

Mravik Patrik Tamás

Bizonyosság a bizonytalanságban

Kísérletek a szövetkezeti mozgalom narratívájának

megteremtésére a korai Kádár-korszak játékfilmjeiben

„Vasvillával nem lehet,
Szilvát aszalni! Szilvát aszalni!”
(Balogh Bódog)

Vajon hogyan írható le egy olyan társadalmi folyamat története, amely emberek millióinak életét alakította át, ezzel pedig millió egyéni történetet teremtett meg? Az '56 után még bizonytalan lábakon álló korai kádári rendszer számára az egyik legfontosabb társadalmi átalakítási folyamat, ezzel együtt a legfontosabb elbeszélni kívánt történet a téезsesítés – vagy a párt szóhasználatával a „szövetkezeti mozgalom” – narratívája volt. Célom a következőkben nem az, hogy filmekben keresztül rekonstruáljam a téезsesítés históriáját, hanem hogy bemutassam azt a folyamatot, ahogy a téезsesítésről szóló narratíva, tudás megszületik és formálódik. Arra keresem a választ, hogyan és kik által öltöttek formát ezek a történetek, és milyen társadalmi képzetekből, ideológiai normákból állnak össze – ezáltal szeretném árnyalni, jobban megérteni az 1956 utáni és a „hatvanas évek” előtti bonyolult, változó időszak filmművészetét. Ennek érdekében azokat az 1958 és 1965 között született nagyjátékfilmeket elemzem, amelyek a téезst, a paraszti-szövetkezeti világot ábrázolják.

48

Történet és ideológia

Az ideológia és a filmművészet bonyolult viszonyának megértéséhez először észre kell vennünk, hogy a politikai ideológiák is természetüknél fogva történeteket kreálnak,

még hozzá olyan átfogó, világmagyarázó történetet, ami – Georges Duby szavaival élve – a „társadalomról, annak múltjáról, jelenéről és jövőjéről egységes, egy adott világnézetbe illeszkedő reprezentációt kíván nyújtani”.¹ Az ideológia történetének célja, hogy a világ működését és változásait érthetően, elfogadhatóan mesélje el az embereknek, amiben ők megnyugvásra lelhetnek, elfogadva a társadalom – ideológia által rögzített – állapotát. Ezek mindig egy belső logika szerint épülnek fel, elsősorban nem a külső valósághoz, hanem önmagukhoz próbálnak következtetések lenni. A belső logikát pedig mindig az adott eszme logikája diktálja – ahogy Hannah Arendt a totalitárius ideológiákat elemzi: „egyetlen eszme segítségével adott premissza minden következménye megmagyarázható [...] a tapasztalat nem taníthat semmire.”² A totális ideológia tehát mindent magyaráz, ami „kialakul, születik és elmúlik”, az öt érzékszervünkkel érzékelhető valóságtól megszabadulva egy „igazabb» valósághoz ragaszkodik, ami rejtekhelyéről uralkodik e dolgok felett”.³

A huszadik századi politikai rendszerek gyorsan felismerték, hogy az a művészeti forma, amely a leghatásosabban képes összetett ideológiai üzeneteket, normákat, komplex világmagyarázatot összesűrítve közvetíteni, az a játékfilm. A film mint társadalmi gyakorlat egy adott kor társadalmának életéről, értékeiről, normáiról szól, és szükségszerűen az abban munkálko-

1 Duby, Georges: Társadalomtörténet és társadalmi ideológiák. In: Benda Gyula – Szekeres András (ed.) *Az Annales. A gazdaság, társadalom, művelődéstörténet francia változata*. Budapest: L'Harmattan – Atelier, 2007. p. 403.

2 Arendt, Hannah: *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest: Európa, 1992. p. 589.

3 *ibid.* p. 590.

dó kulturális jelekből épül fel.⁴ Részben a filmek által megteremtett kódokból áll össze az a bizonyos történet, ami lényegében a társadalom önmagáról és a világról alkotott tudását jelenti. A mindenkori ideológia alapvetően határozza meg a létező kulturális eszközkészletet, ahhoz azonban rendkívül nehéz hozzáférni, hiszen – ahogy Greame Turner figyelmeztet – nem létezik ideológiától teljesen független nyelv, amivel az ideológia leírható,⁵ egyben nem létezik olyan filmnyelv, alkotás, ami ne viszonyulna valamilyen módon a korszak ideológiai eszközkészletéhez, mely viszonyulás sokkal bonyolultabb a kiszolgálás versus ellenállás dichotómiájánál.

Az ideológia „télesztörténete”

A Magyar Szocialista Munkáspárt számára 1956-ot követően a történetek szerepe különösen felértékelődött. Egy elfogadható karakterrel rendelkező, sikeres, az ötvenes évek hibáit kijavítani képes, élhető rendszer képét kellett kialakítani a teljes társadalmi bizonytalanság időszakában. Ebben a törekvésben a párt az egyik legfontosabb eszközét a filmművészetben látta,⁶ amit „tömeghatása miatt a legfontosabb művészeti ágnek” tartottak.⁷

A párt az 1958-as kultúrpolitikai irányelvekben egy olyan művészeti beszédmódot szeretett volna elültetni, ami az ötvenes évek „valóságos helyzetet sok vonatkozásban illuzionistán megítélő”, „a dogmatikus, szektás tendenciákat erősítő”⁸ kultúrájával szemben „a mai magyar valóságot”⁹ ábrázolja. A filmművészet esetében mindez azt jelentette, hogy a sematikus, propagandisztikus alkotásokkal szemben olyan filmeket vártak el, amelyek a hatalom által elképzelt társadalmat, rendezőelveket valóságoszerűnek, hitelesnek tűnően tudják ábrázolni – a direkt politikai üzenetek helyett olyan filmes nyelvet kialakítva, amely láthatatlanul, finoman ülteti el az ideológia által konstruált világ magvait, hogy aztán az a néző tudatában álljon össze hihető és elfogadható valósággá. Lényegében azt várták a játékfilmtől, hogy az ideológia által elmondott történetvázat cselekményesítse, töltsse fel tartalommal (karakterekkel, motivációkkal, dramaturgiai fordulatokkal stb.).

A tézesítés esetén az ideológia által megalkotott, számára vasalt történetváz¹⁰ lényegében egy lineáris fejlődési vonalat rajzolt fel, ami a közelmúlt kibillent egyensúlyi állapotától (1956-ban: a párt korábbi „szektás hibái”, a „revizionisták 1953-as fellépése” és az „ellenforradalmi támadás”) a totális győzelemig tart (1961-re: „az ipar után a mezőgazdaságban is uralkodóvá váltak a szocialista termelési viszonyok”).¹¹ A történet szerint az agitáció (a parasztok

4 Turner, Greame: *Film as Social Practice*. London: Routledge, 1999. pp. 47–49.

5 ibid. p. 171.

6 A tézesítés történetének megalkotásában azért is volt különösen fontos a játékfilm szerepe, mert a másik domináns történetmesélő műfaj, az irodalom helyzete igencsak problematikus volt a korszakban. ’56-os szerepük miatt számos íróval – így ami esetünkben kifejezetten fontos – , a népi írókkal is részben szembekerült a hatalom, részben ekkor még tisztázatlan volt a helyzetük. (Standeinsky Éva: *Írók és a hatalom*. Budapest: 1956-os Intézet, 1996. pp. 363–389. és a párt népi írókkal kapcsolatos állásfoglalása 1958-ban: Vass Henrik (ed.): *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1964. pp. 196–224.)

7 Az idézet a hatalmi csúcshelyre, a Politikai Bizottság állásfoglalása volt, ez az idézet az 1958. november 12-én ülésről származik (MNL 288-5 f. - 103. ó. e.). Persze nem újdonság, hogy a diktatúrák számára a játékfilm a legfontosabb művészet, Lenin rengetegszer idézett szavaival „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”.

8 Vass (ed.): *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei*. p. 239.

9 ibid. p. 258.

10 Fontos hangsúlyozni, hogy ez a „szövetkezeti mozgalom” hivatalos, ellentmondásokat, a párt belső konfliktusait, hatalmi harcait nem tükröző ideális története. A párton belüli, nem látható konfliktust alapvetően a szövetkezeti módjáról, üteméről folytatott belső vita jelentette. (Erről ld. Varga Zsuzsanna: *Politika, paraszti érdekvédelem és szövetkezetek Magyarországon 1956–1967*. Budapest: Napvilág, 2001)

11 Az első párthatározat a „szövetkezeti mozgalom” alakulásával kapcsolatban 1957-ben született, a párt a győzelmet pedig az 1961. januári párthatározat deklarálta. Az ideológia által megformált téesztörténet bemutatásában az 1957 és 1961 között születő 9 vonatkozó párthatározatot dolgoztam fel, ezek a korabeli sajtóban is megjelenő irányelvek jelentették a korszakban a legfontosabb iránymu-

meggyőzése, hogy adják fel egyéni életüket és lépjenek be a szövetkezetbe) kevés kivételtől eltekintve 1. „erőszakmentesen” ment végbe, a belépések pedig „önkéntes alapon” történtek. 2. A kis- és középparasztok először „vívódtak”, hogy melyik életet válasszák,¹² majd 3. elköteleződtek a kollektív életforma mellett. 4. A falvakban az osztálykülönbségek oldódtak, a korábbi ellenségnek számító „kulákok” helyzete „megoldódott”.¹³ 5. A tömeges belépésekkel egyre inkább a téveszen belüli problémákat kellett kezelni. A tagok egy részében a belépés után is megmaradt a bizonytalanság, a jövőtől való félelem. Elkezdődött az „ingadozás”, a szövetkezetek vezetésében „ellentétek feszültek a középparasztok és a szegényparasztok” között, valamint „a régi és az új tagok” között.¹⁴ 6. A „szövetkezeti demokrácia” tudatosításával azonban „javult a hangulat” a téveszekben: csökkent a feszültség a volt szegény- és középparasztok között, valamint a régi és az új tagok között.¹⁵ Majd végül 7. 1961 februárjára a szövetkezeti mozgalom győzelmet aratott: „az ipar után a mezőgazdaságban is uralkodóvá váltak a szocialista termelési viszonyok”, a kis- és középparasztok – vívódások után – szakítani tudtak a kistulajdonosi múlttal.¹⁶

Mire jó az ideológia mint történetváz?

Az imént röviden összefoglalt ideológiai direktíva valójában tudatosan szerkesztett, belső következetességre törekedő, narratív fordulatokkal és jellegzetes karakterológiai motívumokkal feldúsított történetváz. Olyan narratív

elemek, mint a gyakran visszatérő „vívódás” egy fordulópontot készít elő, ami az egyéni paraszti életforma felől a szocialista paraszti életforma felé vezet. A narratív felépítés a történet egyes szereplőihöz – amely kategóriák már maguk is az ideológia által konstruáltak¹⁷ – jellegzetes karakterológiai sémákat kapcsol: a kis- és középparaszthoz például, hogy a belépés előtt „vívódik”, a belépést követő „ingadozik”, „konfliktusai” vannak a meglévő „szegényparaszti tagokkal”, végül ezek feloldódnak a „szövetkezeti demokráciában”.

Az ideológia e rövid történetvázának megvan a belső időbelisége, ritmusa. Egyes eseményeihez szigorú időbeli aktualitás tartozott, azok mindig adott időszakra voltak érvényesek. E tekintetben az ideológia narratívája hasonlatos a film narratív felépítéséhez: van eleje és vége, az egyes események nem pontszerűen önmagukban állnak, azok között kronológiai-oksági viszony áll fent, a kezdet kibillent állapotából különböző nehézségek, konfliktusok leküzdésével állhat be az egyensúlyi helyzet.

Az ideológiai történetváz tehát számos ponton kitéendő hiányt hagyott a film számára, de kínált lehetőséget ezek betöltésére: hősöket („szegényparaszt”, „téveszelnők”, „kis- és középparaszt”), motivációkat („egyéni parasztból szövetkezeti paraszt”). Amit viszont már nem kínált, az az osztályharcos alapon meghatározott antihős figurája. Az 1950-es évek elején – mikor az osztályharc még a „társadalmon belül” (is) folyt – az ideológia megteremtette a maga többé-kevésbé jól körvonalazható ellenségképét, a kulák személyében.¹⁸ A ravasz, fondorlatos és gátlástalan

tatást. (Az egyes határozatokra a publikálásuk valós dátumának, valamint a Vass Henrik által szerkesztett *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* című kötetben elfoglalt helyük, oldalszámaik megjelölésével fogok hivatkozni.)

12 1958. április 25. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* p. 181.)

13 1959. október 22. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* p. 1964: 355.)

14 1960. április 12. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* pp. 417–418.)

15 1960. október 29. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* pp. 461–472.)

16 1961. február 17. (Vass [ed.]: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.* pp. 474–475.)

Ahogy Kádár János később leírta, 1961-re egységes parasztsztyá jött létre, ahol még fennmaradtak az emberek között a régi különbségek egyes maradványai, de már nem (a kevésbé jellemző) osztálykülönbségek alapján kell megítélni az embereket, hanem az alapján, hogy ki mit és mennyit tesz a közös ügyért. (Kádár János: *A mezőgazdasági szocialista átszervezése Magyarországon.* (1961. június) In: Kádár János: *Válogatott beszédek és cikkek 1957–1973.* Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1974. pp. 149–163.

17 Pl. a mechanikus „szegényparaszt, kis- és középparaszt” hármas tagolás.

18 Bolgár Dániel a kulákfigura ideológiai megformálásának vizsgálatában különböző típusokat különböztetett meg: egyrészt az osztályhelyzete alapján meghatározott kizsákmányoló, nem dolgozó, de dolgoztató „osztálykulákok” és a nehezebben körvonalazható, nem osztályhelyzet, hanem különböző képzet- és viselkedésminták alapján felismerhető „viselkedési kulákok”. Bolgár Dániel: *A kulák*

kulák figurája azonban a hatvanas évek elejére „az ellen-séges osztályok felszámolásával” értelmezhetetlenné vált.

Ez volt tehát az a konstruált történet, amelyhez a megszülető – többek között játékfilmes – történeteknek szükségszerűen viszonyulnia kellett. Az eddig elmondottak máris rávilágítanak egy alapvető ideológiai, esetünkben – mondhatjuk – történetmesélési ellentmondásra, miszerint a narratívák formáját a kultúrpolitika a „valóság” bonyolultságának, akár bizonytalanságának ábrázolásával képzelte el, miközben az elmondandó (téesz)történet a kevés bizonytalanság mellett a fokozatosan, de gyorsan és lendületesen végigvitt teljes győzelemről szólt volna.

Játékfilmes téesztörténet(ek)

A „szövetkezeti mozgalom” filmes narratíva-remtésének vizsgálatában azokat a nagyjátékfilmeket elemzem, amelyek valamilyen módon érintették a szövetkezet témáját. Az ötvenes évek elejét idézi a jelenség, hogy egy konkrét kortárs társadalmi esemény vagy csoport ennyire erősen tematizálni tudja egy rövid korszak filmkultúráját: 1959 és 1962 között összesen 13 film szólt a jelen vagy a közelmúlt

paraszti világról,¹⁹ ezek több mint felében (hétben) központi elem a termelősövetkezet (*Kálvária* [1960, r. Mészáros Gyula], *Zápor* [1961, r. Kovács András], *Felmegek a miniszterhez* [1962, r. Bán Frigyes], *Amíg holnap lesz* [1962, r. Keleti Márton], *Fagyoszentek* [1962, r. Révész György], *A mi földünk* [1963, r. Magyar József], *Félúton* [1963, r. Kis József]).²⁰ Mellettük Fábri Zoltán *Dúvadja* (1961), és Makk Károly *Megszállottakja* (1962) akarva-akaratlanul (inkább utóbbi) ugyancsak hozzászólt a „szövetkezeti mozgalom” korabeli diskurzusához. Makk klasszikusa több szempontból is kissé kilóg a felsorolásból, hiszen nem téeszben, hanem állami gazdaságban játszódik, és egészen máshová helyezi a hangsúlyt az egyén és közösség viszonyában – mégis kiváló vizsgálati terepe a filmekben felvetett társadalomtörténeti kérdéseknek, részben erős kontrasztot, részben viszonyítási pontot is jelent.²¹ A filmek elemzésénél elengedhetetlen az összevetés a korábbi téesztörténeteket elmesélő, ötvenes években készült játékfilmekkel (*Tűzkeresztység* [1952, r. Bán Frigyes], *Vihar* [1952, r. Fábri Zoltán], *Hintónjáró szerelem* [1955, r. Ranódy László], *Körhinta* [1956, r. Fábri Zoltán]), ezek sokszor erősebb hatással voltak a vizsgált filmekre, mint a korszak ideológiája és az elképzelt „valóság”.²²

érthető arca. Fogalomtörténeti vázlat. In: Horváth Sándor (ed.): *Mindennapok Rákosi és Kádár korában. Új utak a szocialista korszak kutatásában*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2008. pp. 50–93.

19 1959-től 1962-ig négy év alatt összesen 67 játékfilmet gyártottak. Ezek közül 13 film szól a jelen vagy a közelmúlt paraszti világról (a filmek közel 20%-a). A paraszti témájú filmek a korszakban ezzel – kivételesnek mondható módon – nem voltak lemaradva az ideológiai szempontból végig kiemelt jelentőségű munkásmatikájú filmekről. Az ötvenes évek elejére jellemző társadalmi tematizáció visszaköszön, viszont jelentős különbség, hogy – ahogy a filmgyártásban általánosan úgy a paraszti témájú filmek esetén is – jóval több alkotás készült.

20 A dátumok a filmek bemutatásának, nem pedig gyártásának évét jelölik. Néhány esetben ugyanis a cenzurális alakítások miatt az alkotás és a gyártás elhúzódtott: pl. *A mi földünk* c. filmet 1959-ben forgatták, majd csak számos átalakítást követően 1963-ban mutatták be.

21 A vizsgált filmek mind a rendezők, mind az írók tekintetében nagyobb változatosságot mutatnak az ötvenes évekhez képest. A rendezők között képviselteti magát a '45 előttről „megörökölt” idősebb generáció (Bán Frigyes és Keleti Márton), a pályájukat az ötvenes évek elején kezdő középgeneráció befutott alkotói (Fábri Zoltán, Makk Károly), a jól körülhatárolt generációhoz nem tartozó, 1950-as évek közepétől, végétől alkotó, ideológiailag valamivel simulékonyabb filmeket készítő Mészáros Gyula, Kis József, valamint az éppcsak betörő elsőfilmes generáció (Kovács András és Magyar József). A rendezőkhöz hasonlóan az írók is valamivel nagyobb teret kaptak az alkotásban. Míg az ötvenes évek termelősövetkezetéről szóló filmjeit egy író, Urbán Dezső tolla határozta meg (*Tűzkeresztység*, *Vihar*, *Hintónjáró szerelem*) – a korszakban 6 film 6 különböző szerző regénye vagy novellája alapján készült. A *Kálvária* Tuli József, a *Dúvad* Sarkadi Imre, a *Megszállottak* Kékesdi Gyula és Almási István, az *Amíg holnap lesz* Kékesdi Gyula, a *Fagyoszentek* Püspöki Mihály szövegei alapján készültek.

22 Nem vizsgálom ugyanakkor azokat a filmeket, melyek ugyan paraszti témát érintenek, vidéki közegben játszódnak, de a téesz nem jelenik meg hangsúlyosan bennük. *Akiket a pacsirta elksér* (1959, r. Ranódy László), *Négyen az árban* (1961, r. Révész György), *Oldás és kötés* (1963, r. Jancsó Miklós), *Isten őszi csillaga* (1963, r. Kovács András).



Fagyosszentek
(Tökés Anna, Sallai Tibor,
Blaha Márta)

A filmeknél ekkor is a dráma műfaja az uralkodó (*Kálvária*, *Zápor*, *Dúvad*, *Amíg holnap lesz*, *Fagyosszentek*, *Félúton*),²³ de már olyan – a korszakban még kevésbé bevett – műfajokban is megszólaltak, mint a satirikus vígjáték (*Felmegyek a miniszterhez*) és a dokumentarista játékfilm (*A mi földünk*).²⁴

Annak érdekében, hogy a filmeket az ideológia és a kor képzetei alapján elbeszélte történetkonstrukcióként vizsgálhassam, elsősorban társadalomtörténeti jellegű kérdéseket tettem fel a közösségen belüli konfliktusokra, a hős és antihős attitűdjére, szövetkezethez fűződő viszonyára, valamint maguknak a téeszeknek a sorsára vonatkozóan. A kérdések megválaszolásához elsősorban a narráció és a dramaturgia elemzését helyeztem a középpontba.

52

Téma, időkeret, helyszín, konfliktus

Összesen hat filmről mondható el, hogy igazán explicit módon igazodott az ideológiai történetváz által kínált téesztematikához. A középpontba olyan, a politikai aktualitásokhoz kapcsolódó konfliktusokat állítottak,

mint 1. valaki a község lakói közül nem akar belépni a téeszbe (*Felmegyek a miniszterhez*, *A mi földünk*); 2. mindenki belépett a szövetkezetbe, de az mégsem működik hatékonyan, a tagok között továbbra is ellentétek feszülnek (*Amíg holnap lesz*, *Fagyosszentek*, *Félúton*); és 3. valaki kilép a téeszből és egyéni gazdaként próbál boldogulni (*Kálvária*). Első esetben a téesz beindítása, míg a második esetben a felállított téesz és „termelőszövetkezeti község” helyes irányítása, működtetése jelenti a filmek alapvető tétjét. Ezekben a filmekben a szövetkezet a paraszti lét színvonalának számíthat, a téeszhez való viszony határozza meg az egyén helyét a társadalmi térben. A történetekben szükségszerűen összeesnek egymással az egyéni és a kollektív lét, s ez az opponenciapár kijelöli az értékek és normák két tengelyét: a kollektív (téesz) a modern, haladó szellemet, míg az egyéni az elmaradottságot szimbolizálja. Látszólag e filmek próbáltak leginkább igazodni az ideológia által kínált történetvázhoz, számos hasonlóságot mutatnak, ezeket a továbbiakban tematikus (téesz-) filmeknek fogom nevezni.²⁵ Cselekményükben a konfliktust minden esetben a téeszhez fűződő viszony határozza meg.

²³ A *Megszállottak* határozható meg egyedül szerzői filmként.

²⁴ *A mi földünk*höz hasonló szociográfia alaposságot és még bátrabb szókimondó szellemiséget hozott a paraszti világ ábrázolásában a hatvanas évek egyik csúcsteljesítményének számító Kósa Ferenc film, a *Tízezer nap* (1967).

²⁵ Bíró Gyula a karakterábrázolás alapján e filmeket (*Félúton*, *Amíg holnap lesz*, *Felmegyek a miniszterhez*) „új-sematikus” filmek-

A felálló és működésüket éppen elindító szövetkezetek hősei, a téeszelnőkök: Zágón Mihály (*Amíg holnap lesz*) és Czimer András (*Fagyoszentek*), azért kerülnek szembe a falu egyes lakóival, mert azok nem hajlandók kollektív módon folytatni a munkát, a *Felmegyek a miniszterhez* alapkonfliktusa pedig éppen a hős és az őt mindenáron beszervezni próbáló szövetkezeti vezetők között húzódik.

A szövetkezet csak az események díszletét jelenti a *Záporban*, ahol a falu hölgyei körében igen népszerű téeszelnök beleszeret a volt nagygazda, Pató feleségébe. A filmben a magánéleti, szerelmi szál a domináns, annak hátterét ugyanakkor az ideológia által kínált téeszörténet jelöli ki. Pató, a volt nagygazda a téeszbe ugyan belépett, de a feleségét elnyomó, zsarnoki mentalitását nem tudja maga mögött hagyni, ami végül a felesége elvesztését okozza. A tematikus filmekkel ellentétben a *Dúvadban* nem a szövetkezet áll a középpontban, hanem a téesztől minden tekintetben önálló erőt képviselő címszereplő, Ulveczki Sándor. Személyében nem az elmaradottság, hanem egyfajta ősi paraszti erő kel életre, és kerül szembe a szövetkezet világával: Ulveczki megpróbálja erővel visszaszerezni korábbi szeretőjét, Zsuzsit, aki kettejük szerelmi viszonya óta már a szövetkezeti titkár (János) felesége lett. Miután sem a szövetkezet, sem János nem képes megfékezni Ulveczkit, végül Zsuzsinak kell végeznie vele.

A téesztematikától legmesszebb a *Megszállottak* konfliktusa áll. Itt az egyén kontra közösség dilemmájával szemben az egyéni boldogulás lehetősége jelenti a fő kérdést, ami két ambiciózus fiatalember, Bene László (a fővárosból vidékre érkező hidrológus) és Kecskés János (a helyi állami gazdaság igazgatója) bürokratikus rendszerrel vívott küzdelmein keresztül bontakozik ki. A két hős cso-

dába illő módon vezet talál a sivatagos tájon, de az állam rugalmatlan gépezetében nem tudják végigvinni az álmot, hogy kutakkal töltsék meg a kies vidéket.²⁶

A filmek cselekményének időkerete egyetlen kivétellel jelen idejű,²⁷ az 1958 és 1962 közötti időszakokkal foglalkozik. Míg az időkeret a jelenbe sűrítette az elbeszélést, a térkezelés kitágította azok térbeli dimenzióját. A cselekmény legtöbbször egy névtelen, átlagos vagy fiktív magyar faluban játszódik, amely bármelyik lehetne az országban.²⁸ Ezzel a megoldással a filmek azt az érzetet keltik, hogy a néző az egyszeri valóságtól elemelt, általános érvényű történet tanúja, ami ugyanakkor kizárólag az 1958 és 1962 közötti időszakra érvényes. Ezzel egy olyan absztraháló burkot emelnek a narratíva köré, melyet alapvetően az ideológia határozott meg, de amely burokba a kor emberének képzeleti, valóságról alkotott tapasztalatai mégis képesek betörni.

Karakterformák, motivációk, értékek

A szocialista ideológiai történetváz még mindig osztályalapú karaktermintákat és osztályhelyezethez kapcsolt motivációkat kínált. Ez az osztályszemléletű karakterizáció kizárólagos volt az ötvenes évek tematikus filmjeiben: a kulák mindig fondorlatos, megpróbálja egymás ellen fordítani a falu lakóit és felbomlasztani a szövetkezetet (*Tűzkeresztség, Vihar*), a középparaszt ingadozik, végül azonban nem paktál le a kuláksággal, hanem a szövetkezetet választja (*Tűzkeresztség*), az öntudatos, kommunista figura (téeszelnők a *Tűzkeresztségben*, tanácsitkár a *Viharban*) pedig az igazság bajnokaként képes elnyerni a falu közösségének támogatását az ellenséggel szemben.

nek titulálta, ahol „művészi értelemben vett emberképről nemigen beszélhetünk, legfeljebb bálványképről” (Bíró Gyula: *A magyar film emberképe 1957–1985*. Lakitelek: Antológia Kiadó, 2001. p. 28.). A leegyszerűsítő képpel szemben árnyaltabbnak tartom Gelencsér Gábor érvelését, aki az átmenet filmjeiként tekint az 1954 és 1962 között született filmekre, ahol a hangsúly egyre inkább a politika-társadalom felől a magánélet felé tolódik el (pl. a *Zápor* esetében), de még hordozza magán a szocialista realizmust idéző karakter- és konfliktustípusokat. (Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között*. Budapest: Metropolis, 2015. pp. 111–114.)

26 A *Megszállottak* mellett a *Zápor* és a *Dúvad* sem sorolom tehát a tematikus téeszfilmek közé, amelyek képesek kitágítani azt a horizontot, amiben a kor a társadalmi változást érzekelte és értelmezte.

27 A Sarkadi Imre *Tanyasi Dúvad* című novellájából készült *Dúvad* 1953-ban (a kollektivizálás második hullámának idején) játszódik.

28 A *mi földünk* az egyetlen film, ami egy ma is létező – egykori Győr-Sopron – most Győr-Moson-Sopron megyei településen, Sokorópátkán játszódik.



Dúvad
(középen: Bessenyei Ferenc)

Míg a kora kádárizmus filmjei a témát, konfliktusokat illetően erősebben igazodtak az ideológiai történetvázhoz, karaktereik megrajzolásánál számos film eltért az ajánlott készlettől. Különösen látványos, hogy a filmek többségében a hős szemben áll a szövetkezeten vagy legalábbis kívül áll azon. A *Felmegyek a miniszterhez* Balogh Bódogja ragaszkodik az egyéni élethez, és a szövetkezettel szembeni ellenállás egész tárházát mutatja be nagyon szellemesen. A nyitójelenetben az agitátorok érkezésekor Balogh Bódog halálra váltan fekszik az ágyában, kezében gyertyát tartva. Miután az agitátorok leróják kegyeletüket és elvonulnak, a hős nagy hévvel hozzákezd várva várt töltött káposztájához – majd miután a beszervezők egy szóra visszatérnek, sietősen, csizmában és maszatos bajusszal újra beleveti magát haláltusájába. A figurával a film képes a szövetkezettel szembeni ellenállás szellemes, humoros attitűdjét megmutatni, jóllehet Balogh Bódog rebellizmusa satirikus éllel van ábrázolva, ahol az egyéni parasztsághoz való ragaszkodás idejétmúlt, mulatságos dacosságnak hat. Az

erőszakos agitációval szembeni ellenállás központi eleme *A mi földünknek* is, ahol egy kis Győr-Sopron megyei falu lakói a helyi (mint kiderül, nem hivatalosan kiküldött) erőszakos agitátor ellen protestálva, egységesen a közeli dombra vonulnak.²⁹ A rendező az ellenállást humánusabb módon ábrázolja, a közösség jogosnak tekinthető reflexeként az erőszakossággal szemben.

A szövetkezettel szembeni, ha nem is ellenálló, de mindenképpen attól független, autonóm erőt jelent Ulveczki Sándor, a *Dúvad*. A film hőse a nyers, „osztönös” paraszti erő szimbóluma, már a film kezdőjelenetében hatalmas erejéről tesz tanúbizonyságot: egy vélhetően átmulatott éjszaka után egy üveg pálinkát lehúzva, hátán egy kossal átugrat lovával egy magas kerítésen, majd az ünneplő tömeg közé lovagol, hogy aztán a fogadásból így elnyert kost azonnal megfőzze pörköltnek.

A *Felmegyek a miniszterhez* és a *Dúvad* cselekményének alakulását a két karakteres hős, egyben antihős³⁰ tet-

²⁹ Magyar József filmje számos olyan társadalmi viselkedésformát ábrázolt, amelyek az agitációval szembeni ellenállás formáiként ténylegesen megjelentek a korszakban, így az említett elvonulás, az elrejtőzés vagy a kármentés (ingóságok elrejtése). Az agitációval szembeni individuális és kollektív ellenállás különböző formáit Farkas Gyöngyi vizsgálta több nyírségi faluközösség mintáján keresztül. (Farkas Gyöngyi: *Lázadó falvak – Kollektivizálás elleni tüntetések a vidéki Magyarországon*. Budapest: Korall, 2016. pp. 1951–1961.)

³⁰ Újabb példa az összetettebb karakterábrázolásra, hogy a hősök már jellemzően nem sematikusak, értékeik és gyengeségeik egyaránt megmutatkoznak.

tei határozzák meg, a szövetkezet vezetői szerencsétlenül sodródnak az eseményekkel, nincs valódi tekintélyük és befolyásuk, hogy kezükbe vegyék az irányítást, mindkét filmben igencsak szerencsétlen, tutyimutyi és igazi karakter nélküli társaság benyomását keltik.³¹

A *Megszállottak* két hősenek sorsa kijelöli a hatalmi renddel való szembenállás árnyaltabb horizontját, ahol az nem az alkalmazkodás dacos elutasítása vagy az erőszakra adott ellenállási reakcióként jelenik meg, hanem éppen az alkalmazkodás és a hatalommal való együttműködés lehetetlensége hordozza. A hősök nem tudatosan állnak ellen a rendszernek, mert az sértené egyéni érdekeiket, azért kerülnek szembe vele, mert a rendszer működése ellehetetleníti, hogy egyéni képességeknek megfelelően és egyéni felelősségükhöz mérten jobbat tegyék az őket körülvevő világot.

Az új paraszti világrénddel szembeni ellenállás különböző módokon jelent meg a filmekben, ugyanakkor a társadalomkritika és a rendszer finom kritikája nem válhatott rendszerkritikává, fel kellett oldani a feszültséget. Balogh Bódognak szembesülnie kellett a termelőszövetkezet hatalmas komlóföldjeivel, a sokorópátkai faluközösségnek végül hallgatnia kellett az emberi szóra, a homokos tájra oda kellett érnie a megváltó pártvezetőnek, és valakinek le kellett számolni Ulveczkivel is, ha már a szövetkezet nem tudta megvédeni a közösséget.

Kissé meglepő módon a tematikus filmek között is az egyik legélesebb ideológiai üzeneteket megfogalmazó *Kálvária* hőse (Ferenc) is egy kívülálló figura, az egyetlen olyan főhősünk, aki kilépett a szövetkezetből. Ferenc egyénileg gazdálkodó apósát és családját akarta segíteni,

gyorsan kiderül azonban számára, hogy apósa önző, harácsoló, családját kizsákmányoló önkényúrként viselkedik, ez a szembesülés egyre jobban eltávolítja tőle, egészen a történet végső jelenetéig, mikor Ferenc várandós feleségével és anyósával együtt végleg elhagyja zsarnok apósát.

A „kívülálló” mellett a filmek másik jellegzetes – immáron az ideológia elvárásainak megfelelő – hőstípusa a téeszelnök. Karaktere elsősorban a tematikus filmekben jelenik meg (*Amíg holnap lesz*, *Fagyösszentelek*, *Félúton*), de a *Záporban* is találkozunk vele. Az téeszelnök-figurák számos közös vonást mutatnak mind megjelenésükben, mind attitűd és motivációk terén. Az elnökök megjelenését, fizimiskáját egyfajta macsóság jellemzi: fiatalos – Szilágyi Gábor lényegre törő megfogalmazásában – „vonzó férfiak, a nők szeretik őket, [...] motoron járnak”.³²

A szövetkezettel kapcsolatos attitűdjük is viszonylag egységesnek mondható. A *Tűzkeresztység* keménykezű, sokat megélt ('45 előtt is kommunista mozgalom) elnökéhez képest fiatalon, homo novusként kerülnek a mélyvízbe. Egyikükről sem mondható el, hogy a szocializmus lelkes híve lenne, valójában csak a történelmi pillanat, a véletlen sodorta őket ebbe a helyzetbe. A hősök kezdeti bizonytalanságát jól illusztrálja Zágon Mihály frissen megválasztott elnök (*Amíg holnap lesz*) első „beszéde”, aki nagy meglepődésében annyit bír mondani az izgatott szövetkezeti tagoknak: „Hát akkor megpróbáljuk.” A *Félúton* Madarász Danija sem teljesen önszántából kerül a szövetkezet élére, őt a korábbi nagybirtokos nagybátyja választja meg azért, hogy aztán büntetlenül gazdagodhasson tovább a téesztagok tudta nélkül.³³ A vonzó agglegény Miskeit (*Zápor*) sem a paraszti világ szocialista átalakítása

31 A *Dűvad* esetében ez még erősebben érzékelhető, hiszen itt a szövetkezettel szemben nem az elmaradottnak ábrázolt zsupori paraszti mentalitás áll, hanem egy ősi, mindent elsöprő – jóllehet pusztító – erő. A minisztériumi, dramaturgiai vezetők is érzékelték ezt a kedvezőtlen relációt, a film előzetes cenzurális átalakításai során próbálták a szövetkezet vezetőit erélyesebbé és határozottabbá formálni, akik ha megállítani nem is tudják, legalább határozottan képesek elítélni Ulveczki viselkedését. Ahogy egy Horváth Mártontól Fábri Zoltánnak küldött levél tanúsítja, két, már kész jelenetet (a téeszbál és a szövetkezeti iroda jelenetét) utólagosan át kellett alakítani, a téesz vezetőit mindkét esetben karakteresebbé tenni, hogy ellensúlyozzák valahogy Ulveczki figuráját. A stúdióigazgatótól a filmrendezőnek küldött javaslatról készült dokumentum a Politikatörténeti Intézet levéltárában Horváth Márton személyes iratai között maradt fenn. (IV. 991.f. 97.)

32 Szilágyi Gábor: *A magyar társadalom filmen 1957–1972. Viselkedésminták és konfliktusok*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1977. pp. 232–233.

33 A Galgóczi Erzsébet regénye alapján készült film ezen a ponton az ötvenes évek sematikus filmjeinek cselekményszervezési elvéhez nyúl vissza. Nagyon hasonló konfliktus jelenti a *Vihar* sztóriájának alapját, ahol a fondorlatos kulák gazda és lánytestvére választja meg a kulácsszony férjét elnöknek. A csellel megválasztott elnök és családja persze nem veszi ki a részét a munkából, és csak élőszködik a közösségen.

motiválja: a korábban több szövetkezetet is jól irányító, de letelepedni sehol sem tudó elnököt a család és az otthon megtalálása vezeti.

A történetek a hősökhöz különböző értékeket, siker- vagy sikertelenség-narratívákat kapcsolnak. A homo novus tézeselnökök figurájához az „új kor” új kihívásaival szembeni önállóság, egyéni problémamegoldó képesség kapcsolódik értéként. Az méri meg teljesítményüket, hogyan képesek alkalmazkodni a megváltozott történelmi-társadalmi helyzethez, ami részben már független attól, hogy mit is gondolnak a szocialista társadalomról, ideológiáról. Az elnökök akkor hoznak jó döntéseket, mikor az új szellem jegyében felvállalnak valamilyen konfliktust, például Zágon Mihály, aki kimegy éjjel a viharba dolgozni, nem hallgatva anyja és felesége marasztalására, vagy Miskei, aki annak ellenére sem mond le Patóné szerelméről, hogy barátja (a tanácsi vezető) óva inti attól, hogy a téessel együttműködő és kiváló gazdának számító Pató feleségével kezdjen.³⁴

A hősök társadalmi-politikai kérdésekkel szembeni kezdeti semleges vagy akár szkeptikus attitűdje magában hordozta az ideológiai eszköztárból ismert *vívódás-ingadozás* ábrázolásának lehetőségét, bemutatta, hogyan válik a történelmi változás sodrába belecsöppenő figurából a kollektív élet meggyőződéses híve. A tézeselnök-figurák – az ideológia által kínált karakterfejlődési nyomvonalon haladva – a cselekmény során egyre jobban köteleződnek el a kollektív élet mellett. Fejlődésükhöz útmutatást a sematikus filmeket idéző mellékszereplők nyújtanak, mint a bölcs és megfontolt öreg tanácselnök (*Amíg holnap lesz*), vagy a volt tanácselnök lelkes, fiatal agronómus lánya (*Félúton*). A hősök jellemében mégsem történik olyan változás, ami a véletlenszerű, tudatlan erőkből képes lenne megteremteni az öntudatos közösségi szellemű embert. Czimer András (*Fagyoszentek*), a szövetkezeti vezetők legmotiváltabb prototípusa sem képes a közösség életébe erőszakosan beavatkozni, akarnok szellemiségét maga mögött hagyni, és a szocializmus felé legerőteljesebben

haladó Madarász Dani (*Félúton*) is csak „félúton van”, a kapzsi, zsupori régi paraszt és az új szellemű, öntudatos közösségi ember között.

Az egyénitől a kollektív életig vezető „fejlődési folyamatot” valójában azért érezhetjük kidolgozatlanak, mert maga a kollektív világ szelleme, jellege sincs tartalommal megtöltve. Azonkívül, hogy a közösségi érdek saját érdek fölé helyezése jelenti a modern élet legfontosabb értékét, nem sok mindent tudhatunk meg róla. A „új világot” végző soron kevésbé annak értékei és sikernarratívái, mint inkább a „régiből” ellenértékei és sikertelenség-narratívái jelölik ki. A sötétnek és elmaradottnak vízionált hagyományos paraszti világ sokkal kidolgozottabb karakterológiai és értékformákat mutat.

Ennek az elmaradott oldalnak a szimbolikus alakja az ötvenes évek kulákkfigurájának újraszabott változata: a magába forduló, kapzsi kvázikulák figurája.³⁵ A kvázikulák már inkább csak kártékony, mint ellenséges, a rendszer alapjait nem veszélyezteti, a falu közösségének ártani nem akar, egyéni céljait nem a közösség kárára próbálja elérni. A kvázikulák a kizsákmányoló kulákkal szemben önkizsákmányoló: saját magát, feleségét és családját hajszozza a munkába az utolsó lehetőségig. A figura emlékeztet az ötvenes évek sematikus antihőseire, ábrázolása azonban változatosabb, attól függően, hogy az adott film mekkora hévvel kritizálja az „elmaradott, régi világot”. Humánusabb a *Zápor* és a *Felmegyek a miniszterhez* kvázikulákja. A *Záporban* Pató a szövetkezetbe belépett, volt nagybirtokos, aki tudásával és tapasztalatával segíti az elnököt. Elmaradottságát a házasságról alkotott elképzeléseiben ragadja meg a film. Patót semmilyen érzelm nem köti feleségéhez, akit a ház körüli teendők ellátására tart, és a szövetkezet női brigádjának vezetésére is alkalmatlannak ítél. Balogh Bódog a humanizált kvázikulák legkarakteresebb prototípusa, benne az egyéni gazdálkodáshoz való ragaszkodás nem az ellenség ravasz válaszaként jelenik meg, csupán a kisember bohózszerű ügyeskedéseként a történelmi szükségszerűség megkerülésére. Ezzel együtt a film Balogh

34 A filmek összetettebb karakterábrázolását mutatja, hogy a sematikus filmekhez képest a hősök döntéseit, tetteit nem kizárólag a társadalmi tények (szövetkezet helyzete) határozzák meg, arra már magánéleti konfliktusaik és dilemmáik is alapvető hatással vannak.

35 A filmek ebben az esetben sem az ideológia iránymutatásának megfelelően jártak el, hiszen a párt narratívája szerint az ötvenes évek végére a „kulákkérdés megoldódott”. Itt érdemes szétválasztani azokat a filmeket, ahol nyilvánvalóan nem is volt cél egy új ellenségkép kidolgozása (*Megszállottak, Dúvad, Zápor, Felmegyek a miniszterhez*, részben *A mi földünk is*) és azokat, ahol vélhetően csak nem sikerült ezt a karaktert előállítani, csak egy meglévőből meríteni (*Kálvária, Félúton*).

Bódogot egy letűnt kor maradványaként állítja a néző elé, akinek bukdácsolását mulatságos végigkövetni.

A legszélsőségesebben ábrázolt zsupori kvázikulák figurája Tóth Sándor (*Kálvária*), aki a sikeres üzlet utáni koccintást követően is felszámolja az elfogyasztott bor árát, a film zárójelenetében pedig, amikor a várandós lánya leesik a szalmabálakkal megrakott kocsi tetejéről, csupán a törött kocsirudat siratja, aminél „*jobb kocsirúdja biztos nem lesz már.*” A dráma tetőfokán kissé komikumba forduló jelenet végén mindenki elhagyja Tóth Sándort, és vele együtt a bukásra ítélt egyéni világot. Az ő figurája is különbözik azonban a régi kulákformától, maga is keményen dolgozik, nem foglalkozik a falu közösségével, nem mások megrontása, csak saját gyarapodása hajtja előre. Az önkizsákmányolás több filmben is „régí paraszti” mentalitás szimbolikus formájaként jelenik meg, olyan elemeken keresztül, mint az életen át tartó spórolás, vagy a földhöz való kérelmelhetetlen ragaszkodás, ami a saját és a család munkarejének további önkizsákmányolását eredményezi.³⁶

Az „elmaradottságot” a filmek nemcsak egyes karakterekhez, de különböző intézményekhez is kapcsolták, elsősorban – az eszmei alapvetésnek megfelelően – az egyházhoz és a családhoz. A vallásosság a filmekben együtt jár az egyéni érdek felsőbbbségével, és az „új rend” legfontosabb alappilléreinek, a munkának az elutasításával. Zágón Mihály téveszelnök várandós felesége együtt él Mihály anyjával. Az anya vallásossága az önző és maradi lét attribútuma. Sikerül elérnie, hogy az asszony ne menjen el kórházba, hanem otthon szülje meg gyermekét, és hogy egész nap ágyban fekdjön a terhesség alatt. Ennek hatására olyannyira legyengül, hogy egy udvaron átvirrasztott viharos éjszaka következményeként – a film végén – meg is hal. Az anya (szimbolikusan a vallásosság) fő bűne, hogy a kollektív munkát nem képes önző érdeke elé helyezni. Folyamatosan ágál Mihály elnöksége ellen, majd a sorsdöntő éjszakán, mikor a vihar a szövetekezt állatait fenyegeti, marasztalja Mihályt, hogy inkább maradjon otthon ahelyett, hogy a kötelességét végezné a mun-

kában. A legtöbb filmben a család is jellemzően negatív konnotációban jelenik meg, egyfajta kényszerítő erőként, ami konzerválja a „hibásan” megkötött kapcsolódásokat, és amiből szinte lehetetlen kilépni. Egyes filmek éppen arra próbálnak példát nyújtani, hogyan lehetséges a megmerevedett kötelékeket feltörni. „*Amit rosszul kötöttek, annak szét kell szakadnia*” – fogalmaz Miskei a *Záporban*, és jövendölése valósággá is válik, mikor Patóné minden bátorságát összeszedve elhagyja férjét.³⁷

Elbeszélés- és cselekményminták, fordulatok

A téveszfilmes kánon a tematikai alapon túl a filmekben rendre visszatérő elbeszélési és cselekménymintákban mutatkozik meg. E minták – szemben a karakterológiai vagy hangulati elemekkel – döntő része már egy meglévő eszköztárból lett kiválogatva, amit azonban nem az ideológiai történetváz, hanem az ötvenes években készült téveszfilmek és -irodalom kínált. Az igazán figyelmes mozinézőben az a gondolat is megfogalmazódhatott, hogy a hatvanas évek tévesztörténetei is Urbán Dezső íróasztalán születtek. A legfontosabb, visszatérő cselekményminták a filmekben a téveszbál, a természeti csapás és a fiatal agronómuslány érkezése. Mindhárom cselekményelemnek a szűzsé előremozdításában van döntő szerepe, elfedve a sztoriban húzódo hiányokat.

A téveszbál az ötvenes évek téveszfilmjeinek is visszatérő cselekménymintája volt, mind a négy filmben (*Tűzkeresztység*, *Vihar*, *Hintónjáró szerelem*, *Körhinta*) hangsúlyos szerepet kap. Funkciója, hogy egy térben gyűjtse össze a történet összes szereplőjét. Az egyre gyorsuló, pörgő ritmussal, a homlokon legördülő verejtékcseppekkel a drámai feszültség is egyre növekszik, míg eléri a csúcspontot. Ebben a csúcspontban a mélyen feszülő konfliktusok törnek felszínre: kiderül a kulákasszony fondorlata (*Tűzkeresztység*), vagy a tiltott szerelem (*Körhinta*).³⁸

A mind dramaturgiai, mind filmnyelvi szempontból jól bejáratott formula a vizsgált filmekben már inkább a

36 Talán ezen a ponton kerül az ideológia a legnagyobb önellentmondásba, hiszen a legfontosabb ideáját, a kemény munkát mutatja elmaradottnak, önzőnek.

37 A család béklyóként jelenik meg más filmekben is (*Amíg holnap lesz*, *Kálvária*).

38 Kivételt jelent a *Hintónjáró szerelem* téveszbáli jelenete, ahol – az egész film könnyed, meseszerű hangulatának megfelelően – a bál inkább a játék és humor színhelye, ahol a falu fiataljai megtáncoltatják a lányt szigorúan ellenőrző asszonyt, hogy a lány végre szerelmével tölthesse egy kis időt.



Amíg holnap lesz
(Sinkovits Imre, Agárdy Gábor)

történetekben lévő hiányok pótlására, valamint a faluközösség elmaradottságának ábrázolására szolgál. Az *Amíg holnap lesz*ben a fiatal agronómusnőt, a *Fagyoszentek*ben a falu cigányemberét alázza meg a közösség a mulatság közben. A leleplezéssel tehát nem az ellenség valódi arca válik láthatóvá a közösség számára, hanem éppen a közösség valódi arcáról hullik le a lepel, tovább növelve ezzel a távolságot a tudatában már távolodó elnök és a falu tagjai között.

Különösen érdekes funkcióváltáson megy át a természeti katasztrófa visszatérő cselekménymintája is az ötvenes évek filmjeihez képest. A *Vihar*ban a természeti csapás a film elején következik be, annak hatására kezd felszínre kerülni a téeszelnök és a kulákok fondorlata,³⁹ és kezd rádöbbseni a közösség, hogy a boldog kollektív élet kizárólag a belső ellenség legyőzése után következhet be. Ezzel szemben az *Amíg holnap lesz* és a *Fagyoszentek* természeti csapásai (vihar és talajmenti fagy) a filmek utolsó harmadában sokkal komolyabb szerepet játszanak a cselekmény beindításánál, gyakorlatilag kipótolják a cselekményvezetésben mutatkozó hiányt, és önmagukban oldják meg a konfliktust. A filmek végére úgy tűnik, hogy a két téeszelnök többszöri kísérlet után sem képes kibékí-

teni és munkába állítani a közösség tagjait – a természeti csapás viszont szembesíti az embereket azzal, hogy az értékeket csak közös munkával képesek megvédeni. Szemben a *Vihar* cselekményével, ahol a természeti csapás ráirányítja a figyelmet a problémára, ami aztán a kollektív szellem és osztályharcos tudatosság kialakulásához vezet, e filmekben a kollektív szellem kialakulása helyett maga a természeti katasztrófa egyesíti a közösséget – legalábbis egy éjszaka erejéig.

A fiatal és vonzó agronómusnő jelenlétére is találunk precedenst (például a *Vihar* gépállomás-igazgatónőjében), azonban a szerep, amit a cselekmény alakításában betöltenek, egyedinek mondható. Mindkét esetben (*Amíg holnap lesz*, *Félúton*) az agronómusnő lesz a zsinórmérték a főhős (Zágon Mihály és Madarász Dani) karakterfejlődésében: azáltal, hogy a hős elkezd elfogadni és tisztelni, hogy a nő a munkában és a vezetésben egyenrangú társa tud lenni, idővel elkezd kiemelkedni az „elmaradott, patriarchális gondolkodású” közegeből. Az agronómusnő mellett így a téeszelnök is az új világ hírmondójaként jelenik meg, miközben mindkét film azt sugallja, hogy köztük legfeljebb plátói szerelem gyűlhat, a munka mindig elsőbbséget élvez az egyéni érzésekkel szemben is.

³⁹ A vihar után az elnök be akarja szántani a jelentős károkat szenvedett gabonát, majd felvenni érte a biztosítási összeget, így szembe kerül a munkát felvállalni kész paraszttal, élükön a fiatal párttitkárrel.



Félúton
(Szirtes Ádám,
Gyöngyössy Katalin)

Hangulat, végkicsengés

Szemben a karakterábrázolással és a cselekménymintákkal, a filmek hangulata és végkicsengése igazán egyedi és karakteres képet mutat. Az ötvenes évek sematikus tévesfilmjeit (*Tűzkeresztység*, *Vihar*) még a hurráoptimizmus jellemezte: az osztályharc súlyához mérten drámai stílusban beszéltek el a falu és a kollektív élet győzelmét. Az átmenet '53 és '56 között készült filmjei (elsősorban a *Hintónjáró szerelem*, kisebb részben a *Körhinta*) pedig mesészerű könnyedséggel emelték a szerelmet a társadalmi távolságokat lebontó magaslatra. Esetükben az osztályharc és a szerelem is olyan erővel bír, melynek révén a közösség képes levetni béklyóit, létrehozni egy „új világot” tükröző harmonikus közösséget. A korai kádárizmus rugalmas ideológiája bár beengedte narratívájába a rendszer fejlődéséből adódó problémákat (szövetkezeten belüli feszültség, helyenként erőszakos agitáció), de az ideológia történetében mutatkozó problémák – a direktívák szintjén, ahogy láttuk – mégis megoldódnak, és elvezetnek a diadalmas végkifejletig.

A korai Kádár-korszak filmjeiben egyik ötvenes évekre jellemző narratíva és hangulat sem köszön vissza. A cselekmények hangulatát sötétebb, melankolikusabb tónus jellemzi, végkicsengésükben nem a harmonikus jelen és reményteli jövőkép, hanem mély bizonytalanság

sugárzik. A filmek narrációjának atmoszférateremtő expozíciója is ezt a hangulatot vezeti be, mint a *Megszállottakban* a sötét városi utcán komótosan sétálgató hős. Az *Amíg holnap lesz* nyitójelenetében a kamera nagytotálban pásztázza végig a falut, miközben borongós, misztikus zenét hallunk, majd a kép azonnal egy sötét belső térre vált, benne Zágón Mihály ágyban fekvő, várandós feleségével. A filmben később világossá válik, hogy a sötét, misztikus zene az elmaradott, szektás vallásosság sötét világával kapcsolódik össze. A *Fagyoszentek* is egy melankolikusabb kezdéssel indít, a sötét képen lassan kiviláglik egy motor lámpája, miközben a hős zaklatott, disszonáns belső monológját halljuk.

A sötétebb tónusú kezdést követően a történetek elindulásával már felcsillan az esély a harmonikus végkifejletre. Nagy reményekkel indul mind Czimer András (*Amíg holnap lesz*) hazatérése, mind Madarász Dani (*Félúton*) téveselnökké választása. A *Megszállottak* hősei számára is felvillan az esély a megváltásra, amikor vizet találnak a pusztaságban.

Az igazán érdekes azonban a filmek végkicsengése. Egyrészt a konfliktusok a felszínen megoldódnak: a közösség megvédi a javait a természet veszélyével szemben (*Amíg holnap lesz*, *Fagyoszentek*), az önző és zsugori egyéni paraszt elnyeri méltó büntetését (*Kálvária*) vagy mégis a szövetkezet mellett dönt (*Felmegyek a miniszterhez*), az em-

berszámba sem vett asszonynak sikerül kilépni elnyomó házasságából (*Zápor*), a gazdaság felvirágzik (*A mi földünk, Megszállottak*).⁴⁰ Másfelől viszont a fabula mögé nézve, a filmek végkicsengése mégsem a megszokott hurraóptimizmust sugallja, hanem a bizonytalanságot. Még a legélesebben ideologikus, sok elemében osztályharcos moztit idéző *Kálvária* és *Félúton* is mély kétségek között hagyja a nézőt, tragikus végkifejletével. A *Kálvária* zárójelenetében Tóth Sándor szenvedésében merülünk el: családját elhagyja, ő a teljes bukás pillanatában sem képes a törött kocsiórúdján túl látni. Nem tudjuk meg, túléli-e anya és gyermeke a megpróbáltatást. A *Félúton* végén Madarász Danit szűrt sebbel támogatják az autóba, az ő és a felbolydult falu története is a teljes bizonytalanságban ér véget.

Patóné és Miskei szerelme sem teljesül be a *Zápor* végén. Miután otthagya férjét, Patóné felszáll a vonatra, ami újra elszakítja a főhőstől – nem tudjuk meg, visszatér-e valaha a faluba, ahol csak férjének szolgálója és az asszonyok rosszindulatú pletykáinak tárgya lehetett; és azt sem tudjuk meg, sikerül-e valaha a fiatalkorát a tanulásnak szentelő férfinak letelepednie és megtalálnia otthonát.

A természeti csapás egy éjszakára ugyan összekovácsolja a közösséget (*Amíg holnap lesz, Fagyosszentek*), de a közösségen belüli feszültségek feloldásáról nem biztosítja, a virágzó jövő ígéretével nem kecsegteti a nézőt. Különösen a *Fagyosszentek* atmoszférája erősíti ezt az érzetet. A feszültségeket a cselekményben maga a téveszelnők generálja, aki mindenáron át akarja vinni akarátát a szövetkezet tagjaiban. Viselkedése tehát éppen hogy nem egyesítő, hanem bomlasztó hatású, a történet végén nem is az ő többszörös utasítására vonulnak a földekre a falu lakói, hanem egymás példáját követik fokozatosan.⁴¹ A bizonytalanság érzését mélyíti el a zárójelenet is: Czimer András előre meredő, kétségekkel teli tekintettel néz bénultan maga elé. Az osztályharc (1950–53) és a szerelem (1953–55)

közösségformáló, összekovácsoló erejéhez képest egyetlen éjszaka jelentené a kollektív élet alapját.

A filmek, jóllehet képesek valamilyen választ adni az ideológia által is formált jelen problémáira, részben a már meglévő elbeszélés- és cselekménymintákból, részben újakat létrehozva, a jövővel kapcsolatban mégis bizonytalanságot, kétséget hagynak a nézőben.

Egy történet megszületésének / meg nem születésének háttere

A szocialista kultúra történeti elemzésében a rendszerváltás óta tartja magát egy vélekedés, ami normatív értékmérőként az ideológiától való függetlenséget vagy azzal szembeni ellenállást állítja. Eszerint az ideológiai simulékony-ság a filmek történeti és esztétikai relevanciáját csökkenti, egyben a „jó film” mércéjét is a kultúrpolitikai céloktól, elvárásoktól való eltávolodás jelöli ki, ezek a filmek hordozzák ugyanis a „valóságot” – az ideológiához igazodó filmeknek legfeljebb a hazugságait érdemes leleplezni. Ez a nézőpont abból a feltevésebből indul ki, hogy a diktatúrában létezett egy „társadalmi igazság”, mellette pedig az ideológia által konstruált hazug kép a valóságról, és a köztük lévő (utólagosan már könnyebben kimutatható) távolság a kor embere számára is nyilvánvaló volt. Ebből, a véleményem szerint félrevezető alapvetésből kiindulva kritizálták a filmtörténészek a tematikus téveszfilmeket is, amelyek nem érdemesek mélyrehatóbb elemzésre, csupán „párthatározat ízü” „politikai pamfletek” „a politikátörténet filmi megjelenítése” – ahogy az 1988-as Filmkultúra paraszti világot tematizáló számában a korszak játékfilmjeiről írták.⁴² Ezt a kritikai nézőpontot Báthory Erzsébet cikkének végén maga is kihangsúlyozza: az 1951 és 1961 közötti filmekről „hiába kérnénk számon a filmművészet va-

⁴⁰ Egyedül a *Félúton* fináléja igazán tragikus a hős bukásával.

⁴¹ Az első ember, aki elindul a földre, éppen az a volt módos gazda, akinek a lányát Czimer András mindenáron össze akarta házasítani a falu „cigányfiújával”. Az egyszeri belátás lesz tehát a fordulópont, ami végül elindítja a közösségi munkát, nem az elnöknek a közösség megszerzésére tett, kezdetben nagyon lelkes erőfeszítése.

⁴² A *Filmkultúra* 1988-ban jelentkezett egy a parasztság filmes reprezentációit elemző számmal, ahol már a szókimondó rendszerkritikus elemzési szempont van a középpontban. Az idézett részek két tanulmányban szerepelnek (Báthory Erzsébet: „A paraszt lelkében végbemenő mindenféle vívódás.” Parasztematikájú magyar filmek 1951 és 1961 között. In: *Filmkultúra* 24 (1988) no. 3. pp. 3–13.; Biró Gyula: Egy darab szegény emberiség. A múlt paraszti életének ábrázolása az 1945 és 1965 között készült magyar filmekben. In: *Filmkultúra* 24 (1988) no. 3. pp. 14–22.)

lődi autonómiáját.”⁴³ Bár magával az állítással aligha lehet vitába szállni, mégis azt az előfeltevést lehet kiolvasni belőle, hogy létezik autonóm, ideológiától független művészet – ez az ideál a paraszti világ ábrázolásában a két háború közötti, társadalom- és rendszerkritikus falukutató szociográfia. Ebből a perspektívából azonban szem elől tévesztenénk, hogy mind a valóság, mind az ideológia olyan konstrukciók, amelyek mindig egy adott szociokulturális és nyelvi közegben keletkeznek, és folyamatosan formálják egymást. A vizsgált filmek a legtöbb ponton valóban nem tükrözik a tézesítés hiteles történetét, azonban a maguk ellentmondásaival, kísérletező nyelvi- és képzetrétegeivel (hol pártos magabiztossággal, hol kétségekkel) hű lenyomatái a korai kádárizmus bizonytalan világának – jóval többet tükröznek, mint a politikátörténeti fordulatokat, noha azok megértésében is támpontot jelenthetnek. A zárórészben a tézesztörténet megteremtésének kulisszái mögé tekintek, megvizsgálva, milyen erőhatások formálták a filmek különböző rétegeit.

A filmekben megelevenedő téesz-narratíváknak számos különböző rétege mutatkozott meg a filmek elemzésénél. A filmek témaválasztásukban sok esetben az ideológia által kínált történetvázhoz igazodtak, a karakterábrázolásban viszont számos olyan figurával, motivációval találkozunk, amely egy változatosabb, színesebb társadalomképet mutat (akár téesszel szemben- vagy kívülálló figurákkal). Az ideológiai történetvázban mutatkozó és a cselekményben is érezhető hiányokat számos film a már meglévő cselekménymintákkal fedte el. A filmek negyedik, egyben legmélyebb rétege, ami az állandóságot jelentette⁴⁴, az a bizonytalanság, amely a filmek atmoszféráját és végkicsengését alapvetően határozza meg. A bizonytalanság léggömb tükrözi a korszak súlyos változásaival küzdő társadalom rezdüléseit, egyben rávilágít a korai kádárizmus ideológiájának bizonytalanságára is. Ez az a pont, ahol az egyéni tapasztalatok és világról alkotott elképzelések képesek voltak bejutni az ideológia által emelt burokkba, ami a történeteket szegélyezte. A bizonytalanság különböző szintjei pedig

kijelölik a történet, a tudás megszületésének folyamatát. Az alábbiakban pedig e szintek megvilágításában a vizsgált filmek keletkezéstörténetét fogom röviden felidézni.

1956 novemberétől kezdve Kádár János vezetésével a párt megkezdte új ideológiai alapjainak lerakását. Ez nem egy lineáris, végig kontrollált folyamat volt – ahogy például a párthatározatok tükrözték –, hanem ellentmondásokkal teli, a kontinuitás-diszkontinuitás tengelyében mozgó változás: sokszor megjelentek a régi reflexek, míg az új alapok még képlékenyek voltak. Ez a bizonytalanság makroszinten a párt és a filmművészet viszonyában is tükröződött. A filmművészetre részben még mindig tudatformáló eszközként tekintett a politikai vezetés, miközben már nagyobb önállóságot is szerettek volna hagyni, hogy a korábban teljesen eluralt művészeti ág „saját lábára álljon”, és önállóan váljon a szocialista tudat megformálójává. Ez az ellentmondás a filmekben is érezhető, amelyek kevés kivétellel lényegében a művészeti alkotás és a tudatformáló médium szerepei között maradtak.

A bizonytalanság lényegében minden szinten abból fakadt, hogy nem volt egyértelmű, a rendszerben mi is lesz pontosan az ideológia szerepe, tartalma és természete. Míg az ötvenes években egyértelmű volt, hogyan kell a társadalmat ábrázolni, és az is, hogy a „valóság” megnevezése kizárólag a párt privilégiuma, az átalakuló rendszerben bizonytalanná vált az ideológia tartalma: hol vannak a „mai valóság” határai, hol ragadható meg a közvetíteni kívánt tudás forrása, azt pedig hogyan sajátíthatja el a művész. Az 1958-as kultúrpolitikai irányelvek még a művész és a társadalom közti párbeszédet helyezték a középpontba, hogy a „művészek szoros kapcsolatot teremtsenek dolgozó népünkkel, ismerjék annak mindennapi életét”, ami ugyanakkor nem támaszkodhat „púztán élményekre”, például „alkalomszerű üzem- vagy falulátogatásokra”.⁴⁵ Az MSZMP KB Kulturális Osztálya 1960-ban az irányelvet még úgy értelmezte – éppen a *Kálváriával* kapcsolatos kritika részeként megfogalmazva – hogy a filmeseket úgy lehetne jobban „hozzáigazítani az élethez”, ha „legalább

43 Báthory: „A paraszt lelkében végbemenő mindenféle vívódás.” *Parasztematikájú magyar filmek 1951 és 1961 között*. p. 13

44 A vizsgált filmek alapján úgy látszik, hogy a korszak filmművészetében nem fokozatosan bomlott le a sematizmus és az ideológia által formált történetváz beépítésének folyamata. Ékes példa a *Megszállottak* és a *Felúton* párosa. Míg előbbi 1961-ben már egyértelműen a sematikus jegyek lebontása és a társadalomábrázolás egy új, hatvanas évekre jellemző útja felé mutat, az 1962-es *Felúton* még erőteljes sematikus-osztályharcos elemeket tükröz. A változásnak e folyamata tehát nem lineáris.

45 Vass (ed.): *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei*. p. 258.

néhány napra leküldenek őket egy faluba”,⁴⁶ ez a kutatómunka lényegében a megtapasztalt valóság ideológiához igazítását szolgálta volna. Ezzel szemben a PB 1961-es filmművészetről szóló ülésén már teljesen elvetették, hogy „a művészek élettel való kapcsolatát kirándulások és ismeretlen célú tanulmányutak jelentsék”.⁴⁷ A párt olvasatában nem a falu és az üzem világa hordozta „a mai valóságot”, azt csak a kész alkotásokat ellenőrző rendszer egyik kontrollszintjeként képzelték el: „A Filmművész Szakosztály a gyárakkal együttműködve biztosítsa, hogy az elkészült filmeket üzemekben, falvakban minél több ankéton megvitassák az alkotóművészek jelenlétében.”⁴⁸ Ezek a helyi kontrollbizottságok sem az „egyszerű munkásból és parasztból álltak”, hanem a helyi politikai és társadalmi szervek tagjaiból,⁴⁹ szélesebb társadalmi párbeszéd tehát sem a művész valóságészlelése során, sem a műalkotásra való reflexió során nem történhetett. A hatalom csupán egy modellezett társadalmi vitafolyamatot engedélyezett – még nem tudta elengedni a valóság megkonstruálásának privilégiumát, életismeretet várt el a művészekről, de ebbe a szubjektív tapasztalat vagy ideológiaértelmezés csak a párt objektívizált normáinak betartásával jelenhetett meg.

Annak ellenére, hogy a párt nem mondott le a történetmesélő isteni szerepéről, maga az elmondandó történet – abban az ideológia és a „valóság” szövevei – nem tudtak egységes narratívává összeállni, az alkotók és a kultúrpolitikusok számára bizonytalan volt, hogy hol végződik a valóság és hol kezdődik az ideológia. Galgóczi Erzsébet *Félúton* című regényéből készülő forgatókönyv dramaturgiai vitájának esete ékesen világít rá a problémára. A vitán Fehér Imre (filmkritikus) a birtokos paraszt (Limpár) ábrázolását túl sematikusnak, „kulákszerűnek” találta, az osztályharcos színezetű sematikus ellenségképpel szemben „valóságosabb” ábrázolást várt volna el, míg a pártvezető (Mók) karakteréből, aki gyarló-emberi tulajdonságokat mutat, a határozottságot, erőt hiányolta.

Az ellenségkép ábrázolásában tehát a valóságot kérte számon a sematikus-ideológiai képpel szemben, míg a vidéki szocialista vezető figurájában az ideológiai megformálást (erős, határozott, megingathatatlan) hiányolta a valóságos hibázó ember tulajdonságaihoz képest. Az elvárásoknak megfelelően átalakították a pártvezető figuráját, aki a regénnyel ellentétben a filmben képes a keményvonalas, dogmatikus elképzeléseiből engedni, attitűdje nem végig ellenséges Danival szemben, és a regénnyel ellentétben a pártvezető megtartja tisztességét: hezitálás nélkül utasítja el Limpár tisztességtelen ajánlatát az elnöki címre. Az ideológia és a „valóság” Dani karakterének átírásában is érezhető ellentmondásba került. A regényben határozatlan Dani éppen a mindennapi ember prototípusa lehetett volna, akit eleinte nem a szocializmus építése, hanem a „korhadó, középkori” falu felemelése vezet. Ez a kezdetben semleges és a történet végére is csak „félútig” jutó fejlődési folyamat csak úgy volt elfogadható, hogy a karakter múltjából kigyomláztak minden, ideológiailag kifogásolható elemet, így az ’56-os múltját (szemben a regénnyel, a filmben érezhető hangsúllyal ki kellett mondani, hogy neki ahhoz semmi köze), valamint egykori kapcsolatát a korábbi báróasszonnyal.⁵⁰

A bizonytalanság a történetek egyéni értelmezése közti ellentmondásokban is megmutatkozott, a régi reflexek szembekerültek az új értelmezési lehetőségekkel. Magyar József *A mi földünkjét* – amely film a szövetkezetesítés humánus egyben dokumentarista ábrázolásával könnyen az első reprezentatív tévesfilm lehetett volna – 1959-ben Egerben vetítették zártkörűen a helyi párt, tanács és tömegszervezetek vezetőinek. A film hatalmas sikert aratott, az elvtársak még a „szövetkezeti mozgalom” tényleges előremozdítására is hasznosnak, sőt szükségesnek tartották, ami szerintük „meggyorsítja a szervezést, a várakozási álláspontot megtöri.”⁵¹ A sikert követően egy veszprémi vetítésen tökéletesen ellentétes volt a fogadtatás, a vetítés után

46 MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztályának jelentése a filmművészetről (1960) MNL 288f.33/1960/156.e.

47 MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26. MNL 288-5 f. - 245. ö. e.

48 MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26. MNL 288-5 f. - 245. ö. e.

49 *A mi földünk* egy 1959-es Heves megyei bemutatóján például a jegyzőkönyv szerint a film „írója, Magyar elvtárs, Párt, Tanács, Tömegszervezetek, Hivatalok meghívott vezetői” vettek részt. MNL 288f.33/1959./8.ö.e.

50 Galgóczi Erzsébet–Kis József: *Félúton* című irodalmi forgatókönyvének DT-jegyzőkönyve. MNFA Ké. 191/11.

51 MSZMP KB Tudományos és Kulturális Osztálya – Feljegyzés „A mi földünk” c. film Heves megyei bemutatójáról (1959) MNL 288f.33/1959./8.ö.e.

– Magyar József szavaival – „*kitört a balhé*”. Hazugnak és revizionistának bélyegezték az alkotást, és betiltására tettek javaslatot.⁵² Ennek hatására a Központi Bizottság és a télesztítés (ekkor még) nagyhatalmú megmondója, Dögei Imre is megnézte a filmet, többek közt az ő javaslatára teljesen át kellett alakítani.⁵³ Lényegében mindenfajta feszültséget kihúztak belőle, a végére egy olyan idilli, harmonikus közös gazdaság képével kellett befejezni, ami végső formájában a *Megszállottak* ironikus zárójelentéhez hasonlatos. A film igazi tragédiája, hogy mire az átalakítások megtörténtek 1962-re, elvesztette ideológiai aktualitását, és csak nagyon rövid ideig volt műsoron, mindössze 29 000 néző látta.⁵⁴

Az elmesélendő történet tartalmának és az ideológia szerepének bizonytalanságából adódóan a hatalom által elvárt tudás átadása és tudatosítása sem mindig működött igazán hatékonyan. Több esetben is „nem megfelelő” tartalmú és időzítésű üzenetek ragadtak a filmekben, mint az ötvenes évekből ismert kulákfigura felidézése, ami az 1962-es *Felúton* alkotásakor már régen „elavult” ideológialelemnek számított vagy a téesztből való kilépés kérdése 1960-ban (*Kálvária*) – „*furcsa dolog, hogy amikor a magyar parasztság többsége belépett, sőt beözönlött a szövetkezetbe, most arról láthatunk filmet, hogyan lép ki valaki a tsz-ből.*”⁵⁵ A jelenség a filmkészítés olajozatlanságára, egyben túlműködésére is utalhat, magyarázhatja a jelenséget, hogy a kultúrpolitikai vezetés nem volt képes tisztán artikulálni a társadalomról elgondolható „valóságot”, de arra is, hogy kultúra szereplői próbáltak még

az elvártnál is nagyobb, ütősebbet dobni, még jobban kiélezve a lehetséges téteket és ellentéteket.

A filmek által megszülető történetek normáit és értékeit részben a cselekménybe ágyazott ellentétpárok jelölték ki, amelyek ideológiai üzenetek közvetítésére is alkalmasak lehetnek volna. Ahogy Reinhardt Koselleck írja: bármilyen történet elbeszélése során szükségszerűen megjelennek bizonyos ellentétpárok, amelyek kijelölik a „*lehetséges történelmek időbeli alapstruktúráját*”.⁵⁶ A tematikus téesztfilmek ábrázolásában a győztes-vesztes kategóriapárjához a modern-régi (vagy modern-elmaradott) párt kapcsolták. A filmek a „rég, elmaradott” oldal ábrázolásában kiaknázhatták a társadalomkritikai energiákat és lehetőséget. Kritika alá vették a szerintük modernizálódásra képtelen paraszti társadalmat, ami 1. még mindig erősen patriarchális jellegű, a nőekkel szemben elnyomó, 2. önkizsákmányoló, zsugori mentalitás, valamint 3. egy befelé forduló, munkát és a közösséget elutasító attitűd jellemzi. E „meggyökerezett” gondolkodásmódok és kötelek konzerválásában a vallás mellett a családot tette felelőssé a korszak tematikus téesztfilmje.

A pusztán ideológiai üzenet azonban itt valós társadalomkritikai szándékkal keveredik, e kettőt érdemes különválasztani. A patriarchális család képzete például korántsem volt minden valóság alap nélküli: létezett még falun az a gondolat, hogy a „*nő csupán segítőtársa a férfinak*”, „*kevesebb értékű, mint a férfi*”⁵⁷, a családfőtől, gazdától pedig „*mindenki függ és fél*” a családban, „*megüthet bárkit: feleségét, fiát, lányát, menyét, vejét, cselédjét*”.⁵⁸ Amit

52 Okkal valószínűsíthető, hogy a veszprémi „botrány” kiobbanásában része lehetett a hírhedt veszprémi keményvonalas kommunista bizottsági titkárnak, Pap Jánosnak (vagy körének), aki 1957-től töltötte be ezt a posztot.

53 A történetet egy Magyar Józseffel készült interjú alapján ismerjük, ami kézirat formában maradt fent a Filmarchívumban. Beszélgetés Magyar Józseffel, a „Mi földünk” című film rendezőjével. 1972. MNFA Ké. 274/10

54 Összehasonlításképp a *Felmegyek a miniszterhez*-t közel másfél millióan látták. (Homoródy József (ed.): *A magyar film 1948–1963*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1964. pp. 173–181.) Ahhoz, hogy az első igazán konszenzusos (művészi, ideológiai és presztízszszemszögből is elfogadott) paraszti, csak részben téesztmájú film, a *Húsz óra* elkészüljön, a gyártási rendszer teljes átalakítására, az alkotási, ellenőrzési, irányítási folyamatok enyhítésére volt szükség, ez a film már egy másik korszak más képzeteit és céljait tükrözte.

55 MSZMP KB Tudományos és Kulturális osztályának jelentése a filmművészetről (1960) MNL 288f.33/1960/15.ö.e.

56 Koselleck, Reinhart: *Historika és hermeneutika. Vulgo* 5 (2004) no. 2. pp. 158–164.

57 A hagyományos („szocialista átalakítás” előtti) paraszti világot bemutató, kiemelkedően fontos néprajzi kutatásban Hofer Tamás és Fél Edit a Heves megyei település, Átány társadalmát vizsgálták. Hofer Tamás–Fél Edit: „*Mi, korrekt parasztok...*” *Hagyományos élet Átányon*. Budapest: Korall, 2010. p. 127.

58 *ibid.* p. 128.

ugyanakkor a társadalomkritika elhallgatott, az a család kohéziós, szociális biztonságot jelentő szerepe, amit a szűk családon túl a különböző (nemcsak vérségi) rokoni kapcsolatok nyújtottak.⁵⁹ A filmek a házassággal kapcsolatban is rátapintanak valós jelenségekre, nem volt ismeretlen például, hogy „azok a házastársak is, akik rosszul élnek, leginkább »beletörődnek a sorsukba«. Azon fáradoznak, hogy lehetőleg [...] a belső egyenlőtlenség ne kerüljön nyilvánosságra”.⁶⁰

Bármennyire is politikai célokat szolgált tehát az uralkodó ideológia, mégis megfogalmazhatott olyan társadalomkritikai érveket, gondolatokat és célokat, amit a korszak (ideológiával, rendszerrel szemben akár kritikus) embere is magáénak vallhatott, és amivel részlegesen akár ma is egyetérthetünk, mint amilyen a demokratikusabb házasság és családforma, vagy éppen a szolidaritásnak, a közösségi érdeknek az egyéni fölé helyezése. Ez is mutatja, hogy az egyéni értékek, célok, ha nem is a politikai rendszer egészével, de bizonyos értékeivel összetalálkozhattak, olyan filmek tükrözik ezt az összefonódást, mint a *Zápor* vagy a *Megszállottak*.

Számos filmben azonban a mélyebb szinten létező valóságmagokra is építő társadalomkritika ideológiai célokat szolgált, a még létező jelenségek kritikáját rendre politikai felhangokkal artikulálták, azt szükségszerűen a szövetkezetbe be nem lépő karakterekhez, az új játékszabályokat be nem tartókhoz kapcsolták. A paraszti világ évtizedek óta vágyott modernizációjának módját kizárólag a szövetkezeti rendszer és a magántulajdonról való lemondás útján láttatták.

Miközben az ellenséges oldal élesen (*Kálvária*, *Amíg holnap lesz*), olykor finoman (*Felmegyek a miniszterhez*) kidolgozott volt, addig a vele szemben álló „modern” világot nem igazán sikerült tartalommal megtölteni, az lényegében torzó maradt. A párt kifejezett problémaként értékelte az új rendszer ellenében boldogulni kívánó (*Felmegyek a miniszterhez*, *Megszállottak*) és az autonóm hősök

(*Dúvad*) jelenlétét: a „filmekben a negatív szereplőket, illetőleg a hősök negatív vonásait ábrázolják élettelen és művészi-en, a pozitív oldal ezzel szemben kidolgozatlan, kényszeredett és rendszerint defenzívában van.”⁶¹ Az ideológiai történetvázban lévő hiányokat – melyek az új társadalmi rend tartalmát adhatták volna (pl. milyen a kollektív élet, milyen a közösségi ember) – a tematikus filmek nem tudták tartalommal megtölteni, nem rendelkeztek a „jövő szocialista közösségének” víziójával. A hiányokból fakadó feszültség, konfliktus megoldására, elfedésére az ötvenes években sikeresnek számító cselekménymintákat használnak fel, így például a természeti katasztrófa közösségteremtő erejét. Ezt a megoldást a kortárs filmkritika több ízben számon is kérte: „Nem értjük, mi szükség van a tehéncsorda értelmetlen meghajszolására, valamint nem világos az, hogy miért jelent ez megoldást a termelőségvetkezeti élettől viszolygó falu életében. A megrendezett körülmények ugyanis csak látszatra kényszerítőek és így az első közös munka nem elég súllyal esik a latba ahhoz, hogy az emberekben ennek nyomán megmozgasson új felismeréseket igazolja.”⁶²

Ez a hiány tükröződik a „miért kell belépni a téészbe” kérdés esetén, amire a filmeknek nincs pozitív válasza. A *Felmegyek a miniszterhez* meggyőzési jelenete tükrözi a tematikus téészfilmek válaszát a kérdésre: mikor Balogh Bódog megkérdezi, miért kellene belépnie, az első válasz, hogy ez a „történelem parancsa”. A filmek lényegében nem mondanak többet annál, hogy a szövetkezetek megalakulása történelmi szükségszerűség, amiből az egyén nem vonhatja ki magát, mert vagy közneveltség tárgyává válik (*Felmegyek a miniszterhez*), vagy tragikusan végződik a sorsa (*Kálvária*).

A bizonytalanság mellett véleményem szerint éppen ebben a ki nem tölthető hiányban válik láthatóvá az, amit valószínűleg nevezhetünk. A filmek akár tudatosan, akár céljukk-al ellentétesen tudósítanak arról, hogy az a bizonyos „vívódás” és „meggyőződés” valójában nem ment végbe az emberek tudatában, a „szövetkezeti mozgalom” nem volt

59 ibid. pp. 163–178.

60 ibid. p. 159.

61 MSZMP Politikai Bizottság ülése, 1961. szeptember 26. MNL 288-5 f. - 245. ó. e.

62 Idézet innen: Szombathelyi Ervin: *Amíg holnap lesz*. *Népszava* (1962. 05. 10.) p. 2. A *Fagyosszentekkel* kapcsolatban nagyon hasonló volt a vélemény: „Bármily megkapó is mozgóképnek mondjuk a fagyveszély ellen gyújtott tüzek »csillagvilága«, majd a füstfelhőbe takarózott hajnali völgy – megfogatoszik, filmbeli szépségét veszti ez a szépség, ha képtelen vagyok elhinni, hogy ezeket a tüzeket az adott emberek adott és ábrázolt lelkiállapotukban csakúgyan meggyújthatták.” Rajk András: *Fagyosszentek*. *Népszava*. (1962. 11. 29.) p. 2.



Felmegyek a miniszterhez
(Páger Antal)

képes tényleges társadalmi mozgalommá válni, és míg társadalmi súlya az életmód, háztartás, munkaszervezet vonatkozásában igazán meghatározó volt, a tudat szintjén mégsem töltötte be messianisztikus célját, nem határozta meg az emberek gondolkodását, világról alkotott elképzeléseit:

„A falusi polgárok, a rájuk erőszakolt létfeltételek, társadalomszerveződési korlátok között egyszerűen nem vettek tudomást az átnevelésükre irányuló törekvésekről s többnyire visszavonultak a magánéletbe. Az apparátus által megálmodott »szocialista embertípus« eszméje a központi nyomás igen lassú enyhülésével, a hatvanas-hetvenes évek fordulóján elvesztette jelentőségét. A megélhetés praktikuma jegyében az anyagi gyarapodásban sikeres ember vált – követendő – modellértékű karriercéllá.”⁶³

A számos ponton ideológiaizú filmek mélyén ez a valóságosság részben pont a hatalom által elvárt deheroizáló hangnem eredménye: a tutyimutyi téeszvezetés, a mélyvízbe dobott csetlő-botló téeszelnőkök, a bürokratikus zsákutcák az elvárt mindennapiságot sugallják, így viszont a szövetkezeti mozgalom tudati szinten való elültetésére,

társadalmi küldetéstudattá emelésére nem alkalmasak. Az antagonisztikus ellentétekre épülő politikai üzenetek (pl. barát-ellenség dichotómia az ötvenes évek téesz történeteiben) felbomlása, és az új társadalmi ellentétek ábrázolásának hiánya azt is megmutatja, hogyan esik szét a tudatformálás ötvenes években jellemző folyamata, és hogyan kezd a képernyőre kerülni egy mélyebb és hitelesebb társadalomábrázolás.

Ironikus módon a filmek által a társadalomról közvetíteni kívánt tudás tehát – egyfajta fordított önbeteljesítő jóslatként – éppen ellentétes képet mutatott magával a társadalmi folyamat valós alakulásával. A közösségteremtés, közösségért való munka és áldozat ígézetével szemben éppen a magánéletbe való visszahúzóódás zajlott le – a hatalom küzdelme a kívánt tudás társadalmisításáért valójában az elkerülhetetlen valóság elleni küzdelem volt. És nem kizárt, hogy az emberek közélettől való elfordulásában az is közrejátszott, hogy a korai kádárizmus érdemben nem tudott az ötvenes évekhez képest önálló, attól elhatárolható reményteli alternatívát és történetet megteremtteni.⁶⁴

63 Valuch Tibor: *Rekviem a parasztságért*. Debrecen: Határ Füzetek, 1988. p. 127.

64 Igaz ez a reprezentatív téesz történetek hiányára is. Mutatja a hatalom 1958 és 1963 között készült filmekkel kapcsolatos elégedetlenségét, hogy évekkel később a kultúrpolitika még mindig komoly erőfeszítéseket tett, hogy megszűlessen a kanonikus filmes téesz történet, ami Kósa Ferenc *Tízezer napja* lett volna. (erről ld. Varga Balázs: *Filmirányítás és -politika Magyarországon 1957–1963*. Doktori Disszertáció. Budapest: ELTE, 2008. pp. 133–136.)

Konklúzió

A kultúrpolitika részben a játékfilmekről várta el, hogy megteremtse a paraszti világ átalakulásával kapcsolatosan elvárt tudást, történetet. Jól mutatja a korszak ellentmondásos és bizonytalan jellegét, hogy a filmművészet ezt a célt egyszerre teljesítette is, meg nem is. Teljesítette, hiszen az elvártnak megfelelően már nem teljesen dogmatikusan, hanem számos ponton valóságosabbnak tűnően ábrázolta a társadalmat, és nem is teljesítette, mert a bizonytalanságban nem talált bizonyosságot, ami a szocialista jelenbe és jövőbe vetett hitet megalkothatta volna.

A vizsgált játékfilmek ennek a bizonytalanságnak nagyvonalakban kétféle lenyomatát adják. A filmek egyik csoportjáról elmondható, hogy a képes azt karakteresen, magabiztosan ábrázolni, megtalálva benne a humor (*Felmegyek a miniszterhez*) vagy éppen a drámai feszültség (*Megszállottak*, *Zápor*) kibontásának lehetőségét.⁶⁵ Míg a tematikus filmeknél a hiányban, e filmeknél éppen a bizonytalanság érzékelésében és az arra való mély, emberi reflexióban mutatkozik meg az, amit valóságnak nevezhetünk. Kétségtelenül e kategória legjelentősebb alkotása a *Megszállottak*, melynek ironikus zárójelenete önmagában is érzékletesen világít rá a hatalom céljainak, módszereinek ellentmondásosságára, és a film többi részével kontrasztba állítva a legtisztábban mutatja meg az ideológia és a „valóság” érzékelt distinkcióját. A filmek másik csoportja, jobbra a tematikus filmek, jobban igazodnak az ideológia által elvárt narratívához, érezhetően dolgoznak azon, hogy bizonyossággal töltsék ki annak réseit, de összességében (akár akarataik ellenére) mégis kétségeket, instabilitást mutatnak.

66

A változásban lévő társadalmi helyzetek és a szocialista jelen és jövő bizonytalanságának ábrázolását a korszakban a hatalom kritikával illette. Részben csalódottságot váltott ki a tekintetben, hogy a művészek „nem ismerik a mai valóságot”, ebből kifolyólag nem megfelelő témákat nem megfelelő időzítéssel vagy nem megfelelő karakterformák szerint ábrázolnak, miközben szimultán éppen a változékony világ valóságának ábrázolását várták volna el

a filmekről. A bizonyosságot bizonytalanságban. A szocialista kultúrpolitika viszonyulása alapvetően változott meg a hetvenes évekre, mikorra a nagy társadalmi téteket megmozgató, közben társadalmi bizonytalanságot sugárzó mozik egyfajta etalonnak számítottak – szemben a hetvenes évek már befelé forduló filmjeivel. A következtetés, amit Almási Miklós 1977-ben levont, retrospektíve világítja meg a hatalomnak a társadalom elképzelhetőségével kapcsolatos viszonyát a hatvanas években, egyben annak átalakulását. „Korábban [...] úgy éreztük, hogy a társadalmi fejlődés ábrázolását csak úgy lehet megvalósítani, ha a filmen belül a történet végére – megoldódnak azok a súlyos konfliktusok, melyekbe a hősök belekeveredtek, s amelyektől a társadalom maga is szenved. [...] Meg kellett tanulnunk, hogy a hős és a történelem olykor ellentétes utakon jár: a társadalmi fejlődés előremozdulását úgy is lehet ábrázolni, hogy közben a filmbeli hősök elbuktak, meghaltak, vagy vargabetűkbe kényszerültek.”⁶⁶ Ebben a perspektívában a bizonytalanság már a társadalmi fejlődés felé tett első lépésnek tűnt azáltal, hogy a nézőknek nem kész válaszokat ad bizonyos társadalmi problémákra, hanem csak elgondolkoztatja őket. Ez az elgondolkoztatás pedig éppen a korai kádárizmus azon célkitűzését szolgálhatta volna, hogy a művészet ne direkt politikai üzeneteken keresztül, hanem indirekt módon, gondolatok elültetésével formálja az emberek tudatát. Végül annak belátása, hogy nem a direkt ideológiai átfórálással lehet megteremteni a „szocialista embert”, vezetett el a tudatformálásnak egy új, láthatatlanul a bőr alá hatoló, sajátosan a kádárizmusra jellemző mechanizmusáig.

⁶⁵ Ebbe a csoportba lehet sorolni a *Felmegyek a miniszterhez*-t, a *Záport* és a kikényszerített átalakításokkal elhalványított drámai feszültség ellenére a *Dívadot* is.

⁶⁶ Almási Miklós: A magyar film tizenöt évének néhány tapasztalatáról – Tézisek és gondolatok a vitához. In: *Filmkultúra* 13 (1977) no. 6. p. 11.

Patrik Tamás Mravik

Certainty in Incertitude

Endeavours of Creating the Narrative of Collectivization in Early Kádár-Era Fiction Films

Patrik Tamás Mravik's essay analyzes the process of the creation of a complex narrative in fiction films about the most effective social transformation in the early Kádár era, the agricultural collectivization in rural Hungary. After the revolution of 1956, Kádár and the new leadership had to create a new, acceptable and sustainable character and narrative about socialism, about society and of course about themselves. One of the most essential part of this narrative – socially and ideologically as well – was the story of agricultural collectivization.

Fiction films from 1957 to 1965 thematizing the 'collectivization movement' reflect to a changing and contradictory era, where the ideologically created elements and the visions, experiences of society were competing for grasping *reality*. Although these movies have many different layers, the common feature is the uncertainty in the texture of the narrative, which ensues from the uncertainty of the meaning of 'reality', the ambiguity about the acceptable form of shaping this reality, and of course from the confusion of the changing sociocultural context.

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett témák

A KOREAI FILM 100 ÉVE

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 3.

KORTÁRS TÉVÉSorozatok

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu