

„MIÉRT JÓK A MAGYAR FILMEK?”

KISS MIKLÓS

Balogh Gyöngyi, Gyürey Vera, Honffy Pál:

A magyar játékfilm története

a kezdetektől 1990-ig

Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 2004.

306 old., 4700 Ft

A filmtörténeti vizsgálódás a történelem megragadhatóságával birkózó white-i szkepticizmus bénító hatása alatt folyamatosan kutatja önön legitím kommunikációs formáit. A nemzeti történetre fókuszálás, illetve a végtelenített információgyűjtés és adatellenőrzés próbái mellett a filmtörténet a specializálódás módszertani kísérletével igyekszik adekvát állításait megfogalmazni. Robert C. Allen és Douglas Gomery filmtörténet-elméletében² e történeti specializálódást négy – nem feltétlenül szét-

tartó – útvonalra bontja, amelyek egyenrangú, párhuzamosságukban mégis különálló filmtörténetek megírásához vezetnek: az esztétikai (ez a leggyakoribb, legerterjedtebb),³ a technológiai, technikai (ez a legritkább, ám „legbiztosabb”, nyomon követhető fejlődési pályát kiadó módszer),⁴ a gazdasági (a legtávolabbi, ám annál jelentőségtejtesebb terep)⁵ és a szociológiai⁶ keretben művelt filmtörténethez. Előfordul, hogy a téma dönti el, melyik a legcélravezetőbb ezen megszólalási lehetőségek közül,⁷ de gyakoribb az eleve elképzelt történetírói attitűd elméleti kritériumainak alárendelt téma filmtörténeti megmutatkozása.⁸

A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig címében pontosan rögzíti megszólalási terepét, mivel a lehatárolásban nemzeti, műfaji és időintervallum is szerepel. Ám a fenti filmtörténet-elméleti útvonalak sorvezető indítványait figyelmen kívül hagyva merész vállalkozásba kezd, amikor átfogó képet kíván nyújtani a játékfilmes, vagyis a leggazdagabb műfaj majdnem teljes hazai történetéről. Az eredmény – a cél biztos kivitelezhetetlenségének tudatában is – egy lelkiismeretes, stílári és tartalmi síkon egyaránt egységes színvonalon megírt (nincs regisztrálható eltérés a különböző szerzői megszólalások között), remekül használható, vagyis információgazdag kézikönyv lett. Pontosabb definícióval inkább tankönyvről kellene beszélnünk, ezt – mindjárt a könyv első mondatában – maguk a szerzők is említik, belátva a kitűzött cél korlátozott lehetőségeit.⁹ A tankönyvszerűséget vállaló, ám a tudományosságából mit sem engedő szöveg ebből a belátásból eredően szükségszerűen kénytelen nélkülözni azt a mikroszkopikus részletességet, amit témaválasztásokban szigorúbb keretekben dolgozó társai megengedhetnek maguknak. Naiv dolog volna „mélyfúrásokat” elvárni egy konvencionális klasszikus, kronológikus filmtörténetről, amely mintegy háromszáz oldalba sűríti száz év történetét. A részletességnek csak a részlegesség engedhet szabad utat; ez a játékfilm-történet ezáltal összemérhetetlen az olyan filmtörténeti munkákkal, amelyek például a szűkebb időlehatárolást áldozzák fel átfogóbb, a társtudományoknak is teret engedő elemzéseik oltárán.¹⁰ Helyette lexikális jellegű, koncentrált tudást kínál, ami – főleg a hazai oktatási konvencióknak köszönhetően – gyakran fedésbe kerül a tankönyvszerű ismeretekkel. A könyv hasábjain így elevededik meg az iskolából ismerős „apróbetűs” kiegészítés, amely a filmösszefoglalók, irodalmi párhuzamok emlékeztető funkciójával teszi teljessé a többnyire a kronológiát követő történetet. A műfaji

1 ■ Nemes Károly azonos című könyvének (Magvető, Bp., 1968) megidézésével, Fejér Tamás filmstratégiájának (1964) a címébe foglalt kérdésének ellentmondva (*Miért rosszak a magyar filmek?*).

2 ■ Robert C. Allen, Douglas Gomery: *Film History, Theory and Practice*. McGraw-Hill, New York, 1985.

3 ■ Például a magyarul is olvasható klasszikusok közül: André Bazin: *Mi a film?* Osiris, Bp., 1999., vagy a német expreszionizmus kapcsán: Lotte H. Eisner: *A démoni filmvászor*. Magyar Filmintézet–Filmvilág–Szellemkép, Bp., 1994.

4 ■ A leghasználhatóbb: David Bordwell: *On the History of Film Style*. Harvard University Press, Cambridge–London, 1997.

5 ■ Többek között: Steve Neale: *Cinema and Technology*. Indiana University Press, Bloomington, 1985; vagy: Barry Salt: *Film Style and Technology. History and Analysis*. Starword, London, 1983.

6 ■ A legismertebb, magyarra is fordított szociológiai-pszichológiai filmtörténet: Siegfried Kracauer: *Caligariól Hitlerig*. Magyar Filmintézet, Bp., 1991.

7 ■ Például az 1960-ig taglalt klasszikus hollywoodi mozi filmtörténeti feldolgozása megköveteli a gazdasági szempont bevonását: David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thomson: *The Classical Hollywood Cinema*. Columbia University Press, New York, 1985.

8 ■ A filmtörténet-elméletéről lásd még: *Metropolis*, 1997. tavasz.

9 ■ A tankönyvírói affinitás megmutatkozik a szerzők korábbi munkáiban is.

10 ■ A történelmi, szociológiai vagy akár kultúrpolitikai szempontok figyelembevételét teszi lehetővé például két olyan filmtörténeti munka, amely három, illetve nyolc év mozgóképes pillanatra fókuszál: Szilágyi Gábor: *Eletjel. A magyar filmművészet megszületése. 1954–1956*. Magyar Filmintézet, Bp., 1994. Ez a különben izgalmas tekintve leginkább történelmileg determinált korszak könyvünkben – konkrétan és nem hatását tekintve – mindössze nyolc oldal erejéig jelenik meg (83–91. old.), illetve Balogh Gyöngyi, Király Jenő: *„Csak egy nap a világ...” A magyar film műfaj- és stílustörténete. 1929–1936*. Magyar Filmintézet, Bp., 2000.

meghatározó kritériumoknak megfelelően tisztázza történeti tudásunknak azon elméleti, illetve pályaképekhez és alkotói metódusokhoz kötődő vonatkozásait, melyek korábban az adott (film-) történeti korokról, rendezői tevékenységekről különböző fórumokon és többnyire eltérő vonatkozásokban jutottak szóhoz. Ez az erény jelenik meg többek között abban az átfogalmazott, több új szempontot is mozgásba hozó összehasonlító elemzésben, amely a klasszikus, Fábri és Máriaassy elbeszéléstechnikáját összevető Bíró Yvette-szöveg¹¹ kiegészített összefoglalásaként olvasható (105–113. old.). Fábri Zoltán és Máriaassy Félix felfogásbéli különbségének lényege a stílusban szubjektívizálódó individualitás hazai – immár filmtörténeti jelentőségű, vagyis – szerzői filmes kibontakozásában kereshető. Az 1962-ben látnoki pontossággal megírt szöveg négy évtizedtől azóta át nem írt meglátásainak maradványában nyer újabb érvényt. A stilizáltan expresszív-lírai tónust a neorealizmussal ötvöző Fábri-nyelv, illetve a diszkrét, finoman hangolt, „okos nyugalommal” komponált mikrodrámaiság Máriaassy-féle szolid fogalmazása újfent nem kettjük szembenállásában, hanem különbözőségük eredőjében nyer filmtörténetet meghatározó jelentőséget. Bíró Bazint citálva szerez érvényt gondolatának,¹² s ehhez a jelen könyv szerzői a filmtörténet majd fél évszázados legitimáló erejét adják.

A módszertani kérdéseknél maradva, be kell látnunk, hogy a könyv filmtörténeti elbeszélésének témakezelési dramaturgiája tulajdonképpen analóg az e szempontból hasonlóan építkező klasszikus hollywoodi narrációval, amelynek ok-okozati rendszerű teleológiája kerek, egész és lezárt egységekre egyszerűsíti a történelem efféle lehatárolásokat nem ismerő heterogenitását.¹³ A szöveg befejezése azonban – talán éppen e témamegragadási mód kései cáfolataként – korántsem rimel erre a klasszikus előadásmódra: totális lezáratlansága, a summázat bántó hiánya nyitva hagyja (egy esetleges folytatás számára) a történetet. A zárást – jól számított dramaturgiával – egy olyan film hozza, amely előzmények nélküli hangvételel egy új kor kiindulópontját jelöli ki, de egyben összefoglalását is nyújtja a tárgyalt terepnek. Enyedi Ildikó játékfilmes pályájának markáns nyitódarabja, *Az én XX. századom* (1988) erőteljesen szubjektív hangon szól ugyan majd száz év történelméről, ám a történések mögül felsejlő, sugallt életérzés mégis képes valamiféle összegző lezárását adni a kornak és a könyvnek egyaránt. Ez a látszólagos elvarratlanság (nevezük mégis inkább nyitottságnak) azonban nem minősülhet hibának egy tankönyvnek íródott szöveg esetében; helyette magának az oktatási célokat kielégíteni kívánó módszernek az átgondolását sürgetheti. A történelem az oktatásban mindig lezárt korszakainak egységeiben segítette önnön megragadhatóságát; ezzel szemben a nyitottságot vállaló történelmi szöveg nehezebben befogadható, ám igazabb képet alkot a történelem történeteinek valódi működéséről. A könyv többféle szempontot működtető – és nyitottsá-

gában a mindenkori aktualitásra kacsintó – előadás-módja szkeptikus, mégis konstruktív kritikai attitűdöt indukálhat a továbbiakban, melyek segítségével az oktatásra szánt történeti munkák esetében is a befogadhatóság határfoka kerülhet a felülvizsgálatok középpontjába.¹⁴

A filmes elbeszélés hollywoodi analógiájához visszatérve elmondható, hogy ugyanúgy, mint a konvencionális narrációt használó filmek esetében, a filmtörténetírás kronologizmusa, lineáritása, sémakövetése és kiismerhető, „instant” történetkezelése idővel a befogadó unalmának kockázatával jár. A jelen történetírói pozíció aktualitása rá kell hogy nyomja bélyegét a téma megragadására. Ez az aktualitás a kortárs film és a kortárs irodalom befogadási konvencióinak szociológiai különbségére apelálva tesz distinkciót – a film javára. Újfent az oktatási kontextusra utal vissza a tény, hogy a kortárs viszony a filmhez, illetve az irodalomhoz eltérő érdeklődési mintákat mutat: a kronologikus történet végpontján elhelyezett kortárs irodalom „tanít(hat)atlanságának” tanulságaiból okulva a vizuális történeti oktatás nem tagadhatja meg a jelennel folytatott folyamatos párbeszédet. A kortárs filmelmélet vagy történelemszemlélet érdeklődéssel telített aktualitása felől megközelített és megértett múlt a filmtörténeti feldolgozás egyik legkonstruktívabb terepe lehet. A kronologikus sorvezetőtől ritkán szabaduló szöveg szerencsére gyakran eleget tesz a száraz tényanyagban lassan elfásuló olvasó ekképp megfogalmazott óhajának, amikor témájára tekintve magabiztosan él

11 ■ Bíró Yvette: Stílusproblémák a mai magyar filmművészetben (Jegyzetek Fábri Zoltán és Máriaassy Félix rendezői stílusáról). *Filmkultúra*, 1962. 12. szám, 3–46. old.

12 ■ „Mikor Bazin, más összefüggésben, áttekinti a film formanyelvének fejlődését [Bazin, André: „A filmnyelv fejlődése” In: Zalán Vince (szerk.): *Mi a film?* Osiris, Bp., 1999. 24–43. old.], arra a megállapításra jut, hogy a hatvanas évek filmművészete legalább olyan megújuláshoz vezetett, mint amilyen annak idején a hangosfilm forradalma volt.” Bíró: *i. m.* 46. old. Minden valószínűség szerint Bíró itt valójában az ötvenes évekre gondolt – kivált múlt időben és Bazinre (1918–1958) hivatkozva.

13 ■ Vö. Allen–Gomery: *i. m.* 10. old.: „Az alapvetően nyílt rendszerként létező filmtörténet megírásának módjaiban időről időre zárt rendszerként mutatkozik. Am éppen a folyamatos újraírhatóság lehetősége leplezi le e zárt történetek ideiglenességét, és mutat rá a rendszer nyitott természetére.”

14 ■ A filmtörténet-oktatás átgondolása a mozgókép- és médiakultúra tantárgy bevezetése kapcsán immár igencsak aktuális, a gyakorlatban is megoldásokat kell keresni. Ez ügyben előremutató a tavaly immár másodizben megrendezett *Országos mozgókép és médiatanári konferencia* (2004. október 28–30., Piliscsaba) filmtörténeti szekciójának együttgondolkodása (vezetője Varga Balázs filmtörténész volt).

15 ■ *A Dorian Gray arcképe* kapcsán.

16 ■ Mindinkább leválva a fogalom pozitívista felhangjairól, a szöveg túlmutat a realitásnak nevezett filmtörténeti racionalizmuson, vö. Allen, Gomery: *i. m.* 13–21. old.

17 ■ A különböző kapcsolatok – *filmic* (például műfaji közöség), *nonfilmic* (társművészetek átjárása) és *extra-filmic* (nem esztétikai jellegű kapcsolatok, például jog, biológia, politika, gazdaság stb.) – kategóriáiról: Jane Feuer: *The Hollywood Musical: The Aesthetics of Spectator Involvement in an Entertainment Form*. Ph.D. dissertation, University of Iowa, 1978. 179–236. old.

a „felsőbbrendű” rálátás jelen pozícióját bátran vállaló képességével. Egyben ez az átfogó hang teszi lehetővé a szöveg számára az időutazásos élmény megteremtését is. A kortársi viszony egy másik, korabeli értelmű jelentésével is számol a könyv. A „kortárs irodalom a magyar filmekben” (30. old.) kitekintés csak a témáját magabiztossággal kezelő tanulmányokban nyerhet létjogosultságot. A „kortárs” beemelése valójában a múltidejűség kitágított horizontjának jelenné tételén fáradozik, ami csak a legavatottabbak, vagyis e magabiztos rálátást a forráskutatás alázatával ötvözők számára nyílik meg. A kortársi tematika – például az irodalmi adaptációk kérdése – szervesen illeszkedik az irodalmi filmek korabeli kudarcát feszegető kortársi kontextusba. A korai, némafilmese irodalmi adaptációk éppen a klasszikusokhoz fűződő hűségességátlásos viszonyuk folytán üresednek ki, s engednek teret az akkori kortárs szépirodalom filmnyelvbe oldásának szabadabb gyakorlata számára. Például Korda Sándor *A gólyakalifa* (1917) című filmje sokkal vitálisabb, előremutatóbb filmnyelvet választhatott Bubits Mihályhoz, vagy Deésy Alfréd *Az élet királya* (1917) című alkotása Oscar Wilde-hoz¹⁵ fűződő kortársi kapcsolata mentén, mint a klasszikusokhoz tapadt hagyomány súlya alatt roskadozó adaptációs társaik, elég csak Garas Márton 1918-as *Anna Kareninájára* gondolni.

A tankönyvstruktúra tényanyagán¹⁶ túl a történetet valójában meghatározó politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális kontextusok – hatásvizsgálat által legitimált – bevonása óriási erénye egy alapvetően történetmesélő szövegfolyamnak. Például a melodráma társadalmi háttérének filmekre vonatkoztatott hatásvizsgálata (50. old.), vagy a szociológiai érzékenységű filmek, műfajok, rendezők összevetése (Gaál Béla és Frank Capra párhuzama) mind e történet határait tágítják, és egyúttal megrajzolják egy nem lineáris, amúgy gyakran csak pejoratív szerepben mozgatott hatástörténet – jelen esetben működőképes – összefüggéshálóját. A filmekhez, társművészetekhez, illetve az egyéb, nem esztétikai jellegű területekhez kapcsolódás intertextuális és intermedialis átjárásai¹⁷ a múlt végtelen hozadékú tudásegyütteseként frusztrálják a történetírót. A felmerülő kétségeken túllépő filmtörténeti munka – az áttekinthetőség miatt fenntartott kronologikusságon túl – e hálószerűség szövevényes kapcsolatrendszerére is figyelemmel kell hogy legyen. A Fábri–Máriássy összehasonlítás kortársi viszonyrendszerének taglalásán túl játékfilm-történetünk főszereplői gyakran kerülnek a filmtörténetet szokatlanul merészen átívelő, ezáltal konstruktív kapcsolatokba: így kerül képbe Fejős Pál *Tavaszi zápora* (1932) kapcsán Chaplin (mint hatás), illetve De Sica, sőt Fellini is (mint akiknek majdani neorealista megoldásait Fejős megelőlegezte). Szintén a történeti egymásutániság monotonijából zökkent ki a társművészetek felé tett komparatív kirándulás. Gyakori összevetések színesítik,

mélyítik el és világítják meg a filmek és az irodalom – nem csak adaptációkban elgondolható – egymást át-meg átszövő természetét. Tematikus, illetve elbeszéléstechnikai alapon kerül egymás mellé például Molière *Úrhatnám polgára* és Székely István *Hyppolit a lakája* (1931). A történet réseibe elméleti vonatkozások is becsempésződnek. Balogh Gyöngyi a balladaadaptációk, pontosabban Kiss József *Simon Judit* című balladája kapcsán kitér az eredeti irodalmi szöveg és a film közötti, alapvetően filmnyelv-történeti kiin-



dulópontú különbségre (25–26. old.), mely elmélet szerint a ballada, mi több, a balladák többsége eredetileg flashbackszerű, ám ezt a korai, konvencionális jelöléseiben kiforratlan filmnyelv lineárisra alakítja át. Mérei Adolf rendezése (1915) éppen a balladára leginkább jellemző, sőt a filmnyelvnek leginkább megfelelő elliptikus időkezelést tagadja meg – fontos látellel szolgálva az adaptációs viszony tízes évekbeli felfogásáról, vagyis a történetnek még alárendelt filmnyelv korabeli mostoha helyzetéről. Máriássy Félix *Budapesti tavasz* (1955) című alkotása kapcsán az elemzés olyan szerteágazó, történeti és elméleti szempontokat egyaránt mozgásba lendítő példáját láthatjuk, ahol a film dramaturgiája és színészvezetési didakszisa nyílt összefüggésbe hozható „az amerikai film dramaturgiai hagyományával, amely a néző érzelmi azonosulását és elutasítását közvetlenül akarja kiváltani” (89. old.). Tulajdonképpen ezek a jelenből értelmezett filmtörténeti keresztvonalak, elmélettel vegyített történelmi levezetések, dramaturgiai megfeleltetések hozzák pezsgésbe a filmtörténet állóvizét, teremtik meg a konstruktív történetírás feltételeit. Ezt az aktualitáshoz kötött veszélyes munkát – a befogadhatóság kritériumát legfőbb szempontként figyelembe véve – egyelőre egyedül az oktatási céllal íródott történeti szöveg meri magára vállalni.

A filmek és a hozzájuk rendelhető egyéb (társművészeti stb.) szempontok esztétikain túlmutatató sűrű jelentéséhez az a történelmi meghatározottság is csatlakozik, amely kirajzolja a magyar játékfilm történetének, illetve magának a könyvnek is az alapvető

módszertani háromszögét. Ebben motivált kapcsolatba kerül egymással szüzsé, elbeszéléstechnika és történelem, melyek a fent említett történeti tudásháló legfontosabb csomópontjait jelölik ki. A három szempont különösen a magyar film esetében tűnik szétválaszthatatlannak; a könyv erre utaló, a filmtörténet dramaturgiáját megalapozó erőfeszítései az alfejezetek címeinek árulkodó kapcsolataiban is érezhetőek (például: *A polgári forradalom és a Tanácsköz-*

Balogh Gyöngyi (szerk.):

KOMMUNIKÁCIÓELMÉLETI
SZÖVEGGYŰJTEMÉNY 3. TÖMEGFILM
Tankönyvkiadó, Bp., 1979. 294 old.
HUMPHREY BOGART
NPI–Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum, Bp., 1983. 110 old.
(Filmbarátok kiskönyvtára)

Balogh Gyöngyi, Király Jenő:

„CSAK EGY NAP A VILÁG...”
A MAGYAR FILM MŰFAJ-
ÉS STÍLUSTÖRTÉNETE 1929–1936
Magyar Filmintézet, Bp., 2000. 712 old.

Gyürey Vera, Honffy Pál:

MOZGÓFÉNYKÉP. FILMELEMZÉSEK
Tankönyvkiadó, Bp., 1984. 535 old.

Gyürey Vera:

CHAPLINTÓL MIHALKOVIG
FILMELEMZÉSEK
Tankönyvkiadó, Bp., 1988. 387 old.

A MAGYAR FILM, 1957–1970
SZÖVEGGYŰJTEMÉNY

Összeállította: Gyürey Vera
Magyar Független Film és Video Szövetség
Bp., 1990.

társaság filmgyártása). Ám nemcsak a determinisztikus kapcsolatokról mint az elvesztett világháború egyértelműen gazdasági filmtörténetet jegyző következményeiről olvashatunk; a történelmet és a filmet árnyaltabban összekötő, összefonódásukat plasztikusan elmélyítő szociológiai aspektus is lehetőséghez jut a kötetben: „Eötvös József *A megfagyott gyermek* című költeményének a háború utáni gazdasági válság idejére helyezett filmváltozata [Balogh Béla, 1921] a jelen problémáit is magába szívja.” (37. old.). Ezt követően különösen az 1945 utáni magyar filmtörténet választja kulcsszavának e történelmi-szociológiai satu lehetőségfeltételei közepette a közvetlenség helyett a közvetettséget, mely áttételesség allegorikus vagy parabolikus megnyilvánulásaiban¹⁸ a filmek címétől¹⁹ elbeszéléstechnikájukon át történetválasztásukig teljes kontroll alatt tartotta az alkotásokat. Ezen a – formálódó filmnyelv finomabb pallérozottságának köszönhetően amúgy egyre tágasabb – reprezentációs

terepen belül lehet a konkrét alkotásokból kiinduló tipológiákat megalkotni, amit rendszerezett, az áttekintést elősegítő szándékával a könyv sikeresen teljesít is. A formálódó, a cenzúrát áttételei mentén folyamatosan leköröző, allegorikus-parabolikus virágnyelv-periódus a szerzői filmesek (Gaál István, Jancsó Miklós, Kovács András stb.) egyéni hangvételén keresztül kedvezett az európai művészfilmes vérkeringésbe való bekapcsolódásnak. A rendszerváltás fordulata éppen ez alól a specifikus filmnyelv alól húzta ki a talajt; cserbenhagyva a parabolákat tökélyre fejlesztő filmeseket, s megszülvé az átmenet éveinek bizonytalanságában pesszimista, szürke szériáját.²⁰ A könyv 1990-es záró dátuma éppen keresztülmetszi e stílusegyüttes kibontakozásának történetét: indokolatlan gyorsasággal dolgozva el olyan kulcsrendező korai, ám annál előremutatóbb bemutatását, mint Tarr Béla vagy Fehér György. A szürke filmeket megelőlegező *Kárhozat* (Tarr, 1987) vagy a magyar filmtörténet egyik csúcsteljesítménye, a *Szürkeület* (Fehér, 1989) rendezői méltatlanul szűköskömméntárban részesülnek. A rendszerváltás pillanatához rendelt befejezéshez az elnagyolt elvártság helyett beszédesebb megoldás lehetett volna az átme-

18 ■ Az *allegória* mint „gyűjtőlencse”: egyértelmű tartalmak irányába tartja össze az átvitt értelmű megnyilatkozásokat / *parabola* mint „szórólencse”: nem egyértelműen kibomló áttételes jelentésrétegek (163. old.). Az 1960-as évek történelmi, ideológiai, azaz cenzorális kontextusa az allegóriával szemben egyértelműen a parabolák jelképes témakezelésének kedvezett. A korabeli nézők szocializációjának tanulási készségfejlesztése ezekben a kialakuló nézői viszonyokban és értelmezésekben természetesen hatott a produkciói oldalra.

19 ■ A közvetettségek ideológiailag indukált filmnyelvi „játékai” enigmatikus áttételekkel éltek a filmek címadásában is. A magyar parasztság három évtizedét, vagyis *Tízezer napot* ölel fel Kósa Ferenc filmje (1964–1965); egy magyar építőtáborba látogató francia tanárjelölt mesél a 68-as párizsi diáklázadás utca-köveinek „ideológiai kiüresedéséről”: *A sipoló macskakövet* (Gazdag Gyula, 1971) – lerombolva a lázadás eredeti értelmét – élelmes árusok dobták piacra; vagy Jancsó – ideológiamentes, tisztán tiszteletteljes – leleménye is ide tartozik: *A Csend és kiáltás* (1968) Ingmar Bergman (*Tystnaden*, 1963) és Michelangelo Antonioni (*Il grido*, 1957) alkotásainak címét összevonva.

20 ■ Az 1990-ig tartó lehatárolás lehetővé teszi, hogy a könyv a kanonizációs felelősséget egy évtizeddel később közvetítéssel, és ne kánonalkotással vegye magára. Összefoglalása nem kánonalkotás, csupán a formálódó kánon legitimáló megszilárdítása.

21 ■ Gelencsér Gábor: A nyolcvanas évek magyar filmművészete (1978/79–1989/90). www.filmtortenet.hu/object.d822b3c9-4eb1-40f2-b8e0-3014a0a0e55d.ivy

22 ■ Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1957 és 1967 között*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Bp., 1978.

23 ■ A film pártosságának korabeli megítéléséről I. Héra Zoltán kritikáját a *Népszabadság* 1967. november 6-i számában. A kiszámíthatatlanságra a legjobb példa a *Csillagosok, katonák* moszkvai vetítésének anekdotája: a nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára készített film bemutatójára utazó rendező – a téma finoman szólva nem konvencionális megragadása miatt – „többféle kimeneteli” fogadtatásban is részesülhetett volna.

24 ■ Nem úgy a rendszerváltást követő években, például Han-kiss Elemér: A Jancsó-filmek motívumrendszere. In: *Filmkultúra 1965–1973. Válogatás*. Századvég, Bp., 1991. 138–148. old., illetve Kovács András Bálint: A hetvenes évek Jancsóról. *2000*, 1991. 9. szám, 50–54. old.

netiség szélesre vázolt kivezető útvonalának kiépítése. Ebben segíthetett volna a nyolcvanas évek kanonizációs problémáinak egyértelműbb felvázolása is, illetve e problémára vonatkozóan a válaszlehetőségek áttekintése. Gelencsér Gábor ekképp fogalmazza meg a filmtörténetírás – most sem törlesztett – tartozását: „Az évtizedhatárokhoz igazodó filmtörténeti korszakolás a nyolcvanas években csődöt mond: az inkább átmenetinek tekinthető periódus részben a hetvenes évek lezárása, részben a kilencvenes évek nyitánya, a közepén pedig – ahogy Kovács András Bálint a korszakról szóló előadásában megfogalmazta – egy lyuk található, elmaradt, félbeszakadt, ellehetetlenített megújulási törekvésekkel.”²¹

A könyv a közvetettség és az átmenetteremtő képesség írásdramaturgiai vonatkozásában jó ritmusban töri meg saját kronológiáját. A történelem szituáltságából levezetett társadalmi vonatkozások mozgóképes megnyilvánulásait is e sorvezető mentén helyezi egymás mellé, például az „öngyilkos társadalom” tematikus történelmi momentumának filmbéli esetei kapcsán. A *Fejlődés* (Bacsó Péter, 1968) és a *Makra* (Rényi Tamás, 1972) eltérően aktualizáló történeteinek azonos halmazba helyezése, és éppen különbségeik összevetése kapcsán kényszerül a filmek befogadóival karöltve immár a szöveg olvasója is levonni a társadalmi vonatkozásában közös, amúgy a filmek cselekményvilágán kívül eső konklúzióját (141–142. old.). Bacsó átlagos hősei képtelenek beilleszkedni a társadalomba, ezért döntenek az értelmetlen öngyilkosság mellett; a Juhász Jácint által megformált Makra viszont éppen ellenkezőleg, a társadalom részévé kíván válni, amit viszont éppen tehetése akadályoz meg, és ez vezet öngyilkosságához. Az eltérő utak azonos végpontjainak történelmi vonatkoztatottságát, a diegézisen túlmutató társadalmi állításait a filmek beszédes egymás mellé helyezésével éri el a szöveg.

A könyv a szekunder források kezelésében dicséretesen kíméletlen feltárásba kezd, ám nem a jelen jólértesültségének magas lováról kritizál, hanem az adott korra vonatkozóan teszi beszédessé forrásait. Nemes Károly 1978-as kritikája²² fenntartja 1957-re vonatkozó – ma már elfogadhatatlan – ideológiai állításait (Kalmár László *A nagyrozsdási eset* című filmje kapcsán) – ezzel szemben, vagyis ehhez képest Honffy Pál a jelenből csupán az esztétikai dimenzióban érvényesíthető attitűddel kezd párbeszédbe, és bölcs nagyvonalúsággal lemond az ideológiakritikusi szerepről. A kultúrpolitikai vonatkozásokat a hetvenes évek végének – filmjeinkre is ható – szerencsétlenül hosszan kitarított ideológiai színvonalára ábrázolására az adott kort illusztráló dokumentumként kezeli; ennyiben nem ölti magára a jelen biztonságából bátran ítélő, egyébként könnyű témamegragadásában leghálásabbnak ígérkező kritikai hangot. Hasonló átjárhatósági felület a *Csillagosok, katonák* (Jancsó Miklós, 1967) elemzése kapcsán felmerülő „pártosság” kérdése is, mint ami egyszerre történelmi és

filmtörténeti, esztétikai, sőt a pártosság eltérő történelmi megítélései kapcsán recepcióesztétikai probléma (166–167. old.). A parabolikus nyelvezet jelentéskibillentő, enigmatikusságában engedékeny nyitottsága folytán a rendezőt érő vádak szoros kapcsolatban álltak a pártosság mindig más, éppen aktuális megítélésével, a filmet övező kiszámíthatatlan ideológiai kontextus megjósolhatatlan reakcióival.²³ A kötelező állásfoglalás korabeli hiánya a hatvanas években

Honffy Pál:
AZ ÍRÁSBELI
KIFEJEZŐKÉPESSÉG FEJLESZTÉSE
A KÖZÉPISKOLÁBAN
Tankönyvkiadó, Bp., 1972. 163 old.

Honffy Pál:
FILMELEMZÉS
A MAGYARÓRÁN
Tankönyvkiadó, Bp., 1975. 175 old.

Honffy Pál:
FILMRŐL, TELEVÍZIORÓL
KÖZÉPISKOLÁSOKNAK
Tankönyvkiadó, Bp., 1979. 255 old.

Honffy Pál:
MOZIBAN, KÉPERNYŐ ELŐTT
AZ ÁLTALÁNOS ISKOLA FELSŐ
TAGOZATA SZÁMÁRA
OTTV, Veszprém 1991. 132 old.

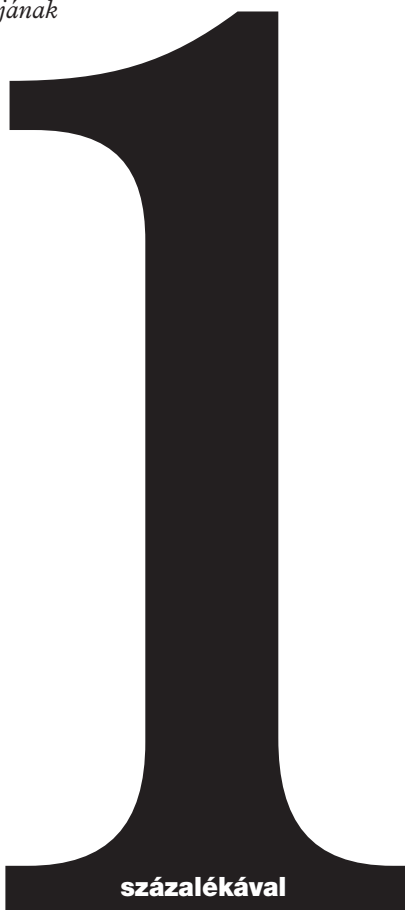
Honffy Pál:
KÉPEK, MOZGÓ KÉPEK,
HANGOS KÉPEK
MÉDIAISMERET KEZDŐKNEK
Calibra-Műszaki, Bp., 1999. 136 old.

nem terepe sem a történeti, sem az elbeszélést érintő esztétikai megközelítéseknek.²⁴

Ugyancsak túlmutat a könyv recenzióján az a probléma, amelyet a szövegben megbújó önellentmondások jeleznek. Az 1956 utáni játékfilmgyártást taglaló részben az időszakhoz rendelt különböző kiindulópontú megközelítések eltérő konklúziók irányába futtatják ki gondolatmenetüket, mintegy leképezve az adott kor ellentmondásosságát. Nyilván nem tudatos módon, mégis így forrhatnak újra össze azok a komponensek, amelyek között egyébiránt semmilyen összefüggés nem lenne. Az ellentmondás mindkét pólusa általában alátámasztható az eltérő elméleti vizsgálatok különböző elemzői kontextusaiban. Felbukkanása a kronologikus történetben – közvetve – mégiscsak a korszak megragadhatóságának árnyaltabb és csak ennyiben következetlenebb és ellentmondásosabb jellegére hívja fel az olvasó figyelmét. A filmtörténet összeillesztettségéből kitüremkedő ellentmondások a történetírói attitűd metareflexív, míg magának a történeti szituációnak reflexív közvetett-

Tisztelt Olvasónk!

2003-ban ismét személyi jövedelemadó-jának



százalékával

támogathatja a Budapesti Könyvszemle és angol változata, a Budapest Review of Books megjelentetését. Ehhez a személyi jövedelemadócsomagban található egyik rendelkező nyilatkozatot a Budapesti Könyvszemle Alapítvány adataival kell kitöltenie. A Budapesti Könyvszemle Alapítvány adószáma:

19008044-1-43

A rendelkező nyilatkozatot a személyi jövedelemadóbevalláshoz kell mellékelni, s a borítékon a rendelkező nevének, lakcímének és adóazonosító jelének kell szerepelnie.

ségében megnyilvánuló – valószínűleg feloldhatatlan – diszkrpanciáira utalnak.²⁵

A könyv nem klasszikus értelemben vett filmtörténetként, vagyis tankönyvként működik, így túlmutat az oktatásra szánt szövegeken – mi több, éppen ebben a minőségében, a két terep között egyensúlyozva válhat egyedivé a történeti munkák egyre szélesebb palettáján. Történetfelfogása hagyományosan, időrendben vet ugyan számot a magyar játékfilm száz évével, azonban oktatási felelősségvállalásában innovatív módon veszi magára a történeti rálátás súlyos, ám annál konstruktívabb terhét. Tanításra szánt anyagként tárgyával kapcsolatban vállalja az értékítéletet, az érvelést, és érvei a szakma magabiztos tudását adják a „törzsanyaghoz”. A rálátás pozíciójából adódó hangnem és a klasszikus történettálas met-szetébe kirajzolódó szöveg talán annak a változó filmtörténet-felfogásnak az igényeit elégíti ki, amely a mozgókép- és médiaismeret tantárgy bevezetésével, illetve a filmkultúra egyre bővülő egyetemi szintű oktatásával mind markánsabb követelmény. A hazai mozgóképes gondolkodás iskolapadba ültetése – a filmtörténet-elmélet akadémiai szintű vitáin felül – újra és újra gondolkodásra serkent a filmtörténet megragadhatóságának lehetséges módjairól. A kö-zép- s kivált a felsőszintű oktatás érdekeltséget érde-kességgel vegyítő történetmegragadási kísérletei igenis hatással és egyben figyelemmel kell hogy legyenek a mindenkori filmtörténet-elméletre. A különböző mércék bevezetése helyett – a magas- és tömeg-művészet összemosódásának analógiájára – inkább a tudományos és az oktatási terek közelítése a járható út ahhoz, hogy a vizualitás elfoglalhassa a neki járó kiemelt helyet az ezredforduló kultúrájában. A magyar játékfilm-történetet összefoglaló könyv egy ilyen, többféle követelmény tudományközi ösztüze-ben formálódó nyelv megteremtésének egyik első, ám mindenképpen előremutató kísérlete. □

25 ■ Példa az egy oldalon belül megjelenő ellentmondásra (95. old.): „A színvonalas alkotások között igen ritka azonban az olyan, amelyek a korabeli társadalmi valósággal foglalkoznak.” – „Az összes elkészült filmet tekintve 1957 és 1962 között a mű-vek többsége a jelenben, az 1956-tól kezdődő időszakban ját-szódik.”