

Huszárik Zoltán: *Szindbád*, 1971



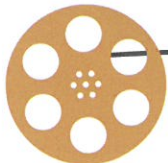
## 6. Átmenet a hetvenes évek korszakába (1969-1973)

A Kádár-korszak utolsó jelentős történelmi dátuma 1968. Ezt követően egészen a rendszerváltozásig már nincs olyan fontos társadalmi vagy politikai esemény, amely a korábbi évekhez hasonlóan tagolná a filmtörténeti folyamatokat. A következő húsz évben ezért egyre nehezebb korszakhatárokat kijelölni. Jobb híján marad a mechanikus évtizedes bontás: a hetvenes és a nyolcvanas évek filmtörténete. Korszakképző társadalmi vagy politikai események hiányában pedig jobban előtérbe kerülnek a formai szempontok: milyen új stílusok vagy irányzatok bukkannak fel és tűnnek el az évek folyamán. A formai szempont persze eddig is szerepet játszott a korszakok leírásában, azok határait viszont külső körülmények jelölték ki.

1968 mint történelmi dátum ráadásul nem egyforma súllyal esik latba a társadalom egésze és a szűk körű (művész)értelmiség körében. Előbbi számára jószerivel észrevétlen marad, míg az utóbbi csoport esetében alapvető szemléletváltást eredményez, amelyek fontos következményei lesznek. A háttérben a felvillanyozó reform-



időszak, majd az azt követő lehangoló kiábrándulás áll: ez írja le a hatvanas évek új hullámától a hetvenes évek korszakába átvezető 1969 és 1973 közötti periódust.



### Reform és kiábrándulás

1968-ban egyedülállóan széles körű mozgalomhullám söpör végig szinte az egész világon a fennálló hatalmi rendszerek ellen. Az igen különböző társadalmi berendezkedésű és kultúrájú országok különféle célokat tűznek maguk elé, a közös nevező azonban mindenütt az állam túlhatalmának korlátozása, a polgári szabadságjogok, az esélyegyenlőség, a demokratizmus, a háborúellenesség eszméje; a mozgalmak motorja pedig legtöbbször az egyetemi diákság, akik egyszerűen az apákénál jobb világot akarnak maguknak. Diáklázadások törnek ki Párizsban és Rómában, német, japán és amerikai egyetemeken, ahol az oktatási reformokkal kapcsolatos követeléseket egyéb politikai célkitűzések is átszövik. Mindehhez egy általánosabb életmódforradalom is társul, mély kulturális beágyazottsággal és gazdag művészi eredményekkel, gondoljunk például a hippimozgalomra és a rockzenére, s az erről szóló *Hair* című musical Miloš Forman-féle filmváltozatára.

1968 a politikai rendszerekben végül sehol nem okoz szerkezeti változást, ezért nem lehet forradalomnak, csak mozgalomnak nevezni, ekként viszont jelentős eredményeket ér el a háborúellenesség, a polgári szabadságjogok, az egyetemi demokrácia és mindenekelőtt a kultúra terén. Számunkra azonban most 1968 kelet-európai „kiadása” érdekes, vagyis a „prágai tavasz” története.

A szovjet befolyási övezet országai közül a hatvanas években Csehszlovákiában indul el – a párt irányításával! – a legprogressz-

szívebb gazdasági, társadalmi és kulturális reformfolyamat. A nem alulról jövő kezdeményezés széles társadalmi támogatást élvez, hiszen az ötvenes évek rossz életszínvonala és személyi kultusza után mindenki reménykedik egy jobb és élhetőbb világban, s mivel a szovjet mintájú berendezkedés alapvető változására nincs esély – ezt legutóbb az 1956-os magyar forradalom leverése jelezte –, csak a felülről jövő reformokban lehet bízni. Csehszlovákiában tehát elindul az „emberarcúnak” nevezett szocializmus kiépítése, amely párhuzamba állítható a hatvanas évek magyarországi fejleményeivel, már csak azért is, mert mindkét politikai reformfolyamat fontos kulturális eredménye a filmművészeti új hullám. A csehszlovák vezetők azonban egyre radikálisabb lépésekre szánják el magukat, amelyek egy ponton túl már a szovjet rendszer fennállását veszélyeztetik, így „a birodalom visszavág”: a Szovjetunió, illetve a kelet-európai katonai tömb, a Varsói Szerződés csapatai (Románia kivételével) 1968. augusztus 21-én megszállják az országot, eltávolítják a reformista vezetést, és a Szovjetunióhoz hű pártpolitikusokat juttatnak hatalomra. A csehszlovák és vele az egész szocialista rendszer innentől mozdulatlan tetszhalott állapotba kerül egészen valódi haláláig, a Szovjetunió felbomlásához vezető és egész Kelet-Európán végigsöprő 1989-es rendszerváltozásig.

Milyen hatása van a prágai reformoknak, majd azok elfojtásának Magyarországon? A folyamat röviden a reformremények fellángolásaként, majd azok kihunyásával letaglózó kiábrándulásként írható le. A kádári konszolidáció részben a csehszlovák minta nyomán maga is egyre bátrabb reformokba kezd, amely 1968 körül az új gazdasági mechanizmusnak nevezett programban csúcson sodik ki, s a reformszemlélet kihat más területekre, így a kultúrára is. Ez a remény omlik össze 1968-ban, s fullad ki a hetvenes évek elejére. Nem forradalmi változásról van immár szó, mint 1956-ban, csak reformokról, így aztán a visszarendeződés sem gyors és drámai, hanem lassú és szinte észrevehetetlen. Annyira az, hogy a társadalom egésze ebből keveset érez, csak a tudatosan politizáló



értelmiségiekben, köztük is a társadalmi folyamatokra különösen érzékeny művészekben, így a filmrendezőikben fogalmazódik meg a keserű tanulság: a rendszer menthetetlen, még reformokra sincs esély. A mozdíthatatlanságot jól fejezi ki a Szovjetunió és a kelet-európai országok pozícióikba bebetonozott vezetőinek öregedése, ahogy velük együtt a rendszerük is egyre nehézkesebbé, elaggottabbá válik, s amelyből csak a – szintén felülről indított – rendszerváltozás mutat majd meglepetésszerű kiutat.

1968 tehát nem hoz alapvető változást az ország életébe: a diákmozgalom mindössze maroknyi egyetemistát érint, akiket gyorsan megrendszabályoz a hatalom; a reformok lassítására, majd leállítására pedig inkább csak az értelmiség érzékeny. A társadalom széles rétegét mindez kevésbé foglalkoztatja, hiszen a hatalmát a '68-at követő belső politikai csatározások közepette is megőrző és bebiztosító kádári politika továbbra is garantálja a viszonylagos fogyasztói jólétet, igaz, már egyre tekintélyesebb nyugati kölcsönökből, ami a nyolcvanas évekre az ország eladósodásához vezet. A változás legfontosabb oka – a Szovjetunióval az élen – a gazdasági összeomlás, amely maga alá temeti az egész rendszert. A reformmal ez talán még elkerülhető lett volna, így viszont a helyzet egyre reménytelenebb – s ezt a kritikus értelmiség élvonalába tartozó rendezők 1968-tól már pontosan látták.

Az 1968-as filmtörténeti korszakhatár nem olyan éles, az 1973-es pedig még kevésbé az. A korábbi korszakképző események valamennyi típusával találkozunk ugyan, ám azok hatása jóval gyengébb.

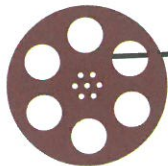
1968 egy szűk szellemi elit gondolkodásában okoz változást, amelynek következménye a hatalommal a reformok érdekében folytatott politikai dialógus felmondása. Mindez a „kérdező” vagy „cselekvő” film korszakának végét hozza el, legalábbis a rendezők többsége, s főképp a fiatal generáció számára. A politikai természetű csalódásnak és kiábrándulásnak a filmtörténet terén ugyanakkor látványos a hatá-

sa: elindítja a hetvenes évek két meghatározó irányzatát, a hatvanas évek modern szerzői stílusát folytató esztétizmust, valamint a szintén az előző évtized modernizmusából táplálkozó, ám Magyarországon új irányzatként jelentkező dokumentarizmust. Az előbbi szubjektív, rendkívül személyes beállítottságú, lírai látásmód, míg az utóbbi ezzel ellentétben objektívabb, tárgyilagosabb filmeket eredményez – noha mindkettőnek ugyanaz az alapja: az 1968-at követő kiábrándulás.

Az évtizedfordulón lezajlik egy újabb generációs váltás, ám ez korántsem olyan markáns, mint az új hullám idején. Az 1945 előtt induló idős nemzedék befejezi a pályafutását, őket azonban nem követi hasonló gondolkodásmódú, a népszerű filmkultúra iránt elkötelezett generáció, így a műfaji filmek drámai gyorsasággal tűnnek el a kínálatból. Sokatmondó adat, hogy míg az 1969–1970-ben készült 40 film közül 22 sorolható a népszerű filmkultúrához, addig számuk a következő évektől drasztikusan visszaesik, s az 1974–1975-ben bemutatott 38 film közül már csak 6 tartozik ebbe a csoportba.

A középgeneráció tagjai egyéni szerzői életművükön dolgoznak, közös tematikát vagy stílusjegyet nehéz találni művészetükben. Mindössze az kapcsolja őket össze, hogy valamennyien a hatvanas évek modern stílusát építik tovább, méghozzá egyre radikálisabb, formabontó módon. Az általuk képviselt irányzatot a korabeli filmkritika rosszállóan esztétizmusnak nevezi, amivel azt akarja kifejezni, hogy ezek a filmek szépelgők, nehezen érthetőek, öncélúak. Kétségtelen, a befogadó számára nagyobb kihívást jelentő alkotásokról van szó, hiszen a rendezők, ki-ki a maga módján, a hatvanas évekbelihez képest tovább fokozzák filmjeikben a modern stílusmegoldásokat, legyen szó akár paraboláról, akár időrendfelbontó elbeszélésmódról. Ám az ő „nyakukba varrni” a magyar filmek hetvenes évektől fogyatkozó nézőszámát igazságtalanság, hiszen annak elsősorban a mind jobban elterjedő televíziózás az oka. Ugyanakkor az esztétizmus is létrehoz maradandó értékeket, így mindjárt a hetvenes évek elején egész filmtörténetünk maradandó ikercsillagát, Makk Károly *Szerelem* és Huszárik Zoltán *Szindbád* című munkáját.





### Az esztétizmus fény- és árnyoldala

Az 1968 utáni kiábrándulás tehát két, homlokegyenest eltérő irányzatot eredményez. Közös alapjuk a hatvanas évek reformista társadalmi dialógusának felmondása, amelyet a rendezői kar oly lelkesen végzett a műltfaggató történelmi és a jelenre érzékeny „így jöttem”-filmekkel, továbbá a politikai témákat feszegető „kérdező” vagy „cselekvő” filmmel. A két irányzat közül történetileg az első a modernizmust folytató, a szerzői stílust mintegy „fokozó”, még szubjektívebb, lírai esztétizmus.<sup>29</sup>

Mivel az esztétizmus szorosan kapcsolódik a hatvanas évek új hullámához, az irányzat sajátosságát a legjobban egy-egy, a hatvanas években induló, és a hetvenes években „esztétizálódó” újhullámos rendező pályafutásában lehet megragadni. Legyenek ők a magyar filmtörténet mára klasszikussá vált mesterei, Jancsó Miklós és Szabó István – annál is inkább, mert a két rendező párhuzamos pályafutása a hatvanas évek új hullámától a 2000-es évekig jellegzetes filmtörténeti folyamatokat képvisel! Érdeemes tehát az ő életművükhöz mostantól rendszeresen visszatérnünk.

Jancsó a *Szegénylegények* után parabolikus elbeszélés módú filmeket forgat egészen az évtized végéig. A *Csillagosok, katonák* az 1918-as szovjet polgárháborúban harcoló magyar önkéntesek, a *Csend és kiáltás* az 1919-es Tanácsköztársaság utáni megtorlás, a *Fényes szelek* a második világháborút követően megalakuló népi kollégiumok, s végül a *Sirokkó* a harmincas évek délvidéki politikai mozgalmának történelmi keretében vizsgálja a terror természetrajzát. Ugyanezt teszik a rendező hetvenes években készülő

<sup>29</sup> A másik az ezzel ellentétes irányultságú, „objektív” szemléletű dokumentarizmus, amely a hetvenes évek közepétől fejt ki hatását az egész estés játékfilmek fősodrában, ezért ezzel az irányzattal a következő fejezetben foglalkozunk.

filmjei, ám ezekben jól megfigyelhető a stílusváltás. A korábbi parabolikus elbeszélés mód szerepét inntól kezdve átveszi a szimbolikus képalkotás. Nem tűnik el teljesen a történet a filmekből, ám az még a parabolák stilizált módján is kevésbé értelmezhető, ehelyett gazdagon burjánzó jelképek és pontosan megkoreografált mozgások „erdején át” vezet az út a fogalmilag egyre nehezebben megragadható jelentés felé. A stílusváltás nyitódarabja az *Égi bárány*, amelynek története 1919-cel indul, ám hogy mivel fejeződik be, az már jóval bizonytalanabb; talán a 20. század népiertásainak és az azokat kiszolgáló ideológiáknak a szimbolikus megjelenítésével. A *Még kér a nép* ugyanezt népi passiójátékként mutatja be a 19. század végi agrárszocialista mozgalmak



Jancsó Miklós: *Égi bárány*, 1970



időszakában, míg a *Szerelmem*, *Elektra* a görög mítosz és dráma modern olvasatában beszél a zsarnokról és a vele szembenálló örök forradalmárról. Jancsó ráadásul ezekben a filmjeiben a szimbólumokat – ahogy Mérei Ferenc tanulmányának címe mondja<sup>30</sup> – idézőjelben használja, vagyis például a meztelen test nála hol ártatlanságot, hol kiszolgáltatottságot jelent.

A rendező a hetvenes években hasonló stílusú filmeket forgat Olaszországban, illetve Jugoszláviában, még hozzá anélkül – újabb bizonyítékeként a korszak ellentmondásos kultúrpolitikájának –, hogy emiatt végleg el kéne hagynia az országot. Közben itthon is dolgozhat, azaz szabadon mozoghat a világban, ám hogy hol is él valójában, azt azért jelzi a hatalom: külföldi filmjeit hazájában nem mutatják be.

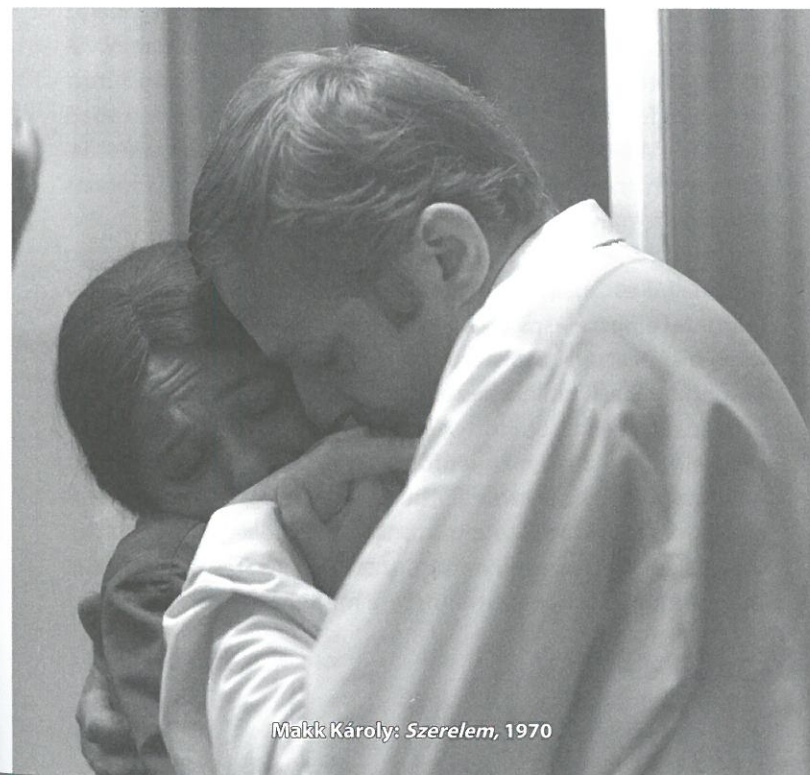
Szabó István esetében szintén saját újhullámos stílusán belül mérhető le a legjobban a radikalizálódás. Trilógiájának harmadik darabja, a *Szerelmesfilm* átnyúlik a hetvenes évekre, s az előző filmhez, az *Apához* képest jócskán fokozza az időrend felbontásából fakadó tudatfilm hatást. Az ezt követő *Tűzoltó utca 25.* már teljes egészében tudatfilm, ráadásul egy ház „tudatát” eleveníti meg. A címadó épület lebontás előtt áll, s utolsó éjszakáján „visszaemlékszük” történetére, amely megegyezik Szabó addigi „így jöttem”-filmjeinek témájával: második világháború, vészkorszak, ötvenes évek, 1956, kádári konszolidáció. A szereplők a ház lakói, vagyis egy közösség, s az ő kollektív emlékezetük médiuma a gangos budapesti épület. A film nemcsak dramaturgiai alaphelyzetében, hanem képi megoldásaiban is álomszerű: az egyik jelenetben például valaki ténylegesen úszik álmában szobája falai között.

A következő Szabó-film, a *Budapesti mesék* a rendező kedves motívumának, a budapesti sárga villamosnak a képét bontja ki önálló allegóriává. Ismét egy közösség a film főszereplője, amelynek tagjai a második világháború végén romos villamost talál-

nak a külvárosban, s elhatározzák, hogy visszatolják a remízbe. A pusztítás utáni újrakezdést allegorizáló történet végén azt látjuk, hogy a rendező kézjegyévé váló filmvégi összefoglaló jelenetben számos társaság tolja a maga villamosát ugyanabba az irányba.

A két alkotó hetvenes évekbeli pályafutásához hasonlóan két olyan önálló filmet is érdemes párhuzamba állítani, amelyek a modernista szerzői stílus kimagasló darabjai, s egyáltalán nem illik rájuk a esztétizmus fanyalgó kategóriája (hacsak nem tekintjük a fogalmat pozitív jelentésűnek, amit szerintem nyugodtan megtehetünk). Az egyiket a középgeneráció tapasztalt mestere jegyzi, a másikat egy elsőfilmes rendező.

Makk Károly *Szerelmem* című filmje kapcsán fel kell tenni a történelmietlen kérdést: mi lett volna, ha. Mi lett volna, ha Makk Károly eredeti szándéka szerint 1963 körül leforgathatja



Makk Károly: *Szerelmem*, 1970



a filmet? Az a legkevesebb, hogy nem marad ki az új hullámból, hiszen a *Szerelemig* születő művei kevésbé értékesek, míg ezzel a munkájával ismét filmtörténetet ír. Ám az is lehet, hogy akkor még nem tudta volna megvalósítani a film radikális időrendfelbontó, modernista stílusát – de ez már végképp csak spekuláció. A Déry Tibor két elbeszélése összekapcsolásával készülő film mindenestre, főképp az 1956-os szerepe miatt bebörtönzött, onnan nemrég szabadult író miatt csak hosszasan huzavona után, 1970-ben valósul meg, ám ekkor rögtön óriási sikert arat, számos fesztiváldíjat nyer, köztük különdíjat Cannes-ban.

Az író mellett azonban a téma is igencsak kényes: az ötvenes években vagyunk, amikor a koholt vádak miatt börtönben ülő politikai elítélt szabadulására vár anyja és felesége. Ráadásul az író személye és a film néhány „sorok közötti” utalása miatt arra is gondolhatunk, hogy 1956 után vagyunk, s az elítélt Kádár börtönében ül. Márpedig ez, szemben az ötvenes évek témájának lassan oldódó tabujával, végképp tiltott terület: a forradalom leverését övező megtorlást nem szabad felidézni. A filmet mégsem politikai bátorsága teszi jelentősé, hanem modern stílusa által megfogalmazott ember- és vilásképe.

Az új hullám áttekintésekor már láttuk, milyen összetett történelmi és társadalmi jelentést képes kifejezni az időrendfelbontó elbeszélés mód. Makk ezt a módszert fokozza azzal, hogy a képzettársításokat idéző gyorsmontázs segítségével az emberi elme, az emlékezés és a képzelet útját követi nyomon. A politikai motivációjú történet tehát tudatfilmként elevenedik meg előttünk, amelynek legfőbb tétje, hogy sikerül-e kegyes hazugságok segítségével életben tartani az idős asszonyt addig, amíg fia kiszabadul a börtönből. Az örökérvényű, megejtően szép „szeretetháromszög”, azaz az anya/anyós, feleség/meny és fiú/férj kapcsolatrendszer mintegy felülírja a politikai

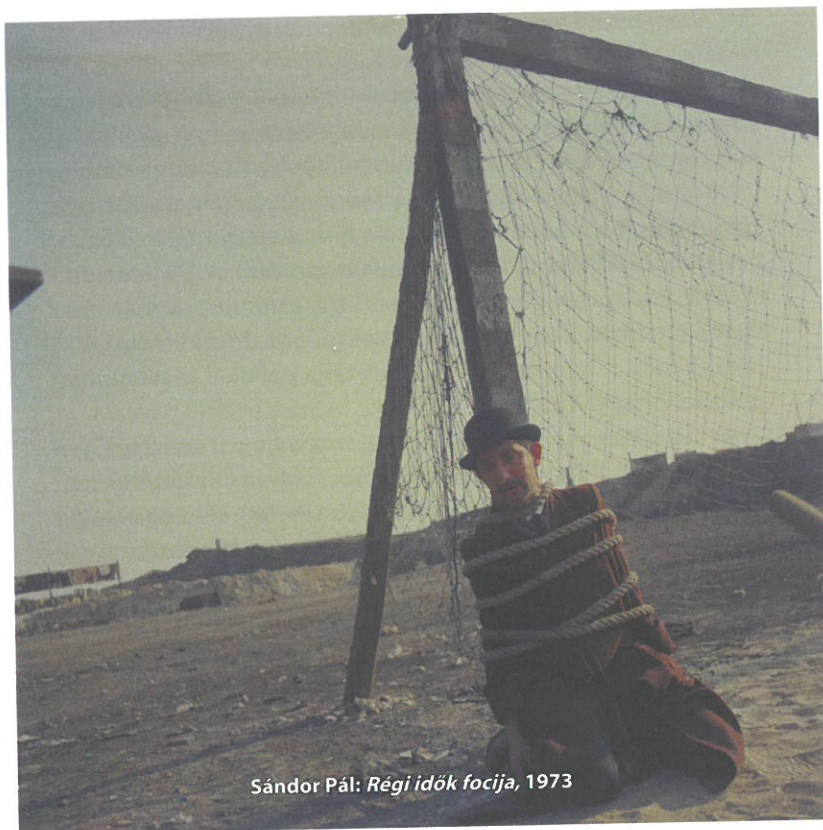
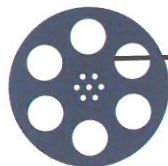
terror légkörét, s az individuális humanizmust állítja szembe az arctalan elnyomással. Déry két elbeszélése mellett ehhez nő fel a rendező és a film stílusának alakításában különösen nagy szerepet játszó operatőr, Tóth János a jelen és a múlt, a valóság és a képzelet között cikázó, időrendfelbontó, tudatfilm elbeszélés módja – ám anélkül, hogy elfedné a film drámai alaphelyzetét életre hívó politikai körülményt. A *Szerelem* tehát nem a hatalommal folytat dialógust, hanem azokkal, akik a hatalom szorításában próbálnak igaz életet élni, és emberek maradni. Ily módon Makk Károly filmje egyszerre folytatója és megújítója az új hullám hagyományának: folytatja politikai és megújítja poétikai progresszióját.

A stílusát tekintve igen hasonló *Szindbád* ezzel szemben hatalmas kivétel a magyar film történetében; olyan filmtörténetileg kimagasló mű, amely *nem* társadalmi, történelmi, ideológiai vagy politikai jelentést fogalmaz meg. Huszárik egész művészete távol tartja magát a magyar film ezen hagyományától; így lesz ő a magyar film poétája.

A hetvenes évek esztétizáló magyar filmjeihez még olyan további példák tartoznak, mint a jancsói parabolákhoz felzárkózó, hasonló stílusú filmek, így Kósa Ferenc parabolikus történelmi trilógiája, az *Ítélet*, a *Nincs idő* és a *Hószakadás*, vagy Gaál István egyetlen parabolája, az akkori jelenben játszódó *Magasiskola*. De léteznek más jellegű szerzői stilizációk is, például Maár Gyula lírai kamarajátékfilmjei (*Végül, Déryné, hol van?, Teketória*), Gyöngyössi Imre rendkívül poétikus, szimbolikus művei (*Virágvasárnap, Meztelen vagy, Szarvassá vált fiúk, Várakozók*), vagy olyan egyéni stílusjátékok, mint Sándor Pál némafilmeket idéző mozija, a *Régi idők focija*.

Az esztétizmus egyéni stílusmegoldásai valóban nehezebb feladat elé állítják a nézőt, s ez kétségtelenül az irányzat árnyoldala. Némi erőfeszítés árán viszont felfénylik e filmek különös szépsége és gazdagsága.



Sándor Pál: *Régi idők focija*, 1973

### Huszárik „Szindbád” Zoltán

Huszárik Zoltánnak nemzedéki társaihoz hasonlóan bőven lett volna lehetősége „Így jöttem”-filmmel bemutatkozni. A második világháború után egy kicsiny faluból a fővárosba kerülő diákok az

ötvenes években politikai okból eltávolítják a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról, néhány évig különféle segédmunkákkal keresi kenyerét, majd visszaveszik, s végül a Máriássy-osztály legidősebb tagjaként 1961-ben kapja meg diplomáját – hogy aztán ő készítse el közülük legkésőbb, 1971-ben első egész estés filmjét, a *Szindbád*-ot. Ám a *Szindbád*, ahogy előtte a Balázs Béla Stúdióban forgatott rövidfilmjei – köztük a filmtörténeti jelentőségű *Elégia* –, nem „Így jöttem”-történet, noha Huszáriknak igencsak van miből ihletet merítenie. Őt azonban, ahogy erről egy interjúban beszél, riasztják a számára kevésbé fontos, kisszerű, földhözragadt események; helyettük átfogóbb, távlatos, örökérvényű kérdések foglalkoztatják. Érdeklődésével szoros összefüggésben riasztja az egész estés játékfilmek kötelező érvényű elbeszélő szerkezete is. Sokkal szabadabb képzettársításokra törekszik, mint amit a történetmondás logikája megenged; irodalmi hasonlaltal élve számára nem a regény, az elbeszélés vagy a novella a minta, hanem a líra. Ezért is vonzódik rövid életművében (Huszárik Zoltán ötven évet élt, és mindössze két nagyjátékfilmet forgatott) az elbeszélő szerkezetet könnyebben elhárító kisformához: a mindössze két egész estés filmet számláló életmű egyenrangú része az öt rövidfilm; az *Elégia* nem véletlenül kölcsönzi címét egy lírai műfajtól, míg két másik, a *Capriccio* és az *A piacere* a zenétől. Az *Elégia* valóban siratóéneke: az ember legrégebbi társának, a lovak elpusztításának költői képével figyelmeztet az emberiség pusztulására.

A *Szindbád* mindennek látszólag ellentmondva Krúdy Gyula azonos című novellaciklusa nyomán készül. Csakhogy amiképpen Krúdy műve is közelebb áll a lírához, úgy Huszárik adaptációja is ezt hangsúlyozza, s nem egyik vagy másik *Szindbád*-novellát filmesíti meg, hanem több novella felcserélhető sorrendű egymás mellé rendelésével éppen hogy a történetiségétől fosztja meg a művet, s teszi *Szindbád* alakját időtlenné, jobban mondva az idővel, az idő fogalmával viaskodó modern hőssé. *Szindbád*,



az „utazó” ugyanis nem érzéki örömekért vándorol egyik nőtől a másikig, újabb és újabb szerelmi kalandot hajszolva. Krúdy hőse – különösen Huszárik olvasatában (és Latinovits Zoltán kivételes alakításában) – kifejezetten melankolikus alkat, aki egy-egy megvalósult légyottban rögtön annak múlandóságát éli át, s kezd máris vágyakozni a következő után, ami beteljesülése pillanatában ugyanúgy el fog múlni... Ez az érzéki módon megélt tapasztalat egy nehezen értelmezhető, ám az életünket meghatározó körülményre világít rá: az időre, amelyben élünk, amely megállíthatatlanul halad előre, amelynek megragadhatatlanok a pillanatai, hiszen azok helyét rögtön átveszi a következő – s amely csak halálunkkal ér számunkra véget. A film Szindbád halálának keretjátéka között – az első jelenetben a már halott férfit látjuk, az utolsóban halála pillanatát – a megragadhatatlan időről mesél a megragadhatatlan érzéki örömek fűzérére keresztül. Huszárik a 19. századi környezet festőiségét, díszítettségét, a női ruhák és szalonok gazdag szépségét kihasználva hoz létre egy valóban esztétizált film-világot, amelyet tovább „finomít” a részleteket kinagyító gyorsmontázzsal, a zenei ritmusra komponált jelenetek közötti önálló etűdökkel. Az egyes novellák történeteiben ebbe a nem elbeszélő, nyitott, végtelen keretbe illeszkednek, amelyek csak a címszereplő halála szab határt (ahogy Krúdy novellaciklusának is csak a szerző halála vet véget).

A *Szindbád* költői szerkezete és lírája az egyetemes filmművészet történetében is kivételes jelenség, a magyarban pedig különösképpen, mivel elhatárolódik attól a jól körvonalazott társadalmi, történelmi, ideológiai vagy politikai jelentéskörtől, amelyben a korszak filmjei értelmezhetők. Huszárik maga is magányos, tünékeny „átutazó” a magyar filmművészetben; kivételes jelenés – egy jelentéktelen korban. Szindbáddal együtt ő is elmondhatná: „Nem szeretem ezt a mai világot. Azt mondják, átmeneti idők. Csakhogy én nem kívántam átmeneti időt. Arra sem emlékszem, hogy ezt az egész életet valaha kiköveteltem volna.”

Az évtizedfordulón megjelenik ugyan egy, sőt, egyszerre több pályakezdő generáció, fellépésük mégis kevésbé egységes, mint az újhullámosoké a hatvanas évek elején. Az évtized végére a Mária-szty osztály valamennyi tagja elkészíti első egész estés játékfilmjét, utolsóként Huszárik Zoltán a *Szindbádot*. Összecsúszik velük egy másik osztály indulása, Herskó János 1964-ben végzett csapatáé. Közülük Gyarmathy Livia, Sándor Pál és Simó Sándor nevét érdemes kiemelni. S a Balázs Béla Stúdióban már ott toporog a legfiatalabb nemzedék, ők majd a hetvenes évek új irányzatainak meghatározó alkotói lesznek, mint Dárday István a dokumentarizmusa. Köztük van a következő évtized legújítóbb szemléletű radikális kísérletezője, Bódy Gábor, akinek ekkor még nincs filmes diplomája. A BBS a hatvanas–hetvenes évek fordulóján más, hozzá hasonlóan rendezői diplomával nem rendelkező művész előtt is megnyitja kapuját, így a Stúdió a hetvenes évektől a hivatalos kultúrpolitika által tiltott vagy legjobb esetben megtűrt neoavantgárd mozgalom fontos bázisa lesz.



#### A Balázs Béla Stúdió régi-új műhelye

Az 1961-től filmeket produkáló Balázs Béla Stúdió az eredeti elképzelés szerint a diplomás rendezők és operatőrök pályafutásának első műhelye, ahol szabadon – igaz, „bemutatói kötelezettség” nélkül – készíthetik el első rövidfilmjeiket. A Stúdió fennállása során évente egy átlagos magyar játékfilm költségvetéséből gazdálkodik, öttagú vezetőségét a tagság választja, ők döntenek a megvalósítandó filmekről, a cenzúra csak a bemutatási engedély megtagadásával vagy korlátozásával gyakorolhatást az ott folyó munkára. Nem maradéktalan, ám a politikai körülményekhez



képest igen jelentős szabadság övezi tehát a műhelyt, ráadásul nagyvonalú, ám korántsem önzetlen támogatást kap az államtól, amelynek célja a fiatal művészek megnyerése a hivatalos kultúrpolitika számára. Mindazonáltal Aczél György eredeti elképzelése nem valósul meg teljes mértékben, s ennek legfőbb oka a hatvanas–hetvenes évtized fordulóján bekövetkező változás.

Addig – és természetesen azt követően is – a Stúdió mindekelőtt a diplomás pályakezdők műhelye, akik miután leforgatnak egy-két rövidfilmet, próbálgatják stílusukat, „élesítik oroslánkörüket”, belépőt szereznek az egész estés filmet készítő kasztjába, s onnantól „igazi” filmrendezőkké válnak. Ekkor már illik elhagyni a Stúdiót, s átadni a stafétabotot a következő generációnak. A BBS története során tehát alapvetően e logika szerint működik, így készülnek azok az elsősorban rövid dokumentum- vagy játékfilmek, etűdök, amelyek egy-egy alkotó stíluskereséséről tanúskodnak, s amely megoldások aztán az első egész estés játékfilmekben teljeseznek ki. Ily módon a BBS és a főszór között szoros filmtörténeti kapcsolat alakul ki: az egyes stílusirányzatok bölcsője gyakran a Balázs Béla Stúdió.

Ebbe a működési logikába lép be egy új elem, amely alaposan átalakítja a Stúdió arculatát. A korabeli vezetőség<sup>31</sup> a hatvanas évek végétől ugyanis lehetőséget kínál a műhelymunkára a filmes diplomával nem rendelkező művészek számára is. Először csak a Stúdió legendás keddi esti üléseinek szenvedélyes vitáiba kapcsolódnak bele a társművészetek alkotói, aztán forgatókönyvíróként, szereplőként vesznek részt egy-egy produkcióban, majd ezen felbátorodva filmtervet nyújtanak be, s ha azt a vezetőség arra érdemesnek tartja, meg is valósíthatják.

E nyitás jelentőségének megértéséhez röviden ki kell térni a hatvanas évek kultúrpolitikájára. Ahogy erről már az új hullám kapcsán szó esett, 1963 után a kádári konszolidációnak köszön-

31 Név szerint Gazdag Gyula, Grunwalsky Ferenc, Magyar Dezső, Mihályfy László és Szomjas György.

hetően jóval szabadabb légkörben tevékenykedhetnek a művészek, s a határok megnyitásával, a kulturális importtal a legújabb kortárs irányzatok is elérhetővé válnak. Mindez persze korlátozott szabadság, a 3 T-s túrés és tiltás határán. Mégis, némi lehetőséget kínál a progresszív, újító szellemű, avantgárd – vagy az 1920-as évek „klasszikus” avantgárdjától megkülönböztető fogalommal neoavantgárd – művészek számára törekvéseik megvalósítására. Ez a lehetőség azonban rendkívül szűkös, legtöbbször nem kap hivatalos támogatást, így a neoavantgárd művészet a „föld alá” szorul, az underground művészi színtér része lesz, és legfeljebb alkalmilag juthat felszínre, mindaddig, amíg a cenzúra le nem csap rá. Így jönnek létre művelődési házakban, egyetemi klubokban különféle képzőművészeti tárlatok, kulturális rendezvények; így működnek szobaszínházak; s így születik meg egy elhagyatott balatonboglári kápolnában a neoavantgárd művészek nyári bázisa – aztán ezeket az eseményeket rendre betiltják, a helyszíneket bezárják, a művészek közül néhányan elhagyják az országot, ámde sokan mégis maradnak, újak csatlakoznak hozzájuk, másik helyszínt keresnek és így tovább. Az underground művészeti tér, s az ott képződő neoavantgárd alkotások a hetvenes–nyolcvanas évek folyamán egyre jobban közelednek a „felszínhez”, egyre látványosabbakká válnak, így a „hivatalos” művészet alternatívájaként mind nagyobb szerephez jutnak, sőt néhány alkotójuk révén bebocsátást nyernek a kánonba, s annak részévé és alakítójává válnak. A művészeti életnek ez a fajta általános, minden korszakra jellemző dinamikája a hatvanas évektől Magyarországon is mozgásba lendül, azzal a sajátossággal, hogy a rendszerváltozásig a folyamatot kevésbé az ízlés vagy a művészeti piac, jóval inkább a kultúrpolitika irányítja.

Az underground művészeti színtér alkotói számára a legnagyobb gondot az intézményi háttér hiánya jelenti, hiszen mögöttük nincs hivatalos támogatás, őket nem ismerik el művészek, a legújabb alkotási formákat pedig, mint például a *koncept*, a *hap-*



pening vagy a performansz, művészetnek sem tekintik. Így aztán, ha valahol bármi lehetőségük nyílik az intézményesülésre, a támogatásra, a munkára, ott megpróbálnak élni a lehetőséggel. Így kerülnek a Balázs Béla Stúdió vonzáskörébe.

Ezen a ponton utalni kell még egy fontos körülményre. A hatvanas évek új hullámainak korában a modern film a többi művészeti ág közül az egyik legnépszerűbb a neoavantgárd alkotók körében, mert itt tág és izgalmas tér nyílik a kísérletezésre, új formák kialakítására. A társművészetek alkotói ezért nagy érdeklődéssel fordulnak a film felé, szívesen alkotnak ebben a médiumban.

A BBS vezetősége által véghezvitt nyitás tehát több szempontból is azt eredményezi, hogy a hatvanas évektől mozgolódó neoavantgárd művészek „megszállják” a Stúdiót, hiszen ott számukra vonzó szellemi műhely, médiumot – és nem utolsósorban állami támogatást találnak. A diplomás filmesek mellett elkezdnek dolgozni a BBS-ben olyan művészek, akik gyakran csak egyetlen filmet forgatnak, aztán visszatérnek saját területükhöz, de akadnak olyanok is, akik itt alkotják meg életművük jelentős részét. A filmes diplomával rendelkezők, illetve nem rendelkezők között azonban a legfontosabb különbség az, hogy míg az előbbi csoport tagjai alapvetően a nagyjátékfilmes státusz felé igyekeznek, s egy-két BBS-film után elhagyják a Stúdiót, utóbbiak nem akarnak fősodorbeli „nagy” filmet készíteni, hiszen neoavantgárd szemléletüket a kísérleti filmezés elégíti ki. Így aztán néhányan évtizedekig a BBS viszonylagos szabadságot és támogatást jelentő keretei között maradnak. De az ő mintájukat követő, stiláris vagy politikai értelemben radikális diplomás filmesek között is akad olyan, aki „bent ragad” a Stúdióban, mert elképzeléseit csak itt tudja megvalósítani. Ezzel összefüggésben a hatvanas évektől egyre több az egész estés film, szemben a kezdetekre jellemző, s azért mindvégig többségi rövid formával. S végül, hogy a helyzet még bonyolultabb legyen, találunk arra is példát, hogy valaki a neoavantgárdokkal indul,

aztán megszerzi a rendezői diplomát, s pályája a fősodorban, egész estés játékfilmekkel teljesedik ki.

Igazán gazdag és sokszínű műhelyé válik tehát a Balázs Béla Stúdió, amely a diplomás rendezők pályakezdésének segítése mellett az undergroundba szorult neoavantgárd művészek számára is fontos – ha nem a legfontosabb – bázis már a hetvenes évektől. Ezért kell az alapvetően egész estés játékfilmekre koncentráló film-történeti áttekintésben kiemelni a BBS tevékenységét.

Annak érdekében, hogy a fenti leírás ne legyen ennyire elvont, „személyesítsük meg” a BBS kapunyitását a legfontosabb alkotók nevével! A társművészetekből idekirándulók között találunk író (Dobai Péter), zeneszerzőt (Vidovszky László) és képzőművészt (Maurer Dóra), továbbá a „hivatalos” kultúra számára nem létező művészeti gyakorlatot folytató szereplőket (Hajas Tibor, Szentjóby Tamás). A legtöbben csak egy-egy filmet rendeznek a BBS-ben, de néhányan hosszabb időre elkötelezik magukat a film mellett. Ebbe a sorba tartozik a neoavantgárd művészet legjelentősebb és legsokoldalúbb alakja, iskolateremtő mestere, Erdély Miklós. Őt filmet forgat a BBS-ben, ezek közül a legjelentősebb az 1979-es *Verzió*, amelyet a művész haláláig, 1986-ig nem engednek bemutatni.<sup>32</sup>

A BBS-ben előbb filmes diploma nélkül dolgozó, majd diplomát szerző alkotó útját a Stúdió és a hetvenes–nyolcvanas évek filmtörténetének legnagyobb hatású szervezője és filmrendezője, Bódy Gábor járja végig. Ő kivételes módon egész estés főiskolai diplomafilmjét, az *Amerikai anizsot* is a Stúdióban forgatja.

Végül említsünk meg két olyan, igen eltérő jellegű filmet készítő és különböző irányzatokhoz tartozó diplomás alkotót, akik a BBS-ben találják meg igazi közegüket, itt bontakozhat ki szaba-

<sup>32</sup> A neoavantgárd művészek filmjeinek körében különösen magas a betiltási arány. Szentjóby 1973 és 1975 között forgatott *Kentaurjának* tekerceit például még a film befejezése előtt elkobozzák. Ezeket aztán a Stúdió titkára kilopja a raktárból, így a hatalom és a külföldre távozó művész ellenére a filmet illegálisan vetítik. Szentjóby végül csak 2009-re tudja a *Kentaurt* befejezni.



Bódy Gábor: *Amerikai anzix*, 1975

don művészi elképzelésük. Az egyik Tóth János, Huszárik Zoltán első, szintén „balászbélás” rövidfilmjeinek, valamint több Makk Károly-filmnek, így a *Szerelemnek* az operatőre, aki rendezőként a BBS-ben éveken át dolgozik különleges hangulatú, a mozgókép varázsát megörökítő, kézműves technikával készülő mives etűdjein, amelyekből *Örök mozi* címen állít össze egész estés antológiát. Tóth János operatőrként az egész estés játékfilmek, rendezőként a rövidfilmek terén képviseli az esztétizmust a magyar filmben, meghozza kimagasló nívón. A másik alkotó, Ember Judit olyan radikális politikai témákat feldolgozó, tabusértő dokumentumfilmeket forgat, amelyeket csak a BBS-ben tud megvalósítani, ám bemutatnia már sokszor nem sikerül őket, így ő lesz a magyar filmtörténet legtöbbet betiltott rendezője. Erre a sorsra jut a hetvenes évek elején Gazdag Gyulával készített *A határozat*, majd egy évtized múlva *Pócspetri* című filmje. S Ember Judithhoz hasonlóan még számos más rendező kötelezi el magát a BBS-en belül a dokumentarizmus mellett, s ennek szintén nagy hatása lesz a fősodorra.

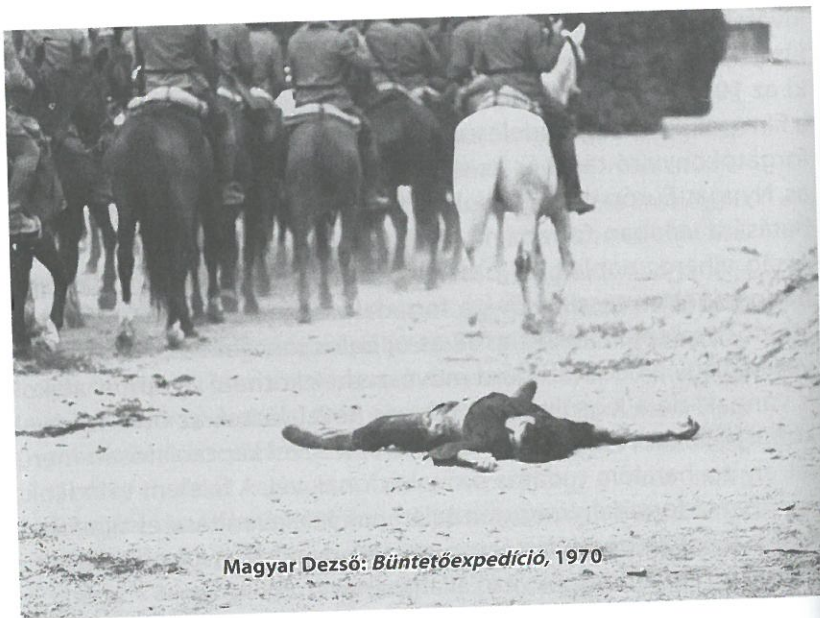
A Stúdió nevét rövidítő három betű fogalommal vált a magyar film történetében: a BBS egymást követő pályakezdő generációkat indít el, maradandó értékű filmeket gyárt, új stílusok és irányzatok fölött bábáskodik, s a hetvenes évektől befogadja és segíti az otthontalan neoavantgárd művészeket. Ezek közül egyetlen egy is elég volna ahhoz, hogy a BBS-t a magyar filmtörténet jelentős tényezőjének tekintsünk.

A hatvanas–hetvenes évek rövid átmeneti korszakának vázlatos áttekintése végén térjünk ki egy olyan alkotóra és filmre, amely szomorúan jelzi az 1968 utáni kultúrpolitikai légkör megváltozását, s ennek következtében az új hullám lendületének megtörését!

Magyar Dezső 1969-ben fejezi be rendezői tanulmányait, s annak rendje és módja szerint a Balázs Béla Stúdióban kezd el filmeket rendezni. *Agitátorok* című bemutatkozó munkája több szempontból is kivételes: ez a BBS első egész estés produkciója – és első betiltott filmje. A forgatás pedig egyáltalán nem így indul. Pályázatot írnak ki az 1919-es Tanácsköztársaság 50. évfordulója alkalmából, vagyis a film politikai megrendelésre készül. Csakhogy a rendező, valamint forgatókönyvíró társa és az egyik főszereplő, Bódy Gábor az 1968-as, Nyugat-Európában újbaloldali felhangot is kapó diákmozgalmak hatására valóban forradalmi szellemben idézik fel a Tanácsköztársaság viharos napjait, és patetikus emlékműállítás helyett fiatalos happeningben teszik élővé a forradalmiság eszméjét. Ráadásul az amatőr szereplők között a '68-as új balos mozgalmakban szerepet vállaló vagy a neoavantgárd művészetek köthető „gyanús” alakok is vannak, de a legsúlyosabb kifogás Révai József, az ötvenes évek kultúrpolitikai vezetője fiának a szereplésével kapcsolatosan merül fel, amit a hatalom tudatos provokációnak vél. A félelem valódi oka azonban a forradalmiság gondolatának felelevenítése és újrafogalmazása, amely gondolattól mostanra fényévnnyi távolságra került a magát forradalminak nevező állampárt.



Az *Agitátorok* ráadásul formailag is újító szellemű film. Magyar Dezső a modernista politikai esszéizmus nyomdokán haladva talál ki új formanyelvet az elvont gondolatok közvetítéséhez. Az 1919-es Tanácsköztársaság korszakát archív felvételek segítségével idézi meg. Ez még beleillik a játékfilmek megszokott historizáló eljárásába, ám az archívok nem mindig kapcsolódnak közvetlenül az adott jelenethez, így sokszor csak elvont, asszociatív gondolattársításokra nyújtanak lehetőséget. Ezt a technikát fejleszti tovább a rendező következő, szintén a BBS-ben készülő rövidfilmje, a *Büntetőexpedíció*. A történet itt már csak vázlatos, fő szerkesztési elvvé a sűrűn bevágott archív képek válnak, amelyek egyre bátrabban szakadnak el a megidézett kortól, az első világháború előestéjétől. A címadó katonai akció így a film végén sorjázó, a 20. század pusztítását, terrorját, háborúit, köztük a '68-as diáklázadások ellen fellépő rendőri attackokat felidéző képsoroknak köszönhetően általános értelmet nyer, s a



Magyar Dezső: *Büntetőexpedíció*, 1970

mindenkori erőszak ellen emel szót. A *Büntetőexpedíció*t ugyan nem tiltják be, de Magyar Dezső reménytelennek látja itthoni helyzetét, ezért a hetvenes évek közepén disszidál. Távozása után természetesen a *Büntetőexpedíció*t sem vetítik, az *Agitátorok*at pedig csak 1986-ban mutatják be, így a rendező művészete folytatás és hatás nélkül marad, noha Jancsó parabolái mellett a modernista absztrakció új lehetőségeként írhatná tovább az új hullám történetét.

Magyar Dezsővel együtt a hetvenes években más filmes is elmegy az országból, így az újabb politikai elnyomás, az 1968-as visszarendeződés végét újabb emigrációs hullám jelzi. A legüldözöttebb neoavantgárd művészek közül többen is távoznak, így a filmesként is jelentős Szentjóbby Tamás. Elmozdítják helyéről a *Film-kultúra* című folyóirat főszerkesztőjét, Bíró Yvette-et, aki az új hullám legfontosabb szellemi műhelyévé tette a lapot. Ezt követően rangos külföldi egyetemeken kezd el tanítani. A szellemi élet egészének megregulázását az 1973-as „filozófus per” tetőzi be. Nincs valódi per, „csak” a párt Kultúrpolitikai Munkaközösségének állásfoglalása. Ebben elítélik azokat a filozófusokat, akik aláírnak egy nemzetközi nyilatkozatot a '68-as prágai bevonulás ellen, illetve másokkal együtt „a szocializmustól idegen nézeteket vallanak”. Kizárás a pártból, elbocsátás a munkahelyről, publikálási tilalom – ezek után nem csoda, hogy többen, így Heller Ágnes, Fehér Ferenc, Márkus György elhagyják az országot.

1972 végére a Magyar Szocialista Munkáspárt leállítja az 1968-ban elindított új gazdasági mechanizmust, amelyben a szocialista gazdaságpolitika kereteinek megtartásával nagyobb tér nyílna a piacnak, a magánszektornak, a korszerűbb közgazdasági elveknek. A „filozófus perrel” pedig a reformok korszaka szimbolikusan is lezárul. Mindaz, ami a hatvanas évek elején lehetőséget, erőt és reményt ad a magyar új hullámnak, 1973-ra végképp szertefoszlik. A magyar filmművészet alapvető gazdasági, politikai, intézményi feltételrendszere nem változik meg – a rendezők hangulata azonban jócskán megromlik. S ez nyomot hagy a hetvenes évek filmtörténetén.