le egy filmjét). A Húsz óra készítése és bemutatása körül komoly viták zajlanak,¹⁷ az engedélyeztetés után azonban a film fogadtatása rendkívül kedvező. A Húsz óra az első Magyar Játékfilmszemle sokszoros nyertese: a társadalmi zsűri nagydíja mellett megkapja a szakmai zsűri rendezői és operatőri díját is.¹⁸

Sánta Ferenc riportregényét Fábri sokszorosán keretezett, időfelbontásos szerkezetű filmben dolgozta fel. A párhuzamos visszaemlékezések a jelenben, még közelebbről a falu történetét megíró fiatal riportert interjúban futnak össze. A Húsz óra stílár-narratív megoldásainak és politikai állításainak alapfeszültsége egyaránt a szembesítő-oknyomozó dramaturgiából, az igazság- és formakeresés logikájából fakad. A film felütése ennek megfelelően mindkét témát (az elbeszélés és az igazságkeresés problémáját) erőteljesen exponálja.

Reggeli nyüzsgés dokumentarista, keresetlen képeivel nyitunk – szöveg nélkül, csak beszédtrövedékek és zajok hallatszanak; miközben a riportert borotválkozik, munkába indulnak az emberek, motorok zúgnak és traktorok bögnék fel. Ezt a tevékeny, nyüzsgő kezdést ellenpontozza a falu szélén lakó egykori gróf szkeptikus kijelentése („Illúzió, kedvesem, minden illúzió...”), és az öreg parasztember kérése, hogy a riportert ne használja fel a cikkben az ő tanságtételét.

A fővárosból érkezett ifjú megfigyelő nehezen tud rendet vágni a történetek és történések zuhatagában: interjúalanyai vagy csak a maguk igazát szajkózzák (mint a gyilkos, ávós Varga Sándor 1919-es veterán apja), vagy nem akarják vállalni a történetüket (az öreg parasztember), netán azt kérdőjelezi meg, hogy a fiatalember egyáltalán képes-e ezt a történetet megírni (elnök Jóska legelső mondata a filmben: „Aki a maga fajtájával nem állt még szemben, mégpedig puska kinn, puska benn, annak én nem tudom elmondani, hogy van ez.”).

A Húsz óra tehát első öt percében a különböző pozícióból megfogalmazott vélemények sokféleségével a történet uralásának-uralhatatlanságának kérdéseit veti fel. A riportert is kételkedik magában („ezt a riportot nem tudom megírni”), ugyan-

regényének összehasonlítása, ezért erre most nem vállalkozom.

¹⁷ Ezekre utal Ujhelyi Szilárd is már idézett interjújában: „A Húsz óra készülése idején is volt néhány olyan nap, amikor a Szovjetunió párt- és állami vezetésében bekövetkezett személyi változások jelentőségét találgatva, kellő tájékozottság híján, többekben föltámadt a félelem: nem kerül-e le a történelem napirendjéről a XX. kongresszussal elindult folyamat, nem revideáljuk-e álláspon-tunkat, nincs-e visszafordulás?” A „cselekvő” filmről (1991) p. 50.

¹⁸ 1965 őszén, amikor Fábri filmje a játékfilmszemlén diadalmaskodik, már elkészült Kósa Ferenc első játékfilmje, amely – témája és feldolgozásmódja miatt – sok szempontból a Húsz óra párja és ellenpontja lehetne. A Tízezer nap ideiglenes betiltásának közvetlen oka, hogy egyik jelenetében forradalomként említik 56-ot. Kósa filmjét végül a cannes-i fesztiválsiker (rendezői díj) után engedik bemutatni idehaza; a Tízezer napot végül az 1967-es játékfilmszemlén (melyen a Hideg napok kapja a fődíjat) vetítik, és nyer megosztott rendezői díjat.

akkor fontos, hogy milyen igealakban fogalmaz: nem azt mondja, hogy ezt a riportot nem lehet megírni, hanem a saját képességeit illetően bizonytalan. A jelenetet ráadásul totálból látjuk, a tépelődő riporter egy dombtetőről figyel a falut; a riporter filmbeli nézőpontja szimbolikus erejű: a fiatal értelmiségi kívülről tekint mindenre, megnyugtató távolságtartása azonban ekkor még nem segíti az értelmezést.

Adott tehát egy sok szálon futó, ellentétes pozíciókból megfogalmazott történet-rengeteg és az értelmezési lehetőségek bizonytalansága. Aki átélte, az vagy nem vállalja, vagy csak a saját igazát mondja, és nem lát ki belőle; aki kívülről rálát, az nem képes átlátni a helyzetet. A Húsz óra ezzel a felütéssel megteremti poétikai és politikai kihívását: ez a film a meggyőzések és a meggyőződéses története, történelmi oknyomozó vitafilm.

Egy vályúból való egykori zsellérek, egymás ellen fordult négy gyerekkori barát története a Húsz óra. Egyikük, az ávós Varga Sándor lelövi Kocsis Bénit, majd elhagyja a falut; a harmadik, a téeszelnök Jóska majdnem halálra veri Balogh Antit, aki a forradalom alatt rálőtt. A két tragédia története egymással párhuzamosan bontakozik ki. A kulcsmondatok rendre megismétlődnek, a film elbeszélőszerkezete felváltva visszatekint és megelőlegez, egy-egy esemény értelmezéséhez a film egészen különböző pontjain találunk adalékokat; az információadagolásnak ez a módja izgalmas feszültséget teremt.¹⁹ A nézőpontok sokfélesége korántsem véletlenszerű, a szereplők áttekintésével szinte teljes társadalmi és politikai keresztmetszetet kaphatunk. A Húsz óra reprezentatív katalógusában ott sorakozik a párttitkár, az ávós, a téeszelnök, a téeszgazda, a szegényparaszt, a kulák és az egykori gróf – a listát két értelmiségi figura, a Pestről származó orvos és a fiatal riporter egészíti ki. Ez a keresztmetszet önmagában túlságosan statikus lenne, a film drámájának és dramaturgiájának azonban épp a mozgás a lételeme. Az a tény, hogy négy egykori nincstelen paraszt története kerül a középpontba, a mobilitást hangsúlyozza: kiemelések és kiemelkedések, változások és átváltozások logikáját. Húsz év távlatából tekinthetjük át, hogy a hasonló pozícióból (társadalmi hovatartozás, hagyományok, baráti kör) származó négy emberből mi lett; ki milyen pályát futott be. A Húsz óra dramaturgiájában a mobilitás mellett az agilitás lesz különösen fontos, hiszen a szereplők élettörténetét és viselkedését alapvetően politikai meggyőződésük motiválja; az egyéni és családi életpályákat ezen kívül a nemzedéki hovatartozás és a család (szülők és gyermekek, apák és fiúk hagyományöröksége és konfliktusa) befolyásolja.

Fábri filmjében a legfontosabb szereplőknek mindig akad ellenpólusa, még a rezonőrnek is. Érdeemes ebből a szempontból áttekinteni a Húsz óra hőseit. A riporter-rezonőr sejtethetően elsőgenerációs értelmiségi,²⁰ aki talán most először cseppen az

¹⁹ Fábri ezt egy interjúban a következőképp fogalmazta meg: „A Húsz óra egy egész korszaknak néhány emberi sorsban kifejezett bonyolult összefüggéseit úgy igyekezett bemutatni, hogy a gondolkodás dialektikájára fűzte a mondanivalót.” Egy gondolat (1991) 26. p.

²⁰ Az elsőgenerációs értelmiségi amúgy a korszak nagyon sok filmjének kulcsfigurája, ezeknek a hősöknek a konfliktusaiban különösen élesen vehetők fel tradíció és modernizáció értékrend- és hagyománykonfliktusai. Nem véletlen, hogy ez a hőstípus általában a „visszame-

élet és a történelem „sűrűjébe”, ez a riport a tűzkeresztség a számára. Mindenkit meghallgat, kíváncsian mérlegel, és megpróbál összegezni. Ellenpólusa a falu (sejthetően polgári, értelmiségi családból származó) orvosa, aki nyolc éve került ide a fővárosból; valamikor közvetlenül a forradalom előtt tehát, a film azonban az okokat nem részletezi. Modern, cinikus férfi, tele önbizalommal – és csömörrel. Egy picinyke nyugtot kíván magának és egy pincényi Nyugatot hoz létre, de legalábbis a pesti nagyvilági élet imitációját. Ott lenn, mélyen a föld alatt elbújik a világ elől; fillérékből barkácsolt csillogó bárpultot, gint nyakal, Piafot hallgat, és Párizsról, más életről ábrándozik. Nem hajlandó beszélni a tragédiáról („kérdesse azokat, akik benne voltak, akik csinálták”), pedig őt hívták ki Kocsis Béni holttestéhez. A szakmaiság védelmébe húzódik („Ha úgy tetszik, orvos vagyok, azért nem beszélek”), kívülállása és közömbössége erősen konfrontálódik a riporter nyughatatlan érdeklődésével.

A négy egykori barát kapcsolata agilitás és elkötelezettség, morális próbatétel és politikai meggyőződés csapdáiban robban szét. Az ávós Varga a hithű, szektás kommunista prototípusa, aki amíg az erő és a hatalom mögötte áll, legközelebbi barátait is elárulja, vegzálja (Balogh Anti kinevezi a nép ellenségének, mert az 1952-ben kilép a pártból); a forradalom napjaiban azonban elmenekül a faluból, és csak hetekkel később tér vissza, hogy bosszút álljon – ennek a bosszúnak lesz áldozata Kocsis Béni, akit az egyik „ellenforradalmár” rejtegetésével gyanúsít.

Négyük közül Kocsis Béni tudunk meg a legkevesebbet: ő a hatalmi játszmákba bele nem keveredő, dolgos, becsületes, egyszerű parasztember, aki a fatális gyilkosság áldozata lesz.

Balogh Anti az elveihez csökönyösen ragaszkodó, szuverén férfi. Nem hajlandó részt venni a törvénytelenésekben, a padláslesöprések idején visszaadja a párttagkönyvét, kikergeti a házából az őt fegyverrel fenyegető Vargát, de a békíteni érkező Jóskaival sem áll szóba – olyannyira, hogy évekkel később, a forradalom napjaiban ellene vezet az emberek.

Balogh Anti ellenpólusa elnök Jóska, az öntudatos, haladó kommunista, aki a tévesz élén csinálja végig az ötvenes éveket, mindvégig „középen állva”, egyszerre csap jobbra és balra: csitítja a szektásokat, és aktivizálni próbálja a beletörődő, hallgatag, közönyös parasztokat. Elnök Jóska a film egyértelműen pozitív hőse, és ebben a momentumban nem pusztán az a fontos, hogy figurájában Fábri a kádári konszolidáció reformista-centrista logikáját vetíti vissza a forradalom előtti időkbe,²¹ hanem a Jóska és Anti közötti különbség. Mindketten makacsul ragaszkodnak az elveikhez, csakhogy a film érvrendszere szerint Jóska osztályöntudata, meggyőződése emeli a társadalmi folyamatokat, a szocializmus fejlődésének logikáját és dialektikáját át nem látó Anti fölé – kettőjük szenvedélyes csatájában az osztályöntudat és az egyéni érdekekhez való ragaszkodás küzd meg egymással.²²

Elnök Jóska az ötvenes–hatvanas évek magyar filmjeinek tipikus „cselekvő hőse”.

gyek a falumba” cselekménymintába helyezve bukkan fel (Oldás és kötés, Hogy szaladnak a fák!, Zöldár).

²¹ Gyertyán (é. n.) 61. p.

²² Bíró Gy. (1991) 35–37. p.

Nem kételyei vannak, hanem elvei, ezekkel az elvekkkel azonban bizonyos pillanatokban egyedül marad. Figurájában a meggyőződéses, öntudatos vezető csökönyössége és magányossága emelkedik a tömeg fölé. Jóska több monológja is vádbeszéd: ő pontosan tudja, kinek mi a jó, és mit kap érte? Szemrehányást, értetlenséget és egy majdnem gyilkos lövedéket. Jóska a film legtöbb jelenetében egyedül van, magányosan küzd elveiért és az emberekért.

A Húsz óra tipikus szituációi azok a drámai vagy vitajelenetek, amelyekben a történes főszereplőit (a földosztó biztosokat, az agitáló Jóskát, a dühödten fegyvert fogó Vargát, Jóska házában Balogh Antit és Kiskovácsot) szóltanul és tétlenül ácsorgó népek veszik körül. A film elején és végén, tehát két hangsúlyos pillanatában megszólaló idős parasztember tépelődése („örökké csak a háborúskodás”) számtalan ponton visszhangzik a filmben, éspedig általában megfáradt, idős asszonyok beletörődő monológjaiban. („Ami volt, megvolt, nincs mit tenni. A szegény ember felejtse el minél hamarabb, ami rossz történt vele.”)

Meggyőződés és sodródás, elkötelezettség és tétováság, aktivitás és passzivitás szélsőértékeire feszíti Fábri a nagyjeleneteket, ez a kontraszt emeli ki még inkább Jóska magatartását, és próbálja indokolttá tenni a férfi türelmetlenségét, indulatosságát. („Azt hiszitek olyan nagy öröm az nekem, örökösen korbáccsal állni mögöttetek?”)

A viszályok és ellentétek apáról fiúra szállnak, szemet szemért, fogat fogért, hetediziglen kell megfizetni, visszafizetni a múltbéli sérelmeket és tragédiákat. Ezt vallja Jóska is, aki az ötvenes évek elején megleckéztette egykori gazdáját, a kulák Kiskovácsot, és a fiát is kirakatta az egyetemről – ahogy annak idején Kiskovács kirakta Jóskát a napszámból, mert húst is vett a levesből éhező gyerekének; Kiskovács fia pedig az apja miatt rajta esett sérelmet fizeti vissza Jóskának azzal, hogy a forradalom alatt ellene hecceli az embereket, köztük Balogh Antit. Mert mindenkinek számadása van, a drámák súlya nem csökken, örökké emlékezni kell (Kocsis Béni özvegye nem engedi megcsináltatni az ajtót, melyen keresztül Varga lelötte a férjét, de a fia is gyanakvóan támad a kérdezősködő riporterre); a következő nemzedék viszi tovább a terheket, nem alkuszik, elégtételt vesz magának, akár úgy is, hogy elszakítja a családi szálakat – ám a tragédiákat ő sem hagyhatja a háta mögött (Jóska fia becsapja maga után az ajtót, elmegy innen, többet sosem jön vissza ebbe a „szemét faluba”, amely majdnem meggyilkolta az apját).

A forradalom alatti kulcsjelenetekben éppen ez a számadáslogika kerül az előtérbe. Jóska nem hagyja, hogy Vargák Balogh Anti ellen menjenek (de azt igen, hogy Kiskovácsot, a felbújtót elkapják, aki a forradalom után hosszú éveket tölt börtönben). Balogh Antival neki van személyes számadása, e számadásban azonban Jóska személye a néphatalmat reprezentálja. „Akárhová is mennél, csak olyan adna neked munkát, akire rálöttél akkor éjjel.” Mindenütt mi vagyunk, mondja Antinak, aki nemcsak a térszövből akar kilépni, de a faluból is. Számadásunk van, nem lehet elbújni, félreállni és meghátrálni. Jóska szenvedélyes nagymonológjában, miközben Antit rohanja le, szó szerint megismétli Cuha András szavait („Úgy vagyok, mint az ujjam.

Egyedül maradtam.”). Jóska magányossága és öntudatossága ezzel a film egyik titkos hősenek magatartására kopírozódik. Cuha András szintén egykori zsellér, a földosztás idején patetikus szónoklattal állt ki a tétovázó, az úri világ restaurációtól féltő emberek elé, és öntudatosan kikanyarította a gróf földjéből, ami neki és családjának járt. Cuha András egyedülként nem volt hajlandó belépni a téesszbe, ragaszkodott az ősi jusshoz, a földhöz. Személyében a tradicionális paraszti értékrend szuverenitása jelenik meg a filmben – mellékszerepben, mint a fejlődés és a modernizáció által meghaladott, ám érzelmileg és morálisan töretlen példa. Fontos példa, mert a film sokszorosán keretező-ellenpontozó dramaturgiájában ennek is megvan a helyiértéke – hogy aztán annál erőteljesebben szólalhasson meg Jóska hitvallása: „Mind elmentetek én-mellőlem [...] És még így is Tietek lett ez az ország!”

Ebben a felfokozott drámai pillanatban, amikor Jóska kirohanása szó szerint és képletesen is a falhoz szegezi Antit, emeli fel a másik férfi a kezét (védekezően maga elé) és a hangját. „Állj!” Ekkor kimerevedik a kép, és egy időfelbontásos montázsban újra végigkövethetjük a történetet – immár Anti szemszögéből. Jóska vádbeszédére elhangzik a felelet, a földosztás optimizmusa és az újrakezdés reménye után megcsalt, átvett és megtört parasztember nagymonológja, a közös sors drámája. „Ki osztott veled földet...” indul a szöveg, és minden egyes újabb kérdésre indulatosan hangzik a felelet: „Te!” A hang és képmontázs bravúrja, hogy ebben a gesztusban, pillanatban és szóban két ellentétes tartalmú állítás ötvöződik. Jóska „szó szerint” visszaigazolja Antit, az expresszív logika szintjén azonban pont fordított a helyzet, ez a „Te!” egyben a dulakodás hevében kiszaladó szitokszó, érzelmi hang-ütés, melyet brutálisan követnek is Jóska ökölcsapásai – hogy aztán a földön fekvő, majdnem halálra vert Antira zokogva boruljon az (egykori) társ.

A filmnek ez a nagyjelenete a színészi játék ereje és a formai megoldások bravúrja révén képes hatalmas érzelmi töltettel sűríteni a vitát; miközben a számadás-dráma retorikai szintjén (Jóska dominanciáját meghagyva) ütközteti a nézeteket, sorokat, vélekedéseket.

Mégsem ezen a ponton ér véget a Húsz óra, hanem hátravan még néhány értelmező keretjelenet. Jóska és Anti katartikus összecsapása után az idős parasztember már idézett monológja jön („örökké csak a háborúskodás”), mintha megerősítené, hogy a számadás adok-kapok logikájából nincs kilépés, mindegy kinek miben és mennyiben van igaza. A film nyitányát tükörszerűen megismételve következik a gróf és a riporter epizódja, melyben a bevezetőben elhangzott szkeptikus tétel („Illúzió kedvesem, minden illúzió...”) hirtelen tágabb összefüggésbe kerül.

A hangyákat mustráló gróf az emberi természet metaforájaként tálalja a bolyok csatáját a fiatalembernek („Meg tudná magyarázni, miért gyűlölik egymást? Hiszen valamennyien hangyák!”), aki azonban nem nyugszik bele, hogy a természet és a történelem már csak ilyen, örökkön ismétlődik, nincsen célja és logikája, és a nem kevésbé didaktikus párbeszéd végén ellentmond a kellőképp megrökönyödött, joviális öreg reakciónak.

És itt, ezen a didaktikus-dialektikus ponton jut el a film érvrendszere a meggyőződések és a meggyőzések csatájának nyugvópontjára. Hiszen mind az öreg parasztember, mind a gróf szövege retorikai zárójelbe került – tézisre és antitézisre „korunk hőse”, az ifjú értelmiségi adja meg a választ. Szintézise pedig – akció. A fiatalember, aki a film elején azt mondja, ezt a riportot nem tudom megírni, a történet végén kilép a passzív-oknyomozó szerepből, és vállalja az aktív-értelmező pozíciót. A riport (a film) elkészült – ideje levonni a tanulságokat.

Tragédiákat és bűnösöket a hátuk mögött hagyva (a vétlen áldozat, Kocsis Béni halála, Varga kilépése a faluból és a történetből) a Húsz óra zárlatában a kádári konszolidáció jelképeként kezdet fog Balogh Anti és elnök Jóska. A számadásdrámának vége, és bár senki sem felejt el, mi történt (két asszony néz Jóskára ferdén a faluban: Varga néneje és Balogh Anti felesége), immáron közös az út – a film utolsó képén nagytotálban látjuk a falut, és a nyitány reggeli nyüzsgésére is felelve, gyerekzsivaj tölti be a teret...

Nem nehéz azt bemutatni, miként cseng össze Fábri filmje a kádári konszolidáció tételeivel. Bár a zárlat és a keretezés logikája egyértelmű, a Húsz óra patikamérlegesen egyensúlyoz, és próbál elnök Jóska figurája mellé más hősokeket, más igazságokat is „felhozni” (Balogh Anti, Cuha András). A négy egykori barát és a falu történetében megjelenő történelemvízió azonban szelektív. Miközben az időfelbontásos logika szaggatott sorrendben vezet el az eseményeket, a két évtizedet átfogó történetet összesen négy év, négy időmetszet reprezentálja. A földosztás, 1952, a forradalom és 1964 a Húsz óra pillérei, ezek kiemelésével érkezünk el a kádári legitimáció érzékeny, megkerülhetetlen – és megkerülhető – pontjaihoz. Az eseményeket lineáris sorba rendezve tehát 1956-ra a filmben rögtön 1964 következik, és ebben nem pusztán a nyolc éves időugrás feltűnő, hanem a forradalom és a rákövetkező restauráció interpretálása – pontosabban ezen interpretáció hiányossága és elmaradása. A film hallgat a forradalom utáni megtorlásról, de nem hallgat az ávosok és a sztálinisták revansvágyáról és bosszújáról – ezt egészíti ki, erre és ebből következik Jóska és Anti számadása. Mind ezt azonban előre- és hátratekintve érthetjük meg. A Húsz óra falutörténete a földosztással, a magyar parasztság évszázados álmának beteljesülésével kezdődik, a térszek megszervezése már mint a modernizáció kényszere jelenik meg az ötvenes évek legelején, egyidőben az erőszakos modernizáció és az államhatalmi terror törvényszerűségeivel. Jóska keményen szembeszáll Vargával és a diktatórikus párttitkár Mátéval („Szemét ember lettél te, Sándor”), ez utóbbi meg is fenyegeti, hogy Balogh Anti sorsa mindenkit elérhet („A szocializmus építése nem karácsonyfaünnepség”). Ennek tükrében a forradalomhoz a reakciósook (Kiskovács fia) lázítása vezetett, bár áttételesen benne volt az ortodox sztálinisták elleni lázadás (ami pedig csak 1956 decemberéig volt Kádárék vezető tétele), és néhány megkeseredett, nem öntudatos ember „elhajlása” (Balogh Anti). Az ávosok bosszúja ebben a kontextusban a sztálinisták puccskísérleteként szemlélhető – ha ők visszatérnek, annak ártatlanok halála lett volna a következménye. Jóska (és az általa reprezentálható kádári néphatalom) tehát ettől a véres hatalomátvételtől, a totális visszarendeződéstől mentette meg az embereket. A szám-

adás-nagyjelenet katartikus összecsapásában ezek az érvek kerekednek felül. A filmben tehát nem jelenik meg a forradalom utáni megtorlás, csak az, hogy az „ellenforradalom” mekkora (élet)veszélyt jelentett az öntudatos, becsületes kommunistákra. A megtorlásról való hallgatás, az amnézia a konszolidáció elfogadásának feltétele. Jóska szerepének „antedatálása” pedig ilyen értelemben inkább két szerep összecsúsztatásának eredménye, hiszen a forradalom előtt (1952-ben) az elnök Jóska által képviselt „centrista” szerepben a Nagy Imre-féle pártellenzék reformizmusa és az 1956 után hatalomra kerülő Kádárék konszolidációs törekvése kopírozódik egymásra. A Húsz óra, ha áttételesen is, de lehetővé teszi azt a hipotetikus interpretációt, hogy a kádári konszolidáció tulajdonképpen a Nagy Imre által képviselt irányvonal folytatása – más eszközökkel (az egymás ellen fordulás, a számadásdráma beszüntetésével); Kádár tehát a forradalomban is megjelent törekvéseket próbálja sikerre vinni.²³ Elnök Jóska sztálinista ellenségei közül Varga Sándor elhagyja a falut, a párttitkár Mátét pedig leváltják, és (mivel annak idején diploma nélkül emelték magas pozícióba) továbbképzésre küldik. Aki nincs vele, az ellen sem fordul elnök Jóska: a falu szélén békében fogyaszthatja mézből és kakaóból álló reggelijét az egykori gróf, a pince mélyén hallgathatja a francia sanzonokat az orvos, de még Varga délceg apja is büszkén hirdetheti eszméit a kocsmában – legfeljebb a pultos mosolyog rajta egyet.

A Húsz óra annak ellenére sem tételdráma, hogy igazán személyeset alig tudunk meg a hőseiről. Elnök Jóska, Balog Anti, az orvos, a gróf és a riporter szinte magánélet nélküli figurák – mert a film a szuverenitás, a morál és a politikai elkötelezettség kérdéseire koncentrál.²⁴ A Húsz óra politikai érvrendszere mellett nem lehet figyelmen kívül hagyni a poétikai-érzelmi kifejtésmódot sem. A Fábri által képviselt expresszionista hagyomány kontrasztokra, nagyjelenetekre és az erőteljes színészi játéokra építkezik – az időfelbontásos szerkesztés, az oknyomozó dramaturgia és az egymást ellenpontosító, egymással vitatkozó igazságok, személyes meggyőződések csatája poétika és politika összeegyeztetésével próbálja átélhetővé tenni a sorstörténeteket. A film zárlatában a konszolidáció ellen nem szól már erős érv – az elbeszélés mód belső logikája azonban éppen az érvek csatájára épül. A nyugvópontonról visszatekintve összefoglalható a történet, megírható a riport, konszolidációhoz vezet a párbeszéd. Erényei és gyengeségei együttesen teszik Fábri Zoltán filmjét a hatvanas évek közepének fontos és korjellemző alkotásává.

Az ötvenes évek eleje a pártbeszéd kora volt a magyar filmben – a hatvanas évek azonban már a párbeszéd kora. A kettő között egy évtized és csak egy betű az eltérés – de egy világ a különbség.

²³ A Kádár-mítosz ilyen értelmezését részletesen (és egyéb interpretációs lehetőségekkel együtt) kifejti cikkében Mink András („Ha Kádár titokban 1956 megvalósításán dolgozott, akkor a magyar nép, amely elfogadta Kádárt, nem árulta el '56-ot.”), Mink (2000) 25. p.

²⁴ Tételdramát, absztrakt morális példázatot egy évtizeddel később készített Fábri, szintén Sánta Ferenc írása alapján (Az ötödik pecsét).

IRODALOM

- BÍRÓ GYULA: A magyar film emberképe (1957–1985). Lakitelek, 1991, Antológia.
- BÍRÓ YVETTE: Óh, azok a szép napok! In uő (szerk.): Filmkultúra 1965–1973. Válogatás. Budapest, 1991, Századvég. 9–18. p.
- A „cselekvő” filmről, a fiatalok nemzedékéről, a bírálat igényéről. Beszélgetés Ujhelyi Szilárdal. In Bíró Yvette (szerk.): Filmkultúra 1965–1973. Válogatás. Budapest, 1991, Századvég. 49–54. p.
- Egy gondolat ígétében. Szabó István beszélgetése Fábri Zoltánnal. In Bíró Yvette (szerk.): Filmkultúra 1965–1973. Válogatás. Budapest, 1991, Századvég. 21–28. p.
- GELENCSÉR GÁBOR: Sciogliersi e legarsi. Poetiche creative nel cinema ungherese degli anni '60. In Vecchi, Paolo (ed.): Sciogliere e legare. Il cinema ungharese degli anni '60. Torino, 1996, 14 Festival Internazionale Cinema Giovani. 69–86. p.
- GELENCSÉR GÁBOR: A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmjében. Budapest, 2002, Osiris.
- GYERTYÁN ERVIN: Mit ér a film, ha magyar? Budapest, é. n., MTM Kommunikációs Kft.
- JANCSÓ MIKLÓS: A Nagy Bumm... sőt, a Nagy Reccs. In Révész Sándor (szerk.): Beszélő évek 1957–1968. A Kádár-korszak története, I. rész. Budapest, 2000, Stencil Kulturális Alapítvány. 409–414. p.
- Kiváló művészek a művészetről. Beszélgetés Gertler Vikorral (1967). In Zsugán István: Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994. Budapest, 1994, Osiris–Századvég. 61–64. p.
- KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: Metropolis, Párizs. Budapest, 1992, Képzőművészeti.
- MINK ANDRÁS: A történelmi Kádár. BUKSZ (2000 tavasz) no. 1. 15–28. p.
- Szabó Miklós: A fanatizmus rítusai. Az Égi báránytól a Még kér a népig. In Bíró Yvette (szerk.): Filmkultúra 1965–1973. Válogatás. Budapest, 1991, Századvég. 131–137. p.
- Szociológiai filmsoportot! In Bíró Yvette (szerk.): Filmkultúra 1965–1973. Válogatás. Budapest, 1991, Századvég. 45–46. p.