

Milojev-Ferkó Zsanett

Szemüvegesek és Harlekinek Felnövekedéstörténetek a magyar új hullámban

Tanulmányomban arra keresem a választ, hogy a magyar új hullámban milyen filmtörténeti, társadalomtörténeti és kultúrpolitikai indokok álltak a felnövekedéstörténetek jelenségszerű elterjedése mögött. Jelen szövegben *A műfajok a magyar filmtörténetben* címmel megjelent Kovács András Bálint-tanulmány által használt logika mentén használom a szerzői film és a felnövekedéstörténet kategóriáit,¹ ennek értelmében a továbbiakban a szerzői film főműfajként, a felnövekedéstörténet pedig alműfajként szerepel.

A társadalomtörténeti háttér felvázolása után a Kádárkorszak és az ifjúság helyzetét vázolom. Ezt követően a hatvanas évek filmtörténeti környezetének legfontosabb jellemvonásait mutatom be, fókuszálva azokra a tényezőkre, amelyek hozzájárultak a felnövekedéstörténetek elterjedéséhez. Ezt követően az alműfaj legfontosabb jellemzőit azonosítom, és felvillantom, hogy milyen tematikus vonások jelennek meg a felnőtté válás kapcsán a vonatkozó alkotásokban. Céлом az, hogy bemutassam, miért és hogyan váltak kardinálissá a hatvanas évek magyar filmtörténetében a fiatalokról szóló változástörténetek.

A fiatalság mint epitheton ornans

A felnövekedéstörténetek új hullámbeli megjelenése szizmográfként jelzi a kurrens változásokat, hiszen a műal-

kotások „tünete” a világnak, amelyben aktuálisan megjelennek. Míg a Bildungsroman a 18. század végén nyújtott mintát a fiatalok számára a dupla forradalom után a modern kultúrába való belépéshez,² addig az 1950-es évek végétől a filmben megjelenő felnövekedéstörténetek a társadalom jelentékeny rétegét alkotó fiatalok eszmélését, változástörténetét konzerválják, reflektálva a periódus társadalomtörténeti, politikai és filmtörténeti mozgásaira.

Amerikában az ötvenes évektől kezdődően az ifjúság szerepe átalakult, és különböző lázadási formákban csúcsozott ki. Ezek eredője a fekete polgárjogi mozgalmakhoz (1955–1968) kapcsolódó demonstrációs kezdeményezések voltak, közös nevezőjük pedig a (vietnámi) háborúellenesség volt. Theodor Roszak kifejezésével élve az akkori fiatalok ellenkultúrát („counter culture”) hoztak létre. A neves szociológus meglátása szerint a fiatalok feltűnése a társadalmi nyilvánosság szerkezetében abban állt, hogy a társadalom fele huszonöt éven aluli volt, akik átértékelték, miféle erő, lehetőség és hatalom rejlik nagy számukban.³ Roszak értelmezése szerint a fiatalok öntudatra ébredését részben a piaci mechanizmusok segítették elő és támogatták, amennyiben nagy létszámú társadalmi csoportként sok szabadidővel és magas keresettel rendelkeztek. Emellett az egyetemi felsőoktatás szélesebb körű elterjedése, illetve a szülők által alkalmazott engedékenyebb és liberálisabb nevelési módszerek is a fiatalság

A tanulmány DOI-száma: <https://doi.org/10.70807/metr.2024.4.1>

1 Kovács András Bálint: *Műfajok a magyar filmtörténetben*. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetenben/> (utolsó letöltés ideje: 2023. 05. 05.) <https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.4> Érdemes megjegyezni, hogy ez a tudományos vizsgálat nem tekinti műfajnak a felnövekedéstörténeteket, hanem a nevelődési film műfaját vizsgálja, amely valószínűsíthetően részben vagy teljesen átfedést képez a felnövekedéstörténetekkel. Ez is a kategória immanens „rugalmasságát” és tudományos megítélésének ambivalenciáját mutatja. Ennek oka abban áll, hogy a műfaj genológiai szubsztanciája túl általános (a fiatalság és a változás).

2 Lásd erről bővebben: Moretti, Franco: *The way of the world. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso, 1987.

3 Roszak, Theodore: *The making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. New York: Anchor Books, 1969. pp. 1–41. (Magyarul: Roszak, Theodore: *Ellenkultúra születik. Gondolatok a technokratikus társadalomról és ifjú ellenzékéről*. [trans. Krassó György] Budapest: Népművelési Intézet, 1979.)

társadalomban betöltött új szerepét erősítették. Az ellenkultúra közös jellemzője a fennálló társadalmi rend és intézmények kritikája mellett az egyéni szabadság és az önmegvalósítás előtérbe kerülése volt, ezzel összefüggésben a generációs feszültségek is felerősödtek, és diskurzusképző tényezővé váltak.⁴ Továbbá az erőszak- és háborúellenesség, a szexuális gátak felszabadulása, valamint szociális érzékenység jellemezte az ellenkultúrához tartozó fiatalokat.⁵ Amerikában a hippimozgalom, a beatmozgalom, a yippik és az egyetemeken szerveződő újbaloldali eszméket magukénak érző diákok tüntetései (pl. a Columbia Egyetemen Students for The Democratic Society és a Berkeley Egyetemen Free Speech Movement) voltak a legmeghatározóbb ellenkulturális szerveződések, míg Európában szintén az újbaloldali nézeteket hirdető, még forradalmibb színezetű diáklázadások terjedtek el (pl. az 1968-as, párizsi és nantterre-i diákok által szervezett megmozdulások). Továbbá ekkor indul el az Egyesült Királyságból világhódító útjára a beatmozgalom a Beatles és a Rolling Stones elsöprő erejű és eksztatikus élményt nyújtó dalaival. A fiatalok által kialakított lázadási formák heterogénnek és ideológiailag kiforratlannak nevezhetők. Összességében azt mondhatjuk, hogy az ellenkultúrában „a Rend megtagadásán (elhatárolódáson) alapuló cselekvésen volt a hangsúly: egy saját »világ«, »saját kultúra«⁶ létrehozására törekedtek a fiatalok; szuverén világuk „kulturális értelemben forradalmi kísérlet (életmód- és értékforradalom)”⁷ volt.

A nyugaton megjelent ifjúsági kultúra fentebb említett vonásai és jellemzői, idomulva a szocializmus klímájához, nagyjából egy időben jelentek meg a keleti blokk országa-

iban is. A hazai pártvezetés mindig is kiemelt figyelmet fordított a fiatalok nevelésére, hiszen a kommunista párt ideológiai és erkölcsi értelemben felvértezett utánpótlásként tekintett rájuk. A Kádár-rendszer legfontosabb feladata a szocializmus építése volt, és ennek megfelelően a nevelés célját a szocialista embertípus megteremtése jelentette.⁸ Hogyan értelmezhetjük a szocialista embereszmény fogalmát? Durkó Mátyás korabeli értelmezésében⁹ a szocialista polgárt az ideológiai tisztánlátás jellemzi, emellett a fizikai, szellemi, erkölcsi és esztétikai ismereteknek, valamint a politechnikai tudásnak is a birtokában van. Tudományos közhelynek számít, hogy a szocialista (fiatal)ember a közösségért létezik. Számára a legfontosabb a munka, ezáltal a termelés fokozása az egyik legfontosabb célja (erre utal a politechnikai tudás mint szocialista egyén epitheton ornansa), valamint a szocialista-marxista ideológia elsajátítása és mindennapokban való alkalmazása is prioritást élvezett.

Az ideologikus megfontolások mellett kurrens politikai indokok is álltak a pártvezetés részéről a fiatalok helyzete iránti kiemelt figyelem háttérében, hiszen a kádárista garnitúra számára az 1956-os események miatt kardinális jelentőségű volt az ifjúság helyzete. Az októberi események kirobbantásában ugyanis kiemelkedő jelentőségű volt az egyetemista fiataloknak és a Corvin közti harcokban részt vevő kamaszoknak. A pártvezetés a forradalmi események létrejöttének egyik eredőjeként az ifjúság nem megfelelő, sikertelen ideológiai nevelését jelölte meg, ezért is vált meghatározóvá az ötvenes évek második felétől az ifjúság megfelelő ideológiai és erkölcsi útra térítésének

4 A kijelentést árnyalando érdemes megjegyezni, hogy Horváth Sándor *Kádár gyermekei* című könyvében hívja fel a figyelmet arra a tényre, hogy ennek a tudományos szakirodalomban is közkeletűnek mondható megállapításnak nincs empirikus alapja. Úgy véli, hogy a Kádár-rendszerben nem alátámasztható, hogy a haj megnövesztése a szülők elleni lázadásból vagy a rendszer elleni ellenállásból fakadt, hiszen az ugyanúgy értelmezhető a kortársakkal vagy a rendőrökkel szembeni forrongásként, mint a szocialista rendszer elleni lázadásként. Joggal teszi fel tehát a kérdést: „Volt-e egyáltalán a megszokottnál nagyobb generációs konfliktus a hatvanas években, vagy pusztán a hatalom által teremtett diskurzus hintette el azt a köztudatban, hogy a minden évtizedre jellemző generációs különbségeket apák és fiúk szembenállásaként ábrázolják?” In: Horváth Sándor: *Kádár gyermekei. Ifjúsági lázadás a hatvanas években*. Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009. p. 12.

5 Roszak: *The making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*. pp. 1–41.

6 Barcsi Tamás: Nemzedéki lázadás a hatvanas években: értékek, „határsértések”, narratívák. In: Garami András – Mekis D. János – Németh Ákos (eds): *Nemzedéki narratívák a kultúratudományokban*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2012. p. 136.

7 *ibid.*

8 Pukánszky Béla – Németh András: *Neveléstörténet*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó Rt., 1996.

9 Durkó Mátyás: Szocialista műveltség- és embereszmény. *Magyar Pedagógia* 1 (1961) no. 2. pp. 167–187.

ügye. Ennek nyomán hívták életre 1957-ben az oktatáspolitikai irányváltást jelző új direktívát, amely szerint „a nevelői gyakorlatnak a közvetlen politikai-ideológiai nyomás alól való felszabadítása, a nevelők szakmai autonómiájának a kiszélesítése, a fiatalokkal való foglalkozás viszonylagos politikátlantitása”¹⁰ volt az új nevelésügyi paradigma célja – ez utóbbi természetesen szoros összefüggésben állt a kádári konszolidáció egyik legfontosabb küldetésével, a hétköznapi élet demilitarizálásával. Emiatt „vigyázó szemeket” minden, véleményük szerint ellenforradalminak tűnő fiatalok általi csoportosulásra vagy „ifjúsági problémára” kiemelt módon vetették. Jó példa erre a nyugati zenei hatások és ezen belül a beatkultúra kontrollálása. A kádári garnitúra általa elfogadottnak tekintett értelmezési keretet és „használati útmutatót” is konstruált ezeknek a hatásoknak a megfelelő interpretálására a fiatalok számára. Általánosan elmondható, hogy a fiatalok nyugati szubkultúrákhoz való vonzódását a Központi Bizottság a „testi-szellemi fejlettségük és társadalmi érettségük közötti átmeneti disszonanciával magyarázta, amiben a hatalom szemszögéből annak lehetősége rejlett, hogy a »dackorszak« elmúltával integrálódhattak a szocialista társadalomba”.¹¹ Vagyis a Kádár-rendszer a fiatalok megnyerését és maguk mellé állítását – részben az ötvenhatos események, részben a megfelelő „utánpótlás” kitermelése miatt – kezdettől fogva fontos célként jelölte meg, és ehhez a szórakoztatás lehetőségeinek kiterjesztését és egyúttal korlátok közé szorítását tartották a legjobb eszköznek.

Míg a Rákosi-korszakban a szocialista vezetés számára az irodalom volt a legfontosabb művészet, addig a ká-

dárizmusban a film vált a legmeghatározóbb művészeti formává. Jancsó Miklós találó szavait idézve: a magyar filmet Aczél György választja ki „friss virágnak a rendszer akkor még kicsit bűdös gomblyukába”.¹² Ez egyrészt azt jelentette, hogy „cselekvő filmként” erőteljesen jelent meg a közgondolkodásban, vagyis beleszólt a társadalom nagy kérdéseibe, sőt formálta azokat. Újhelyi Szilárd, a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőosztályának vezetője így nyilatkozott egy korabeli interjúban a (film)művészet korabeli szerepéről: „Abban a politikai légkörben, amely – óriási megrázkódtatások után – a hatvanas évek elején kialakult, a politikai vezetés nem egyszerűen eltűrte, tolerálta, hanem aktívan igényelte is mindannak a kimondását, ami az alkotókban forrongott. A politikai vezetés világosan kimondta, hogy a kritikát segítségnek tekinti, s hogy a szocializmus talaján szabad kritikailag analizálni a viszonyokat, mert az igen feltétele lényegében egy ilyen analízis, amelynek során bizonyos konkrét jelenségre nem kell mondani, mintegy kiküszöböléses módszerrel, hogy kialakuljon a lehetséges és kívánatos igen. Ez a légkör teremtette meg a feltételét annak, hogy a művészek belső igénye és a kultúrpolitikai elvárás találkozhatott.”¹³ A párbeszéd koraként¹⁴ is értelmezett korszaknak tehát az egyik nagy vívmánya az volt, hogy a pártvezetés és a művészek között dialógus állt fenn. Emellett a kádári vezetés kirakatpolitikai igénnyel felhasználta konszolidálódó, reformista törekvéseinek nemzetközi legitimálására a filmművészetet, amely akkoriban jelent meg az egyetemes filmtörténeti porondon, és számos díjjal jutalmazott exportcikk lett.¹⁵

10 Halász Gábor: *Az ifjúság nevelése és az oktatáspolitikai Magyarország a hatvanas évek elején – történeti politikai elemzés*. http://halaszg.elte.hu/download/Ifjusag_nevelese.htm (utolsó letöltés ideje: 2020. 12. 10.)

11 Csatári Bence: *„Ezek a fiatalok” – Ötvenéves az Ifjúsági törvény I.* <https://neb.hu/hu/ezek-a-fiatalok-otveneves-az-ifjusagi-torvenyi> (utolsó letöltés ideje: 2024. 02. 27.)

12 Jancsó Miklós: A Nagy Bumm... Sőt, a Nagy Reccs. In: Révész Sándor (ed.): *Beszélt évek 1957–1968. A Kádár-korszak története, I. rész*. Budapest: 2000, Stencil Kulturális Alapítvány. pp. 409–414. loc. cit. p. 411.

13 Biró Yvette – Zsugán István: A „cselekvő” filmről, a fiatalok nemzedékéről, a bírálat igényéről. *Beszélgetés Újhelyi Szilárddal. Filmkultúra* 11 (1970) no. 1. pp. 5–11. loc. cit. p. 6.

14 Lásd erről bővebben: Varga Balázs: *Párbeszédnek kora. A hatvanas évek magyar filmje*. In: Rainer M. János (ed.): *A „hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 56-os Intézet, 2004. pp. 427–446.

15 1965-ben Banovich Tamás *Az életbe táncoltatott leány* című munkája a technikai nagydíjat nyeri el Cannes-ban, 1967-ben Kósa Ferenc *Tízezer nap* című alkotása pedig a legjobb rendezésnek járó díjat érdemli ki a francia rivierán a nagyjátékfilmek versenyében. 1966-ban Jancsó Miklós *Szegénylegények* című klasszikusát FIPRESCI-díjjal jutalmazzák Locarnóban, és 1967-ben Londonban az év legjobb külföldi filmje lesz. Fábri Zoltán *Húsz óra* című alkotása számos elismerésben részesül: a moszkvai nagydíj és a FIPRESCI-díj

Fontos kiemelni, hogy a magyar új hullámban színre lépett egy új nemzedék: a Máriássy-osztályként számon tartott rendezőgeneráció (Elek Judit, Gábor Pál, Gyöngyössy Imre, Huszárik Zoltán, Kardos Ferenc, Kézdi-Kovács Zsolt, Rózsa János és Szabó István), illetve a korban hozzájuk közel álló alkotók (Sára Sándor, Gaál István) kezdik meg ekkor alkotómunkájukat. A pártvezetők kiemelt figyelmet fordítottak a fiatal rendezőkkel való jó kapcsolatra, sőt a Balázs Béla Stúdió elindításával az ő pályakezdésüket támogatták és részben kontrollálták.¹⁶ Így nyilatkozik erről Kézdi-Kovács Zsolt: „... úgy érzek, hogy az a generáció, amelyik akkor ereje teljében volt – Fábrián kívül Máriássy, Makk, Várkonyi –, az 56-os forradalom körül a hatalom szemében leszerepelt. Várkonyi például a *Keserű igazság* után tulajdonképpen szilenciumot kapott, s elég sokáig nem juthatott filmhez. Makk, Fábri, Máriássy mind megégették magukat a forradalom előtti filmjeikkel. Ráadásul készült egy botrányos interjú 58, 59 körül a *Corriere della Sera*-ban a magyar állapotokról. A BBS megalakításával szerintem tudatosan le akarták választani ezt a bizonytalan generációt a filmszakmáról. S a hatalom – amellet, hogy a konformista öregekre: Keletire, Bánra, Gertlerre továbbra is számított – megpróbált inkább a fiatalokra építeni. Abban reménykedtek, hogy fel tudnak használni minket ellenük.”¹⁷

Felnővekedéstörténetek a magyar új hullámban

A felnővekedéstörténetek (al)műfaji meghatározása, azaz „invariáns tematikus vonásainak rendszere”¹⁸ kihívás elé állítja a fiatal kutatót. Imre Anikóval¹⁹ egyetértve úgy vélem, hogy a teen film, teenpics, youth film kategóriák a meglévő, elsősorban hollywoodi termékeken és amerikai fogyasztókon alapuló meghatározások nem megfelelőek a kelet-európai tapasztalattal felnövő fiatalok eszmélésének kategorizálására, emiatt tanulmányomban a Bildungsroman meghatározásából indulok ki. Alapdefinícióként Bahtyin meghatározásának átemelését javaslom, aki szerint a nevelődési regényben „a fiatal hős változása szüzséképző jelentőségre tesz szert”.²⁰ Vagyis a fiatalság mint epitheton ornans jelenik meg, valamint a változás válik esszenciális elemmé ezekben az alkotásokban: ezek elégséges és szükséges feltételei lehetnek a felnővekedéstörténetek alműfaji meghatározásának. Ez utóbbit emeli ki a hatvanas évek filmjeinek egyik legfontosabb jellemzőjeként Kovács András Bálint is, aki így fogalmaz: „A hatvanas évek filmjeinek középpontjában – akár a magánélet, akár a társadalmi élet volt a cselekmény színtere – egy külső vagy belső történet állt. Ezt a legegyszerűbben úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a film végén az elejéhez képest valamilyen lényeges változás áll be.”²¹

A szocialista Bildungsromannal foglalkozó teoretikusok több olyan megállapítást is tettek, amelyek kiválóan alkalmazhatók a hatvanas évek felnővekedéstörténeteinek leírására. Benjamin Kohlmann mutatott rá arra a tényre,

mellett 1965-ben a Velencei Filmfesztiválon UNICRIT-díjjal és a Cinéma 60 elismerésével is jutalmazták. 1963-ban Szabó István *Te* című alkotása – többek között – Cannes-ban elismerő oklevelet szerez, Oberhausenben az evangélikus zsűri első díját kapja. 1965-ben Vadász János *Nyitány* című munkája a dokumentumfilmek nagydíj mellett a filmtechnikusok szövetségének díját is megkapta a cannes-i rövidfilmszekcióban.

¹⁶ Erre utal az a tény, hogy a Balázs Béla Stúdióban készült alkotásoknak nem volt bemutatási kötelezettségük.

¹⁷ Muhi Klára: Gettó, egyetem, politikai csatátér. A BBS első két évtizede. *Filmvilág* (2001) no. 12. pp. 6–11. p. 6.

¹⁸ Király Jenő: *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok és archetipusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona, 1998. p. 24.

¹⁹ Imre, Anikó: The Age of Transition: Angels and Blockers in Recent Eastern and Central European Films. In: Shary, Timothy – Seibel, Alexandra (eds.): *Youth culture in global cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007. pp. 71–87. <https://doi.org/10.7560/709300-008>

²⁰ Bahtyin, Mihail Mihajlovics: A nevelődési regény és jelentősége a realizmus történetében. In: Bahtyin, Mihail Mihajlovics (ed.): *A beszéd és a valóság. Filozófiai és beszédelméleti írások*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976. p. 421.

²¹ Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek”. Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjeiben. In: Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Budapest: Palatinus, 2002. p. 196.

hogy a szocialista Bildungsroman a szerzők gyakran saját ideológiai küzdelmeik feldolgozására használják, ám mégis a legfontosabb jellemzője – az önéletrajzi vonatkozásokon való túllépés mellett – az „általános »rugalmasság«, a különböző nemzeti művészeti hagyományok közötti átjárhatóság, valamint az ideológiai és történelmi problémák széles spektrumához való alkalmazkodóképesség”.²² Lukács György értelmezésében a szocialista fejlődésregény a felnőtt polgári értelmiség válságát ábrázolja, azt az állapotot, amelynek során a főhős (először) szembesül a szocializmus ellentmondásaival.²³ A befejezés tekintetében azt állapítja meg, hogy a polgári Bildungsroman „sematikus optimizmusa” a szocialista Bildungsromanban „jogos történelmi optimizmusra”²⁴ cserélődik. Hans Günther megfigyelése szerint²⁵ ezekben a történetekben a nevelő jellegű pártosság nyíltan jelenik meg, a mindentudó elbeszélő átfogó szocialista történelemképet vagy víziót vázol fel, és a főszereplőkre ható döntő események a Párt által eltervezett módon történnek. Emellett a protagonista változása nem spontán és hirtelen, hanem lépésről lépésre történik meg, ami együtt jár a szocializmus ideológiája és értékrendje iránti tudatosság elsajátításával. Értelmezése szerint míg a klasszikus változatban a főhős belső átalakuláson, fejlődésen megy keresztül, majd integrálódik a társadalomba, addig a szocialista változatban a külső események legyőzése lesz a változás katalizátora. Ezekben a történetekben nem fejlődik a főhős, hanem

a párt által kijelölt utat követi, majd alárendeli magát az ideológiának.²⁶ Látni fogjuk: az itt említett sajátosságok közül több vonás is alkalmazható a felnővekedéstörténetek esetében, annyi megjegyzéssel, hogy azok a Kádár-rendszer miliójéhez igazítva válnak értelmezhetővé.

A fiatalokról szóló felnővekedéstörténetek az 1963 és 1969 közötti időszakban jelennek meg és terjednek el jelenszerűen a magyar filmtörténetben. Ebben az időszakban 141 nagyjátékfilm készül, ebből 35 film szól a fiatalokról, és 18 film értelmezhető a szerzői film főműfaján belül felnővekedéstörténetként. A definíciók tekintetében és a korpusz meghatározásánál azt az elvet alkalmaztam, amelyet Kovács András Bálint *A műfajok a magyar filmtörténetben*²⁷ című tanulmányában használt. Ennek értelmében olyan alkotásokat vizsgálok a vonatkozó időszakban, amelyekben a szerzői film főműfaján belül azonosítható a felnővekedéstörténetek alműfaja.²⁸

A magyar új hullámban a fiatalok reprezentációját a politikai rendszerek változása is elősegítette, ugyanis a Rákosi-korszakban kurrens osztályszempontú társadalmi differenciálódást „felváltotta” a Kádár-érában a generációs szempontú felosztás. Hirsch Tibor²⁹ mutat rá, hogy a Rákosi-korszak osztályszempontú tagozódása kizárja a nemzedéki szempontot: a fiatalok önnön jogukon (csak fiatalokként) nem, de munkásifjúként, parasztfiatalelként vagy jampecként feltűnhetnek a vásznon (pl. Keleti Márton: *Dalolva*

22 Kohlmann, Benjamin: Toward a History and Theory of the Socialist Bildungsroman. *Novel: A Forum on Fiction* 48 (2015) no. 2. pp. 167–189. <https://doi.org/10.1215/00295132-2882601>

23 Lukács, György: Critical Realism and Socialist Realism. In: Lukács, György: *The meaning of socialist realism*. London: Merlin Press, 1962. p. 113.

24 Lukács: *Critical Realism and Socialist Realism*. p. 121.

25 Günther, Hans: Education and Conversation: The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman. In: Günther, Hans (ed.): *The Culture of the Stalin Period*. London: Palgrave–Macmillan, 1990. pp. 193–210. https://doi.org/10.1007/978-1-349-20651-3_10

26 A huszadik században sajátos formát alakít ki, amelyet demonstrációs regénynek is nevezhetünk.

27 Kovács András Bálint: *Műfajok a magyar filmtörténetben*. <http://uj.apertura.hu/2018/tavas/kab-mufajok-a-magyar-filmtortenetenben/> (utolsó letöltés ideje: 2023. 05. 05.) <https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.4>

28 Kívül esnek vizsgálatom körén a műfaji filmek. Idetartoznak a korszakban megjelent gyermek- és ifjúsági filmek (pl. Fábri Zoltán: *A Pál utcai fiúk*, 1968; Palásthy György: *A varázsló*, 1969), a zenés filmek (pl. Banovich Tamás: *Ezek a fiatalok*, 1967), az ifjúság helyzetét bemutató dokumentumfilmek (pl. Kovács András: *Extázis 7-től 10-ig*, 1969; Vas Judit: *Érettségi után*, 1966), a vígjátékok (pl. Markos Miklós: *Tücsök*, 1963; Révész György: *Hogy állunk, fiatalelme?*, 1963; Kárpáti György: *Nem szoktam hazudni*, 1966) vagy a dráma alműfajába tartozó alkotások (pl. Keleti Márton: *Ha egyszer húsz év múlva*, 1964; Palásthy György: *Ketten haltak meg*, 1966; Szász Péter: *Fiúk a térről*, 1968).

29 Hirsch Tibor: Kontroll alatt. Kádár kori fiatalok. *Filmvilág* (2013) no. 9. pp. 8–11.

szép az élet, 1950; Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága*, 1950; Keleti Márton: *Civil a pályán*, 1952; Keleti Márton: *Ifjú szívvel*, 1953). Esmélésük, azaz öntudatra ébredésük egyik pillanatról a másikra következik be, általában egy pedagógiai szándékú, szocialista erkölcsi útmutatással egybekötve. A Kádár-rendszer alkotásaiban a fiatal szereplő eszmélése folyamatként bontakozik ki, ahogy arra Günther is utalt, és a protagonista belső küzdelmei, kérdései kerülnek előtérbe. Almási Miklós szerint „ezek a filmek azt keresik, hogy milyen belső átalakulás megy végbe a mai emberben, milyen világnézeti és főként »életérzésbeli« átfőrmálódást teremtett életünk”.³⁰ Ezek a művek gyakran kifejezik a rendezők személyes dilemmáit a szocializmussal kapcsolatban, ahogyan arra Kohlmann és Lukács is utaltak, természetesen „a falak” ismeretének és kikapogatásának fényében.

A magyar új hullámban mind a fiatal, mind az idősebb generáció előszeretettel fordul a fiatalokról szóló történetek felé. Gondoljunk csak a Máriássy-osztály és a korban hozzájuk közel álló alkotók zászlóbotására, akik személyes ihletésű, szerzői történeteiken keresztül fogalmazzák meg generációjuk útkeresését, sok esetben lírai hangvétellel és ars poetica jelleggel (pl. Szabó István: *Álmodozások kora*, 1964 és *Apa – egy hit naplója*, 1966; Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1968; Fazekas Lajos: *Lássatok feleim*, 1967). A középnevezdekhez tartozó alkotók közül Bacso Péter első négy, rendezőként készített nagyjátékfilmje a fiatalok életérzését fogalmazza meg (*Nyáron egyszerű*, 1964; *Szerelmes biciklisták*, 1965; *Nyár a hegyen*, 1967; *Fejlövés*, 1968). Herskó János a *Párbeszéd* (1963), valamint a *Szevasz, Vera!* (1967) című munkáiban mesél el női felnövekedéstörténeteket. Ezek a példák azt mutatják, hogy a felnövekedéstörténetek elterjedése nem mutat generációs megoszlást, vagyis nem a fiatal filmrendezők színrelépésével terjedt el ez a narratíva.

Szintén fiatalokat állítanak középpontba a gyermek- és ifjúsági film kategóriájába tartozó alkotások azzal a megjegyzéssel, hogy célközönségük eltér a felnövekedéstörté-

netek nézőitől: előbbi kategória kifejezetten gyermekek és fiatalok számára készült munkákat tartalmaz, utóbbi pedig a felnőttek érdeklődésére tart számot, hiszen olyan témákat (pl. holokauszt, háború, halál) érint, amelyek nem valók a gyermekeknek. Az 1963 és 1969 közötti periódusban összesen két gyermek- és ifjúsági film készült: Fábri Zoltán *A Pál utcai fiúk* (1968) és Palásthy György *A varázsló* (1969) című alkotásai. A statisztikai adatok alapján azt mondhatjuk, hogy a gyermekek és a fiatalok nem mint célközönség voltak jelentősek a vonatkozó időszakban az alkotók számára, hanem témaként: a fiatalság filmes reprezentációja erősödik fel, amely összefüggésben állt a szerzőiség hazai elterjedésével és az intézménytörténeti változásokkal.³¹

Jelen tanulmányban felnövekedéstörténetként olyan (al)műfajt azonosítok, amelynek középpontjában egy vagy több fiatal eszmélése áll, aki különböző (sors)események hatására és döntések következtében a tapasztalatlanságból az érettségbe jut el. Az énben bekövetkező kardinális változás, amely ezeknek a filmeknek a genológiai szubsztanciája, gyakran reflektál a történelem vagy a társadalom transzformációira. Ebbe a csoportba tartozik Jancsó Miklós *Oldás és kötés* (1963), Novák Márk *Szentjános fejevétele* (1965), Zolnay Pál *...hogy szaladnak a fák!* (1966), Fehér Imre *Harlekin és szerelmese* (1966), Herskó János *Szevasz, Vera!* (1967), Mészáros Márta *Eltávozott nap* (1968), Bacso Péter *Szerelmes biciklisták* (1967) és *Fejlövés* (1968), Sándor Pál *Szeressétek Odor Emiliát!* (1969) című alkotásai.³²

A felnövekedéstörténeteknek megjelenik a korszakban egy sajátos változata, amely a fiatal szerzők megjelenésével hozható összefüggésbe: ezek az „így jöttem”-filmek. Kutatásaim során arra az eredményre jutottam, hogy Vitányi Iván 1969-ben, a *Filmkultúra* hasábjain megjelent írásában használja először az „így jöttem”-film kategóriát – Jancsó Miklós vonatkozó alkotásának címét kölcsönvéve – egy olyan filmscsoport jelölésére, amelyben az alko-

30 Almási Miklós: Korszakos stílus – közéleti elkötelezettség. *Filmkultúra* (1965) no. 1. pp. 5–18.

31 A fiatal alkotók pályára lépésének körülményei (oktatási rendszer megváltozása, stúdiócsoportok átszervezése, BBS megalakulása) elősegítették a korszakban a személyes filmkészítés megerősödését. A pályakezdő alkotók életkorukból fakadóan leggyakrabban a fiatalok történetei felé fordultak, a náluk idősebb mesterek pedig a megértés vagy a nosztalgia igénye miatt készítettek az ifjúságot ábrázoló alkotásokat.

32 Érdemes megjegyezni, hogy a Balázs Béla Stúdió alkotásaiban is megtalálható ez a narratíva. Lásd erről bővebben: Gelencsér Gábor: Övek a világ. *Fiatalságkonstrukciók a hatvanas évek BBS-filmjeiben*. *Filmszem* 13 (2023) no. 3. pp. 22–33.

tók saját generációjuk előzetes tapasztalatait és élményeit fogalmazzák meg. Ezeket az alkotásokat Vitányi anamnézisfilmeknek is nevezi. Így indokolja fogalomválasztását: „Mint ahogy a kórházi beteg kórlapjára legelőször az anamnézist, a kórtörténetet írják fel, részletes kikérdezés alapján, ugyanúgy adják meg ezek a filmek először is nemzedékük kialakulásának előtörténetét.”³³ A szerző többek között az *Álmodozások kora*, a *Szemüvegesek*, a *Feldobott kő* című alkotásokat sorolja a korpuszba. Jelen tanulmányban az „így jöttem”-film kifejezést olyan felnövekedéstörténetként értelmezem, amelyben a fiatal protagonista eszmélése generációs tapasztalatként is értelmezhető, gyakran önéletrajzi indíttatású, és személyes élményen alapul. Ide sorolom Szabó István *Álmodozások kora* (1964) és *Apa – egy hit naplója* (1966), Jancsó Miklós *Így jöttem* (1964), Gaál István *Sodrásban* (1963) és *Zöldár* (1965), Sára Sándor *Feldobott kő* (1969), Fazekas Lajos *Lássátok feleim* (1967), Sándor Pál *Bohóc a falon* (1967) és Simó Sándor *Szemüvegesek* (1969) című munkáit. A narratíva filmtörténeti jelentőségét az adja, hogy ezek az alkotások hozzájárulnak a modernizmus hazai elterjedéséhez.³⁴

Felnőtté válás a kádárizmus falai között

A továbbiakban a felnövekedéstörténetek protagonistáinak legfontosabb jellemzőit mutatom be, vagyis azt, hogy milyen tulajdonságok szükségesek a hatvanas évek fiataljainak felnőtté válásához a szerzői filmek tükrében. Ezt követően az alműfaj néhány tematikus vonásának vizsgálatára vállalkozom, miközben felvillantok néhány példát a korpuszból.

Erik E. Erikson pszichoszociális fejlődésemlelete szerint a serdülőkor legmeghatározóbb feladata az iden-

títasalakítás folyamata,³⁵ ami egyéni és társas szinten egyaránt vizsgálható, azonban az identitás változása, fejlődése a fiatal felnőttkori fejlődésben is központi szerepet játszik,³⁶ mivel az ebben az időszakban meghozott döntések már sokkal stabilabbak, és a hosszú távú tervekre vonatkoznak. Tehát a kamaszok és vagy a fiatal felnőttek jellemzően két életkor határán állnak: még nem felnőttek, de már nem fiatalok, és ez sok esetben identitásváltsággal jár együtt.

A felnövekedéstörténetek gyakran a ki vagyok én?, hogyan lettem azzá, aki vagyok? kérdésekre adott válaszként értelmezhetők. Ez az elemi öndefiníciós igény sok fiatal szerző mozgóképes munkájában megfogalmazódik, ezekben gyakran alteregó főhős használatával jár együtt (pl. Szabó István trilógiája, Sára Sándor *Feldobott kő*, 1969; Fazekas Lajos: *Lássátok feleim*, 1967). Szabó István *Apa – egy hit naplója* (1966) című munkájában a felnőtté válás az identitás legelemibb kérdésével kapcsolódik össze. Bence az által válik felnőtté, hogy önmagát nem az apjához képest, hanem saját cselekedetei és képességei szerint határozza meg. Bence számos esetben próbál apjához hasonlítani, szinte azonosul vele: az apja óráját hordja; az iskolai farsangon orvosnak öltözik, melynek során apja szemüvegét és orvosi eszközeit viseli; az apja különleges betűjét felhasználva ír az iskolában; felnőttként apja szemüvegét viseli az egyetemi bálon, ahová apja zakójában megy el. Felnőtté válásának kulcsmomentuma az lesz, hogy önmagára független individuummként tekint. Fazekas Lajos a *Lássátok feleim* (1967) című alkotásában azt fogalmazza meg, hogy kicsoda Bognár Mihály, és milyen események vezettek ahhoz, hogy felnőtté váljon a Kádár-rendszer hatvanas éveiben.

Az identitásválság a magyar új hullámos felnövekedéstörténetekben az első generációs értelmiségi hős egyik fő attribútumaként jelenik meg. A paraszti származású,

33 Vitányi Iván: Pályakezdőink valóságátalása. *Filmkultúra* (1969) no. 4. pp. 5–17.

34 Lásd erről: Milojev Zsanett: Ifjúkori modern önarcképek – a Bildung narratíva megjelenése a magyar újhullám filmjeiben. In: Kajos Luca Fanni et al. (eds.): *X. Jubileumi Interdiszciplináris Doktori Konferencia 2021. Tanulmánykötet*. Pécs: Pécsi Doktorandusz Önkormányzat, 2021. pp. 576–589.

35 Erikson, E. H.: *Childhood and Society*. New York: Norton, 1963. (Erikson, Erik H.: *Gyermekkor és társadalom*. [trans. Helmich Katalin] Budapest: Osiris, 2002.)

36 Marcia, J. E.: The identity status approach to the study of ego identity development. In: Marcia, J. E. – Waterman, A. S. – Matteson, D. R. – Archer, S. L. – Orlofsky, J. L. (eds.): *Ego Identity. A Handbook for Psychosocial Research*. New York: Springer, 1963. pp. 3–21. <https://doi.org/10.1007/978-1-4613-8330-7>

az ötvenes években egyetemre járó és kiváltságokat élvező káder fiatal felnőttkori krízisét fogalmazza meg Jancsó Miklós az *Oldás és kötés* (1963) című alkotásában. Járom Ambrus, miután a fővárosi kórházban egy szívműtét után szakmai válaszüthöz érkezik, először – Antonioni hőseit idézve – a budapesti művészletben bolyong céltalanul, majd hazatér, hogy tékozló fiúként engesztelést találjon szülőföldjén. Az édesapjával való találkozás a főszereplő otthontalanságát erősíti fel, és a tradícióvesztés érzését exponálja; kettejük kommunikációképtelenségét az alkotók az eltérő nézésirányok kompozíciós megoldásaival erősítik. A faluba való hazatérés sosem lehet megváltás, inkább a modern egyén magárahagyottságának és egzisztenciális krízisének mementója; ezt bizonyítja számos vonatkozó alkotás zárлата (pl. *Zöldár, ...hogyan szaladnak a fák!*, *Tízézer nap*).

Több esetben találkozhatunk azzal, hogy a protagonista felnőtté válásának záloga általánosan a történelem vagy konkrétan a politika, és ezen belül is a szocializmus megértésének képességében rejlik. Jancsó Miklós *Így jöttem* (1965) című filmjében a fiatal fiú felnövekedésének záloga a mindenkor történelem megértésének képessége lesz: a háború természetrajzának összetettségét kell elsajátítania, miközben különböző nemzeti identitások indexeként, egyenruhák viselésén keresztül, saját bőrén tapasztalja meg a történelem relativitását és a hatalom által kontrollált egyén elnyomásának örök körforgását. A *Zöldár* (1965) című film protagonistája számára a legnagyobb tanulság az, hogy a Rákosi-diktatúra az egyén preferenciáit felülírva dönthet, ha úgy tartja megfelelőnek. Ebben a filmben a politika által irányított felnövekedéstörténetről beszélhetünk. Ez abban a gesztusban nyilvánul meg, amikor Marcit az orvosi képzés helyett magyar–francia szakra irányítják át. Sára Sándor *Feldobott kő* (1969) című „így jöttem”-filmje szintén az ötvenes években játszódik, és hasonlóan onnipotens erőként jelenik meg benne a Rákosi-korszak mélyisztálinista diktatúrája, amely kardinális módon hat a fiatal főhős felnőtté válására. Pásztor Balázs édesapját internálják, ennek következtében nem kezdheti meg egyetemi tanulmányait, és földmérőnek áll. A főszereplő felnőtté válása nem természetes folyamat

eredménye, hanem politikai folyamatok hatására következik be, és ennek feltétele az lesz, hogy megértse a szocializmus játékszabályait. A kezdeti passzív karakterből aktív ágens lesz a film végére, aki filmrendező lévén saját eszközeivel, a kamerával harcol a társadalmi igazságtalanságok ellen, alteregóként közvetítve ezzel a rendező ars poeticáját.³⁷ Vagyis a kelet-európai tapasztalat tudatosítása lesz az egyik kardinális tényezője a fiatalok felnőtté válásának.

Zolnay Pál *...hogyan szaladnak a fák!* (1966) című filmjében az éretlenségből az érettségbe való átlépéshez az örökség, a hagyomány súlyának és fontosságának a megértése szükséges. A *Tízézer nap* (1967) utolsó jelenetében a tenger mellett az ifjú Szeles István is erről emlékezik meg lírai hangvétellel. Azaz itt a nagykorú, igaz emberré válás függvénye a felelősség ethoszának elsajátítása, ami nemcsak a magyar új hullám filmjeinek központi eleme, hanem a felnövekedéstörténetekben is visszatérő markere a főszereplők transzformációjának. A másik iránti felelősség témája a leghangsúlyosabban a *Sodrásban* (1963) című alkotásban exponálódik, amelyben a fiatalok egy sorseseemény hatására, egyik társuk vízbe fulladásának következtében, hirtelen válnak felnőtté. Szintén fontos elem lesz ez Herskó János *Szevasz, Vera!* (1967) című filmjében, amelyben a fiatal pesti lány a rákbeteg Terus néniért vállal felelősséget, amikor elkíséri őt lánya esküvőjére. A filmben a női test iránti felelősség és a szexualitás felfedezése is fontos momentum a lány nővé válásának folyamatában. Fazekas Lajos *Lássátok feleim* (1967) című „így jöttem”-filmjében a főszereplő egy Balaton menti faluban lesz egészségőr. A munkavállalás a fiatal korból a felnőtt életszakaszba való átmenet egyik szükségszerű állomása, ami a felelősségvállalás és a szükségesség, a fontosság érzésének megtapasztalásával jár együtt. A szakmai felelősség kérdése válik központi elemmé az *Álmodozások kora* (1963) vagy a *Szentjános fejevétele* (1966) című alkotásokban, amelyekben az értelmiségi munka dilemmái az idősebb generációval való konfliktusokban öltenek testet. A *Szemüvegeselekben* (1969) is ez képezi a fiatal felnőtt krízisének alapját. Itt Valkó felnőtté válásának másik fontos eleme lesz – a szakmai felelősség mellett – az alkalmazkodás képességének elsajátítása, ami a folyamatosan

37 Lásd erről bővebben: Milojev-Ferkó Zsanett: A *Feldobott kő* mint a *Bildung* narratíva modernista megvalósulása. In: Molnár Dániel – Molnár Dóra – Dr. Nagy Adrián Szilárd (eds.): *XXV. Tavaszi Szél Konferencia 2022. Tanulmánykötet II.* Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége, 2022. pp. 440–446.



Simó Sándor: Szemüvegesek (1969)

változó politikai és társadalmi erőviszonyoknak kitett egyén túlélési stratégiájaként azonosítható. Ennek felismerése és elfogadása lesz az, ami Valkót alkalmassá teszi a társadalmi integrációra, ez jelen esetben az új épületegyüttes felépítésének elfogadása és a szocialista rendszer játékszabályainak felismerése, majd elfogadása.

A protagonista felnőtté válását vizsgálhatjuk aszerint, hogy transzformációja fejlődés- vagy leépüléstörténet-e. Ennek kapcsán fontos leszögezni, hogy milyen értelemben (erkölcsi vagy anyagi változók mentén) határozzuk meg ezt a jelenséget. Úgy vélem, hogy a Kádár-rendszer sajátosságaira reflektál az, hogy a fiatalok számára a társadalmi felemelkedés sok esetben erkölcsi leépüléssel jár együtt. Ez az együttállás a Kádár-rendszerből következő ambivalens sajátosság, amire példa lehet Simó Sándor *Szemüvegesek* (1969) című filmjében a fiatal házaspár helyzete: akkor juthatnak lakáshoz, ha az idős nő meghal, és ennél fogva bizonyos tekin-

tetben az öregasszony halálát várják. A *Szentjános fejevétele* (1966) című alkotásban Katalin aláírásokat hamisít az új iskola felépítésének elősegítése érdekében, amely a bürokrácia működésképtelensége miatt nem épülne fel a maga ütemében. A film zárlatában a tanítónő ugyan visszatér a tanyasi iskolába, de mégis lényeges, hogy milyen kompromisszumokat és megalkuvásokat kötött a szocializmus elősegítése érdekében.

A változás történetei

A magyar új hullámban megjelent felnövekedéstörténetekben a transzformáció nemcsak a protagonista változásában érhető tetten, hanem társadalmi-történelmi vonatkozásban is megjelenik.

A vizsgált filmekben a változás egyik legfontosabb formája a faluról városra vagy városról falura utazás, ami leggyakrabban a társadalmi mobilitás jelenségével fonódik össze; ez egészen a rendszerváltozásig politikai kérdés volt.³⁸ A hatvanas-hetvenes években is meghatározó volt a felfelé irányuló mobilitás jelensége, amelynek során a munkás- vagy parasztszármazású fiatalok egyetemre és főiskolára mentek, ezáltal a kommunista hatalom biztosította a dolgozó nép vezető szerepét a társadalomban. Ennek a jelenségnek a történelmi-pedagógiai gyökerei a NÉKOSZ (Népi Kollégisták Országos Szövetsége, 1946–1949) mozgalomhoz köthetőek,³⁹ ennek keretein belül erősen átpolitizált, ideológiai oktatásban részesülhetett a nagyrészt paraszt- és munkásfiatalokból álló, a Fényes Szelek nemzedékeként is ismert generáció. A társadalmi mobilitás a Kádár-korszakban tehát jelentős változásokat hozott: sok paraszti sorból származó fiatal ment egyetemre, hátrahagyták saját gyökereiket és múltjukat, és új életet kezdtek. Ezt a jelenséget nevezi György Péter „determinációmentes »szabadságélménynek«”,⁴⁰ s a korszak egyik legfigyelemreméltóbb vívmányaként aposztrofálja. Mindennek kulturális-ideológiai hátterét az adja, hogy a Kádár-korszakra jellemző a társadalmi méretű nevelődés programja, hiszen a folyamatos nevelés és tanulás társa-

38 Kozák Gyula: *A hatvanas évek társadalmáról*. http://www.rev.hu/ords/f?p=600:2:::::P2_PAGE_URI:kiadvanyok/evkonyv02/kozak (utolsó letöltés ideje: 2023. 09. 03.)

39 Lásd erről részletesen: Pataki Ferenc: *A NÉKOSZ-legenda*. Budapest: Osiris, 2005.

40 György Péter: *Kádár köpönyege*. Budapest: Magvető, 2005. p. 51.

Gaál István: *Sodrásban* (1963)

dalma mindenki számára „felkínálta a társadalmi előrehaladást garantáló tudáskészletet”.⁴¹ Ám a társadalmi ranglétrán való ilyen gyors ütemű előrehaladás, azaz a Kozák Gyula által intragenerációs mobilitásként leírt jelenség⁴² a fiataloknál sok esetben identitászarvhoz vezetett, és a hagyományos kulturális és családi értékek inflálódását is magával hozta. (Ahogyan arra korábban utaltam, az általunk vizsgált filmek nagy részében az első generációs létből fakadó identitásválság épp a mobilitás következményeképp jelenik meg.) 1940 és 1960 között kétszeresére emelkedett az értelmiségi pályán dolgozók aránya, amihez a felfelé irányuló mobilitás kétségkívül jelentős mértékben hozzájárult. Emellett megszűntették a középiskolai és egyetemi felvételi során a származás figyelembevételét, így a munkás- és parasztszármazású fiatalok mellett a korábban „osztályellenségként” számontartott szülők gyermekei is részesülhettek a közoktatás nyújtotta (ideológiai) „előnyökben”.

Gaál István *Zöldár* (1965) című „így jöttem”-filmjében alkotótársa, Gyöngyössy Imre személyes élménye fogalmazódik meg, és ezenfelül a Rákosi-korszakban eszmélődött nemzedék zsigeri tapasztalatát ábrázolja. A felemelkedés eufóriáját a fürdőszoba-jelenetben ábrázolja a rendező: Marci reggel még a vályogház udvarán álló hordóban mosakodott meg, este pedig a fővárosban, egy volt textilgyáros (mostanra osztályidegen elem) házából lett kollégium modern fürdőszobájában nyitja meg sorban a mosdó csapjait, hogy önfeledten lelje örömét a változás (szocialista) szelében.

Az utazás mint a protagonista változását elősegítő modernista toposz magyar filmtörténeti specifikuma ez a fa-luról városba utazás, amely nemcsak edukatív formában,

hanem általánosan is katalizátora a felnővekedéstörténeteknek. Herskó János *Szevasz, Vera!* (1967) című alkotásában a fiatal lány a történet során több közlekedési eszközt is használ: liftet, autót, vonatot, biciklit, teherautót, motort és kompot is kipróbál. Ebben a történetben az úton levés a fiatal lány elevenségét, nyughatatlanságát és kíváncsiságát egyaránt jelenti. Sodródása a világra való rácsodálkozással egyenértékű, és a különböző szereplehetőségek kipróbálásával jár együtt. Simó Sándor *Szemüvegesek* (1969) című filmjében Valkó aktív ágens, aki szélmalomharcot vív annak érdekében, hogy megvalósíthassa szakmai tervét. Nyughatatlansága a fizikai helyváltogatás kényszerűségében is megjelenik. Azt látjuk, hogy a főhős folyamatosan mozgásban van: spanyol táncesten, gőzfürdőben, kórházban, építkezésen, autóban, liftben, lakásban, traktorban, szállodában, temetőben is megfordul. Emellett kiszolgáltatottságát mi sem mutatja jobban, mint hogy felesége elé háromszor is feleslegesen megy ki a Keleti pályaudvarra, csak hogy végül egy ismerős hozza haza Bécsből. A férfi felesége keresésére indul, ám bolyongása során több helyen megáll. Ez a motívum a film modernista jellegét erősíti, amennyiben a főhős csellengése során véletlen események, epizódok során halad előre, ami a világtól való elidegenedettséget, magányát hangsúlyozza. A helyét nem találó fiatal férfi és a bolyongástematika kardinalis ponton jelenik meg a *Harlekin és szerelmese* című, 1967-es Fehér Imre-filmben. Lint, a pécsi porcelánfestő, miután megcsalja Harlekint, a lány keresésére ered. Egy kocsmában szódával önti le az arcát, hogy magához térjen kétes cselekedete után. Ezt követően a jazz-zene forrását keresi, megtalálja, majd a szülői ház elé érkezik. Egy ór közli vele, hogy az már külképviseleti üdülő lett. Itt is a

41 György: *Kádár köpönyege*. p. 43.

42 Kozák: *A hatvanas évek társadalmáról*.

változás ragadható meg, az idő múlása következtében az ismerős tér átalakulása ismeretlenné, az otthon biztonságérzetének elvesztése, aminek következtében a modernista elidegenedettséget érzése a felnőttkorba való határátlépés elemeként manifesztálódik.

A változás pillanata Gaál István *Sodrásban* (1963) című filmjében egzisztencialista módon is reprezentálódik. A rendezőnek ez az alkotása a szötsi hagyományt követve képekben fogalmazta meg mondanivalóját, így a felnőtté válás vizuális formában is megjelenik. Miután a baráti társaság átéli Gabi elvesztését, hazafelé sétálva a bennünk zajló transzformáció vizuálisan is megjelenik.

Tanulmányomban bemutattam, hogy társadalomtörténeti, kultúrpolitikai és filmtörténeti okok egyaránt hozzájárultak a felnővekedéstörténetek új hullámbeli elterjedéséhez. Egyúttal rávilágítottam arra, hogy ezekben a szerzői történetekben a fiatalok változása történelmi-társadalmi metszetben értelmeződik, vagyis a kelet-európaiság zsigeri tapasztalata és a kádárizmusban való túlélés játékszabályai epitheton ornansként jelennek meg a hatvanas évek fiataljainak felnőtté válásában.*

Zsanett Milojev-Ferkó

Coming-of-age stories in the Hungarian New Wave

My study examines the reasons for the phenomenal emergence of coming-of-age stories in the Hungarian New Wave, and the contribution of these auteur films to the spread of modern cinema in Hungary. In my opinion the cultural policies of the Kádár consolidation, the institutional changes and the social-historical climate were all factors which positively influenced the emergence of stories of change about young people. The emergence of the Bildung narrative, however, is not only linked to the entry of young directors (e.g. István Szabó, Ferenc Kósa, Pál Sándor, István Gaál etc.), but also to the middle generation (e.g. Péter Bacsó, János Herskó, Miklós Jancsó, András Kovács), who often turned to stories focusing on youth – which also indicates the topical, actual character of the narrative. In this study I will discuss the different sides (e.g. social mobility, identity crisis) of these stories of growing up. Among other things, I would like to point out that these stories can be read not only as narratives about the transformation of the young protagonists, but also as stories of historical and social transformation, which also contributed to the creation of the new Hungarian cinema.

*A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium EKÖP-24 kódszámú Egyetemi Kiválósági Ösztöndíj Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból Finanszírozott Szakmai Támogatásával készült.

metropolis online magazin

<https://www.metropolis.org.hu/magazin>

Metropolis
FILMÉLETI ÉS FILMTUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

Keresendő kifejezés

Keresés

Adatkezelési tájékoztató



magazin számaink témakörök könyvek szerzőink mutatók linkek rólunk english

NYITÓLAP / MAGAZIN

ÉRZÉKISÉG, VÁLSÁG, PSZICHOANALÍZIS



Az idei évben is több filmes vonatkozású, magyar nyelvű könyv jelent meg. Legyen az egy szerzőre fókuszáló alkotás, egy műfajt bemutató munka vagy a pszichoanalízist a filmmel ötvöző könyv. Évzáró cikkünkben ezekből csemegézünk!

ÉRZÉKI KÉPEK, INTERMEDIÁLIS TEREK



Október 20-21. között rendezték meg Kolozsvárott az „Affective Intermediality” című konferenciát, melyen közel nyolcvan előadó mutatta be legújabb kutatási eredményeit az intermedialitás témakörében. Simor Kamilla beszámolója.

EGY HATÁS ALATT ÁLLÓ NŐ



Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk ötödik részében Nagy Eszternek az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának Elaine May szerzőiségéről írt dolgozatát közöljük.

ANTI-WESTERN AZ AMERIKAI HATÁRVIDÉKEKRŐL



Egyetemi hallgatók írásait közlő sorozatunk negyedik részében Kende Sárának, az ELTE Filmtudomány mesterszakos hallgatójának írását közöljük, amelyben a szerző Kelly Reichardt First cow című alkotásának anti-western jellegét vizsgálja.

ÁRRAL SZEMBEN



ÖSSZEÉRŐ KÉT IDŐ



„FÁRAD A CSEND, MÁR NEM BÍR A DALLAL...”



EGY NÉMET FILMRENDEZŐ VISSZAEMLEKEZÉSEI WERNER HERZOG ÖNÉLETRAJZÁRÓL

A **Metropolis folyóirat** 2023-ban indította el online magazinját. A Magazin kizárólag a lap online felületén közöl rövidebb, de tudományos igényű tanulmányokat, filmtudományi könyvekről szóló recenziókat, valamint beszámolókat filmtudományi eseményekről (konferenciák, workshopok, tudományos előadások).

A Magazin kifejezett hangsúlyt helyez egyetemi hallgatók munkáinak közlésére, mely szövegek tanári ajánlásra kerülhetnek megjelenésre. Kérjük ezért az oktatókat, hogy juttassák el szerkesztőségünkbe a hallgatóik által készített, jól sikerült írásműveket! Itt elsősorban rövidebb, 12–14 ezer karakter terjedelmű munkák közlésére van lehetőség.

Várjuk a jelentkezéseket a

metropolis@metropolis.org.hu **címen!**