

# TSZILÁGYI GÁBOR TŰZKERESZTSÉGE

MAGYAR  
FILMINTÉZET

MAGYAR FILMINTÉZET  
1992

SZILÁGYI GÁBOR

# TÚZKERESZTSÉG

A MAGYAR JÁTEKFILM  
TÖRTÉNETE  
1945–1953

MAGYAR FILMINTÉZET  
1992

LEKTORÁLTA  
BOKOR PÉTER  
HONFFY PÁL  
STANDEISKY ÉVA  
SZERKESZTŐ  
FORGÁCS IVÁN  
KÖNYVTERVEZŐ  
HAIMAN ÁGNES

ISBN 963 7147 11  
ISSN 1216 0687

FELELŐS KIADÓ  
GYÜREY VERA, A MAGYAR FILMINTÉZET  
IGAZGATÓJA

SZÜV Nyomda 92,7870

---

## BEVEZETÉS

---

A) Nemcsak a magyar nép, de a magyar filmgyártás történetében is korszakhatár az 1945-ös esztendő. Egy intézményrendszer omlott össze a háború végétével, és kezdett újjászerveződni, immár új alapon, új elképzelésekkel. Sokan és sokféleképpen képzeltek, látták a jövőjét. Bízta benne, hogy a háború végétével nemcsak egy társadalmi rend, de egy, a filmet érintő és meghatározó szemléletmód is örökre a múlté.

Többségben voltak azok, akik bíztak egy új szellemű, demokratikus magyar társadalom létrejöttében, amely kulturális politikájának középpontjába a művészi értéket állítja, és leszámol az alacsony igényű, kommersz történetek futószalagon történő gyártására berendezkedett filmiparral. A demokratizmus pluralizmust is jelentett. Az országban több párt működik ekkor, többféle politikai hitvallással, ideológiával, aminek elvben tükröződnie kell majd a jövő magyar filmgyártásában is.

A történelem, a valóság azonban másként alakult. Nagyon kevesen tudták csak, hogy olyan politikai pókerben vesznek részt, amelyben a lapok előre le vannak osztva, sőt cinkeltek.

Az első három esztendő azokkal a csatározásokkal telt el, amelyeket a különböző, jelentős pártok önálló filmgyártásuk megkezdése érdekében folytattak. Az államosítás hivatalos jelzése volt annak, hogy az illúziókkal végleg le kell számolni. Magyarországon nem lesz pluralista, demokratikus filmgyártás.

Magyarországon állami, monopolizált filmgyártás lesz, amelyik a sztálini művészetpolitika szellemében, egy bürokratikus kultúrapparatú szemléletét, világfelfogását, ideológiáját hivatott tükrözni.

A *Talpalatnyi föld* sikere még azt a hitet keltette, hogy ezen a modellen belül is lehet kiválót alkotni, de az utána következő kéttucatnyi film már azt bizonyította, hogy ez a siker még az előző korszakból átörökölt, viszonylag szabad szellemiség eredménye volt.



Szovjet modell alapján, a vulgarizált marxista ideológia és esztétika értékrendjének érvényesítésével a magyar filmgyártás szovjet fiókmodellé válik, de a tanítvány sokszor – szavakban és tettekben egyaránt – túltesz mesterén. Közismert, szomorú „dicsőség”, hogy a magyar filmgyártás hozta létre a „legkeményebb” sematikus filmalkotásokat Közép-Kelet-Európában, példázva az új típusú, „szocialista” művészet modellértékű működését.

Munkánk arra keresi a választ, hogy milyen történeti-társadalmi körülmények között, milyen személyi feltételek mellett, milyen események hatására született meg ez a modell. E témáról forráskutatás alapján dokumentált, tényfeltáró és összegző munka a mai napig nem jelent meg Magyarországon. Többéves levéltári kutatás, az egyes művek aprólékos vizsgálata, a politika döntést hozó fórumainak állásfoglalása alapján kíséreltük meg feltárni a korszak e fontos művészeti ágának és egyben propagandaeszközének tumultuózus történetét, amely nem szükkölködik egyéni tragédiákban, megalkuvásban, pályamódosításban, váratlan és nem kiérdemelt sikerekben egyaránt. Igyekeztünk szemléletesen érzékelteni azt, hogy az ellenőrzés nélküli hatalom milyen kártevésre képes a művészeti életben és a köztudatban, ha hosszabb-rövidebb ideig kontroll nélkül marad. Révai József szerepének, személyének és működésének bemutatása arra is jó példa, hogy – filmgyártásunk történetében mindaddig egyedülálló esetként – miként hagyta rajta egy „erős”, dogmatikus egyéniség keze nyomát egy korszak arculatán.

Miközben elemezzük a politika behatolásának okait és mikéntjét, bemutatjuk a film körül zajló politikai jellegű, de művészeti elvekben is testet öltő pártcsatározásokat, illetve párthatározatokat, elveket és elvként megfogalmazódó dogmákat, elsősorban magukra a filmekre koncentrálunk, mivel film- és nem politikatörténetet írunk. Részletesen ismertetjük a filmalkotások keletkezésének történetét; a téma és a feldolgozásmód körül kialakult vitákat; a forgatókönyvek „fazonírozását”; a művészetelméleti és filmkészítési gyakorlat problematikus kérdéseit, filmjeink újdonságnak számító témavilágát. Műfaj és tematika alapján csoportosítjuk a filmalkotásokat, vizsgáljuk típusaikat, a központi akarat által vezérelt modellképzés folyamatát és a modellből elének táruló társadalmi típusok, konfliktusok, értékek és normák ábrázolásának alakulását filmről filmre. Érzékeltetjük, miként hatolt be a politika fokozatosan, de könyörtelen következetességgel a magánélet minden területére; miként követelte meg – és meg is kapta – filmekben illusztrált, merev, egyoldalú tétéleinek konkrét és jelkép-

értékű ábrázolását. Olyan tényekkel, adatokkal szolgálunk a magyar film történetének e rövid, de jelentőségében méreteihez viszonyítva aránytalanul nagy, jövőt meghatározó, máig ható szakaszáról (különösképp abban a tekintetben, hogy megteremtett és konzervált egy gyártási szisztémát, egy filmipari modellt, egy esztétikai-ideológiai értékrendet), amelyek mindeddig nem láttak napvilágot.

B) *Habent sua fata libelli* – nemcsak a könyveknek, hanem a kutató-soknak is megvan a maguk sorsa.

Az, amelynek eredményét most kezében tartja az olvasó, 1971-ben kezdődött a hajdani Magyar Filmtudományi Intézetben. Ennek közléptávú kutatási terve fogalmazta meg első ízben a magyar film – kezdetektől napjainkig terjedő – története megírásának feladatát.

E célból indult meg – kizárólag az 1945–1956-os korszak történetéhez alapul szolgáló – levéltári forráskutatás és feltárás, amelyet (talán a korszak problematikus voltára való tekintettel) mindaddig nem végeztek el. Közel 250 dobozból álló, még rendezetlen, ún. levéltári fondanyag feldolgozását kezdtük meg az Új Magyar Központi Levéltárban (de kutattunk az Országos Levéltárban és a korabeli Művelődésügyi Minisztérium Központi Irattárában is), amit öt évvel később, 1976-ban fejeztünk be. Hátravolt azonban még két, jellegében egymástól és az előbbitől eltérő, de az értékelés megalapozottsága szempontjából, a feldolgozás körének végsőig lehetséges tágítása érdekében nélkülözhetetlen forrásanyag átfogó, részletes feldolgozása.

Ebből az egyiket a korszak sajtóanyaga (napí és hetilapok, szaklapok, szűk körben terjesztett, sokszorosított kiadványok), a másikat, a leglényegesebbet maga a filmanyag, az alkotások szolgáltatták. Az utóbbi tematikus, a filmek tartalmát érdemben elemző vizsgálata – bármilyen különösen hangzik is – mindaddig, sőt máig nem készült el, de még részletes tartalmi ismertetésükre sem került sor.\*

\* *A Játékfilmek 1945–1969* című kiadvány (*Magyar Filmográfia* sorozat. Kiadja a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1973) csak a filmek összefoglalóját adja meg, míg az egyes alkotásokról megjelent kritikák tartalmi leírásaiból olykor-olykor egy egészen más film körvonalai bontakoznak ki, mint amilyen a kérdéses alkotás a valóságban. A kritikusok – érthetően – mindig kiemelnék, hangsúlyoznák egy-egy cselekményszálat, motívumot (néha el is túlozzák jelentőségét), amelyik érveiket, értékelésüket kellőképp alátámasztja. Különösen érvényes ez a megállapítás egy olyan korszak filmjeire, amelyben a tartalmi tényezők nyíltan és kifejezetten ideológiai szempontok alapján fogalmazódtak meg. Noha teljes objektivitás nyilvánvalóan nem lehetséges, a filmek többszöri megtekintése, tartalmuk minden részletre kiterjedő lejegyzése és elemzése a legjobb és mindenkor alkalmazható módszer az objektivitáshoz való közelítésre.

Mindez jó előre jelezte az elvégzendő munka nehézségét. Már rendelkezésre állt valamennyi adat (feldolgoztuk a teljes iratanyagot, a korszak sajtóját, többször megtekintettük a filmeket), a korszak játékfilmtörténetének megírására azonban nem kaptunk megbízást. Ma már úgy ítéljük meg, jobb is, hogy erre nem került sor. Akkoriban ugyanis – minden valószínűség szerint – ez a *filmtörténet* nem született volna meg. Az egyéni és kollektív kutatói szabadság korlátai ezt lehetetlenné tették, a politikai-ideológiai követelmények szükségszerűen torz képet eredményeztek volna; az intézményes és főként az öncenzúra nem hagyta volna érvényesülni a valós szempontokat, a történetileg oly szükséges *hitelességet*.

A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívumból időközben – névváltozással – Magyar Filmintézet lett, s a magyar film történetének megírása ismét napirendre került.

1987 elején *A Magyar Filmintézet közléstávú működési koncepciója* (1987–1989) *I. Célok és feladatok* című fejezetének 2. pontjában rögzítette, hogy – egyebek közt – „nem mondhatunk le a magyar filmtörténet [...] tudományos igényű kézikönyveinek tető alá hozásáról. [...]”

Mikor már végleg elveszettnek tűnt több év kutatómunkája, és a cédulaanyagot belepte a por, a szerencse mégis ránk mosolygott. Megkezdődhetett tehát a filmek ismételt megtekintése, a forrásanyag ellenőrzése és rendszerezése, majd a legnehezebb: a magyar játékfilm 1945–1953 közötti történetének megírása. Az eredmény megítélése már nem a mi feladatunk.

C) Néhány szót még a feldolgozás és a kutatás céljáról. Nem „csupán” egy filmtörténet megírása volt (bár mint cél ez sem lebecsülendő), amely – a történeti kutatás sajátosságának megfelelően – minden tényt figyelembe vesz, és igyekszik „beépíteni” a megírandó munkába. Ezen túlmenően egy korszak légkörét kívántuk visszaadni (ebből adódik a sok szó szerinti, szöveghű idézet), megpróbáltuk érzékeltetni a kor „szellemét”, ideológiáját, amely az emberi tevékenység egy meghatározott, kiemelkedő fontosságú területén (a művészet egyik ágában) kifejlődött e néhány év arculatát.

D) A forrásfeltárást és feldolgozást jelentős mértékben nehezítette az iratanyag rendezetlen állapota. A fellelhető dokumentumok (levelek, feljegyzések, összesítések, vázlatok, javaslatok stb. – a végtelenségig sorolhatnánk a *jellegükben* eltérő dokumentumokat) egy szempontból

(sajnos) majdnem egységesek voltak: íróik, lejegyzőik az esetek döntő többségében a legkevésbé sem tartották be a köz- vagy államigazgatásban és az ügykezelésben az írott vagy íratlan szabályokat, amelyek nemcsak az irattári (később levéltári) rendszerezés alapját képezik a közlés helye és ideje megjelölésével (tehát az utókor érdemleges információkat nyerhet belőlük nemcsak tartalmuk, de íróik, címzettjeik, intézményeik ki- vagy mibenlétét illetően is), de vétettek az írásbeli közlés írott szabályai ellen is nagyon sok esetben. A levéltári fondanyag 80 százalékában, sokszor még nagyon fontos dokumentumok esetében is, hiányzik az értékeléshez nélkülözhetetlen egyik vagy másik – esetleg valamennyi – jellemző adat (író, cím, címzett, átvevő, hely, intézmény, dátum, iktatószám vagy irattári jelzet stb.), ami nagyon megnehezítette a munkát. Így ezeket az egyébként fontos adatokat sok esetben kénytelenek vagyunk nélkülözni. Ez nem a szerző gondatlanságából, hanem a ránk maradt és rendelkezésünkre álló iratanyag állapotából adódik.

Az iratokat – valahányszor erre mód van – mindig eredeti címmel adjuk közre. Előfordul azonban, hogy két, azonos tartalmú dokumentum címében (ha például hivatkoznak rá) eltérés mutatkozik. Ilyen esetben is mindig tiszteltetben tartottuk az *eredetiséget*, azaz nem korrigáltunk (nem igazítottuk egyiket a másikhoz, a későbbit a korábbihoz). Hasonlóképpen jártunk el a nevek esetében. A korszak számos jelentős (rendező) egyéniségének neve hol így, hol úgy, kétféle helyesírásban szerepelt (pl. Fábri Zoltán neve hol i-vel, hol y-nal a végén). Ez esetben is mindig az adott dokumentumban szereplő írásmódot vettük át, még ha tudtuk is, hogy ez félreértésre, sőt bírálatra szolgáltat, szolgáltathat okot.

Mivel a kéziratban sok – hosszabb-rövidebb – idézettel találkozunk az olvasó, néhány szót erről is. Az idézeteket a munka fontos részének tekintjük, nemcsak a hitelesség, a kor szellemének érzékeltetése szempontjából, hanem azért is, mert szellemiségükben, logikájukban, stílári fordulataikban, jelzőikben hordozzák ezt a korszak szellemét, vallanak valamiféle másfajta gondolkodásmódról, tehát egyéni és kollektív *mentalitást* egyaránt fémjelznek. Olvasatuk azonban megkülönböztetett figyelmet igényel és érdemel, hiszen az idézőjel *nemcsak* a hitelességet, az eredetiséget, a korhúséget dokumentálja, de *konnotatív, értékelő* szerepet is betölt. Egy-egy szó, egy-egy kifejezés, egy-egy mondatnyi terjedelmű kiemelés a mai olvasó szempontrendszerét közvetíti, érvényesíti a szöveg olvasatában. Érzékelteti az előbbi iróniáját, rávilágít a szöveg belső ellentmondásaira vagy éppenséggel fogalomrend-

szerére, stiláris pongyolaságára, vagy egész egyszerűen (az idézettel) azt a bíráló funkciót, azt a távolságtartást igyekszik – közvetett formában – érvényre juttatni, amit minden történeti kutatásnak, feldolgozásnak érvényesítenie kell, nemcsak (és főként nem) szavakban, hanem az anyag megrostálásában, felépítésében, idézeteiben is. Azaz törekednie kell arra, hogy az ábrázolt, leírt, elemzett korszak ne csak közvetlenül kifejeződő-kifejezett formájában mutakozzék (azaz eredetiségében), de közvetve is. Azaz anélkül valljon magáról, hogy erőszakot vennének rajta, a kutató személyiségét és értékítéleteit előtérbe helyeznénk az anyaggal, a dokumentummal szemben, agyonnyomva, torzítva és ítéleteinkben konnotálva az eredeti dokumentumok valomással felérő értékét. Ezért nem árt, ha ismételten hangsúlyozzuk, hogy mindenben és mindenkoron tiszteletben tartottuk a szöveg íróját, megfogalmazóját, lejegyzőjét (tehát a kor szellemiségét tükröző dokumentumot), még akkor is, ha a szöveg a nyelvhelyesség szempontjából kívánnivalót hagy maga után. Azaz, nem változtattunk a szavakon, a szókapcsolatokon, a mondatfűzésen. Egyetlen esetben avatkoztunk be az eredeti szövegbe, ha helyesírási vagy gépelési hibára bukkantunk (a kettő megkülönböztetése nem könnyű), azokat javítottuk. Persze, ez is vitatható. Jelezhettük volna ezt lábjegyzetben is, de (nagy számukból adódóan, ami talán ugyancsak korjellemző) túlságosan felduzzasztották volna az amúgy sem csekély terjedelmű jegyzetapparátust.

Munkánkat – abban a reményben bocsátjuk útjára, hogy tanulságos olvasmányul szolgálhat nemcsak a filmszakma hajdani, jelenlegi és eljövendő képviselőinek, de a film és magyar kultúra története iránt érdeklődő szélesebb körű olvasóközönségnek is.

Végezetül köszönetet mondunk a Művelődési és Közoktatási Minisztériumnak az alapítványi céltámogatásért, amely lehetővé tette e munka megjelentetését.

Budapest, 1987—1989

---

1

UTAK ÉS TÉVUTAK

---



---

## Járt utat járatlanért...

---

*Az ostrom ellenére összes filmértékeinket sikerült átmentenünk az új világba.*

Darvas Szilárd, 1945. november 14. [1]

---

A háború után újjászerveződő magyar filmgyártás és filmszakma – amely hajdan, ha nem is a minőséget, de a mennyiséget tekintve Európában a harmadik helyen állt – három esztendőn át tartó átszervezésének nehézségeit és kudarcait csak részben magyarázza a felszabadulást követően kialakult új politikai-társadalmi helyzet, a valós erő- és érdekviszonyok viszonylag lassú felismerése. Sokan és sokáig abban az illúzióban éltek, hogy minden ott folytatódik, ahol korábban abbamaradt. Igaz, az ellenkezőjére utaló megannyi apró mozaik csak történelmi távlatból visszatekintve áll össze könnyen egységes képpé, mutat félreérthetetlenül egy irányba. A kor szereplői jóval kevesebb és csupán részleges információval rendelkeztek a helyzetképet illetően. Mást mutatott a felszín és mást a mély, amelyben azok az erők munkáltak, amelyek a magyar társadalom későbbi arculatát megszabták.

A korábban oly egységes szakmát a harmincas évek végének antiszemita törvényei, rendeletei egymással ellentétes, sőt ellenséges érdekcsoportokra osztották. Sokan, nem is a legrosszabbak, az intézményesített erőszak hatására kiszorultak a szakmából, mások marginalizálódtak, megint mások asszimilálódtak, megpróbálták feledni a valóságot és legjobb belátásuk szerint cselekedni, távol tartva magukat a politikától. Végül akadtak, akik együttműködtek, beletörődve vagy lelkesen. Szinte az utolsó pillanatig filmet forgattak a Hunniában. Így azok, akiknek erre lehetőség adatott, akarva-akaratlanul, de azonosították magukat a fennálló renddel, főként azok előtt, akik a szemben lévő oldalon álltak. A számonkérés, ha késett is, a felszabadulással érkezett. Nem a főbűnösökkel volt probléma, azok idejében elhagyták az országot. A valós vagy vélt statiszták ellen irányult hát az indulat, s a tisztogatásban óhatatlanul olyanok is áldozatul estek, akiknek egyetlen vétségül azt rótták fel, hogy nem álltak önként félre. Meg-



kezdődött az egymásra mutogatás, a félreállítás, a leszámolás. Mindennek elsősorban a magyar filmszakma, a filmgyártás látta kárát.

A felszabadulást követően lista készült a fasisztának minősített színészekről, és számba vették azokat a filmeket, amelyekben ezek a politikailag kifogásolható színészek (Páger Antal, Kiss Ferenc, Szeleczky Zita, Muráti Lili stb.) szerepeltek. A miniszterelnökség – e listák alapján – „fasiszta irányú és szovjetellenes szellemi termékeknek” minősítette ezeket a filmeket, s 1945. június 17-én betiltotta őket. A szakma hiába sérelmezte ezt az intézkedést – ami a tisztogatásban nem éppen gyenge kezű franciáknak eszébe sem jutott –, hiába emelt szót ellene, hisz a filmek között olyanok is szerepeltek, mint *Az aranyember*, *A beszélő köntös*, *a Bob herceg*, *a Fekete gyémántok*, *a Gül baba*, *a János vitéz*, *a Piros bugyellár* stb. Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság Csontos Gyula utolsó filmjének, az *Egy pofon, egy csóknak* engedélyezését is megtagadta. Pedig ezekre a produkciókra a meginduló, de máris finanszírozási nehézségekkel küzdő filmgyártásnak nagy szüksége lett volna. [2]

Noha a filmkészítés sohasem volt rentábilis befektetés Magyarországon, mivel a korábban meglévő, kb. 500 filmszínházból álló mozipark filmigényéből befolyó, a filmszakmába visszaáramló pénzüsszeg nem fedezte a gyártási költségek egészét, mégis jelentős hozzájárulásnak számított az az összeg, amelyre ebből a forrásból a „vállalkozók” (a gyártók) igényt tarthattak. A felszabadulás után a kb. felére csökkenő mozipark e reális bevételi forrást tovább mérsékelte.

A Hunnia gyártelepén – a negyvenes években – öt olyan film készült, amelyeket a cenzúra, részben a filmek tartalma, részben íróik-rendezőik antifasiszta magatartása miatt nem engedett bemutatni a háború alatt. Közéjük tartozott a Bán Frigyesnek tulajdonított, de valójában Sipos László által rendezett *Három galamb* című zenés vígjáték, amelynek rendezője később az ellenállási mozgalomban hősi halált halt. Ezek a filmek – amelyek éveken át egy faskamrában heverték –, illetve egy részük (így Hamza D. Ákos *Egy fiúnak a fele* című, Mikszáth Kálmán novellájából készített műve, vagy a Várkonyi Zoltán és Thurzó Gábor által írt *Vihar után*, Uray Tivadarral a főszerepben, amelyet Várkonyi saját nevén nem jegyezhetett) azután 1946-ban mégiscsak eljutott a mozik vásznára.

A háború előtt, sőt az azt követő időszakban is – eltérően a szakma mai szerkezetétől – a film intézményrendszerében sajátos funkciót betöltő, erre a funkcióra szakosodott szervezetek (gyártás, forgalmazás, üzemeltetés) egységes, egymástól függőségi viszonyban lévő

struktúrát alkottak. Így az egyik szervezetben keletkező funkcionális zavarok kihatottak az intézményt alkotó valamennyi szervezetre, gátolták, megghiúsították azok működését. Egy-egy terület problémamentes funkcionálásától tehát az egész rendszer zavartalan működése függött. A szervezetek zavartalan működésének bonyolult és összefüggő rendszert alkotó anyagi, szervezeti és személyi feltételei voltak. Az egyéni konfliktusok érdeellentéteket fedtek, a működés jellegére, irányára vonatkozó ellentétes nézetek húzódtak meg háttérükben. Ezért helytelen ezeket bagatellizálni, múló, esetleges ellentéteket látni bennük. Ezek a látszólag egyedi konfliktusok valós és kellemetlen funkcionális zavarokat okoztak a felszabadulást követően meginduló, eleinte demokratikusnak, később szocialistának titulált filmszakmában.

Az új szemléletű, demokratikus magyar filmgyártás megindítására az első kezdeményezés az ország felszabadulását közvetlenül megelőző időszakra nyúlik vissza.

Budapesten még folytak a harcok, amikor 1945. január 30-án megjelent a székesfőváros polgármesterének, dr. Csorba Jánosnak 220.002/1945. XI. ü. o. sz. rendelete a filmgyártás mielőbbi megindításának érdekében. Ebben felhívást intézett a Magyar Művészek Szabad Szervezetének Filmosztályához, hogy írja össze és szervezze meg munkára a filmszakma dolgozóit.

A Magyar Művészek Szabad Szervezetének Filmosztálya az egykori Mester-filmvállalat többszobás irodájában, a New York-palota negyedik emeletén alakult meg. Vezetésére Pásztor Bélát, Keleti Mártont, Kovács Istvánt, Lasetzky Frigyest nevezte ki a polgármesteri rendelet. Pár hét alatt majdnem 3000 szakmabeli tömörült a szervezetbe. Az igazolóbizottság kizárta azokat, akik a korábbi években részt vettek a film- és moziszakma „tönkretételében”. A szervezet három hónapi munka után átadta helyét a Filmalkalmazottak Szabad Szakszervezetének. [3]

A nem sokkal később kiadott újabb polgármesteri rendelet (220.008/1945. XI. ü. o. sz.) a gyártás megindításáról, a Hunnia Filmgyár Rt. tulajdonában lévő (XIV. Gyarmat utca 37–39. sz. alatt található) Hunnia Filmgyár rendbe hozása és kezelése ügyében intézkedett. Az üzem megindításával a Magyar Művészek Szabad Szervezete Filmosztálya által kijelölt rendezőket, Hamza D. Ákost, Keleti Mártont, Pásztor Bélát és Ráthonyi Ákost bízta meg.

Budapest felszabadítását követően az iparügyi miniszter a Hunnia vállalatvezetésére négytagú direktóriumot nevezett ki. [4] Az ideigle-

nes direktóriumot a miniszter 1945. május 14-én kelt leiratával felmentette [5], de egy héttel korábban már [6] miniszteri biztost nevezett ki azzal a feladattal, hogy készítse elő az új igazgatóság megválasztását, és annak időpontjáig az igazgatóságot helyettesítő hatáskörrel lássa el a vállalat vezetését. [7] 1945. július 11-én a rendkívüli közgyűlés megválasztotta az igazgatóságot. Az Iparügyi Minisztérium 3, a Kultuszminisztérium 2, a Belügyminisztérium 2, a Magyar Kommunista Párt 3, a Szociáldemokrata Párt 2, a hitelező pénzügyi intézet 1 taggal képviseltette magát benne. Rajtuk kívül tagja volt még a vezérigazgató. [8]

Az igazgatóság összeállításánál az az irányelv érvényesült, hogy az állami tulajdont képező vállalat igazgatósága a szakminisztériumok kiküldött képviselőiből és a társadalmi-politikai-kulturális érdekképviselők (pártok, szakszervezetek, Művészeti Tanács) által kijelölt és az igazgatóságba delegált tagokból álljon. Rövid fél év alatt világossá vált minden, a társadalmi-politikai életben érdekelt fél számára, hogy a magyar filmgyártás (annak megindítása) elsősorban nem gazdasági kérdés, bár voltak gazdasági vonatkozásai is, hanem politikai, kulturális érdek. A filmipar pár évtized alatt a kulturális javak, értékek termelésének, előállításának legfontosabb szektorává vált. Senki számára nem volt közömbös, hogy a felszabadulást követően, az átmeneti időszakban milyen érdekek szolgálatába áll a filmgyártás; mit tükröz, tolmácsol az akkori valóságból; milyen cselekvésre, magatartásra ösztönöz.

A gyártás megindítása az említett kezdeti erőfeszítések ellenére akadályba ütközött. Nem akadt vállalkozó, mert a magyar filmgyártás nem látszott rentábilisnak. Gyártási költségeit az összezsugorodott mozipark bevételeiből nem tudta volna fedezni.

A Hunnia Filmgyár saját üzembe helyezésének érdekében látszólag nem sok igyekezet mutatkozott, valójában viszont történtek kezdeményezések a gyártás megindítására. A vállalat részvényei hiánytalanul megvoltak, folyt a háborús károk helyreállítása, a tönkrement berendezések pótlása. A Kommunista és Szociáldemokrata Párt moziosztályai és vállalatai készen mutatkoztak, hogy a gyártáshoz szükséges filmnyersanyagot rendelkezésre bocsássák, ha a vállalkozók gondoskodnak a többi költségről, és azt letétbe helyezik. [9]

A kezdetben látszólag egységes filmszakmát először egy, az Ideiglenes Nemzetgyűlés által kezdeményezett miniszterelnöki rendelet állította csatarendbe, feledtetve az érdekellentéteket – a politikai hatalom logikus, de szerencsétlen beavatkozási kísérlete ellen.

A 10.320/1945. M. E. sz. rendelet – amelynek megalkotása előtt a film- és moziszakma egyetlen képviselőjével sem konzultált a kidolgozására felkért kultuszminiszter – 1945. október 30-án lépett volna hatályba, és a Magyar Filmügyek Országos Bizottsága felállításáról intézkedett. A rendelet a Bizottság feladatkörébe sorolta a forgatókönyvek és film költségvetések felülvizsgálását, engedélyezését, és állásfoglalásra kötelezte a film művészi értékét és gyártási költségeit illetően. A Bizottság rendelkezett volna – a filmgyárak, azaz a Hunnia és a Mafirt igazgatósága helyett – a műtermek bérbeadásáról, sőt a munkarend megállapításával eldönthette volna, mikor és melyik film kerülhet műterembe. Végül jogában állott kötelező érvénnyel elrendelni, milyen filmeket mutassanak be a mozik.

A Bizottságban az érdekelt minisztériumok képviselői jelentős többséget alkottak (20 fő) a filmszakemberekkel (4 fő) szemben. A teljes hatalmi jogkörrel felruházott Bizottság tulajdonképpen előzetes és utólagos cenzúrázásra, politikai, gazdasági, művészeti kérdések eldöntésére egyaránt illetékes volt.

Egy többpártrendszerű polgári demokráciában ilyen jogkörrel felruházni egy testületet politikai ballépésnek bizonyult. A helyzet nem „konszolidálódott” még eléggé ahhoz, hogy a tényleges hatalommal ugyan nem rendelkező, de annak látszatát bíró polgári pártok ezt a keserű pirulát tiltakozás vagy ellenállás nélkül lenyeljék. S amint az várható volt – aki szelet vet, vihart arat –, az egyébként minden tekintetben megosztott filmszakmát a rendelet pillanatnyi érdekközösséggé szervezte. A legélesebb kritikát éppen az MKP képviselőjétől, az 1944 novemberében létrehozott Magyar Filmkölcsonzó Kft. alapítójától, a jogutód Mafirt akkori vezérigazgatójától, Kovács Istvántól kapta. „Diktatórikus, a demokráciával szemben álló, a szakmai viszonyok ismeretében jelen körülmények között teljesen értelmetlen és indokolatlan rendelet” – mondotta. A Szociáldemokrata Párt filmvállalatának, az Orientnek a vezetője, Keleti Márton pedig egyenesen a legreakciósabb rendeletnek nevezte. A szakma független képviselői – Gertler Viktor, a Hunnia igazgatója és Léderer Antal, a filmgyár ügyvédje – pedig azt sérelmezték, hogy a rendelet nem védi a film művészi értékeit. A legnagyobb veszélyre Décsi Klári gyártásvezető hívta fel a figyelmet: „A gyártáshoz tőke kell, a tőke pedig érzékeny és bizalmatlan.”

Az ilyen és hasonló rendeletek csak azt eredményezhették volna, hogy a gyártáshoz nélkülözhetetlen magántőke – állami pénzalap erre még nem lévén – teljesen visszahúzódik. Alkotói figyelmen kívül

hagyták, hogy a film nemcsak és nem elsősorban gazdasági tényező, de művészetként funkcionál a társadalomban, és ezáltal azokat, akiknek – mint dr. Ranódy László, a Sarló Filmvállalat vezetője diplomatikusan megfogalmazta – „a művészethez érzékük van vagy művészek”, kisebbségbe kényszerítették. A rendelet alkotói így meggátolták azt a lehetőséget, hogy a döntéshozatalban mindenekelőtt a film művészi funkciója érvényesüljön. Ráthonyi Ákos rendező különösen az előzetes cenzúrárt kifogásolta, az utólagos létjogosultságát nem kérdőjelezte meg, de a művészetben a szabad verseny mellett foglalt állást. „Ha életképes vagyok, meg fogom csinálni a filmet, ha nem [...] döngöljek meg!” – fakadt ki. A rendeletben rejlő, megfogalmazatlan célkitűzést leginkább Smolka János, a Független Film ügyvezető igazgatója sejtette meg, amikor azt egy általános összefüggésbe helyezte, amelynek ez a rendelet kétségtelen kifejezője volt: a magyar gazdasági élet egyre inkább és egyre következetesebben az úgynevezett irányított gazdálkodás felé haladt, és a filmkészítésben is előbb vagy utóbb e tendenciának kellett érvényesülnie. Akik a demokrácia „feltámadásától” cenzúramentességet reméltek, csalódottan vették tudomásul – annak ellenére, hogy a rendeletet az általános felzúdulásra visszavonták –, hogy a dolgok nem az áhított irányban, hanem éppen ellenkezőleg fejlődnek. [10]

A filmgyártás elindítására a Hunnia 8 millió pengős ún. iparindítási exkontingens hitelkérelemmel fordult az Iparügyi Minisztériumhoz. Az Iparügyi Minisztérium magáévá tette a Hunnia kérését, és a Pénzügyminisztériumhoz folyamodott, hogy az soron kívül engedélyezze és folyósítsa a hitelt. 1945 novemberében az Iparügyi Minisztérium Hitelügyi Tanácsa újabb 20 millió pengős hitelt szavazott meg. Ezúttal a berendezési tárgyak és gépek kiegészítésére, az épületkárok helyrehozatalára, mert az eddigi hitelt túlnyomórészt a hátralékos munkabérek kifizetése emésztette fel. A Magyar Nemzeti Bank azonban az újabb hitel folyósítását megtagadta, és ragaszkodott ahhoz, hogy a Hunnia egyenlítsse ki az 5 millió pengős nyilashitelt. [11]

A háború ugyan megviselte a műtermeket – a Hunnia filmgyárát éppúgy, mint a Magyar Filmroda nyomdokába lépett Mafirt ma Könyves Kálmán körúti stúdióit –, de az új igazgatók, Gertler Viktor, illetve Hamza D. Ákos irányítása alatt viszonylag rövid idő elteltével, a sok kívánnivaló ellenére, forgatásra alkalmassá tették őket. Megkezdődhetett a tervezés. Filmet forgatni szándékozókban nem volt hiány – a háború előtt közel 30 filmgyártó működött Magyarországon több-kevesebb rendszerességgel, évenként átlag egy-két játékfilmet gyártva

–, de a tőke- és nyersanyaghiány hátráltatta a gyártás elindítását. Az utóbbiból különösen kevés volt, s az is állandó romlásnak kitéve. 1945 őszén Budafokon, egy feltört raktárban 450 ezer méter szabályszerűen bejegyzett nyersanyagot találtak, amit az iparügyi miniszter a két munkáspártnak utalt ki. Ebből a kontingensből – azzal a kikötéssel, hogy csak magyar játékfilmekre szabad felhasználni – 60 ezer métert kapott a Hunnia, 30-30 ezer métert a Sarló Filmvállalat (Nemzeti Parasztpárt), illetőleg a Haladás Filmvállalat (Kisgazda Párt), 20 ezer métert pedig *A tanúó* indulás előtt álló produkciója. [12] A „mivel” tehát megoldódott, maradt a „miből” és a „mit” kérdése. A jelentős befolyással rendelkező nagy politikai pártok – az MKP, az SZDP, a Kisgazdapárt és a Nemzeti Parasztpárt – mindegyike saját filmvállalatot létesített, s ezek (első ízben a magyar film történetében) a számba jöhető magánvállalkozók konkurensként léptek fel, maguk mögött tudva – gazdasági és politikai téren egyaránt – az államhatalmat, az egymás között felosztott moziparkot és az ebből befolyó jövedelmet, amelyből a filmkészítést is finanszírozni lehetett. A magánvállalkozónak viszont egyedül kellett előteremtenie a gyártáshoz szükséges tőkét. Márpedig a tőke „félt”: tartott a cenzúrától, nem találta elegendőnek az üzembe helyezett moziparkot ahhoz, hogy rentabilizálja a befektetést, s tisztes haszonra tegyen szert. [13] Ilyen körülmények között a jó témaválasztás a filmgyártás kulcskérdésévé vált: az első filmtől mindenki döntő változást remélt, szakítást a múlt rossz hagyományával, amely szerint „inkább készítsünk rossz filmet, mint semmit”, és az új idők szelével „óvatosan” áttérni művészi filmek gyártására. „Rossz filmet mindenki tud gyártani – mondta Somló István –, ebben felesleges versenyre kelünk a külfölddel, még ha mi győznénk is.” [14] Mivel mindenki rokonszenvét nehéz kivívni, a nemzeti közmegegyezést leginkább egy vitathatatlan értékű klasszikus író munkájának feldolgozásától várták. Folytak ugyan tárgyalások egy magyar–román filmről, amely a két ország kommunista pártjának produkciójában készült volna; szóba került Háy Gyula *Tiszazug* című darabjának filmfeldolgozása; a Szociáldemokrata Párt Kassák Lajos *Angyalföld* című regényét akarta filmre vinni (Hamza D. Ákos rendezésében), de ezek az elképzelések megrekedtek a tervezés szintjén. [15] De mindezek, valamint „a súlyos közéleti gondok, a vad iramban vágató, gazdasági életünket tépő, marcangoló infláció ellenére”, 1945. október 2-án [16], elsőként Európában, mégiscsak „Jupiter-lámpák fénye ragyogta be” a Hunnia műtermét, „jelezve: magyar filmet gyártanak”. [17]

Gaál Ernő producer – 40 elkészült film után – már augusztus 15-én szerette volna megkezdeni Bródy Sándor 1909-ben írt és 1905-ben játszódó *A tanítónő* című színdarabjának forgatását, de az előírányzott 3 millió pengő ekkor még nem állott rendelkezésre. A forgatókönyvet a rutinos adaptálónak számító Békeffi István és a filmgyártás berkeiben még kezdő Háy Gyula írta, a feldolgozás munkálataiba bekapcsolódott a film művészeti vezetője, a gyártás tényleges irányítója, Zsoldos Andor is, aki már számos magyar és külföldi filmsikert tudhatott maga mögött. Zsoldos évtizedek óta készült e téma filmre vitelére, de 1945-ig ez nem sikerült neki: a hatóságok sosem engedélyezték a „forradalminak” számító darab megfilmesítését, joggal tartva attól, hogy Bródy „felforgató” gondolatai – hatásukat tekintve – megsokszorozódnak, ha a mozik vásznán tíz- és tízezrek látják megelevenedni a lelkében szocialista érzületű fiatal tanítónő, Tóth Flóra kiábrándító igazságokról meggyőző történetét. A gondos előkészítés és tervezés merőben más típusú filmet sejtetett, mint amelyeket korábban forgattak a Hunniában. Valaha 12–15 műtermi nap állott a produkció rendelkezésére, ez bevett, szentesített gyakorlat volt.

„Minálunk a tőke, az a reszkető kis magyar filmtőke válogat és habozik az utolsó percig, ha aztán nagy keservesen megalkudott a szerzővel, stande pityere munkához kell fogni a forgatókönyv írójának. Kapkodva kell összeszerződtenni a szereplőket. Azoknak egy pár nap alatt kell megtanulniok a szerepet. A rendezőnek is csak napjai jutnak arra, hogy a filmet végiggondolja, minden rendezői fogásaival egyetemben. Kap azután zágenundsrájbe tíz napot a film leforgatására. Mert olyan drága a stúdió ideje” – írta korábbi tapasztalatai alapján Szép Ernő. [18] Ezzel szemben, *A tanítónő* forgatására 40 napot irányoztak elő belsőben. Hajdan 20-25 beállítást is felvettek egy nap alatt, ezúttal – a műgond jeleként – mindössze 8-10-et szándékoztak elkészíteni.

Azon az emlékezetes október 2-i napon reggel fél nyolcat mutatott az óra, amikor a gyár legidősebb munkása kezébe vette a csapót, felírta a felvétel számát – 001 –, majd mint a starter a zászlót, leejtette a kezét, és elkiáltotta magát: „csapó, első szám, bekap! éljen az első demokratikus magyar film!” [19]

*A tanítónő* [20] címszerepét Szörényi Éva játszotta, de az igazi szenzációt ifj. Nagy István szerepében Jávor Pál visszatérése jelentette, akit a nyilas filmirányítás (az akkori Filmkamara) antifasiszta magatartásáért és elveiért száműzött a mozivászonról. A film cselekménye híven követi a színdarabot, de számos vonatkozásban – „új felfogásban és új

meglátásokkal” – modernizálja az elmúlt fél évszázad gondolkodását és magyar életét jellemző remek témát. Alapvető az eltérés abban, hogy amit a színdarabban csak elmondanak, azt a film jelenetekben igyekszik megeleveníteni. Sőt, még ami a szavaknak csupán folyománya, azt is maga teremtetten szereplők szájába adva, hangsúlyos, dramatizált jelenetekben jeleníti meg. Ezekben a jelenetekben azonban – a forgatókönyv íróinak igyekezete ellenére, akik Bródy nyelvéen próbálnak megszólalni – olyan szellemű és megfogalmazású mondatok hangzanak el, amelyekben sokkal inkább a filmkészítők, illetve a felszabadulást követő időszak eszméi tükröződnek, semmint Bródy gondolatvilága. A beleírt epizódok idegen testként ékelődnek a filmbe, hangosan és látványosan árulkodva eredetükről, alkotóik szándékáról. Bródy darabjának és főszereplőjének vonzerejét az adja, hogy „ideológiája” ösztönös, természetes és egyenes következménye lelki tisztaságának, emberségének, mondatai nem egy „tudományos alapon álló” szocialista hideg fejjel kimondott következtetéseként hangzanak el. Flóra nem elvekben, ideológiákban gondolkodik, s amikor a plébános felteszi neki a kérdést – „Ön valláserkölcs alapon áll?” –, ő nem pimaszul, de nem is naivan, a világ legtermészetesebb módján válaszolja: „nem, a földön”. Ez a naiv kislánynak látszó tanítónő tisztában van a világ dolgaival, az őt körülvevő társadalom felfogásával és törvényeivel, de a harcot nem annak eszközeivel, hanem a sajátjával vívja meg ellene. Ebből az ösztönösen tisztán látó, becsületes lényből nehéz a későbbiekben oly gyakori, broszuralogikával gondolkodó pozitív hőst faragni, aki úgy viselkedik az iskolaszék előtt, mintha mai veretű szocialista lenne. A film készítői is tudták ezt, az új ideológiát ezért az általuk teremtett mellékszereplők – a kivándorlás ellen zúgóldó, harcias, már-már a korai szocialista agitátorokra emlékeztető gesztusokkal és külsővel jellemzett forradalmárok – szájába adják. Ők másként fogalmazznak, mint Flóra. „A paraszt élt? Tengődött! Tömte az uraság raktárát! Elég volt a baromsorsból!” „Szucilista” – mondja a hajótársaság alkalmazottja előtt tolongókra és hangadó vezetőjükre a csendőr.

A *tanítónő* filmfeldolgozása az első, még bátortalan kísérlet arra, hogy klasszikusok segítségével egy új renddel, egy új gondolkodásmóddal, világszemlélettel ismertessék meg a magyar nézőt. A társadalmi, történelmi folyamatokat és a szereplők indítékait sajátos, magyar filmen korábban sosem látott-hallott módon értelmezve, először próbálkoznak meg azzal, hogy a jelent birtokolva kisajátítsák a múltat, hogy az új társadalmi-politikai struktúrát egy logikus történelmi mozgás utolsó,



beteljesült állomásaként legitimizálják. 1945-ben *A tanítónő*ben bántóan elűtőek a darab eszmevilágától és stílusától ezek a történelmi valóságot átértelmező, sután és szájbarágoan megfogalmazott gondolatok, mégsem teszik élvezhetetlenné a filmet, mert sikerült benne majd mindent átmenteni Bródy szelleméből és gondolatvilágából is. Három évvel később ez azonban már kevésnek bizonyult. *A tanítónő* – 1948-ból visszatekintve – „tartalmi és formai szempontból egyaránt a régi rendszer gusztusa szerint készült [...], demokratikus jellegét legfeljebb néhány szocialista frázis vagy megszólítás lett volna hivatva biztosítani. [...] A fiatal tanítónő tüntető módon szüntelenül szocialistának nevezi magát, hogy azután a végén egy kulákcsemete felesége legyen, az öreg kulák keblére ölelje a fiatal forradalmárt és így szent legyen a béke.” [21]

Kétségtelen, hogy Bródy darabjában, a konfliktus megoldását illetően, van némi idealizálás, amely már a korabeli nézőt is meghökkenettette, hisz az új magyar filmtől nem azt várta, hogy a társadalmi konfliktusokat úgy zárja le, az egyenlőtlenségeket úgy oldja fel, ahogy korábban is tette a magyar filmgyártás: összebékítve gazdagot szegénnyel, nagygazdát a szocialista érületű tanítónővel. „A jányunk” – mondja a nagyszony, ifj. Nagy István anyja a keblére boruló Flóráról, akit alig egy perce a fia majdnem az állomásról hozott vissza hintóján. Az elégedetlen zselléreknek is jut a jó szóból – a film készítőitől: „ugye, most már mind itt maradtok?” Ezt az anakronizmust érezhették a film készítői is, ennek hatását igyekeztek enyhíteni a betoldott, eltérő stílusú részletek megbékülés helyett az összeütközést kereső szereplőinek életre keltésével, ábrázolásával. A szándékolt műgond ellenére ezek a jelenetek mégsem meggyőzőek, a színészek harsogóak, teátrálisak, és az Ócsán felvett külsők – falusi utca, sáros dűlőút – sem tudják feledtetni, hogy lefényképezett színdarabot látunk, sok totállal, közeliak nélkül, más és más színészi játéktílusban. Különösen kiáltó az ellentét a két főszereplő játékfelfogása között: a *par excellence* filmszínész Jávor Pál vergődik a színpadi szerep kelepcéjében. A film, amelynek befejezését a tőkehiányból adódó kényszerzünet jócskán késleltette, december 18-ára mégis elkészülhetett, és a Magyar Rádió igazgatósága – „átérezve az első demokratikus magyar film premierjének jelentőségét” – helyszíni közvetítésben számolt be a karácsonyi díszbemutatóról. [22]

Az inflációs idők bénítóan hatottak a gyártásra. Pedig a folyamatos gyártás, a Hunnia műtermeinek kihasználása ebben az időben a szó szoros értelmében létkérdés volt. Munkát kellett biztosítani a Hunnia

alkalmazásában álló, javarészt fizikai munkásokból összetevődő kollektívának. [23]

A felszabadulás előtt a filmszakma egy-egy kérdésével mindig az a miniszter foglalkozott, akinek ügykörében bizonyos szabályozásra szükség volt. A filmszakma felaprózódott a vallás- és közoktatásügyi miniszter, az iparügyi miniszter, a belügyminiszter, a kereskedelem- és közlekedésügyi miniszter, a pénzügyminiszter, sőt a külügyminiszter ügyköre között. A felaprózódás lehetetlenné tette a filmszakma egységes irányítását. A magyar filmgyártásra az államhatalom közvetlenül nem hatott. A film, e fontos kultúrközvetítő fejlődésének irányát, a filmgyártásban jelentkező tendenciák támogatását vagy visszaszorítását a vállalkozók elsősorban üzleti szempontok figyelembevételével határozták el. A kulturális politika az üzleti politika alárendeltjévé vált. E tendencia továbbélésének lehetőségét kívánták megakadályozni a felszabadulás után meginduló filmgyártásban, és az üzleti szempontokat a kultúrpolitikai szempontok alá rendelni, a filmszakma irányítását központi szerv intézkedési körébe vonni.

A feladatra legalkalmasabbnak tehát az a már említett bizottság látszott, amelyben minden érdekelt minisztérium képviselve volt. A bizottság tennivalóira való tekintettel a vallás- és közoktatásügyi miniszter ügykörébe eső feladatot töltött volna be, annak felügyelete alatt működve. A minisztertanács 1945. augusztus 16-án tartott ülésén elvileg elfogadta a Magyar Filmügyek Országos Bizottsága létesítésének szükségességét, és 1945. október 30-án kiadott rendeletével előírta felállítását. [24]

A rendelet alapján a Bizottság – mint már szó esett róla – közvetlenül intézkedett volna a magyar filmgyártás keretében készülő filmek művészi értékelése és gyártási költségei, továbbá az állami irányítás alatt működő filmgyárak műtermeinek bérbeadása ügyében. A Bizottság felállításával, illetve annak jogkörével, a gyártás irányításával és ellenőrzésével nem értett egyet a filmterület legbefolyásosabb irányítója, az iparügyi miniszter. Az 1945. szeptember 6-án összehívott tárcaközi értekezleten a filmügy problémáját megkísérelte depolitizálni. Az Iparügyi Minisztérium szerette volna a Hunnia Filmgyár felügyeletét, a műtermek bérbeadását és a gyártási rend megállapítását kizárólagossági joggal magának fenntartani. [25]

Ezzel az esetleg ráruházott joggal élve tulajdonképpen meghatározta volna, hogy milyen filmeket és milyen sorrendben enged műterembe, s így egy fontos kultúrpolitikai irányító funkciót tudhatott volna magáénak.

Igényét arra alapozta, hogy a Hunnia Filmgyár nem más, mint nagyipari vállalat. A tárcaközi értekezlet az iparügyi miniszterrel szemben foglalt állást, és változatlanul kívánatosnak tartotta, hogy az állami irányítás alatt működő filmgyárak műtermének bérbeadására és a gyártási rend megállapítására vonatkozó intézkedéseket egy, a Kultuszminisztérium felügyelete alatt szervezett bizottság számára tartsák fenn.

A Magyar Filmügyek Országos Bizottságának felállításával egy időben a kormány a magyar művészeti élet figyelemmel kísérésére és fejlődésének előmozdítására elrendelte a Magyar Művészeti Tanács megalakítását. [26] A Tanács hét szaktanácsból állt. A hetedik – az ún. Filmművészeti Szaktanács – feladata, az volt hogy véleményt nyilvánítson és javaslatot tegyen azokban a művészeti vonatkozású kérdésekben, amelyeket a kormány eléje tárt.

A filmmel kapcsolatos kérdésekben a Tanács mindössze egyszer nyilvánított véleményt. Javasolta, hogy a filmügyet centralizálják, és rendeljék a Kultuszminisztérium alá. [27]

A Filmművészeti Szaktanács felügyeleti szerv volt. Felülbírálhatta a kezdeményezéseket, de vállalkozás híján semmiféle tevékenységet nem fejthetett ki.

Még javában folytak a Hunniában *A tanítónő* felvételei, amikor október 20. és 31. között – pontosabb dátum nem áll rendelkezésre – Ráthonyi Ákos „felhúzza az aranyórát” a Mafirt gyártelepén. A film Szép Ernő 15 évvel azelőtt játszott színdarabjából íródott, forgatókönyvét Kolozsvári Andor készítette el. Seregnyi régi, kipróbált szakember szorgoskodott a felvevőgép körül, így a rendező joggal remélte, hogy az *Aranyóra* „jól is fog járni”. Ráthonyi első „szabad” filmjének szellemi vonulatát „a művészi igény és a kifejezés szabadsága” szabta meg. Korábbi filmjeiben még sohasem nyúlt oly merészen a film lényegéből fakadó sajátos kifejezőeszközhöz, mint amelyet e filmjében alkalmazott (dőntött kamera). [28] Icsey Rudolf operatőr a bevezető képsorban ezzel az elbillenő, majd a vízszintes irányba visszaálló, a felvevőgép kétféle helyzetét következetesen váltogató indítással pillanatokon belül megadta a film hangulatát. A mű mesészerű, kissé irreális világát ez a következetesen alkalmazott filmi kifejezőeszköz adja vissza leginkább, amely ismételten visszavezeti a nézőt a mesékre jellemző illúzióvilágból – ahová a film néha elkalandozik – a nagyon is köznapi valóság talajára. Az illúziók utáni igény a háborút követően ugyancsak megnövekedett, s Ráthonyi jó érzékkel ezt igyekezett kiélegíteni. „Mindennek értékét a kereslet-kínálat szabja meg” – mond-

ta. „Miután aranyórája nagyon keveseknek van és mindenkinek szüksege lenne rá, ezért csinálom meg a filmet.” [29]

A címbeli aranyóra tehát jelkép, de nemcsak a vágyaké és illúzióké, hanem a tisztességes életé, a becsületé is: az apa gazdagságának kifejezője. A naiv, meseszerű történet megértése – amelyben felvonul a jó és a gonosz, meglevenedik a nemes és az alávaló – nem okoz gondot a nézőnek, megfejtése önmagát kínálja. A fiatal bolti eladólány – mint Szép Ernő megannyi nőalakja – a nagy, az igaz, a tiszta szerelemre vár, de csak vagy reá érdemtelen, vagy becsületes, de számára érdektelen férfiakkal találkozik mindaddig, amíg egynek, aki minden tekintetben megfelelőnek látszik, hálójába nem kerül. Beleszeret, de a férfiről kiderül, hogy megjavulni képtelen, cinikus, sőt mi több, közönséges tolvaj, aki apja egyetlen kincsét, aranyóráját lopta el. Az apa belebetegszik, majd bele is hal a tragédiába, annak ellenére, hogy leánya, önmaga feláldozásával, végül visszaszerzi azt. Mindez csupán a felszín, és a film valóságos kincsesbánya a pszichoanalízissel rokonszenvezők számára. Van ugyanis egy rejtett és megfejtendő jelentésmezője, amely igen érzékletesen fejezi ki valóságos mondanivalóját: az apa számára aranyórája és lánya egy és ugyanazon kedves tárgy, a szeretet tárgya, élete értelme, amelyről semmi áron sem akar lemondani. Azzal, hogy a lány beleszeret a férfbe, ez utóbbi már jelképesen meglopta az apát, amit az óralopás konkrét formában érzékeltet. Az apa számára a férfi érdemtelen a lányra, arra csak ő érdemes, és a lopással ez bizonyossággá válik: a lány és az óra visszatér eredeti tulajdonosához. E témaválasztásában és cselekménybonyolításában egyaránt klasszikus, szellemiségében hajdani filmgyártást idéző műnek mégis elsődleges, konkrét olvasata ragadta meg a nézőt és kapcsolta a filmet a magyar filmgyártás feledni kívánt, korábbi vonulatához. Emberfeletti erőfeszítés, sziszifuszi munka kellett megvalósításához, hisz a rendkívül súlyos anyagihiányon túl munkálatait a forgatás ideje alatt életbe léptetett áramkorlátozás is hátráltatta. Az amúgy sem olcsó nyersanyag ára a film forgatásának 6 hete alatt húszszorosára nőtt, a 3 millió 585 ezer pengős költségvetésből 2 milliót emésztett fel. [30] Kész csoda, hogy mindezek ellenére Ráthonyi – „a békebeli gyorsvonat pontosságával” – 1945. december 18-ra mégis befejezte a filmet. [31]

Mivel mind *A tanítónő*, mind pedig az *Aranyóra* esetében egy klasszikus irodalmi alkotás filmfeldolgozására történt kísérlet, a két mű feldolgozásának minősége, összevetése logikusan kínálja magát. Igazán ebből az összehasonlításból bontakozik ki az *Aranyóra* legna-

gyobb erénye: formakultúrája, amely *A tanítónő*ből sajnálatosan hiányzik. Ráthonyi úgy él a film adta lehetőségekkel (gépmozgás, mélység-élesség, amelynek tudatos váltogatásával értelmez, kiemel, mint az apát vallató rendőrfogalmazó szobájában, amikor egyetlen beállítási tér több síkját tölti meg élettel), ahogy arra csak az ötvenes évek közepén fellendülő magyar filmgyártás legjobb darabjaiban akad majd példa. Félreértés ne essék: az *Aranyóra* nem remekmű, még csak nem is egy az emlékezetes filmek közül, de azt a színvonalat jelzi, amelyet az újjászülető filmgyártás képviselhetett, meghaladhatott volna, ha nem kényszerül formakultúrája feladására, ami végül is óhatatlanul a lefényképezett színházhoz, a látvány tagadásához vezetett.

Az a sematizmus – a művészet gyermekbetegsége –, amelyik a háború előtti magyar filmgyártást jellemezte, felébredni készült rövid, kényszerű álmából. A végletekig leegyszerűsített cselekményszerkezet, a monolitikusra csiszolt, egyoldalú jellemek, a felszínes és általában *happy end*-del záruló konfliktusok, a valóság felcserélése egy álomvilággal, ez az élet- és világszemlélet, megjelenítés- és ábrázolásmód makacs életűnek bizonyult. Átélt egy világégést, amelyben szinte minden elpusztult, és ruhát váltva újra feltűnt a mozivásznon. Minden, ami ún. „érték” volt, ellenkező előjelűre fordult. A túlélés stratégiája az alkalmazkodás: ezt az életfilozófiát nem hangoztatni, élni kellett. Ennek szellemében indult a műterembe Gertler Viktor három verzióban (magyar, német, román) készítendő, ideiglenesen *Kisasszony* címre elkeresztelt forgatókönyvével, amelynek filmfeldolgozását eredetileg *A tanítónő* felvételeinek befejezése után kezdték volna, de ez utóbbi kényszerű leállása korábban tette szabaddá a műtermet, így október végén megkezdődhetett a forgatás. Pollák Géza temesvári vállalkozó – azért, hogy lánya, a főszerepet játszó Polli Ági debütálását elősegítse – a legnagyobb áldozattól sem riadt vissza. A tomboló inflációban, amikor a pénz értéke napról napra, sőt óráról órára veszített értékéből, filmet finanszírozott. Már 1 milliárd pengőt költött a filmre, de ez is kevésnek bizonyult, így a Hunnia igazgatósága – amelynek élén a filmet rendező Gertler Viktor állt – a forgatás leállításával fenyegetőzött. Gertler kényelmetlen helyzetbe került: maga alatt kellett vágni a fát. S mivel e kettős életet nehezen vihette volna sokáig párhuzamosan, beadta lemondását. Pollák újabb 2 milliárd pengős befektetése azután meghozta az eredményét. Az év végére elkészült – immár végleges címmel – a *Hazugság nélkül*, sorrendben a harmadik új magyar film. [32]

„Szűzsége” – amelyet Bihari László és Nóti Károly írt, de Békeffi István is „beledolgozott” – ugyancsak meghökkentette a kritikusnak éppoly szellemes humoristát, Darvas Szilárdot, amikor azt Gertler ismertette vele. „Demokratikus napjainkban három fivér – Laci (Latabár Kálmán), Pista (Dénes György), Péter (Básti Lajos) – él együtt: egy zenetanár, egy gyári munkás és egy forgalmi rendőr. [...] Felbukkan biciklijén a Dúsgazdag Úrilány (elüti a rendőrt), akit az már-már felír, de ott terem a gyári munkás testvér, kiszabadítja karjából, és egy randevú erejéig összebarátkozik vele. Igen öntudatos dolgozó, és két csók között is minden alkalmat megragad, hogy agitáljon. A lány, szégyellvén kapitalista származását, dízóznek adja ki magát.

A munkás rém boldog, hogy ilyen komoly dolgozó nővel került össze, s látni akarja munka közben. A lány kénytelen az atyai házból lokált csinálni, ide hívja meg szerelmét. A turpisság lelepleződik, s a munkás – keményen megleckéztetvén a gazdag famíliát, sértett büszkeséggel, arccal a vasút felé, távozik. Az elkényeztetett gőgös gyereket is megtöri a szerelem, dolgozni kezd, tánciskolát nyit. Későbbiek folyamán egy szemináriumon [a filmváltozatban egy kiskocsmában] találkoznak össze, ahol a munkás előadói minőségben a több munka, több bér elméletét fejtegeti, hevesen kikelve a bundás belvárosi nők ellen. A jó útra tért lány, aki épp bundában foglal helyet a hallgatóság soraiban, hevesen kikel az effajta általánosítás ellen, megjegyezvén, hogy a bundát becsületes keresetéből vásárolta. A bundáról kiderül, hogy csak bekecs. A munkás elszégyelli magát, hogy ennyire melléfogott.” A gazdag lány és az időközben főmechanikussá avanzsált munkás boldogságának immáron semmi sem áll útjában.

Az elkészült film néhány ponton eltért a forgatókönyvtől. A mechanikus nem a tervezett szemináriumon, hanem – mint említettük – egy kiskocsmában adta elő épületes és szemináriumi beszédnek is beillő mondókáját, amitől a békésen vacsorázó vendégeknek sorra elment az étványa, és menekülésszerűen távoztak asztalától. A gazdag apa – akinek tőle idegen szerepében Somlay Artúr csak feszengett [33] – percig sem állt útjába, mint eredetileg tervezték, a „demokratikus” házasságnak. A film befejező jelenetében önálló kis balettkompozíció keretében vívta meg – hatalmas, forgó gépkerék árnyékában – osztályharcát a munkás (a nagyszerű mozgáskészséggel rendelkező operaházi balettszillag, Tatár György) az elpuhult polgárcemetével, és vezette fel imádottját a napfényben fürdő lépcsőn a szebb jövő felé. A néző nem hitt a szemének: „a gépirólány és a milliomos nemet cseréltek”. Mindazt, amit látott, nem karikírozva, hanem halálosan

komolyan adták tudtára. A humor – a magyar film régi hagyománya-ként – Nóti jól megírt szövegeiben, eltalált kifejezéseiben a „dekadens” polgárokat csipkedte meg, illetve a Lacit megszemélyesítő Lababár Kálmán játékában, fintoraiban nyilvánult meg. A mesterséget Berlinben és a háború előtt idehaza tanuló Gertler „bátran nyúlt” a korábbi filmek jól bevált, nevetető sémáihoz (össze nem illő párok tánca; képkeretekben megelevenedő, a modern dzsessz hallatán méltatlankodó nagy muzsikuskok; a menyasszonyával civódó Laci jelene-tei). Így nézett ki az új, demokratikus magyar film, „ahogyan azt a kis Móricka elképze-li”. [34] Ez a film oly rossz hagyományt teremtett, hogy évek múltával is elborzadva emlékeztek vissza rá azok, akik még hittek vagy reménykedtek a magyar film megújulásában, nemet mondvá az olyan „demokratikus” filmekre, amelyekben fordított előjellel megőrizték a múlt sablonjait, és az ÜB-elnökkel akarták el-vetetni a vezérigazgató lányát. [35]

Nem mindenkinek sikerült azonban ilyen szembeszökően avítt, de „korszerűvé” lakkozott témával révbe érkeznie. Ráthonyi Ákos – az *Aranyóra* befejezése után – Harsányi Zsolt XIV. *René* című regényéből készült filmet forgatni, amely egy képzeletbeli „imperialista” kiskirály-ság szatirikus kifigurázásának szándékával íródott. Az Egyesült Álla-mokban és a Szovjetunióban egyaránt népszerű sztárt, Gaál Francis-kát szerződtette a kettős címszerepre, amely egy mulatságos, fiú-lány figurát takart. A film forgatókönyvét Kolozsvári Andor írta. Ráthonyi német verzióban kezdte el a filmet, 1946. február 20-át követően. Az első jelenethez olyan impozáns díszletet építettek, amely többre került, mint egy kisebb játékfilm díszleteinek fele, s ebben a híres filmszínész-nő kamera elé sem került. A rendező a többi szerepre is korának ismert osztrák, illetve német színészeit nyerte meg, a főszerepet pedig Theo Lingenne bízta. Március közepéig folytak a felvételek a Hunnia műtermében. A film egynegyede el is készült, amikor a tőke elfo-gyott, s abba kellett hagyni. Az egész filmszakma várakozással tekintett erre a produkcóra, amely az új magyar filmet világviszonylatban lett volna hivatott elismertetni. A Hunniának is érdeke fűződött a film befejezéséhez, ezért előbb az Anonymus Filmmel, majd más vállalko-zókkal is tárgyalásokat folytatott, de ezek egyike sem vezetett ered-ményre. Ráthonyi kétségbeesett kísérletbe kezdett, hogy a filmet be-fejezhesse. Osztrák és német pénzemberekkel tárgyalt, míg 1947 ele-jén felcsillant a remény. Értéstitést kapott Bécsből, hogy január vagy február folyamán ott befejezheti a filmet. Miután azonban ez nem sikerült, végleg feladta tervét. Néhány hónappal később Pásztor Béla

(a Central Film tulajdonosa) magyar verzióban, Tolnay Klárral a főszerepben folytatni akarta, de a Művészeti Tanács – arra hivatkozva, hogy a témának nincs művészi értéke – visszautasította a film forgatási tervét. [36]

Így a XIV. *René* csak a befejezetlen filmek számát szaporította, amelyekből nélküle is akadt elég. Közülük egyik-másik befejezésére sikeres kísérletek történtek, de például Szóts István *Tűz a hegyen* című filmje – amelyből a háború alatt 1000 méter készült el Szellay Alice-zal és Perényi Lászlóval a főszerepben – torzó maradt. [37]

1946. február 9-én a Dancz Endre Filmgyártó szerződéstervezetet javasolt a Hunnia Filmgyár Rt.-nek a *Madách* című film befejezésére. A Magyar Kommunista Párt és a Szociáldemokrata Párt azonban közölte, hogy saját mozijai részére nem igényli a filmet, mert a rendező Németh Antal és az egyik szereplő, Kovács Károly kompromittálták magukat. Így a film bemutatásának esélyei minimálisra csökkentek, befejezése lehetetlenné vált. [38]

Németh Antal erőfeszítéseit mégis siker koronázta, mert *Madách* című filmjét 1946 márciusában minden nehézség dacára befejezte. Nyomorúságban, éhezve, vacogó fogakkal forgattak a műteremben. „Rongyos sztárok gyalogoltak Zuglóba romló pengővel, újra élni a magyar filmért” – emlékezett vissza a Klára szerepét játszó Lodomerszky Margit. A film – amely Peéry Piri és a Bergen-Belsenbe hurcolt, s ott fiatalon elpusztult író-rendező, Engel György forgatókönyvéből készült – az író személyes tragédiáját, sikertelen és végül halálához vezető házasságának történetét eleveníti meg, Tímár Józseffel a címszerepben. Forgatásakor Jávor Pál játékjogát „fegyelmi vétés” miatt felfüggesztették. Ő azonban ingyen elvállalt egy epizódszerepet, amelyben egy szót sem ejtett ki a száján. Némasága jóval többet ért bármiféle látványos demonstrációnál. A filmet – amelyet 1944. március 22-én, a német megszállás után kezdtek forgatni – 1946. október 5-én, *Madách* halálának 89. évfordulóján szeretnék volna bemutatni, de erre csak a következő év, azaz 1947 januárjában került sor ünnepélyes külsőségek közepette. A bemutaton Tildy Zoltán köztársasági elnök és Nagy Ferenc miniszterelnök is megjelent, kifejezve, hogy nem értenek egyet az MKP és az SZDP bojkottjával, hogy a „kompromittált rendező és színész” [39] miatt megtagadták mozijaikban a film vetítését. [40]

Mit tegyen a rendező, ha filmjének főszerepét korábban olyasvalakire bízta, akit később fasiszta elveiért és magatartásáért száműztek a magyar mozik vásznáról? „Kioperálhatja” a filmből, azaz kivághatja



valamennyi jelenetet, amelyben szerepelt, ezzel azonban lehetetlenné teszi töredékekre széthulló filmje bemutatását. Manninger János mégis ezt a megoldást választotta. A filmtörténetben egyedülálló esetre még a filmgyártás Mekkájában, Hollywoodban sem került sor soha. Manningernek 7 éven át dédelgetett ötletét 1944-ben végre sikerült filmre vinnie, de mire elkészült, a nyilas hatalomátvétel után Szálasiék betiltották. A 2 X 2 című film főszerepét Szilassy László játszotta. Manninger a vele készült valamennyi jelenetet – Várkonyi Zoltán közreműködésével – újraforgatta a hajszálpontosan ismét elkészített díszletekben és ruhákban, az egész színészgárdát korábbi súlyára „felhízalva”. Mennyi kárba veszett erőfeszítés egy film érdekében, amelyet – az élet kegyetlen fintoraként – végül nem mutattak bel [41]

Hasonló sors várta az 1945-ben forgatott, eredetileg zenés rövidfilmnek készülő, de forgatás közben 800 méterre növekedett *Jazzpressót*, amelyet gyártói *kalandorfilmmé* akartak átalakítani. A kiegészítés és rendezés munkája Rodriguez Endrére, az ún. *kalandorfilm* műfaj egyik legjobb hazai művelőjére várt volna, de – miként annyi más elképzelés – mindez csak terv maradt. [42]

---

## A tervek csak tervek maradtak

---

Az a társadalmi-politikai valóság, légkör, amely a felszabadulást követően Magyarországon kialakult, zavarba ejtően új volt, s merő ellentétben állott a lényegében változatlan gazdasági környezettel. Korábban nem akadt rá példa, hogy a politikai paletta ilyen sokszínű, a hatalom a véleménynyilvánítást oly kevésbé korlátozó legyen, mint 1945-öt követően. A társadalomról, a politikai életről, a művészetről vallott ellentétes nézetek szabadon szembesülhettek, s ez az önmagában kedvező helyzet – annak mintegy árnyoldalaként – sok tekintetben értékvesztéshez, értéktévesztéshez, orientációs zavarokhoz vezetett a filmszakmában is. Ez a szakma ugyanis minden más művészeti közegnél érzékenyebben reagált a valóságra, annak változásaira. A filmkészítés egyszerre volt kitéve gazdasági, társadalmi-politikai és művészeti tényezők, szempontok, intézmények jótékony vagy káros hatásának, mégpedig kettős — művészeti és ipari — jellegéből adódóan. A gazdasági környezetet jóval tevékenyebben befolyásolta létét, mint más művészeti ágakét, hisz az alkotáshoz komoly tőkebefektetés

kellett, olyan eszközrendszer (műterem, berendezések, nyersanyag), amilyenhez hasonló nagyságrendű a művészet más területén ismeretlen, elképzelhetetlen.

Az értékzavar testet öltött az elkészült művekben. A filmi és kulturális tradíciók azonban legalább úgy meghatározták a magyar film sorsának alakulását, mint a társadalmi, politikai vagy gazdasági tényezők. Egységes világszemléletű filmszakmáról az államosításig nem beszélhetünk. A filmrendező is a társadalmi élet aktív szereplője volt, és ez utóbbihoz való viszonya tükröződik alkotásaiból is. Amíg létezik a véleménynyilvánítás szabadsága, az ehhez nélkülözhetetlen pluralitás, addig igyekszik élni is vele. A különböző véleményekből kialakuló mozaikkép így meglehetősen heterogén, egyetlen tendenciára aligha redukálható. A különféle pártállású és indíttatású szereplők mozgásszabadsága azonban nem volt azonos arányú, e szabadság mértékében tükröződtek a tényleges gazdasági és politikai erőviszonyok. Így hát az, hogy ki és mikor vonul a műterembe filmet forgatni, egyben azt is jelzi, milyen jellegű és erejű gazdasági tényezők és politikai erők állnak – passzívan vagy beavatkozásra készen – mögötte. A gazdasági és politikai tényező így válik művészetmeghatározó, tendenciakijelölő erővé, így formálja egy korszak művészeti arculatát; dönthet – és dönt is – afelől, miből lehet (lesz) mű, és mi marad bevégezetlenül.

Európában Magyarországon forgattak elsőként játékfilmet a világháború után, s ez más folytatást sejtetett, mint ami 1946 őszére – tőke- és nyersanyaghiány miatt, az adópolitika hatására – bekövetkezett. Az, hogy Párizsban, Berlinben, Rómában – tehát jelentős hagyományokkal rendelkező filmgyártó országokban – teljes intenzitással folyt a munka ez idő tájt, mindenki számára természetesnek tűnt, de hogy Bécsben is három műtermet egy évre előre lekötöttek és dolgoztak bennük, az jelezte igazán, milyen lemaradásban van filmgyártásunk.

Az 1945 áprilisa óta eltelt egy esztendő világosan bebizonyította, hogy a magánvállalkozók nem tudnak vagy nem akarnak a filmgyártásba pénzt fektetni. A magántőkének a társadalmi-politikai élet átalakulásának e szakaszában – a rentabilitás hiánya miatt – nem bizonyult jó befektetésnek a filmkészítés. A vállalkozók többsége bizonytalanságban érezte magát, és várakozó álláspontra helyezkedett. Sejtette, tudta, hogy a régi típusú, csak az üzleti szempontokat szem előtt tartó filmgyártásnak vége, de nem látta tisztán, hogy milyen filmeket igényel az átalakulóban levő társadalom, az új típusú közönség.

1946 áprilisában az állam csak akkor vállalt garanciát a filmgyártásban, ha a film készítéséhez szükséges összeg fele a gyártónak ténylegesen rendelkezésére állt. A magánvállalkozók érdekeinek védelmében Zilahy Lajos olyan értelmű javaslatot terjesztett Szakasits Árpád miniszterelnök-helyettesen keresztül a Gazdasági Főtanács elé, melyben állami támogatást kért a film gyártási költségei kétharmadának fedezésére. A fennmaradó egyharmadot a gyártó-magánvállalkozó biztosította volna.

Az újonnan megállapított munkabérek és szolgáltatások alapján kialakított költségvetés szerint a Magyarországon készülő filmek előállítási költségei növekedtek, és lényegesen magasabbakká váltak, mint Csehszlovákiában, Ausztriában vagy Svájcban.

Egy csak magyarul beszélő film rentabilitása – és a vállalkozót elsősorban ez érdekelte – ilyen megemelkedett költségvetés alapján nem látszott biztosítottnak. Kialakult az a meggyőződés, hogy csak többverziós film hozhatja be a ráfordított kiadásokat, mivel az más nyelvetületen is elhelyezhető.

A Hunnia ügyvezető igazgatósága többször megkísérelte, hogy az állam támogatását megszerezze a gyártás megindításához. Kezdeményezései azonban nem jártak sikerrel. A stabilizáció – az értékálló forint bevezetése – után sokat tett a magántőke bekapcsolása érdekében, s igyekezett érdekeltté tenni a vállalkozókat. A magántőke bekapcsolásához szükséges gazdasági és jogi feltételek megteremtésére érintkezésbe lépett a Belvárosi Takarékpénztár Rt.-vel, majd a Gazdasági Főtanáccsal. Olyan vállalkozó azonban, aki a gyártással felmerülő kockázatot vállalta volna, nehezen akadt. [43]

A kormányzati szervek és állami intézmények, a politikai pártok és társadalmi testületek állandóan napirenden tartották a rendszeres és folyamatos demokratikus magyar filmgyártás kérdését. [44] Július 29-én újabb értekezletet hívtak össze a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban a filmügyek rendezésének megvitatására. Ismét szóba került egy tárcaközi bizottság létrehozásának gondolata, amelyben a filmművészettel kapcsolatos szakmai érdekképviseltek is megfelelő súllyal szóhoz jutottak volna. [45]

Háromféle kísérlet is történt a magyar filmgyártás megindítására: 1. magántőkével; 2. koprodukcióban; 3. állami támogatással, de egyik sem járt sikerrel. Közel egy esztendő telt el, míg a gyártás a Hunniában újra megindult. Ezalatt a bevételi források, kölcsöndíjak, állami segélyek arra sem voltak elegendők, hogy az alkalmazottak munkabérét fedezzék.

A stabilizáció után Magyarországon megdrágult a filmkészítés. Nemhogy rentabilitással kecsegtetett volna, de eleve veszteséges vállalkozássá lett. Miközben a gyártási költségek növekedtek, a pénzügyi kormányzat hitelszűkítést rendelt el, a bankok csak emelt kamattal folyósítottak kölcsönt. Olyan magánvállalkozó pedig, akinek félmilliónyi mozgótőkéje lett volna, nem akadt, vagy legalábbis nem a filmgyártásba óhajtotta befektetni azt. Hogy egy magánvállalkozó filmkészítésre szánja el magát, ahhoz az kellett volna, hogy a gyártási költségek 70–80 százalékát normál kamatozású bankhitelből fedezhesse. Ilyet pedig nem kapott. A folyamatos filmgyártáshoz folyamatos nyersanyagellátásra lett volna szükség, de a nyersfilm forgalmi adóját túl magasra – 3 százalékra – szabták, a kópiakészítésre kiható vámforgalmi adó pedig a „békebelinek” négyszeresére nőtt (20 százalék).

A forgalmazás – amelyből korábban komoly pénzösszeg áramlott vissza a gyártásba – ugyancsak jelentős adóterhektől szenvedett. Budapesten például a moziparkot 52 százalékos adó súlytotta. A tulajdonosok ezt korábban azzal ellensúlyozták, hogy a magyar filmekkel együtt forgalomba hozott külföldi filmeket több moziba és jobb bevételek mellett, előnyösebben helyezték ki. A közönség viszont – éppen ellentétben a mai helyzettel – mindenekelőtt magyar filmet követelt. „Mikor játszanak már egy új magyar filmet?” – hangzott el rendre a kérdés vidéken. [46]

Korábban a forgalmazók, mozitulajdonosok még a film forgatása előtt lekötötték azt, kifizették a bérleti díjat, s ebből finanszírozták a gyártást. Ezt a jól bevált receptet azonban a felszabadulást követően nem lehetett alkalmazni. Ha a forgatókönyv át is jutott az előzetes cenzúrán, ha a filmet le is gyártották, ez még mindig nem jelentett garanciát arra, hogy az az utócenzúra akadályát is sikerrel veszi. Sőt, jó néhány film akadt, amelyet így engedélyezvén, a forgalmazástól eltiltottak. A magyar filmgyártás folyamatossá tételét csak olyan áldozatok árán lehetett volna biztosítani, amelyre egyik fél sem volt hajlandó. A vállalkozó nem akart lemondani a haszonról, az állam – egyelőre [47] – az adókról, a műtermek a bérleti díjról. [48]

Arról, hogy milyen legyen az új magyar film, többnyire megoszlottak a vélemények, de néhány kérdésben mindenki egyetértett. „Értekes, időszerű, érdekes és szabad legyen, bátor és szókimondó! [...] Akár vígjáték, dráma, operett vagy bármi más [...], ma csak egyféle filmet szabad csinálni: optimista filmet, humanista filmet, minden egyéb szemponttól független filmet!” [49] Mindezekeken felül magyar film legyen, azaz a jelenkori társadalmat tükrözze a maga sajátos

stílusában. [50] Persze könnyebb volt óhajtani, mint megvalósítani, hogy a magyar film fejlődése öntörvényű, külföldi hatástól mentes legyen, kiváltképp egy olyan időszakban, amikor a filmművészet nemzetközivé válása mind erőteljesebben megnyilvánuló, történeti szűkszerűséget kifejező tendencia volt.

A gazdasági nehézségek ellenére a filmszakma valamennyi képviselője kezdettől nagy intenzitással és ambícióval készült a vélt vagy óhajtott feladatokra. Tervekben, elképzelésekben nem volt hiány. Közülük nem egy azonban soha, néhány csak évekkel később valósulhatott meg.

A magánvállalkozók majd mindegyike mögött jelentős, sikerekben gazdag szakmai múlt állt. Egyikük, Sas László (Globus Film), aki a nyilasuralom idején a díszletek között bujkálva súgott, irányított, az internálást is vállalva, február elejére tervezte *Vissza a természethez!* (írója Békeffi István) című filmjének forgatását a Hunniában. Rendezését Keleti Mártonra, főszerepeit Karády Katalinra és Jávor Pálra bízta. Ezzel egy időben indult volna a Mafirt műtermében *Titkárnök keresetük* című produkciója (írója Pánczél Lajos), amelynek rendezése Rodriguez Endrére várt. Rodriguez a film befejezése után nyomban a *Csodálatos gallérgomb* megfilmesítését tervezte (a Mafirt telepén), amit Sas László (*Egyellen megoldás*) és Szántó Armand (*Alkonyat*) témáinak feldolgozása követett volna. Sas – igen ambiciózusan – valamennyi filmjét két verzióban – magyar és angol változatban – tervezte leforgatni.

Szántó Rezső (Szántó Film) három filmre szerződött – kizárólagos joggal – Karádyt. Szécsény-de Fries nagy sikerű operettje (*Száz piros rózsza*) rendezőjének Bán Frigvest választotta ki. Már az első forgatási napot – 1946. február 2. – is kijelölték. A másik film a Budapest ostroma idején játszódó *Fergeteg* volt, s ennek is, mint a *Daloló vándor*nak, Karády játszotta volna a főszerepét.

Zsoldos Andor (Melody Film) *Világszabadság* címmel tervezett filmje Petőfi, Byron és Béranger életútját állította párhuzamba. *Írja kisasszony!* című filmjét Keleti Márton rendezte volna, az *Isten asszisztenseire* vonatkozóan még nem állapodott meg senkivel. *Kivel?* című forgatókönyvében – amelyik a magyar filmgyártás reprezentatív produktumát sejtette – sajtóságos, „demokratikus” szerelmi háromszög állt a cselekmény középpontjában. Főszereplői egy nyomdai munkás, a felesége és egy orvosprofesszor. Zsoldos – aki a háború előtt 10 éven át külföldön dolgozott – magyar–német verzióban készítendő filmekről Bécsben is tárgyalásokat folytatott.

Pásztor Béla előbb Bukarestben kísérletezett román–magyar koprodukcióval. Elvben két film forgatásáról is megállapodott: az egyiket – Békeffi István *Angolkeringő* című forgatókönyvéből, „izgalmas nyomozással, tánccal, énekkel” – a Romániában is jó hírnévnek örvendő Keleti Márton, a másikat – Lóránt László *Don Quichote visszatér* vagy *Don Quichote csodálatos feltámadása* című írása alapján – ő maga készült rendezni. Pásztor e film francia verziójának ügyében Párizsban is tárgyalt, a főszerepet Major Tamással, illetve Louis Jouvet-val szeretne volna játszani.

Zilahy Lajos saját produkciójában *A fegyverek visszanéznek* című könyvének rendezését magyar és német verzióban Keleti Mártonra bízta. Bánky Zsuzsa főszereplésével egy ún. *partizánfilm* készült volna Szenes Annáról, Szenes Béla író leányáról, aki a háború alatt az angol hadseregben szolgált hadnagyként. Repülőgépről dobták le ejtőernyővel Magyarországra, ahol bekapcsolódott az ellenállási mozgalomba. A németek elfogták és kivégezték.

Pless Ferenc (Harmónia Film) Lehár nagyoperettjéből, a *Sybill*ből, Ambrus Mátyás és Ákos Miklós (a politikai rendőrség egyik vezetője) *Úrifiú nadrág nélkül* című forgatókönyvéből, egy angol pénzcsoporthoz pedig Kolozsvári Andor *Hét pofon, hat csók* című témájából készült filmet rendelni. Ez az angol filmcsoport a *Lúdas Matyi* filmváltozatát is finanszírozta volna. Egy ismert bécsi cég két német nyelvű filmet akart Zsolt Béla *Erzsébetváros*, illetve Bródy Sándor *Szerető* című színdarabjából.

A Hunniához benyújtott szerződéstervezetek – *Táncoló századok*, *Vissza a természethez*, *Táncosnőt keresek*, *Városunk hőse*, *Futótűz*, *Nászinduló*, *Nagyanyó mozija* – lázas tevékenységet sejtettek, de az eredmény, illetve az eredménytelenség lehangoló volt. [51]

A háború utolsó hónapjaiban sokan találgatták, milyen társadalmi rend születik a felszabadulás után. Szabad verseny a nyugati demokrácia mintájára, vagy kötöttségekkel teli államosítás a népi demokrácia modellje alapján. Akik egyikre vagy másikra tippeltek, egyelőre egyaránt csalódtak: hibrid, felemás rendszer alakult ki a társadalomban, így a filmszakmában is, és ez békétlenséget eredményezett, nyugtalanságot okozott.

Az a „lelki válság” formájában megnyilvánuló rossz társadalmi közérzet, amely az országot jellemezte, a filmszakmában is éreztette hatását, s az ellentétes érdekek polarizálódásához vezetett. Az egyik pólust a független gyártók, forgalmazók, a másikat a pártok film- és mozivállalatai képezték. Koalíciós „villongások”, egyéni torzsalkodá-

sok jelezték a válságot, és mindjobban el is mélyítették azt. A filmszakma egy része a pártvállalatok tapasztalatlan munkatársait hozzá nem értő műkedvelőknek tekintette, akik szakismeret nélkül, „ortodox pártvonalon”, a valóság figyelmen kívül hagyásával, azon szüntelen erőszakot téve kívánnak működni, tönkretéve a konkurencia – a független vállalkozók – esélyeit. A film- és moziszakmába bekerülő új emberek szakképzettsége csakugyan hagyott kívánnivalót maga után. Őket politikai szervezeteik pártfeladatként helyezték a „filmvonalra”, és ennek a bizalomnak – kerül, amibe kerül – meg akartak felelni. Szakértelem nélkül azonban ezen a téren is nehéz volt boldogulni. A filmszakma, amely látszatra fényűző életet, gondtalan megélhetést csillantott fel, valójában kíméletlenül küzdelmes, keserves kenyérkeresetet ígért, kivált e rendkívül nehéz, ellentmondásos időszakban. Miközben a pártok vezetői megnyilatkozásaikban a magánkezdeményezést nélkülözhetetlen formája mellett tettek hitet, tetteikben maguk gátolták leginkább azt, egyenlőtlen feltételek között biztosítva a versenyt.

A függetlenek és a pártvállalatok ugyanis nem azonos súlycsoportban léptek a szorítóba. Az utóbbiak kvázimonopóliuma mind a gyártás, mind a forgalmazás területére kiterjedt. A Kisgazda Mozgóképüzemi Rt. (Kimort) például – a közel 250–280-ból – 71 mozi felett rendelkezett az országban, a Nemzeti Parasztpártnak 31 filmszínháza volt. Az MKP és az SZDP sem rendelkezett együttesen kevesebbel, mint a két előbbi együttvéve. Ez nemcsak szép jövedelmet, de piaci monopóliumot és – a visszaáramló tőke révén – gyártási monopóliumot is eredményezett. A pártvállalatok azonban még egy ilyen monopolhelyzetben sem tudtak kellően profitálni előnyeikből. Terveik rendre füstbe mentek. A Lánchíd felépítésének történetét elevenítette volna meg a Kisgazdapárt támogatását élvező Haladás Rt. *Egy álom megvalósul* című filmterve. Dr. Ranódy László – a Sarló Filmvállalat produkciójában – Darvas József *Szakadék* című darabjának filmrevitelére készült, de a Nemzeti Parasztpárt filmvállalata foglalkozott Illyés Gyula *Puszták népe* című könyve és Móra Ferenc egy művének megfilmesítésével is. Miután a kész terv még nem kész film, már az is csodának számított volna, ha legalább a tervek fele filmszalagra kerül, de a negyedének is örülhetett volna szakma és közönség egyaránt. [52]

A Hunnia Filmgyár ezalatt – „régi tökéletességében” – bérlőkre várt Zuglóban. Rohammunkával építették újjá, felszerelését két kézigéppel, teljes objektívgarnitúrával egészítették ki, hangműhelyében elké-

szült a második hangfelvevő berendezés, valamint az ún. hordozható hangosgép. Élén a lemondott Gertler Viktort Szegő István váltotta fel, aki 1947 szeptemberéig, Angyal László kinevezéséig maradt hivatalban. [53] Miután a magyar filmpiac számára kb. 30 ezer dollár értékben vásároltak Olaszországból nyersfilmet, és október 4-én szerződést kötöttek a franciákkal 28 játékfilm elkészítéséhez szükséges nyersanyag szállítására, semmi sem állt már az útjában annak, aki Zuglóban be akart vonulni a műterembe. [54]

A többség – s ennek adott hangot a Művészeti Tanács ún. Radványi-terve – a művészi kivitelű magyar filmek gyártása érdekében emelt szót és kért kedvezményeket (díjazás, adómentesség vagy adómentesség). A Filmszakszervezet – ezzel szemben – az egész szakma érdekeit képviselve a filmgyártás megindulását szorgalmazta, anélkül hogy előzetes különbséget tennének művészi és kommersz film között. A Művészeti Tanács tervezetében ők az előzetes cenzúra életbe léptetését, illetve az erre irányuló kísérletet látták és bélyegezték meg. A kormányzat – Bognár József tájékoztatásügyi miniszter nyilatkozatán keresztül – a magyar film művészi törekvései mellett foglalt állást, hangsúlyozván, hogy művésziességre és nem „erkölcstelen” tömegszórakoztatásra kell törekedni. „Csak az erkölcsös, ami művészi” – hangzott el a szentencia, összesmosva morált és esztétikát. Ez az állásfoglalás tovább mélyítette a szakadékokat a minden tekintetben amúgy is megosztott szakma ellentétes érdekcsoportjai között. [55]

Az államhatalom azonban – a rákövetkező fél esztendő bizonyította – 1946 végén még nem volt elég erős és egységes ahhoz, hogy törekvésének érvényt szerezzen. A tőke, a bankok hajlandónak mutatkoztak hitelfolyósításra, de a folyamatos gyártás megindításához további engedmények – így a magyar filmek bemutatása után járó adóteher megszüntetése – szükségeltettek. Ez némi reményt nyújtott volna ahhoz, hogy az előzetes szerződés alapján betervezett két Glóbus-film (Sas László gyártásában) egyéves késéssel, 1947. február végén, a Hunnia igazgatóságának jóváhagyása után, műterembe induljon. A két vígjáték – angol verzióban is elkészült volna – előzetes költségeit egy új bank bocsátotta rendelkezésre, de a forgatás megkezdéséhez még hiányzott a Gazdasági Főtanács jóváhagyása. Egy József Attila-, illetve egy Kossuth-film terve is foglalkoztatta a producort. Kertész Pál viszont – a Mafirt produkciójában – egy Táncsics-film és Szinetár György *Volt egyszer egy emberke* című forgatókönyve előkészítésén dolgozott. A Mafirt tervbe vette még Tersánszky Józsi Jenő *Kakukk Marcijának* és Rejtő Jenő vázlatban maradt írásának, a *Doktor Bakónak* az



adaptálását, az Orient Filmipari Rt. pedig Vészi Endre *Egy vagon története* című regényének filmrevitelét. Az 1947-ben újra induló filmgyártás első munkájaként került volna sor Csabai Imre rendőrhadnagy *Éjjeli őrző* című – az R csoport nyomozóinak nehéz munkáját bemutató – forgatókönyvének megfilmesítésére a Hunniában. [56]

Mialatt a filmszakmában a koalíciós csatározások utóvédharcai folytak, a Színművészeti Akadémia filmtanszakának növendékei – Fejér Tamás vezető tanár irányítása alatt – mintegy 600 méter hosszú (normál méretben 2000 méternek megfelelő) keskenyfilmet készítettek, míg az államilag engedélyezett – Gertler Viktor igazgatása alatt álló – Filmművészeti Iskola növendékei ugyancsak keskenyfilmet forgattak *Igaz út* címmel, érdekes párhuzamot vonva két pár (egy mérnök és barátnője, illetve egy munkás és felesége) életútja között. A 250 méteres filmet Czippauer János írta és rendezte, Somló Tamás fényképezte.

A színiakadémisták egy textilgyári munkásnő elzúllásának és gyilkossá válásának történetét mesélték el 3 részben. Ezek legérdekesebbike az az ún. „szubjektív kamerával” készült jelenetsor, amely egy rendőrőrszobán játszódik, és újszerű megoldásával szinte forradalmian hatott a magyar filmgyártásban. A nő itt elmondja életútját, és a film mindent, amiről beszél, az ő szemszögéből eleveníti meg. Például amikor cigarettára gyújt, a vásznon csak a cigaretta vége és az égő gyufát tartó kéz látszik. A forgatás természetes környezetben, a Magyarországon egyetlen *Siemens Varioglaukár* objektívvel történt, fahírtkocsi használata nélkül, csupán az objektív gyútávjának változtatása érzékelteti a gépmozgást. A filmet – amelynek költségeit a Belügyminisztérium havonta filmoktatásra szánt támogatásából fedezték, nyersanyagát pedig 30-40 méterenként szedték össze – Banovich Tamás és Máltay Mariann rendezte, Hildebrand István fényképezte. Főszerepét Nagy Magda játszotta. [57]

1947-ben a magyar filmgyártást lényegében az a kormányrendelet mentette meg, amely lehetővé tette, hogy a gyártók játékfilmenként 200 ezer forintos segílyt vagy hitelt vegyenek igénybe. [58]

A belügyminiszter által kiadott rendelet nem tett csodát. Néhány hónap elteltével kiderült, hogy a hazai magántőke még a rendelet biztosította kedvezmények igénybevételével sem képes (vagy nem akar) a gyártáshoz szükséges anyagi eszközöket előteremteni.

A politikai-társadalmi élet minden számottevő tényezője (pártok, főhatóságok) egyetértett abban, hogy a magyar filmgyártás megindítása rendkívül fontos közérdek, így azt el kell érni, függetlenül attól,

hogy rentábilissá tehető-e vagy sem. A filmkészítés újraindítása politikai ügygé vált, és e feladat megoldása elsősorban a három nagy pártra (MKP, MSZDP, FKGP) várt. Meg is állapodtak abban, hogy az általuk fenntartott filmvállalatok együttesen vállalkoznak három, egész estét betöltő játékfilm elkészítésére. A pártvállalatok mindegyike egy-egy film előállítását vállalta. A három film összes gyártási költsége és összes bevétele azonban közös kasszába ment volna. A pártok önállóan határozták meg az általuk készített filmek témáját és jelölték ki azok rendezőjét. [59]

Ennek következtében 1947 májusában a Nemzeti Parasztpárt filmvállalkozása, a Sarló Film [60], júliusban egy független gyártó [61], augusztusban a Magyar Kommunista Párt filmvállalkozása, a Mafirt [62], októberben a Független Film Kft. [63] egyaránt 200 ezer forintos kamatmentes kölcsönben részesült, míg decemberben a Szociáldemokrata Párt filmvállalkozása, az Orient Filmipari Rt. [64] kapott 300 ezer forintos kamatmentes kölcsönt.

A Hunnia szerződést kötött három vállalkozóval: a Szóts Filmgyártó és Filmkölcsönzővel, a Radványi-Mafirt produkcióval és a Sarló Filmmel. Az *Ének a búzamezőkről* költségvetési előirányzata 450 ezer forint, a *Valahol Európában*é 450 ezer, a *Mezei prófétáé* 426 ezer forint volt. Bár mindhárom megkapta a Belügyminisztérium 200 ezer forintos hozzájárulását, meg kellett még szerezniük a költségvetési előirányzat összegéből hiányzó pénzt. A felszabadulás előtt a vállalkozók ezt az előzetes anyagi hozzájárulást rendszerint bank-, laboratóriumi és műtermi hitelek lekötésével szerezték meg.

Az említett három film esetében a Hunniától igényelt, hitelezendő szolgáltatások összege 54 ezer, 35 ezer, illetve 55 ezer forintot tett ki. A műtermi szolgáltatások egy részének hitelezése elkerülhetetlenül szükséges volt a filmgyártás megindítása érdekében, már csak azért is, mert forgatás nélkül a gyár munkásainak foglalkoztatását nem tudták biztosítani.

A Hunnia Filmgyár saját forgótőkével azonban ebben az időben nem rendelkezett. Július 18-án benyújtott 300 ezer forintos ipari forgótőkehitel-kérelmére a Tárcaközi Hitelelosztó Bizottság csak 60 ezer forint folyósítását engedélyezte, ami semmiképpen sem bizonyult elegendőnek a három film forgatásához szükséges, 144 ezer forint összeget kitevő szolgáltatások fedezésére. Bebizonyosodott, hogy egyedül az idegen gyártók nem biztosíthatják a folyamatos filmkészítést, az állandó foglalkoztatást. [65] Feltétlenül szükségesnek látszott, hogy a Hunnia saját produkcióban is gyártson filmeket, hogy a ma-

gánvállalkozók által finanszírozott alkotások felvételei között tartott termelési szüneteket ésszerűen kihasználja, mivel a gyár leállása esetén a rezsiterhek éppen olyan magasak voltak, mint akkor, amikor forgattak a stúdiókban. [66]

1948 első felében két hónapon át ismételten szünetelt a gyártás. A köztartozások, a gyár nem teljes kihasználása következtében előálló fizetési nehézségek miatt az időközi kamatokkal együtt 1948. június 30-ig közel 1 millió forintra, a banktartozások több mint félmillió forintra emelkedtek. [67] Az igazgatók egymást váltották, a krízis azonban ezzel nem oldódott meg. [68]

A filmgyártás megindítása óta 300 ezer forint deficit halmozódott fel. A gyár havi deficitje elérte a 180 ezer forintot. Az egyetlen megoldásnak eleinte ugyan az látszott, hogy saját játékfilmek gyártására rendezkedjenek be, de a gyárnak hiányzott a nagyfilmek készítését lehetővé tevő szervezete. Az eddig elkészült játékfilmek nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. Így az az álláspont alakult ki és vált elfogadottá, hogy várni kell a gyártással addig, amíg nem tudják, hogy milyen filmeket igényelnek a nézők és az irányító szervek. Arra számítottak, hogy ez majd menet közben kialakul. Mindenki egyetértett abban, hogy a művészi szempontok elsőrendű fontosságúak, a megvalósítás részletkérdései azonban változatlanul tisztázatlanok maradtak. [69]

---

## Valahol Európában

---

*Meneküljön minden háborús témától, sőt politikától is! (...) Az emberek minden nagy háború után hosszú ideig menekülnek a disszenciáktól. Most is így van. Majd néhány év múlva jöhetnek a háborús témák.*  
Zsoldos Andor, 1946. [70]

---

A háború az egész magyar társadalom közös, megrázó élménye volt annak ellenére, hogy mindenki feledni szeretne volna, és a múlt elől a jövőbe menekülve a gondok helyett a szórakozást, a kikapcsolódást kereste. A háború emléke elől azonban nem lehetett menekülni. Ott élt mindenki lelke mélyén, így a felejtés, a leszámolás az „élmény” feldolgozása révén válhatott csak lehetségessé. A megrázkódtatások „elbeszélése” nélkül nemcsak az áhított közmegegyezés került volna veszélybe. A trauma elhallgatása a korábban szerzett sebek okozta válság orvoslása helyett annak további elmélyüléséhez vezetett volna. Ezt a szükséges sebészi beavatkozást végezte el mesteri módon Radványi Géza a *Valahol Európában* című filmben. Ez a mű a felszabadulás után a magyar filmgyártás legnagyobb nemzetközi sikerét aratta, melyet a *Talpalatnyi föld* sem tudott elhomályosítani.

A magyarországi társadalmi-politikai változás nem kis mértékben járult hozzá ahhoz, hogy ez a film egyáltalán elkészülhetett. Szerencsés csillagzat alatt indult útjára. Az 1947. augusztus 1-jén megkezdődő 3 éves terv 8 millió forintot irányzott elő a filmgyártás céljára. A Gazdasági Főtanács – az indulással egy időben – 2 millió forintos hitelkeretet létesített. A játékfilmek gyártásához szükséges 450-500 ezer forintból 200 ezret a Belügyminisztérium, 300 ezret pedig a Gazdasági Főtanács folyósított hitel formájában. E kedvező feltételekből először a koalíciós pártok filmvállalatai profitáltak – a magánvállalkozók közül mindössze a Szóts Filmgyártó és Filmkölcsonzó (Ritmus Film) –, velük a korábban megkezdett tárgyalások augusztus 1-jére már előrehaladott szakaszba érkeztek. A film gyártási esélyei a politikai előcenzúrán és az azt szentesítő belügyminisztériumi hitelen álltak vagy buktak, mivel a Gazdasági Főtanács csak a jóváhagyást követően adta áldását a filmtervre. [71] Valamennyi koalíciós pártváll-

latat terve akadálytalanul átjutott ezen a szűrőn. A Hunnia Filmgyár ugyancsak megkapta a Tárcaközi Hitelelosztó Bizottságtól a július 18-án kért, a folyamatos gyártáshoz nélkülözhetetlen bankhitel egy részét (60 ezer forintot). Miután elsőként a Mafirt számára készülő Radványi-produkció számára érkezett pénz, a *Valahol Európában* forgatása indult el 1947. augusztus 25-én. [72]

Radványi Géza – aki a háború előtt készített „franciás” stílusú filmjeivel rendezőként már bizonyította tehetségét [73] – elsőként jött számításba a felszabadulást követően, mint aki az új magyar filmgyártás színvonalát és irányát megszabhatja. Az Anonymus Film vele kívánta rendeztetni 1945-ben az első magyar ún. *munkásfilmet*, amelyik Ganz Ábrahám élettörténetén keresztül a nagyipari munkásság szerveződését örököltette volna meg. Ez a terv – mint megannyi más – azonban nem jutott el a megvalósulás szakaszába.

A *Valahol Európában* ötlete már a felszabadulást követően megszületett Radványiban, de csak 1946 közepére állt össze konkrét elképzeléssé. Eredetileg magyar-román, később magyar-osztrák verzióban [74] készítette volna, a felnőtt főszerep eljátszására Paul Hörbiger tervezte felkérni. Főként anyagiak indokolták választását, de nem lehetett elhanyagolható szempont az sem, hogy Hörbiger alkalmas volt arra, hogy németül és magyarul is eljátsssa az öreg muzsikusz szerepét. Radványi azt is tudta, hogy ha nem sikerül Hörbiger megnyernie, Somlay Artúrra osztja ki a szerepet. 16 napra tervezte a film belső felvételeit, amelyeket a Hunniában kívánt leforgatni, míg a külsőkre Ausztriában keresett helyszíneket. 1947 elején Bécsbe utazott a film előkészítését elvégezni, s néhány hónapos kinttartózkodás után három kész filmtémával tért haza. Kintléte csak megerősítette korábbi értesüléseit, amelyek mind Ausztriában és Németországban, mind pedig Svájcban a téma iránt megnyilvánuló nagy érdeklődésről szóltak. Forgatókönyvíróként az osztrák verzióba Erich Kästnert, a magyarba pedig Balázs Bélát akarta bevonni. A stabilizációt követően 220 ezer forintra és 40 ezer forintnak megfelelő schillingre tervezett film költségvetése – noha a kedvező vélemények és tárgyalások ellenére a kétverziós elképzelés kudarcba fulladt – 1947 nyaráig 450 ezer forintra nőtt. 1947. augusztus 11-én a téma megkapta a Belügyminisztérium 200 ezer forintos kamatmentes kölcsönét, majd a Gazdasági Főtanács 300 ezer forintos hozzájárulását, s ezzel minden akadály elhárult a végül Balázs Béla, Fejér Judit és Máriaassy Félix bevonásával készült Radványi-forgatókönyv megvalósításának útjából. [75]

Radványi pályafutása során először történt meg, hogy lámpalázzal kezdett munkához, mert „rengeteg [...] csak a munka közben tisztázható komponens, ami a gyártás zavartalanságát kell hogy biztosítsa [...] az elindulásnál mindenki számára ismeretlen faktor” volt. „Mindannyian, akik most indulunk, kicsit fejest ugrunk nagy lelkesedéssel a munkába” – nyilatkozta, hangot adva szorongásának, a rendező. [76]

Augusztus közepén, a gyermekszereplők izgalmas és feszültségteljes válogatásával kezdődött meg a munka. 3000 gyerek vonult el a stáb előtt, közülük minden századik jöhetett csak számításba ahhoz, hogy összeálljon az a 30, akiknek sorsa a vásznon megelevenedik. Előbb a külső felvételekre került sor, amelyeket eredetileg Felsőgallán, illetve Csesznekben akartak forgatni, de a terv módosult, és a produkció a Vértesbe, Várgesztesre utazott.

A film műfaját *regényesített híradónak* nevezte Radványi Géza, jelezvén ezzel, hogy dokumentumhűségű, az életből kölcsönzött jelenetekben megelevenedő történetet készítenek azokról az otthontalan, kóborló gyerekekről, akiket a háború borzalmai falkákba terelve űztek ki az országutakra csavarogni, lopni, garázdálkodni.

A forgatást 45 napra tervezték, ebből 30-at külsőben. Augusztus 25-én hajnalban Radványi a falu szélén várta a buszon, teherautón érkező kis jövevényeket, akiket munkatársai aztán sietve a felvevőgép elé tereltek. Sietni kellett: nagyszerűen sütött a nap, ami nélkül nem volt forgatás, mint ahogy később napok teltek el ideges tétlenségben. Éjszakai jelenetet forgattak. Az operatőr, Hegyi Barnabás, szemét a fekete fátyollal fedett objektív keresőjére tapasztva várta a forgatást jelző parancsszavakat. Hozták a rúdra szerelt mikrofont, és Máriássy Félix segédrendező „Felvétel! Indíts!” kiáltással elindította az immáron másodszor megszülető „stabilizációs” magyar filmgyártás első hangos felvételét.

A több mint egy hétig tartó zavartalan munkát nyersanyaghiány nehezítette. A 3048 méteres, az átlagos játékfilmek hosszát meghaladó alkotáshoz felvett minden egyes méterrel körültekintően kellett gazdálkodni. Várgesztes után a Bakonyba, majd a Balaton mellé, Székesfehérvárra és az Alföldre utazott a forgatócsoport, s a külső jeleneteket szeptember 29-én befejezték. Október 1-jén megkezdődhettek a műtermi felvételek. A két díszlettervező, Benda Miklós és Pán József irányítása alatt építették fel téglából – nem műanyagból vagy rabitzból – a romkastély viharvert szobáját, amelyet azután az igényeknek megfelelően leromboltak, hogy hitelessé tegyék. Közel másfél hónapot

vettek igénybe a belső felvételek, s a munkálatokat november 10-e táján fejezhatték be.

Akik elsőként láthatták, érezték, tudták, hogy ez a film minden vonatkozásban, minden részletében mást nyújt, mint az elmúlt időszak magyar filmtermése. A három „vonalon futó” film – „az egyik az országutakon csavargó gyerekek élete, amelyet orosz művészi mintára, nem színészekkel elevenít meg; a másik egy öreg, bölcs művész-remete találkozása ezekkel, akiket visszavezet a becsületes életbe; a harmadik a kamaszszerelem” [77] –, miután az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságtól „az arányszámba beszámítható első magyar játékfilmként” megkapta az 1-es engedélyokiratot, lelkes ovációban részesült a karácsonyi ünnepek alkalmára időzített bemutatóján. [78]

Az „európai irodalom jellegzetesen háború utáni témáját” feldolgozó film kollektív főszereplői azok a tizenéves gyerekek, akik a háború alatt és után ezrével lepték el Európa útjait; akiket kivert, elűzött otthonukból a háború; akiknek szülei meghaltak; akik elvesztették a talajt a lábuk alól; akik nem tudták, miként őrizték meg életüket, miképpen cselekedjenek az értékek feje tetejére állt világában. Noha egyiküket-másikukat egyénileg is jellemzi, ábrázolja a rendező (Kuksi, Colos, Ficsúr), voltaképpen nem személyes sorsokról, hanem általában véve a gyermeksorsról rajzol plasztikus képet, a kallódó-csavargó gyermekeknek állít máig is ható celluloid emlékművet. Minden más mozzanat (még a kamaszszerelem is) mellékes számára, bevonásukat a történetbe sokkal inkább a filmalkotás törvényszerűségei diktálják, mintsem a megrázó alapélmény. A néző is mindenekelőtt a hányatott sorsú gyerekek történetére koncentrál, akiket a jövő érdekében és a jelennel szemben próbál megmenteni a Somlay Artúr által megszemélyesített, világból kivonult öreg karmester, a humanista értékek megőrzésének élő jelképe. Értük száll szembe velük és a környezettel: nyesegeti az embertelen bánásmód következtében bennük kialakult, emberhez méltatlan tulajdonságokat; próbálja belátásra, együttérzésre bírni az elembertelenedett vagy gyáva felnőttség képviselőit. A mű legnagyobb erénye, hogy mindezt az akkoriban legkorszerűbbnek tekintett filmnyelven, a közeliekre, a montázsra építve, eredeti dokumentumfelvételek közbeiktatásával (bombázó, gépfegyvertűzet okádó repülőgép), a normális, vízszintes-függőleges képkomponálással szakító, ferde, átlós kompozíciójú beállításokban meséli el, helyenként lenyűgözően.

Már a film bevezető képsora is különleges élményt nyújt, és várokozással tölt el. A vurstli ijesztő, torz figurái, az égő, olvadó viaszbabok

(alulról fényképezett) látványa, amint szétfolynak arcvonásaik, masszává zsugorodik néhány pillanata még artikulált tömegük, a pusztítást, a világégest idézi fel mesteri fogásaival. A film legsikeresebb szekvenciája azonban csak ezután következik. Ahogy Radványi a hangtalanul összeverődő, csavargó gyerekek találkozását megkomponálja (csak zenei kísérettel aláfestve), az Európa-szerte, ahol a filmet látták, összeszorította a háborútól alig magukhoz térő emberek szívét. A szüntelenül növekvő gyerekcsapatot először felülről, egy útkereszteződésben, majd alulról, egy másik útról az útkereszteződésbe érve látjuk. Majd hosszú, fehérén csillogó poros út látványa következik: találkozás egy újabb csapattal, veszekedés. Akasztottak himbálóznak az alkonyatban sötétlő ég háttere előtt. Az egyik gyerek lehúzza az akasztott ember cipőjét (mindezt felülről látjuk), jelöl, hogy ezek a lélekben megkeményedett fiúk semmitől sem indulnak meg. Ismét a vég nélküli vándorlás gyönyörű, kontrasztos képekben. E képsorokban több alkotói fantázia ölt testet, mint a korábbi és későbbi évek seregnyi filmjében együttvéve. Néhány, a film folyamán következetesen alkalmazott stílári eszköz (így az általában ritka, egy filmben alig-alig fellelhető, alsó/felső gépállás, a fekete-fehér éles kontrasztjára építő képek és a vissza-visszatérő montázsból alakuló, gyors és zaklatott képsorok: a végre gondtalanul evő-ivó, evőeszközeikkel doboló gyerekekről és a környezet tárgyaitól készült képek pergő ritmusú kavalkádja, amely megismétlődik a zsidó lány családjának deportálását megelőző jelenetben, a várbeli szállás újjáépítésének vidám hangulatú képsorában) az önmagában is ható mondanivalót feltűnés nélkül tudja szolgálni. Az operatőr, Hegyi Barnabás pályafutásának is mérőöldköve ez a film: első ízben tesz tanúságot később oly sok alkotásban megcsodált kompozíciós érzékéről, a drámai hatást eredményező fénykezelésének, gépmozgásainak merész megoldásaival feltűnés nélkül ugyan, de mégis észrevétetve magát a filmben (a kuckóban csücsülő gyerek arcát átlósan átszelő fénycsík; az éjszaka finoman megvilágított lépcsőkorlát; az öreg karmester, Simon Péter ágya fölött kirajzolódó fényrács; ahogy az ő, illetve a lány arcára rákocsizó, illetve attól távolodó kamera leszűkíti, majd kitágítja a képmezőt).

A film szakaszról szakaszra kíséri végig, amint ez a fegyelmetlen gyerekcsapat a gondoskodó szeretet, a féltő megértés légkörében magának otthont teremtvé, elvadult csavargókból önmagukért és társaikért felelős embereket formál, és végre megszerzett otthonukért minden áldozatra képes felnőtteket nevel belőlük. Radványi a felnőttek társadalmát állítja a vádlottak padjára, miközben a gyerekeket fel-



menti minden vád alól. „Mi csináltuk a háborút, mi vagyunk a vádlottak!” – kiáltja Simon Péter a gyerekekre kezét emelni kész falusiaknak. Kuksi halála az a háborúval végleg leszámoló, katartikus, megtisztító erő, amely az áldozat ellenére reménnyel töltheti el a nézőt, hogy az, amit látott, nem ismétlődhet meg, s az idős karmester nyugodtan magukra hagyhatja védenceit, azok már a maguk lábán is megállnak. A rendező érzékletesen fejezi ki, hogy filmje cselekménye bárhol lejátszódhatna Európában – noha megannyi jel mutatja, hogy Magyarországon játszódik –, hogy mondandója, ítélete és reménykedése másutt is érvényes, helytálló, indokolt: a karmester búcsúzik védenceitől, és a film végén felcsendülő zene a *Marseillaise*, a *Rákóczi-induló* és a *Drága föld, szülőhazámnak földje* dallamaiból összefonódó egyveleggel kíséri útján.

A filmet a hazai közönség minden erénye ellenére – s ebből jócskán akadt – bizalmatlanul fogadta, finoman szólva megbukott. [79] A magyar néző nem szokott hozzá, hogy a filmben elgondolkoztató tartalmat keressen, öntörvényű kifejezési eszközökkel élő, művészi kísérletet lásson, hiszen korábban rendre csak szórakozást, kikapcsolódást várt, ha a moziba beült. A szakkritika is jobbára értetlenül fogadta, s az általánosságba vesző dicséreten túl meg sem próbálta elemezni, miben nyilvánult meg újdonsága, átütő ereje, mi volt későbbi, nem mindennapi nemzetközi sikerének titka. Mindenekelőtt a rendező szemléletével vitázott: szívesebben látta volna, ha az „keményebb”, „szocialista”, több benne az osztályöntudat és a pártosság. A téma jó – vélte –, de rossz ötlet volt a különc muzsikus szerepeltetése, hisz „az új magyar filmnek épp azt kellene bizonyítania, hogy Magyarországon nem a különcök, hanem a normális emberek a demokraták”. „Ásatag, naiv eszközökkel fejt ki az »ideológiát«. A társadalmi háttér elnagyolt.” [80] Mások „európaiságában” látták a hibát. Azt kifogásolták, hogy – noha a film egész légköréből érződik, hogy Magyarországon játszódik – a cselekményt nem „valahol a Jászságban [...], a Felvidéken [...], Erdélyben” pergeti a rendező. Nem azt mutatja, ami itthon látható, s „ez a gyökértelenség [...] visszahat a film mondani-valójára [...], alakjainak rajza nem elég plasztikus [...], rendezése az európai filmstílusok keveréke [...], szerencsés érzékkel tanult a franciáktól”. [81] Elismerték ugyan, hogy ez a film előrelépést jelent a korábbiakhoz képest, „de a benne felvetett probléma megoldását megkerülte”. [82] S a korszellem változásának jeleként, a kritika is aszerint radikalizálódott, ahogy a társadalmi viszonyok egyre nyilvánvalóbban változtak. A filmekben egyre kevésbé azt keresték, látták,

amit a rendező ábrázolni kívánt, s egyre inkább azt, amit a „kritikus” mögött álló politikai érdekcsoportok látni óhajtottak bennük. „Határozottságát” és „keménységét” dicsérték, amellyel „megtagadta a kapitalista szemléletet”, de „határozatlannak, kódosnak és elvontnak” tartották „a valóság szocialista felderítésében és ábrázolásában”. [83] Alapvető tévedésként rótták fel, hogy a szerepeket nem színészekkel elevenítette meg. A film formakultúráját, látványvilágát, Radványi kifejezőkészségét taglalva „biztató kezdetnek” ítélték a művet, amelyben „sok öletesség” nyilvánult meg.

Ha az ún. francia hatás, amit kritikusa a rendezőnek felrótt, a realizmust, az őszinteséget, esetenként a humort, a mindennapi élet szépségének és keserűségének ábrázolását, helyenként a szatírárt, helyenként a romantikát jelentette, ami a francia filmek „utólérhetetlen zamatát” adta – amint azt akkoriban vélték –, Radványinak az eredményt illetően nem volt szégyellnivalója. Annál is kevésbé, mivel akik Budapesten az új magyar filmgyártást életre keltették – forgatókönyvírók és rendezők egyaránt –, mind „franciás” filmet akartak csinálni, mert a franciák „európai problémái”, a miénkéhez hasonló romantikája és szentimentalizmusa, „humoruk és könnyük” nagy népszerűségnek örvendett a német „hatás” alól végre felszabadult közönség és a szakma körében egyaránt. A francia filmet példának tekintették azok, akik itthon és külföldön egyaránt kedvező fogadtatásra aspiráltak. [84] „Olyan filmeket kell csinálni, amelyek [...] mondanivalójuk és stílusuk folytán a külföld érdeklődésére is számíthatnak” – vallotta Radványi is [85], hisz az előrelépés garanciája nem lehet más, mint az elfogulatlan, pártatlan megmértetés, a szakmában szerzett rang.

---

## Három betiltott film és semmi más

---

1947 elejétől az államosításig a magyar filmgyártás 5 filmet produkált. Az 5-ből 2 jelent meg a mozik vásznán, ebből az egyik világsikert aratott. A további 3 mindörökre dobozban maradt.

Még ha kezdők készítették volna a betiltott műveket, de mindhárom rendezője régi szakember volt, rövidebb-hosszabb szakmai múlttal rendelkezett, s közülük az egyik – Szóts István – az 1942-es velenicei filmfesztiválon hívta fel magára a figyelmet. Beigazolódott a szakma félelme, hogy az elfogadott és leforgatott film még nem bemuta-

tott film. Az esélyekkel és reményekkel nem állt többé arányban a befektetés kockázata. A filmgyártás minden eddiginél kockázatosabb vállalkozás lett. Pedig 1947 ősze nem ilyen folytatást ígért. Szóts bemutatkozása némelyekben nagy várakozást, némelyekben rokonszenvet, de sokakban ellenérzést keltett. A szakma nemzetközileg legelismertebb alkotója kívánta bizonyítani, hogy helye van az újjászülető magyar filmgyártásban.

Még dörögtek a fegyverek Budapesten, amikor Szóts megfogalmazta és 1945 áprilisában saját költségén megjelentette *Röpirat a magyar filmművészet ügyében* című, 87 oldalas könyvecskéjét, amelyben a háború utáni magyar filmgyártás és filmélet reformjára vonatkozó elképzeléseit vázolta. A filmszakma egészét átfogó reformjavaslatai olyan gondolatokat tartalmaztak, amelyeknek egyikét-másikát csak a legutóbbi időben valósították meg. A filmszakma berkeiben azonban ádáz pozícióharc dúlt, és a vezetők nem sok figyelmet fordítottak Szóts gondolataira.

A rendező helyzete is alaposan megrendült: további pályafutása forgott kockán. A legnagyobb nemzetközi elismerésben részesült magyar film alkotóját tartós munkanélküliség fenyegette. Eleinte burkolt, később mind nyilvánvalóbbá váló rágalomhadjáratot indítottak ellene. Igazolását – ami nélkül senki nem dolgozhatott – húzták-halasztották, lehetetlenné akarták tenni, megpróbálták kiszorítani a szakmából. Ilyen körülmények között nem csoda, hogy a *Röpirat* süket fülekre talált, visszhang nélkül tűnt el a koalíciós idők sokat és sokakat elemésztő süllyesztőjében. Szótsöt magánélete arra kényszerítette, hogy időlegesen kivonuljon a küzdőtérrel. Erdélybe utazott, és csak 1947-ben tért vissza, hogy az *Ének a búzamezőkről* filmrevitelével bizonyítson. Művészeti tanácsadóul Balázs Bélát kérte fel, aki – más okokból ugyan – szintén a „kegyvesztettek” keserű kenyerét ette. Ő nem kisebb „vetélytársat” tudhatott magáénak, mint a hajdani emigránstárs, az MKP-ban mind jelentősebb szerepet betöltő kultúrpolitikus, Révai József, akinek nézetei – amint ezt a jövő igazolta – semmiben sem egyeztek Balázséval. Balázs félreállítása azonban nem ment, nem mehetett könnyen, hiszen nemzetközi tekintélynek örvendő filmszakember ismert író és dramaturg lévén, a felszabadulást követően nagy tekintélyt szerzett magának Magyarországon is. Végül azzal vádolták meg, hogy összeférhetetlen, csupán azért, mert széles látókörű, a film fejlődését és törvényszerűségeit jól ismerő szakember volt, s elképzelései semmiben sem egyeztek a hatalom csúcsán kialakult és lefelé közvetített nézetekkel. Balázs Béla vesszőfutását, amely korai halálá-

hoz vezetett, a kor magyarázza. Az a hatalmi harc, amely a viszonylag kevésbé felelősségteljes posztokért is folyt, és amelyben a Balázs Béla-hoz hasonló, nagy formátumú, szabad szellemű egyéniségek a törpe óriások és óriás törpék között eleve kevés eséllyel indultak. A Szótszcsel történet együttműködést sem írták Balázs javára. „Aktív szerepét az *Ének a búzamezőkről*ben vádként fordították ellene. A film művészeti tanácsadója volt, s ezzel kitűnő célpontot nyújtott ellenségeinek és irigyeinek, akik személyes karrierjük akadályát látták nemzetközileg elismert tekintélyében és tudásában. Mindenáron be akarták bizonyítani róla, hogy szenilis, és hogy alkalmatlan vezető pozíciók betöltésére, mert nem vette észre azokat a súlyos politikai hibáit a filmnek, amelyekkel [a filmet] megrágalmazták. Méltatlan hajsza indult meg ellene, és ő felháborodva, szangvinikusan védekezett. Beteg szívét ez erősen igénybe vette. [...] Kétségtelen, hogy ez a rágalomhadjárat hozzájárult és siettetett korai halálát” – emlékezett vissza együttműködésükre Szóts évtizedekkel később. [86]

A Hunnia Filmgyár igazgatóságából és a Magyar Filmalkalmazottak Szabad Szakszervezetének képviselőiből alakult bizottság 1947. június közepén állami támogatásra javasolta Szóts István Móra Ferenc *Ének a búzamezőkről* című regényéből írott forgatókönyvét, amelyet a forgatókönyvíró-rendező Szóts filmgyártó és kölcsönzővállalata készült leforgatni. A téma megfilmesítésének ötlete 1942-ben született, de az akkori Filmkamara – kifogásolván, hogy a főhős, egy volt orosz hadifogoly, igen rokonszenves beállításban szerepel – nem engedélyezte gyártását. Miután a tervezet 1947 júliusában elnyerte a megvalósításához kezdetben elengedhetetlenül szükséges belügyminisztériumi támogatást (a 200 ezer forintos kamatmentes kölcsönt), majd a fennmaradó 250 ezer forint bankhitelt is megtölték számára, 1947. augusztus végén megkezdődhetett a forgatás. Október végén, a külső felvételek után vonultak a Hunnia műtermébe, hogy a kb. 6-7 napot igénylő belső felvételeket elkészítsék, de a forgatást csak némi késéssel, november 24-én, a filmet pedig december végén fejezték be. [87]

A főszereplő ebben a filmben is a háború, noha nem elevenedik meg a vásznon. Ferenc (Görbe János) az orosz hadifogságból hazatérve csak kisfiát találja életben. Megözevgyült, ahogy tanyaszomszédja, Etel (Szellay Alice) is, aki férjét, Rókust veszítette el. A két férfi együtt szökött meg a hadifogságból. Ferenc szörnyű titkot őriz magában, melyet nem oszthat meg senkivel, ami – annak ellenére, hogy feleségül veszi a nőt – Etel és közé áll: akaratlanul ugyan, de ő ölte meg Rókust egy darab kenyérért. Abban a hitben él, hogy ezért vezekelnie

kell, büntetést érdemel. Egyszer távollétében kisfia, miközben épp egy darab friss kenyér miatt civakodik Etel és Rókus kislányával, tragikus módon vízbe fullad. Ferenc ebben égi jelet, megérdemelt büntetést lát. Bevallja titkát Etelnek, aki nem tudja egészségesen feloldani magában ezt a konfliktust – jelenlegi ura volt férje gyilkosa lenne. Valásos révületbe esik, elméje fokozatosan megbomlik, végül öngyilkos lesz.

Szöts már az *Emberék a havason* című filmjéből is ismert, balladára emlékeztető stílusában eleveníti meg a vásznon ezt a történetet. A képi kifejezőmód gazdag lehetőségeit kihasználva – az új magyar film Eiben István mellé felnövő, két ígéretes operatőr-egyénisége, Makay Árpád és Hegyi Barnabás kamerájának segítségével – víziószerű képsorokban ábrázolja a „parasztdrámát”. A film különös hangulata abból a kettősségből, helyenként ellentmondásból fakad, amit a realista filmstílus (a hétköznapi élet jeleneteinek világításban egységes, kereketlen, tiszta megjelenítése) és a szorongás, a félelem, egy „másik világ”, a megbomló elme már-már szürrealista víziókban kifejeződő képeinek kontrasztja visz a műbe (Etel víziója, a környezet misztikus bemutatása, köd, a következetesen ellenfényben fotografált táj, az alkonyatban sötétedő horizonton haladó szénáskocsi, Etel halálba indulása, a fák lombjának árnya a földön; a fák koronái a felhőkkel tarkított ég háttere előtt; az eke vasán megcsillanó fény, amelyet a felvevőgép a vasra ráközelítve hangsúlyoz még erőteljesebben; alulról felvett beállítások).

„A magyar játékfilmeket a negyvenes években az állványról készített felvételek jellemezték. Ez pedig nehézkessé, lassúvá tette a gép helyváltoztatását. Valósággal lecövekelt. Legfeljebb lendülettel vagy kocsiázással lehetett kimozdítani ebből a helyzetből. A *gumilencse* (vario glaukar) sem volt még akkor elterjedve. A kézikamera állvány nélküli használatától a játékfilmek befutott operatőrei idegenkedtek. Csupán híradók, riportok vagy néma vágóképek elkészítésére használták, és ezeket a rangon aluli feladatokat is a segédoperatőrre vagy a híradók operatőreire bízták. Ahol erre mód és lehetőség kínálkozott, ott én filmjeimnél a kézikamerát előnyben részesítettem. [...] Művészi feladatok megoldására, különleges fényeffektusok rögzítésére vagy a rossz terepviszonyok közötti forgatásoknál alkalmasabb volt a kézikamera használata. A gyorsan eloszló ködöt, az ég rohanó felhőit, vonuló vándormadarak ékét, gyermekek önfeledt játékát, mosolyát, e rövid ideig tartó ritka pillanatokot csak kapásból lehetett rögzíteni, s ha ezt elszalasztottuk, folytatásukra, megismétlésükre már nem biztos, hogy

sor kerülhetett. Ugyanez vonatkozott az olyan eseményekre is, ahol az eredeti szereplők nagyobb tömege mozgott, vonult fel [...]. Alulról, a földön fekvő, vagy a magasból [...] készült felvételekkel rugalmasan lehetett követni az eseményeket, és rövid időn belül a legjellemzőbb szemszögből készült különféle variánsokat lehetett leforgatni anélkül, hogy megzavartuk volna az esemény természetes menetét. [...]

A nagy mélységélességű, rövid gyújtótávú lencse különösen alkalmas és filmszerű lehetőséget ad a film mélységet kiaknázó kompozícióira. [88] [...]

[A film] kenyérsütési jelenetét a kemence belsejéből fotográfálja a gép. Az előteret betölti a szimbóllummá nőtt kenyér. Mögötte – a középtérben – a gyermekek még vidáman hancúroznak, s a háttérben épp most kanyarodik és távolodik el a szekér a gyanútlan szülőkkel. Mindezt a kép leszűkített közepén, a kemencenyíláson keresztül látjuk. A filmkocka többi része – a kemence belső, kormos fala – fekete. Mint egy nagy gyászkeret, sejteti a közelgő szerencsétlenséget.” [89]

Mindaz a műgond, ami Szóts filmjéből tükröződik, ismeretlen volt a korábbi alkotásokban, s kétségkívül jelezte, hogy a rendező – Radványi Géza mellett – a megújuló magyar filmgyártás meghatározó egyénisége (lehet). Az a jelképrendszer, amelyet a regényből kölcsönözve Szóts a film plasztikus megjelenítése révén még erőteljesebben tolmácsol (a kenyér, mint az élet kifejezője; a kenyértől megfosztani valakit annyi, mint halálra ítélni; ez a tett vétek, bűn, s a bűn elnyeri, el kell hogy nyerje büntetését), újabb – lélektani – dimenzióval gazdagodik a filmen. Ezen a síkon rokonítja azt egy látszólag témájában oly eltérő művel, mint az *Aranyóra*. Pontosan ugyanarról szól ez is, mint amaz: mint ott az óra és a lány, egy és ugyanazon tárgyat, értéket képvisel azok számára, akik birtokukba akarják venni, illetve birtokukban tartani, mint itt a kenyér és az asszony. Ferenc azzal, hogy a kenyeret megtagadta Rókusztól, az élettől fosztotta meg, tehát Etel birtokbavételétől is, akit – ugyanezzel a gesztussal – ezzel meg is szeréz. Tudattalanul tisztában is van ezzel, hisz ennek tudja be a fia halálát is, ezért veszi el az asszonyt is. A lélek bonyolult játéka, a tudattalanban lejátszódó lelki folyamatok érzékletes megjelenítése az, ami Szóts filmjét – az ábrázolt valóságon és az abból fakadó konfliktuson túl – a felszabadulást követő magyar filmgyártás egyedülálló értékévé teszi, amitől azonban évtizedekre megfosztotta a magyar nézőket egy szűk látókörű, dogmatikus szemlélet, amely a „komoly mondanivalót a kereszt körül, a kereszt jegyében, a kereszt alatt” vélte felfedezni, szem elől tévesztvén, hogy a vallásos révület logikus lelki

következménye annak, hogy Etel a benne keletkező konfliktust a normális élet keretei közt nem képes megoldani. „Arra akartak kényszeríteni, hogy a filmnek a legerőteljesebb szektás jeleneteit csönkítsam meg, s új, Móra könyvében nem szereplő pótfelvételekkel – kastollas csendőr, nagybirtok stb. – egészítsem ki.” [90]

„[A film] a Művészeti Tanács elé került zsűrizésre, a legmagasabb kategóriába került, első osztályúnak minősítették. A kultuszminiszter külön gratulált. Azután – már ki volt tűzve a bemutató – támadások indultak a film ellen, hogy reakciós, vallásos, sőt, hogy Mindszentyt támogatja. [...] A bemutató előtt 10 nappal a filmet a cenzúra indoklás nélkül egyelőre nem engedte bemutatni. [...] Végül bevitték [...] a pártközpontba. Az első jeleneteknél, amikor az imádkozó körmenet látható, Rákosi felkelt, és tüntetőleg kiment a vetítőből. Ezután lefoglalták a kópiát.” [91]

A film betöltése egyértelműen politikai tett volt, esztétikai meggondolások cseppet sem motiválták. A mindinkább monolitikussá váló világi hatalom, amely még megosztott volt ugyan – ki-ki csak a maga párthíveit tudhatta maga mögött –, félelmetes vetélytársat látott az egyházban. „Amikor a vallási és egyházi kérdések oly kényes részei az új magyar életnek, hogy mérgező hatással vannak a kialakuló lelkes, céltudatos munkára” [92], a politikai hatalom nem tűrte, hogy az igazság ne egy és oszthatatlan legyen, hogy a politikai életben mindjobban zsugorodó ellenállás az egységesítő törekvésekkel szemben visszavonulhasson a vallás bástyái mögé; hogy a nézetek csatája, amely mindinkább a hatalmi viszonyokat tükrözte, ne a világi hatalom fölénybe kerülésével végződjék.

Az ellenszenvet, amelyet ez a film kiváltott, gyanakvás, vádak, sőt rágalmak kísérték, amely többeket illetett ugyan, de telibe találta Szótsöt is. Nem az alkotók „művészi hitvallásával, politikai neveltetésével, beidegzettségével” szálltak vitába, hanem azt nehezményezték, hogy „a keresztellett indítottak hadjáratot ezek a részben nehezen igazolt, részben szilenciumos, részben az elmúlt érához szorosan hozzásimult, itt maradt filmszakemberek”. Szóts István pályája kettébe tört, mert akik „új gondolatokat, új embereket” reklamáltak a filmszakmában, akik a témakeresést más irányban szorgalmazták, azok rá – hiába próbálkozott új elképzelésekkel, mint például az *Erdélyi Szent Johanna* filmrevitelének ötletével – nem tartottak igényt. [93]

A hit menedéke, a hit ereje (vagy gyengesége, hisz Etel nem lel vigaszt a hitben), amely Szóts filmjében csupán egyetlen, a történethez vékonyka szálon kötődő motívum maradt, Bán Frigyes *Mezei próféta*

című művében jutott vezérszólamhoz, hirdetve, hogy új életet kezdeni csak hittel lehet, a bizakodás kevés. Az eredetileg *Élő reménység* címűre elkeresztelt film a felszabadulást követő időszak egyik legkorábbi, 1945-ös tervéből született. *Vitéz lélek* című darabját Kerényi Zoltán ösztönzésére és felkérésére az író, Tamási Áron dolgozta át forgatókönyvvé, melyet Kerényi maga kívánt filmre vinni. A mű – mint az író mondotta – azt szándékozott bemutatni, „hogyan kell mindent újra kezdeni az összeomlott, romba dőlt világ romjain”. A terv már 1945-ben sem számított új keletűnek. Az írónak az ezt megelőző tíz évben sokszor lett volna alkalma filmre írni a témát, de hiányzott hozzá a kedvező szellemi légkör. 1945-ben azonban hozzáfogott. Tamási még a Balatonnál dolgozott a könyvön, amikor a Kisgazdapárt, amely a tervet patronálta, 1945. augusztus végén – *Mindent a magyar filmért!* jelszóval – filmnapot rendezett a párt székházában, amelyen az összegyűlt több ezer főnyi tömeg 100 pengős címletű részjegyek vásárlásával járulhatott hozzá a 3 millió pengős költségvetésű film megvalósításához. A részjegyzés óriási sikert aratott, a bevétel több százezer pengőre rúgott. A főváros és a Nemzeti Bank 200-200 ezer pengő értékben jegyzett, a Kereskedelmi Bank pedig külön fiókot rendezett be Semmelweis utcai központjában a részjegyzésre. Szimay, a párt vendéglőse a forgalom bizonyos százalékát adta le a film céljára. Ekkor a nyersanyag méterének ára még csak 15 pengő volt, a gyártáshoz szükséges teljes összeg mégsem gyűlt össze. 1945 novemberében a nyersanyag már 1000 pengőbe került méterenként, s három korábbi részvényesnek kellett összeállni, ha egy doboz gyufát akartak venni. A film terve – legalábbis egyelőre – füstbe ment.

1946 áprilisában Szegő István, a Hunnia akkoriban kinevezett új igazgatója 15 milliárd pengő államkölcsönt kért a gyárnak, többek közt Móricz Zsigmond *Az asszony beleszól*, Kovai Lőrinc *Földönfutók* című írásának filmreviteléhez, illetve az immár *Mezei prófétára* átkeresztelt film megvalósításához, de nem kapta meg. A 3 éves terv 2 milliós hitelkerete ismét megcsillantotta a reményt az ún. koalíciós rendszerben – tehát egy-egy pártvállalat gyártásában – készülő filmek realizálására. Hiába jutott a vállalkozó, a *Független Film Kft.* 200 ezer forintos, kamatmentes kölcsönhöz a Belügyminisztérium jóvoltából, gyártási iparengedély hiányában kénytelen volt átengedni a filmet – átutalva a kölcsönt – a Nemzeti Parasztpárt *Sarló Filmvállalatának*. Kerényi Zoltán azonban, aki eredetileg a filmet rendezte volna, már nem látott fantáziát a témában, amelyet valaha az újjáépítés himnuszának szánt, mert szerinte az eltelt két év alatt az újjáépítés oly



ütemben haladt előre, hogy Tamási forgatókönyve elvesztette aktualitását. Téma volt, pénz is akadt, csak épp a rendező hiányzott. Ekkor esett a választás Bán Frigyesre. [94]

Az eredetileg Erdélyben, székely környezetben játszódó film külső felvételeinek megkezdésére 1947. október 2-án került sor a Mátra lábánál fekvő Bodony községben. A belső felvételek december 6-tól folytak a Hunniában, ahol december 15-én Bán Frigyes be is fejezte a filmet. [95] A cselekmény azonban nem kötődik semmiféle konkrét környezethez, lényegében bárhol játszódhatna Magyarországon. „Az emberi függetlenségen van a hangsúly, amit csak a szociális parancsok korlátoznak. A biztató újakezdést mások segítségével vagy kollektív távlatban, külső hatalmak közreműködésével is meg lehetett kezdeni, de a biztató újakezdés az, amikor csak a magunk erejére számítunk. Hit, erkölcsi erő, jellem és munka: ez a film alaphangja.” [96] Az egyéni kezdeményezés erejébe, egyedül üdvözítő voltába vetett hit, amelyet csak belső tartás és az ahhoz nélkülözhetetlen vallásos hit adhat az embernek. Egy olyan időszakban, amelyben elsősorban a kollektív erőfeszítést tartották üdvözítőnek, és csak a szociális igazságok felismerésének mozgósító erejében bíztak, ez a film nyílt kihívást, szembehelyezkedést jelentett a kor hazánkban uralkodó eszmeáramlatával. „Az új magyar demokráciának ezernyi problémája, megoldatlan kérdése van. A filmnek is ezek közül kell keresnie azt, amit el akar mondani. És az ezer probléma közül [ez a] film csak a kereszt problémáját találta sürgősnek. Kiment a falura témáért. Jól tette. [...] De nincs más problémája a falunak? Vagy mind másodrendű a kereszttel szemben? Eszelős falusi férfiakat és asszonyokat kell beállítani az [...] elnagyoltan odavetett dráma középpontjába?” — támadták. [97]

Ez a dráma arra a konfliktusra épül, hogy a háborúból hazatért Erőss Gábornak (Benkő Gyula) két lányt kéne nőül vennie. Az egyik Ida, akit 3 éves korában széttéptek a vadak, de akit apja, Ambrus bácsi mindmáig szívében őriz, hogy 21 éves korára „kivegyen szívéből” és Gáborhoz adja feleségül. A másik Boróka (Szőke Eva, akit a film után Pressburger Imre forgatókönyvíró és producer Londonba hívott), akit apja, Butyka Lázár (Lehotay Árpád) ugyancsak Gábornak szán. „Ő a Föld, Ida az Ég”, akik a konfliktus megoldásaként, „ahogy az ég és a föld a nap karimájában”, végül – miután kiderül, hogy a valóságban Ida és Boróka egy és ugyanaz, azaz Borókát Butyka lopta el az erdőn, az ő lányát ölte meg a vad, s a helyébe szerezte meg Ambrusét – egybeköltözhetnek Gábor szívében. „Szép lány, de akit

én a szívemben hordok, mégis szebb” – mondja ki Ambrus bácsi, mintegy végkicsengésként a szentenciát.

A film – mint Tamási megannyi írásában – valóság és mese furcsa összemosódása. Életből vett alakok és misztikus, mesébe illő, „csodatevő” figurák (a zárándok, Lévíta, a szamár) népesítik be a történetet. A szamár a remény szimbólumává válik. Erőss vele kezdi újra az életét, az segíti a munkában, és hozza meg végül a szerencséjét. A szamár a hit jelképe is. Az élet nem adhat boldogságot, ha az ember csak az anyagi javak megszerzésére törekszik. A magasabb rendű értékvilágot képviseli Ida, őt kell Gábornak összehétköznie magában a nagyon is valóságos Borókával ahhoz, hogy biztosíthassa e két értékrendszer – az anyagi és az erkölcsi – harmóniáját. Ezt sikerül megtennie, s ez a mese tanulsága: egy cseppnyi álmom a valóságban. A vallásos hit eligazító, értékorientáló ereje csakugyan sugárzik a filmről, jelképrendszere végig jelen van benne, irányítja cselekményét, noha nemcsak a hitről szól a film, hanem arról a valóban mesészerű világról is, amelyben a hiedelmek ténylegesen az emberi élet részét képezik, annak környezetét alkotják, így a két szféra (a valóság és a képzelet) nemhogy elkülönülne, de egységes egészet alkot az emberek tudatában.

Azt a Magyarországon új, művészi formanyelvet, amelyet Radványi és Szóts filmje „beszélt”, honosított meg, hiába keresnénk a továbbiakban. A *Mezei próféta* és az azt követő további két koalíciós film, a *Könnyű múzsa* és a *Beszterce ostroma* a távolabbi múltban keres fogódzót, követésre érdemes „művészi” modellt. Számítani lehetett arra, hogy az új magyar filmgyártás valamennyi résztvevője távolról sem „beszéli” majd egyformán és folyékonyan az új formanyelvet, de legalább törekszik elsajátítására. A rendelkezésre álló „művészi erők” azonban az említettek kivételével erre alkalmatlanok voltak, amit a *Mezei próféta* és a *Könnyű múzsa* művészi fiaszkója egyértelműen bizonyított.

Kezdetben még valamennyi koalíciós párt filmvállalata lelkesen támogatotta Békeffi István *Múzsát nem lehet feleségül venni* című forgatókönyvének megfilmesítését, és részt vett volna benne. Azután a múzsa megméretett a munkáspártok és a Parasztpárt serpenyőjében, és könnyűnek találtatott. Egyedül a Kisgazdapárt filmvállalata, a Független Film Kft. tartott ki mellette. Mint Kerényi Zoltán, a rendező kifejtette: „az újjáépítés dolgozóinak nem a munkáról kell filmet gyártani, hanem szórakoztatni őket”. Ekkor – 1947. június közepén – még úgy tűnt, hogy ez a film a koalíciós partnerek elképzelései közül elsőként valósulhat meg, de végül csak harmadikként, 1947. október

24-én kapta meg a zöld utat jelző 200 ezer forintos kamatmentes kölcsönt. November utolsó hetében kezdődhettek meg „az első Kimmort-film [98]” felvételei a népszerűsége tetőpontján álló, tehetségét a film szolgálatába állító Sárdy Jánossal a férfi főszerepben. „Művészi elképzeléseimnek a film felel meg legjobban – nyilatkozta egy évvel korábban, az Operától megválva Sárdy. – Talán a filmen érvényesülnek a legjobban azok az apró nüanszok, kis mozdulatok, félhangok, szemrezdülések, kifejező pillantások, amelyeket én a nagy és hamis gesztusok elé helyezek.” [99]

Noha a *Könnyű műzsa* nem tette igazán próbára Sárdy tehetségét, hozzásegíthette volna, hogy népszerűségét növelje. Egy tehetséges, fiatal zeneszerzőt alakít benne (Andai Péter), akinek ahhoz, hogy imádottnját (Erzsike – Szörényi Éva) elnyerje, be kéne futnia, pénzt kéne keresnie. Egy slágerpályázat szolgáltat ideális alkalmat ehhez, de a csábos dallam csak nem akar megszületni. A hős a mennyekhez fohászkodik, és sóhaja a Mennyei Művészeti Tanácsban meghallgatásra talál. Az égi hatóság – amelynek teljhatalmú földi mása filmtervek felett is ítélkezett – a földre küldi Violát, a műzsát (Turay Ida), hogy csókjával ihlessen meg a zeneszerzőt. Ebből aztán sok bonyodalom származik, amit csak tetéz a befutott énekesnő, Holló Katalin (Mezey Mária) és a féltékeny pályatárs, Demeter Pál (Latabár Kálmán) intrikája, az ártatlan ideál számos ügyetlenkedése, de a sláger és a siker végül is megszületik, s a műzsa, mint aki jól végezte dolgát, visszatérhet a mennyországba.

A csacska kis történet – néhány aktuális utalással, bágyatag iróniával – az „új magyar demokratikus filmgyártás” első kísérlete volt, hogy a komoly és „nehéz” témák mellett könnyed szórakozást ígérve, „ötletességével, eredeti és ízig-vérig mai, könnyed humorával, merész szatírájával és briliáns fordulataival” kápráztassa el a nézőt. Az ígéretes téma filmváltozata azonban halovány, távolról sem sziporkázó, sápatag vígjátékcsockává sikeredett, amelyben a humort a helyzetkomikum, Latabár komédiázása, széles gesztusai, a szatírárt pedig a Mennyei Művészeti Tanács elaggott kórusának és a „bélistázásnak” gyengéd csipkedése képviselte csak. Mindez a legtisztább „rég magyar filmstílusban”, rengeteg jól bevilágított műtermi felvétellel és artisztikusan fényképezett sztárfotóval, szinte vánszorgó tempóban megvalósítva. A december 23-án befejezett film nem sok jót remélhetett a kritikától. A róla megjelent szórványos híradások sekélyes, pusztán szórakoztatni akaró vígjátéknak minősítették, amely nem reprezentálja az új magyar filmgyártást. A Hunnia ügyvezető igazgatója,

Erdős László [100] nyilatkozatában megkérdőjelezte, hogy az *Ének a búzamezőkről* című művel és a *Mezei prófétával* egy kategóriába sorolt film, amely sem művészi, sem politikai szempontból nem üti meg a mértéket, egyáltalán bemutatható-e. A kérdésben már benne rejtett a válasz. Erdős egyben jelezte, hogy a Hunnia a jövőben „kénytelen lesz” művészi és politikai ellenőrzést is gyakorolni a hitellel legyártott filmek felett, megengedhetetlennek tartván, hogy – úgymond – „rossz filmekre pazaroljunk közpénzeket”. [101]

A „puszta szórakoztatás” igényének kielégítése ezzel lekerült a napirendről. Az „igényes” szórakoztatás a népnevelés kiemelt jelentőségű eszközévé nemesedett. „Olyan filmek gyártását kell elősegíteni – hangzott a filmszakma újonnan alakult vezetőszervének, az Országos Filmhivatal [102] elnökének, Angyal Györgynek hivatalba lépése után adott első nyilatkozata –, amelyek úgy szórakoztatnak [...], hogy egyúttal a népi demokráciát is építik, erősítik.” [103]

A magyar filmgyártás üteme 1947 őszén–telén a korábban tapasztalt többszörösére gyorsult: alig 4 hónap alatt egyszerre 4 játékfilm készült. A gyárak lektorai szorgalmasan olvasták a beküldött témajavaslatokat, a vállalkozók szerzők és rendezők után kutattak. Egyikük Losonczy Ádámmal tárgyalt – aki Bécsben József Attilával együtt árult újságot – egy háború alatt játszódó, a taxisofőrök életéről szóló téma feldolgozásáról. Losonczy jól ismerte a közeget, hisz Pesten és Bécsben egyaránt taxizott. Pless Ferenc, a Harmónia Film tulajdonosa megvásárolta a népszerű és termékeny Ákos Miklós – mintegy 200 kisregénye jelent meg korábban – *Nyomoz a VII/A* című írásának megfilmesítési jogát, amely *A Pál-utcai fiúk* után a legnagyobb példányszámban megjelent ifjúsági regény volt: 1942-es megszületése óta 7 kiadást ért meg, pedig első megjelenése után az utolsó példányig a zúzdába került. Különös véletlen folytán azonban a kiszedett oldalak megmaradtak a nyomdában, s így a felszabadulást követően gyors egymásutánban több kiadása is megjelenhetett. Az egyik legnagyobb filmvállalat azzal a tervvel foglalkozott, hogy Babits Mihály *Gólyakalifa* című lélektani regényét filmesíti meg, amelyből 1917-ben a Corvin-filmgyár – Korda Sándor rendezésében, Beregi Oszkárral és Bánky Judittal a főszerepekben – már készített egy némafilmet. [104] De a magánvállalkozók ezen újabb elképzelései sem jutottak el a megvalósítás szakárába.

Az egyedüli ötlet, amelyből film született, Mikszáth Kálmán *Beszterce ostroma* című regényét kívánta átültetni – nem csekély változtatásokkal – a mozgóképfelvételeire.

---

## Történelmi lecke fiúknak

---

Szórakoztatva nevelni – ez a cél lebegett, az idő parancsoló szavát megérezve, az utolsó koalíciós film, az Orient Filmipari Rt. vállalkozásában készült mű alkotóinak szeme előtt.

Az Orient – számos sikertelen próbálkozás után [105] – szinte az utolsó pillanatban, 1947. december 30-án kapta meg a Gazdasági Főtanácstól a 300 ezer forintos kamatmentes kölcsönt, s így az eredetileg január 5-re tervezett kezdés helyett csak tíznapos késéssel indíthatta el a Mikszáth születésének 100. évfordulóját is köszöntő film felvételeit. [106]

Mikszáth regényét Békeffi István és Hárs László dolgozta át forgatókönyvvé. „Tizenöt éve hittem és hirdetem – mondotta az utóbbi –, hogy a *Beszterce ostroma* több mint kitűnő filmtéma, maga a magyar film. [...] Most majd minden kiderül.” [107] A nagy palóc írásaiból korábban már többet megfilmesítettek – *Szent Péter esernyője*, *A beszélő köntös*, *A Noszty fiú esete Tóth Marival*, *Egy fiúnak a fele* –, de a *Beszterce ostromára* nem akadt vállalkozó. Túl kiábrándítónak tartották azt a képet, amely a görbe tükörből visszanézett rájuk. Némi „kiigazítással” – ami törvényszerűvé vált a későbbiekben, valahányszor klasszikus mű adaptálását végezték – a *Beszterce ostroma* tökéletesen megfelelt az alakuló új magyar társadalom, a népi demokrácia igényeinek. A két forgatókönyvíró – a rutinos Békeffi és a harcos, lobogó Hárs tandeme – ideálisnak látszott a feladat megoldására: Hárs az „éles és tiszta” társadalomkritikát „erősítette fel”, míg Békeffi a szórakoztatásról gondoskodott. Hárs – meglepő módon – „változatlanul aktuálisnak” tartotta a magyar *Don Quijótét*, a „feudális társadalom jelképét és karikatúráját”, noha ezen a témakörön valamivel korábban a történelem már túllépett. [108] A forgatókönyvírók és a rendező csak a nagy lehetőséget látták a Mikszáth-regényben, de nem számoltak az eredeti művel való összemérettéssel, amely valamennyi klasszikus filmrevitelét oly kockázatosná teszi. A *Beszterce ostroma* az új magyar *kosztümös*, illetve *történelmi film* [109] első próbatétele, és a probléma, amit jelez, így fogalmazható meg: hűség a mű betűjéhez vagy hűség a mű szelleméhez. Az ebből adódó alternatív interpretálási lehetőségek számos vita forrásául szolgálnak majd, és felvetik az *értelmezés* mértékének és mikéntjének koronként változó, indokolt vagy indokolatlan kérdését.

A „mind kiállításában, mind művészi igényességében legnagyobb magyar film” munkálatai 1948. január 15-én kezdődtek meg a Huniában. Több száz statiszta felvonultatásával olyan népes művészgárda állt a kamera elé, amilyen még nem szerepelt magyar filmen. 8 hét alatt – 52 forgatási napon, amelyből mindössze 1 volt külső helyszínen – 14 ezer métert forgattak le az alig negyedmillió forintból előállított, nemritkán 70 méteres díszletek között. Olyan nagy, drága díszlet, mint Nedec vára [Varga Mátyás tervei alapján], még sosem állt a filmgyárban. „Minden mesterségbeli tudásunkra szükség volt – mondta a díszlettervező –, hogy megoldjuk ezt a majdnem lehetetlennek látszó feladatot.” Az eredetileg 2500 méteresre tervezett film végül 2888 méter hosszú lett, s minden perce 10 ezer forintba került. [110] „A filmnél nem lehet fukarkodni: sajátos formanyelvéhez bőven kell pénz és idő is. A film nem lefényképezett színpad” – indokolta meg a költségeket a rendező, Keleti Márton. [111]

Mikszáth 1895-ben írta a korábban játszódó regényt, amelynek főhőse, Pongrácz István, Nedec ura, az idő múlásának fittyet hányva, kora társadalmával szembehelyezkedve, nem akar tudomást szerezni annak változásáról. Körülötte minden megváltozott, de ő konzerválni akarja azt a világot – szokásaival és erkölcsével –, amelybe valaha beleszületett, s így óhatatlanul szembekerül vele. Törvényt ül, ítélkezik, börtönbe csukat, megszegyenít és megveret embereket, akiket hűbérúrként kezel. Vágyai és nem a valóság alapján ítéli meg a saját és mások helyzetét.

A film „politikailag helyes úton jár” ugyan, de aki a regényt nem olvasta, alig ismeri ki magát rajta.

A forgatókönyv írói – nem tudván a regény mondanivalóját más módon érzékletessé tenni – kerettörténettel látták el a filmet. [112] Egy iskolai irodalomórán felelő diák nem elég „progresszíven” ítéli meg a regényt. A tanár újra elolvastatja vele, de elbóbiskol felette. Álmában tanára végigkalauzolja a cselekményen, megjelenik az eseményekben, a tanár magyarázza neki a történeteket, sőt azt is elmondja, amit sem a diák, sem a közönség nem láthat. A két történet illetén megoldott szüntelen elegyítése ahelyett, hogy segítené a nézőt a megértésben, állandóan kikökkenti az események sodrából, megtöri a cselekmény fokozódó feszültségét. Legbántóbban ez a főhős, Pongrácz gróf (Ajtay Andor) öngyilkosságának jelenetében mutatkozik meg, amikor a kedélyes magyarázgatás már-már az elviselhetetlenség határát súrolja. Mindezt tetézi, hogy a hős jellemén végrehajtott módosítások Mikszáth szellemétől idegen szemléletre utaltak.

A regényben Pongrácz minden tettét nézetei magyarázzák. Tudatosan száll szembe a korabeli társadalmi fejlődéssel, a kapitalizálódással. Minden alkalmat megragad arra, hogy gúnyt űzzön a hivatalos szervekből, az államhatalom képviselőiből. Kedélyes, néha jóságos, van „stílusérzéke”, de mindemellett brutális, számító, sőt szadista (Estellát korbáccsal veri, a parasztokat üti, pofozza). Ezek a jellemvonásai kimaradtak a filmből, amely korának groteszk törpéi közül kiemelkedő délceg férfiként jeleníti meg a regénybeli zörgő csontú, sánta öregembert, a „bolond grófot”.

A regény eseményei, alakjai közül egyeseket önkényesen kiemeltek, másokat kihagytak a filmből (így Pongrácz erőszakoskodásának bizonyítékait). Keveset látunk Apolka (Tolnay Klári) történetéből (kimaradt két nagybácsija közti vergődésének ábrázolása, a lány később csak elmeséli azt). A regényben Pongrácz azért lesz öngyilkos, mert vissza kell adnia Apolkát, a filmben ezzel szemben azért, mert ráébred, hogy eszményeivel egyedül maradt, csak ő hisz a múlt értékeiben, bolondnak tartják. A Milán (Milosz Lajos – Básti Lajos) szájába adott mondatok csak megerősítik azt a benyomást, mintha Pongrácz ellenfeleinek maradéktalanul igazuk volna. Erről a regényben szó sincs. Estella (Turay Ida) is jóval nagyobb szerepet kap a filmben a kelletténél.

A harangeladás, ami a regényben csak egy anekdota, valóságos eseménysorrá, kabarétréfává bővült. A végrehajtó és altisztje, a bérkocsis, valamint a bolond ruhatáros ugyancsak a forgatókönyvírók „találmányaként” kerültek a filmbe. Jeleneteiket – például a vidéki ripacsok Othello-előadását – mintha a kabaréból kölcsönözték volna: harsányak és erőltetettek.

Naivság volna feltételezni, hogy Békeffi és Hárs ne lett volna tisztában azzal, hogy klasszikusaink „saját szavaikkal is el tudják mondani a mondanivalójukat”. Így inkább arra kell következtetnünk, hogy a kor szelleméhez „méltóan” igyekeztek Mikszáthtal szólni. Azt keresték benne, amit találni szerettek volna, amiről úgy hitték, hogy megfelel „az idők szavának”: erős társadalomkritikát. Az arisztokrácia és a polgárság „igazi” arcának bemutatására törekedve figuráltak ki boldog-boldogtalant.

Akkoriban úgy látszott, hogy a klasszikusok filmi adaptációjának ez a módja, holott kudarcra ítélt hagyományteremtési kísérletnek bizonyult. A legelső „európai nivójú, eddig legnagyobb költséggel készült magyar film”, sosem látott tömegjeleneteivel, hatalmas díszleteivel, lenyűgöző statisztériájával – egyszóval: „méreteivel” – csak keveseket

győzött meg arról, hogy valóban ez az út, amelyen „demokratikus filmgyártásunknak” haladnia kell. Ha igaztalan és mosolyt fakasztó is az a megállapítás, hogy „minden kockáján végigvonul a régi magyar film feudális hagyománya, amely a magyar urat csak daliásnak, robusztusnak, nagylelkűnek, hősnek tudta elképzelni”, a baj voltaképpen a mikszáthi világ szellemében igaztalan megjelenítéséből, a sok helyütt lefényképezett színházat idéző látványból, a túltengő dialógusokból építkező feldolgozásból fakadt. Valóban, ebben a „demokratikus szobatiszta” filmben minden benne van, ami a polgári jó ízlés szabályai szerint megkívántatik, „szinte klasszikusan magán viseli az eddigi magyar filmkészítés minden jegyét”. A szereplők gondosan (és láthatóan) kisminkelve, az arcok jól megvilágítva, szépen fényképezve, a díszletek pompásan berendezve, a szöveg tele humoros dialógusokkal, a ritmus tempós, a néző egy percig sem unatkozik. A felvonuló nagyszámú statisztéria pedig újdonságnak számított: magyar filmben addig nem nagyon kényeztették el a nézőket nagyszabású tömegjelenetekkel. Az azonban, hogy szinte teljes egészében műteremben forgatták, nyomot hagyott a film arculatán. A várdíszleteket szűkre szabták, a Vág-parti jelenetek bántóan „díszletszagot” árasztottak. Egyesek mégis „kitűnően komponált és fényképezett képeket” láttak a filmben. [113] Mások a szép képek sorozatát öncélúnak, funkciótlanak vélték. [114] Megint mások a színészi játékot – kivált Ajtay Andor alakítását – színpadiasnak találták [115], de akadt, aki – „ellentétben a némafilmkorszakból örökölt ránk maradt vitustáncos filmszínészkedéssel, riszálgatással és fintorgással” – a színész új stílust teremtő, remek játékáról írt. [116]

A film erőnyeinek és hibáinak kritikai megítélése is jól tükrözte azt az értékvárat, amely az útját kereső, formálódó magyar filmgyártás kettősségét okozta. Miközben minden törekvésében elszakadni kívánt a múlt megtagadott ábrázolási hagyományaitól, az szüntelenül vissza-visszacsábította. Nem is sikerült kilépni bűvköréből, hisz a szellemet könnyebb megreformálni, mint a formát. A *Beszterce ostroma* sajátossága, hogy bár kieresztette a palackból a szellemet, még vissza is tudta parancsolni azt: kacérkodott a mindent átformáló világszemlélettel, de megőrizte magát a bűnbeeséstől, hogy mindennel bármi áron politizáljon. Röviddel később ezt már nem tehette volna meg. Egy filmalkotónak ugyanis, hogy dolgozhasson, meg kellett tanulnia „politizálni”, belelátni „demokráciánk életébe és problémáiba”, mert az új magyar film ekkor „bizony még nagyon tévelygett demokráciánkban”. [117]



A filmgyártás válsága 1948 elején az egész filmszakma válságává szélesedett. A megoldás az egész filmszakma átszervezését, központi irányítását eredményezte.

Az új, központi irányító szerv létesítéséről szóló javaslatot egy 12 vállalat bevonásával alakított szakmai munkaközösség dolgozta ki. Miután a Magyar Kommunista Párt különböző szervei megtárgyalták, elfogadta az MKP filmügyekben illetékes szerve, a Filmpolitikai Bizottság. A javaslat ezután az Állampolitikai Osztály Gazdasági Bizottsága, majd a Politikai Bizottság elé került, melyek szintén helybenhagyták. A Politikai Bizottság javasolta, hogy a jövőendő Filmhivatalban bizonyos pozíciókat engedjenek át a koalíciós partnereknek, a különböző pártoknak. [118]

A Miniszterelnökség mellett 1948. március 25-én felállított állami szerv feladatkörébe tartozott a hatósági úton történő koordinálás, ügyintézés, ellenőrzés, a filmművészet és filmipar minden ágában. Az Országos Filmhivatal felállításával egy időben a Miniszterelnökség elrendelte, hogy szüntessék meg az egyes minisztériumokban a filmiparral és művészettel foglalkozó ügyosztályok működését. [119] Az Országos Filmhivatal hatáskörébe vonták, illetve szervezetébe olvasztották: 1. a Belügyminisztérium felügyelete alatt működő Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságot; 2. a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium felügyelete alatt működő Közművelődési Filmintézetet; 3. a Budapest Székesfőváros polgármesterének felügyelete alatt működő Pedagógiai Filmbizottságot és Közoktatásügyi Filmintézetet; 4. a Magyar Filmipari Alapot; 5. a Mozgófényképüzemi, Üzemvezetői és Gépkezelői Országos Tanfolyamot; 6. a filmgyártással, kölcsönzéssel és filmoktatással foglalkozó minden más állami vagy hatósági vállalatot, állami vagy magánintézményt. [120]

Az Országos Filmhivatal számos, a filmgyártást érintő kérdést megoldott. Felvásárolta az országban tárolt nyersanyagokat, forgótórkét szerzett és folyósított, tárgyalásokat folytatott a tervberuházáshoz szükséges hitelek és kölcsönök ügyében. Az állami vállalatok felállítását ugyan 1948. augusztus 15-ig [121] nem tudta befejezni, létesítésüket azonban előkészítette. [122]

A kormányrendelet az Országos Filmhivatalra bízta a filmügyek egységes irányítását és intézését. Bár kimondta, hogy a Hivatal hatáskörébe tartozik „mindazon filmügyek intézése, amelyek eddig az egyes minisztériumok... hatáskörébe tartoztak...” [123], a Vallás- és Közoktatási Minisztériumban – tévesen – mégis úgy vélték, hogy ez nem érinti a VKM ügykörébe tartozó művészeti szempontok érvénye-

sítésének jogkörét. [124] Az irányítás centralizálásának elvét nem volt könnyű elfogadtatni, és még nehezebbnek bizonyult a gyakorlatban érvényesíteni.

Az Országos Filmhivatal – éppen a filmüggyel kapcsolatos intézkedések gyakorlati lebonyolítására – a 3850/1948. sz. rendelet 2. §-ában kapott felhatalmazás alapján 1948. április 15-én Filmipari Igazgatóságot létesített. [125] A Filmipari Igazgatóság hatáskörébe három gyártó vállalat tartozott: a Hunnia Filmgyár Rt., a Szivárvány Laboratórium [126] és az Új Magyar Film Iroda Rt. [127]

Az Igazgatóság [128] nem az állami pénzgazdálkodás rendszerébe illesztett költségvetés alapján működött, hanem – mint az alakulóban lévő nemzeti vállalatot előkészítő, gyártó vállalatokat egyesítő központi szerv – felső jóváhagyással önálló gazdálkodást folytatott. Az állami költségvetés terhére csupán egy ízben kapott pénzt. Központilag intézte a hitelek beszerzését, szétosztását, visszafizetését. Eredeti feladatkörén túlmenően nemcsak a gyártó vállalatok irányítását végezte, hanem helyettük maga kötött fontosabb megállapodásokat, vett fel hiteleket, rendelkezett a nyersanyagról. [129]

A Filmipari Igazgatóság nem olvasztotta magába a filmipart irányító összes szektort. Első lépésben a Gyártási Osztályt szervezték meg, és keretet állítottak fel a jövőbeni sokrétű tevékenység gyakorlásához. A gyártó üzemek összefogásának és a tervszerű gyártás elindításának egyetlen módja kínálkozott: centralizálni kellett a vállalatok pénzügyi irányítását. A Filmipari Igazgatóság feladata volt a Filmhivatallal együttműködve kidolgozni a filmipart érintő, annak tevékenységét szabályozó rendeleteket; felülbírálni a vállalatok költségvetését, engedélyezni vagy elutasítani azokat; összeállítani a központi költségvetést; szubvenciókat folyósítani és felhasználásukat ellenőrizni. [130]

A Filmipari Igazgatóság alig egy hónapos tevékenysége után a Gazdasági Főtanács már úgy találta, hogy helyesebb, ha a filmterület hatósági feladatának ellátásával csupán az Országos Filmhivatal és a Belügyminisztérium foglalkozik. Így határozatot hozott a Filmipari Igazgatóság további tevékenységének megszüntetésére. A kiadott kormányrendelet 1948. augusztus 27-i hatállyal felszámolta a Filmipari Igazgatóságot, és annak hatáskörét az Országos Filmhivatalra ruházta át. [131]

Az ország gazdasági és politikai életében mélyreható változások történtek. A stabilizáció és a tervgazdálkodás bevezetése teremtette meg azt az alapot, amelyen a magyar filmgyártás újjászervezését elkezdték. A filmmel kapcsolatos ipari és kereskedelmi feladatok elvégzésére a

már állami tulajdonban lévő filmgyártó vállalatokat össze kellett ehhez vonni, és tevékenységük racionalizálásával a megváltozott körülményeknek megfelelő új feladatok megoldására alkalmassá tenni őket. Ezért döntött úgy a Gazdasági Főtanács, hogy közös irányítás alatt, de önálló pénzgazdálkodásuk érintetlenül hagyásával, az eddig összeforrott tevékenységi köröket szét kell választani, és külön-külön vállalatot kell létrehozni: 1. a gyártásra; 2. a forgalmazásra (filmbehozatalra és -kivitelre); 3. a filmszínházak üzemben tartására. [132] A Gazdasági Főtanács határozata alapján a filmvállalatok megszervezésére Tárcaközi Bizottság alakult. [133]

A Bizottság egy hónapos tevékenység után javasolta, hogy a filmgyártás folyamatosságának biztosítása és egységes irányítása céljából a kormány Magyar Film Állami Filmgyártó Vállalat Rt.-ot létesítsen. [134] A javaslatot a Gazdasági Főtanács elfogadta, és elrendelte, hogy az új vállalat égisze alatt egyesítsék a Hunnia Filmgyár Rt.-ot (kivéve a Filmkölcsonzó Osztályt és a Hungária Film Rt.-ban fennálló érdekeltiségét); az Új Magyar Film Iroda Rt.-ot (kivéve a Filmkölcsonzó Osztályt); a Magyar Film Iroda Rt. Kép és Riport osztályt és a Szivárvány Laboratórium Rt.-ot; a Kovács és Faludi Filmlabor Kft. utóda – Kovács Gusztáv Filmgyár és Laboratórium Kft.-t. [135]

Az újonnan létrejött Rt. részvényeinek tulajdonosa a magyar állam volt. A részvényesi jogokat – az Országos Filmhivatal útján – a miniszterelnök gyakorolta. A vállalat megalakításához szükséges anyagi feltételekről, többek között az alaptőke [136] 30 százalékának megfelelő összeg befizetéséről a Hunnia Filmgyár Rt., a Magyar Filmipari Rt., a Hungária Film Rt. [137], az Új Magyar Film Iroda Rt., az Orient Filmipari Rt., a Kisgazda Mozgóképzem Rt. és a Sarló Filmvállalat terhére gondoskodtak. Szervezeti formáját a nemzeti vállalatok struktúrájának mintájára kellett felépíteni. [138] Ez az intézkedés már a filmipar és filmgyártás államosítását készítette elő.

1948. augusztus 19-én az államosítással új korszak kezdődött a magyar film történetében. Augusztus 27-én megszüntették a Filmipari Igazgatóságot [139], és hatáskörét az Országos Filmhivatalra ruházták át. A Minisztertanács határozatára ugyanezen a napon megalakult a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat. [140] Igazgatójává Révai Dezsőt, helyettesének Hont Ferencet nevezték ki. [141]

A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat – amelynek szervezése 1948 áprilisában a Filmipari Igazgatóság keretében indult meg – a Hunnia Filmgyár Rt., az Új Magyar Film Iroda Rt., a Kovács Gusztáv Film-

gyár és Labor Kft. és a Magyar Film Iroda Rt. Kép és Riport Osztálya korábban már vállalatáá összevont egységeiből alakult meg. [142]

A vállalat a Hunnia Filmgyár telepén kezdte meg működését. Itt négy műterem várta a produkciókat. A gyárral szomszédos telken épült a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat Szivárvány Laboratóriuma. Az Új Magyar Film Iroda Rt. telepén helyezték el a Híradó-, Dokumentum- és Kisfilmgyártó Főosztályt. Az egykori *Star* gyár helyén, a Pasaréti úton újabb műterem állt rendelkezésre. Hozzá tartozott a Szinkron Főosztály. [143] Alkalmazottainak száma elérte a 362 főt. [144] A vállalat 1948–1949 folyamán, a gyártás folyamatossá tételének elősegítésére jelentős állami támogatásban részesült. [145]

A filmipar államosításával a magyar filmgyártás különlegesen fontos politikai kérdéssé vált. A Magyar Dolgozók Pártja, bár állást foglalt egyes művészeti kérdésekben, a filmgyártás felaprózott folyamatában nem tudta kellőképpen érvényesíteni befolyását. A filmrendezők és gyártásvezetők között az MDP-nek viszonylag kevés tagja volt. A művészeketől azt „várta” az MDP, hogy a megváltozott körülményeknek „megfelelően” alkossanak, „tisztázzák, elsősorban önmagukban, a népi demokráciához, művészetükhöz való viszonyukat”. A filmszakma dolgozóinak ugyanakkor lehetőséget kívánt nyújtani, hogy művészekké váljanak, hogy egy laboratóriumi alkalmazott vagy világosító is kiemelkedhessen és bizonyíthassa tehetségét. Mindez már egy új művészeti káderpolitika kialakulását körvonalazta.

1948 decemberében újjáalakult a Filmpolitikai Bizottság, az MDP filmügyekben illetékes fóruma. [146] Tagjai közé új személyeket vettek be.

A Bizottság kezdetben az egész filmterület legfontosabb elvi-politikai kérdésével foglalkozott, megbízatása erre vonatkozott. Fokozatosan kezébe vette azonban a filmgyártó vállalat működésének irányítását is. Konkrét feladatokat szabott számára, túllépve ezzel korábban kijelölt hatáskörét. Az állami és pártirányítás között párhuzam alakult ki. Az intézkedések keresztezték egymást. Az illetékességi körök tisztázatlanná váltak. A felelősség kérdése elsikkadt. Míg a korábban készült filmek gyártása idején a forgatás előtt csak a film gyártási programjának tervét és a filmgyártás irányvonalát bírálták el (a Bizottság a filmeket csak elkészültük után véleményezte politikai-esztétikai szempontból), addig 1949 tavaszától a gyártás minden egyes szakaszának elindításához engedélyt kellett kérni.

A filmgyártás- és forgalmazás államosításával gyökeresen új helyzet alakult ki Magyarországon. A filmkészítés állami monopóliummá, ma-

ga a film pedig a politika szolgálólányává vált. A *Beszterce ostromával* történelmi leckesorozat kezdődött el az egész ország számára.

Az államosítás után eltelt fél esztendő folyamán számos erőfeszítés történt mind a gyártás folyamatossá tételére, mind az új magyar filmek eszmei-politikai tartalmának tisztázására, az igények felmérésére. A leszűrt tapasztalatokat megvitatni, a további utat megjelölni: ezek voltak a Filmpolitikai Bizottság célkitűzései, amikor a filmterület legkritikusabb problémáit az Agitációs és Propaganda Kollégium elé terjesztette. A megvitatandó kérdések sokrétűek, a magyar film jövőjének, perspektívájának szempontjából döntő jelentőségűek voltak.

Első helyen szerepelt a produkciós és tématervek kérdése. Ezzel szorosan összefüggött a káderutánpótlás, az új káderek képzésének és munkába állításának problémája [147], illetve a filmek ideológiai tartalmának megjavítására vonatkozó javaslatlétel.

1949 végén több jelentős változás következett be a filmszakmában és annak állami irányításában. Az Országos Filmhivatalt megszüntették és beolvasztották az újonnan alakult Népművelési Minisztériumba [148], amelyben immár önálló Filmfőosztályt létesítettek a politikai és művészeti irányításra [149], míg az operatív munkát – az egyéni felelősség elvének érvényesítésével – a filmgyártó vállalat végezte. [150]

A Népművelési Minisztériumban 1949 októberében összehívott értekezleten a filmterület vezetői tudomására hozták, hogy a filmszakma átszervezési tervét a Népgazdasági Tanács elfogadta. [151]

A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat alapítását elrendelő II. alapítólevél [152] szerint a vállalat tevékenységének tárgya filmek gyártása. A Népművelési Minisztérium 1949 decemberében módosította ezt, és a vállalat tevékenységének tárgyát a következőkben jelölte meg: „Játékfilmek, híradók, dokumentumfilmek, oktatófilmek és rajzfilmek gyártása, külföldi filmek átvétele [153], feliratozása (szinkronizálása) [154], eladása a Mozgóképzemzeti Nemzeti Vállalat részére.” [155]

A vállalat tevékenységi köre lényegesen bővült, és a kibővített tevékenység szervezeti változásokat, káderátcsoportosítást igényelt. A belső átszervezést a vállalatvezetés hajtotta végre. Öt főosztályt alakítottak ki: 1. Nagyjátékfilm-, 2. Híradó- és Dokumentumfilm-, [156] 3. Szinkron-, 4. Labor-, 5. Export-import Főosztály.

1949-ben a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat 8 játékfilmet, valamint 51 rövidfilmet, híradót és reklámfilmet készített. A bevétel összege elérte a 21 918 000 forintot. [157] A vállalat az évet az adósságok csökkentésével zárta. A beruházások [158] és felújítások növelték vagyonát. A filmgyártás azonban továbbra is deficitese maradt. A

forgótőkehiányt és a deficitet a Pénzügyminisztériumnak nem sikerült szétválasztania. [159]

1949-ben a filmszakmában bekövetkezett változások eredményeként végérvényesen szétvált a filmgyártó és filmforgalmazó vállalat, mindkettő egy sajátos tevékenységű típusra specializálódott. A szervezeti változás nem egyszerű átszervezést jelentett, hanem véglegesen lezárt egy korszakot.

### JEGYZETEK

- [1] *Egy film, amely három nyelven beszél, avagy őszintén a most készülő „Hazugság nélkül” című demokratikus magyar filmről.* Fényszóró, 1945:17:6.
- [2] Szegő István: *A magyar filmgyártás főbb kérdései.* Filmkurír, 1946:1:6. Fehér Endre: *Bocsássunk meg filmjeinknek!* Filmkurír, 1946:2:8. *Mozi Élet*, 1947. február 21.
- [3] Lajta Andor: *Filmművészeti Évkönyv, 1945–46.* Budapest. A szerző kiadása. 225–226. o.
- [4] 50.488/1945. *Ip. M. sz.* határozata.
- [5] 52.343 (II.) 6./1945. sz. leirat.
- [6] 52.090 (II.) 6./1945. sz. leirat.
- [7] A Hunnia Filmgyár élére állított miniszteri biztos Rásó Dénes volt. (Lajta Andor: i. m.: 228)
- [8] Jegyzőkönyv. 1945. augusztus 9. *Új Magyar Központi Levéltár (a továbbiakban ÚMKL) (XV–29/202).*
- [9] A Hunnia Rt. ÜB-nek a Mafirt ÜB-hez intézett levele. 1945. augusztus 13. Jegyzőkönyv. 1945. augusztus 9. (ÚMKL XV-29/202., illetve 7.)
- [10] Mafirt-levél. 1945. február 13. (ÚMKL XV-29/273.) *Gúzsba kötötték a filmszakmát.* Fényszóró, 1945:17:16–17; 18:12. *Mozi Élet*, 1947. június 27.
- [11] Az ún. nyilas hitelt a Hunnia nyilas vezetői vették fel, és Bécsbe szöktek vele, ahol letétbe helyezték. Jegyzőkönyv. 1945. augusztus 30. és november 15. (ÚMKL XV-29/202.) Valamint jegyzőkönyv az igazgatósági ülésről. 1946. március 23. (ÚMKL XV-29/203.)
- [12] Világosító: *Senki sem szabotálja a magyar filmgyártást.* Fényszóró, 1945:10:18. *Nyersanyag magyar filmekre.* Fényszóró, 1945:13:13.
- [13] Felkay Ferenc: *A magyar film.* Filmkurír. 1946:6:4.
- [14] Gaál György: *Somló István a film hamleti kérdéséről.* *Mozi Élet*, 1946. október 26.
- [15] *A magyar film a szellemi újjáépítés eszköze lesz!* Fényszóró, 1945:3:17.
- [16] Jegyzőkönyv, 1945. október 2. (ÚMKL XV-29/202.)
- [17] Jegyzőkönyv 1945. október 2. és november 15. (ÚMKL XV-29/202.) Kovács István: *Karácsonytól karácsonyig.* Fényszóró, 1945:23:3.
- [18] Szép Ernő. (Fényszóró, 1945. november 7.) *Új szempontok és új lehetőségek a magyar filmgyártásban.* *Új Film*, 1949. január 1.
- [19] Cséti Zoltán: *Augusztus közepén kezdődik az új magyar film forgatása.* *Új Film*, 1945:9:2. Bródy Sándor: *A tantónő.* Fényszóró, 1945:13:18. Kőbányai György: *Valami készül a Hunniában...* Fényszóró, 1945:11:19.
- [20] 1930 méter. A filmek hosszára (méterszámára) utaló adatok most és a későbbiekben zömében eltérnek a *Magyar Filmográfia. Játékfilmek, 1945–1969* című kötetben közölt adatoktól. Mi minden esetben (ha rendelkezésre állt ilyen) a

korabeli, filmgyári iratanyagot vettük alapul a hossz megállapításakor. Amennyiben abban adat nem állt rendelkezésünkre, az engedélyezési okiratban foglaltakat tekintettük hitelesnek.

- [21] *Szabad Nép*, 1948. december 24.
- [22] ÚMKL XV-29/202. *Fényszóró* 1946:1:10. 18.
- [23] A Hunnia alkalmazásában akkor 7 műszaki és 61 fizikai dolgozó állott. (A Hunnia által foglalkoztatott alkalmazottak számának alakulása. ÚMKL XV-29/290. Jegyzőkönyv. 1945. november 15. ÚMKL XV-29/202.)
- [24] 10320/1945. M. E. sz. rendelet (*Magyar Közlöny*, 1945. 168. sz.)
- [25] A 38.108/1945. VII. sz. alatt összehívott tárcaközi értekezlet. 1945. szeptember 6. (Országos Levéltár VKM 46123/1945.)
- [26] Az ideiglenes nemzeti kormány 10.210/1945. M. E. sz. rendelete. (*Magyar Közlöny*, 1945. 164. sz.)
- [27] Jegyzőkönyv. 1946. február 14. (ÚMKL XV-29/202.)
- [28] *Fényszóró*, 1945:13:13. Szinetár György: *Felhúzták az Aranyórát*. *Fényszóró*, 1945:15:18; 16:16.
- [29] *Ketyeg már az Aranyóra*. *Fényszóró*, 1945:18:19.
- [30] *Mibe kerül egy magyar film?* *Fényszóró*, 1945:14:18.
- [31] *Fényszóró*, 1945:22:21.
- [32] 2317 méter. (Jegyzőkönyv, 1945. október 2., november 1., illetve november 15. ÚMKL XV-29/202., illetve OL Z 1123/1/1.)
- [33] A román változatban ezt a szerepet Maximilian, a hazájában legnépszerűbb színpadi szerzők egyike, a németben Laforett játszotta.
- [34] Darvas Szilárd, i. m., illetve: *Utazás a Hunnia körül*. *Fényszóró*, 1945:21:9.
- [35] Kertész Pál: *Mit vár a közönség az új magyar filmről?* *Mozi Élet*, 1947. május 30.
- [36] *Fényszóró*, 1945:21:7. XIV. René: *start!* *Fényszóró*, 1946:5:12. Jegyzőkönyv a Hunnia igazgatósági üléséről. 1946. április 24. (ÚMKL XV-29/202.) Maros László: *A Gyarmat-utcaban minden cserdes. Bejejeztlen magyar filmek*. *Mozi Élet*, 1946. október 12.; október 26.; 1947. július 4.; szeptember 12.
- [37] *Mozi Élet*, 1946. október 26.
- [38] Szerződéstervezet. 1946. február 9. és Jegyzőkönyv. 1946. március 23. és október 12. (ÚMKL XV-29/202.)
- [39] A Szontágh Pált megszemélyesítő Kovács Károlyról van szó.
- [40] *Fényszóró*, 1945:6:18. Jegyzőkönyv a Hunnia igazgatósági üléséről. 1946. március 23.; október 12. (ÚMKL XV-29/202.) *Mozi Élet*, 1946. október 5.; december 20.; 1947. január 17. *A Madách-film kulisszatitkairól*. *Mozi Élet*, 1947. január 24.
- [41] *Páratlan filmműtét rengeteg akadállyal és bonyodalommal*. *Fényszóró*, 1945:19:18; 22:21.
- [42] *Filmkurír*. 1946:1:10. Szerződéstervezet. 1946. augusztus 8. (ÚMKL XV-29/202.)
- [43] Közülük egy, a Korda-Menzler-produkció (*Jazzpresso*) eredetileg rövidfilmnek indult. A tőkét a Modern Ruhagyár Kft. biztosította. A film a tervezettnél nagyobb terjedelműre sikerült. A vállalkozó a folytatására csak úgy volt hajlandó, ha a nyersanyagot a Hunnia hitelezi. A Hunnia azonban, tőke hiányában, erre nem vállalkozott. (Jegyzőkönyv. 1946. augusztus 8.; augusztus 12.; október 12. (ÚMKL XV-29/202.)
- [44] A Hunnia Filmgyár Rt. körlevele a Magyar Kommunista Párthoz, a Szociáldemokrata Párthoz, a Nemzeti Parasztpárthoz, a Kisgazdapárthoz. 1946. november 19-20. (ÚMKL XV-29/203.)
- [45] A filmgyék intézésére hivatott központi szerv létesítése. 1946. augusztus 5. (Országos Levéltár VKM VII./86387.)

- [46] Szilágyi György: *A mozis is közbeszól...* *Filmkurír*, 1946:8:2.
- [47] Az 1947 nyarán hatályba lépett 6000/1947. sz. rendelet viszont már úgy intézkedett, hogy az 1200 méternél hosszabb magyar játékfilmet bemutató mozik a 12 százalékos közérdekű szolgáltatás kötelezettsége alól teljesen, a fényüzési, forgalmi és vigalmi adótól pedig 50 százalékkal mentesülnek. Ez utóbbi összeg kétharmada a filmgyártót, egyharmada pedig a filmet bemutató mozi illeti meg. (*Magyar Közlöny*, 1947. július 8.)
- [48] *Filmkurír*, 1946:6:9. Komnánov Pál: *Hogyan látja a vállalkozó a magyar filmet?* *Filmkurír*. 1946.7:2. *Két nyilatkozat a magyar filmről*. *Mozi Élet*, 1946. szeptember 21.
- [49] Zsoldos Andor: *Milyen legyen?* *Filmkurír*, 1946:1:9.
- [50] Szathmári Jenő: *Milyen legyen?* *Filmkurír*, 1946:2:3-4.
- [51] Országos Levéltár Z 1126/1/10, 1126/6/57. ÚMKL XV-29/202.
- [52] *Az új év magyar filmtervei*. *Fényszóró*, 1946:3:20. *Mozi Élet*, 1946. szeptember 21.; november 9.; december 13.; december 27. Kovács István: *A kétarcú szakma*. Fehér Endre: *A szakmai „West-Orientek”*. Radó István: *A filmszakma útja a demokráciában*. *Filmkurír*, 1946:1:3; 4:3; 7:4, 6.
- [53] *Mozi Élet*, 1946. október 12.; október 19.; december 6.; 1947. augusztus 29.
- [54] -6: *Újjáépítették a Hunnia filmgyárat a gyár munkásai*. *Mozi Élet*, 1946. december 27.
- [55] *Filmkurír*, 1946:8:4. *Megindítjuk a magyar filmgyártást!* *Mozi Élet*, 1946. december 6.
- [56] *Aláírták az első gyártási szerződést a Hunnia filmgyárban*. *Rendőrfilm készül márciusban*. *Ha megindul a filmgyártás*. Mivel indul az új magyar filmgyártás? *Mozi Élet*, 1947. január 17.; március 21.; május 16.; június 13. *Filmkurír*, 1947:2:8; 20:6.
- [57] Gaál György: *Keskeny-játékfilmet gyártanak a színhákadémia fiataljai a cannesi versenyre*. *Mozi Élet*, 1947. április 25.; szeptember 5.
- [58] A filmgyártás megindítása tárgyában kiadott 314.473/1947. IV/2. B. M. sz. és 317.700/1947. IV/2. B. M. sz. rendeletek. 1948. február 14-én a belügyminiszter újabb (452.931/1948. B. K. IV/2. sz.) rendelete a magyar filmgyártás fejlesztése érdekében a játékfilmek gyártásának támogatásához hasonlóan állami kölcsön folyósításával (filmenként 15 ezer forinttal) kívánta a magyar rövidfilmek gyártását is előmozdítani. A rövidfilmek gyártására állami kölcsönt azonban csak az az egyéni vagy társas cég kaphatott, amely a fent említett korábbi BM-. rendeletek hatályba lépése után akár állami kölcsönnel, akár anélkül, új magyar játékfilmet gyártott. (Országos Levéltár K 158/18.)
- [59] *Intézkedések a filmgyártás elindítására*. Pro memoria. 1947. május 27. (ÚMKL XV-29/202.)
- [60] A Sarló Film produkciójában készült *Mezei próféta* című filmet eredetileg a Független Film Kft. forgatta volna. Gyártási iparengedélye azonban nem volt. Így a kölcsönt átutalták a Sarló Filmhez, amely vállalta a film elkészítését. (Országos Levéltár K 158/18/3.)
- [61] *Ének a búzamezőkről*. Készítette a Szóts Filmgyártó és Kölcsönző. (Országos Levéltár K 158/13/3.)
- [62] *Valahol Európában*. Készítette a Magyar Filmipari Rt. (Országos Levéltár K 158/18/3.)
- [63] *Könnyű múzsa*. Készítette a Független Film Kft., (Országos Levéltár K 158/18/3.)
- [64] *Beszterce ostroma*. Készítette az Orient Filmipari Rt. (Országos Levéltár K 158/18/3.)



- [65] A Hunnia által foglalkoztatott alkalmazottak száma 1948-ban így alakult: művészeti dolgozó: 1; műszaki dolgozó: 8; gyakornok: 2; fizikai dolgozó: 99. (ÚMKL XV-29/290.)
- [66] Hiteligénylés filmek gyártásához. A Hunnia Filmgyár Rt. levele a Magyar Nemzeti Bankhoz. 1947. szeptember 12. (ÚMKL XV-29/277.)
- [67] Pontosan 932 821, illetve 511 000 forintra emelkedtek. Ehhez járult még az RKO-nak fizetendő, 1938-ból származó filmkölsöndíjak 1 076 000 forintra becsült összege. (Indoklás és javaslat a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat üzemének szanálási-mobilitási összeállításához. 1948. szeptember 15. ÚMKL XV-29/10.) A Hunnia vagyoni helyzete 1948 elején: tiszta vagyon: 4 358 663 Ft; alaptőke: 2 750 000 Ft; tartalékalap: 1 608 663 Ft. (ÚMKL XV-29/202.)
- [68] Gertler Viktor, majd Szegő István után 1948. március 5-én ügyvezető igazgatóvá Erdős Lászlót, művészeti igazgatóvá Angyal Lászlót nevezték ki. (ÚMKL XV-29/202.)
- [69] Az igazgatósági ülés jegyzőkönyve. 1948. március 20. (ÚMKL XV-29/202.)
- [70] *Milyen legyen? Filmkurír*, 1946:1:9.
- [71] *Filmkurír*, 1947:12:4; 19:1.
- [72] Hiteligénylés filmek gyártásához. 1947. szeptember 12. (ÚMKL XV-29/277.) A magyar filmgyártás féltévi mérlege. *Mozi Élet*, 1948. február 6.
- [73] Zárt tárgyalás (1940), *Európa nem válaszol*, A beszélő köntös, Egy asszony visszatér (1941).
- [74] A verziós és koprodukciós filmek közti lényeges különbség abban rejlik, hogy míg a koprodukció csupán a külföldi tőke bevonását jelenti a film gyártási költségeinek fedezésére, a verziós film egyszersmind a partnerország vagy -vállalat nyelvéen is, rendszerint ezt a nyelvet anyanyelvüként beszélő színészek közreműködésével készült, voltaképpen egy másik filmként.
- [75] *Az első magyar munkás-film: Ganz Ábrahám élete. Fényszóró*, 1945:3:13. Radványi Géza: Tervezet a „Valahol Európában” című osztrák-magyar verziós film leforgatására. 1946. augusztus 28. (ÚMKL XV-29/202.) *Filmkurír*, 1947:2:5; 15:6. Megkezdtek a „Valahol Európában” új magyar film felvételeit. *Mozi Élet*, 1947. augusztus 15.; szeptember 12. Állami kölcsön engedélyezése magyar filmek gyártásához. 1947. augusztus 11. (OL, K/158/18/3.)
- [76] – Gyk.: Gyártás. Beszélgetés Radványi Gézával. *Filmkurír*, 1947:18:2.
- [77] *Kamasz-szerelem*. *Mozi Élet*, 1947. december 23.
- [78] Komjáth István: *A Gyarmat-utca újra hangos! Így indult meg a magyar filmgyártás!* *Mozi Élet*, 1947. augusztus 22.; szeptember 5. Lóczy János: *Gyászfátyol a filmletcsén... Szabad Nép*, 1947. szeptember 7. *Új Film*, 1947. október 5. Pánczél György: *Dolgoznak a Hunniában! Az 1-es számú cenzúralap*. *Mozi Élet*, 1947. október 10.; november 14.; 1948. január 1. Az engedélyokirat száma valójában 1749/1947.
- [79] *Színház Mozi*, 1948. október 20.
- [80] Lukácsy Sándor: *Valahol Európában*. *Valóság*, 1948:59.
- [81] Batori Irén: *Valahol Európában*. *Nagyvilág*. 1948. január 20.
- [82] *Fórum*, 1949:80.
- [83] Losonczy Géza: *A „Talpalatnyi föld” és az új magyar film útja*. *Szabad Nép*, 1948. december 24.
- [84] Radó István: *Francia hatások a magyar filmművészetben*. *Mozi Élet*, 1947. november 14.
- [85] *Filmkurír*, 1947:18:2.
- [86] Fazekas Eszter–Pintér Judit: *Nem epigon és utód: pionír, és. Beszélgetés Szóts Istvánnal*. *Filmkultúra*, 1988:2:46.

- [87] *További tervek az új magyar filmgyártásban. Mozi Élet*, 1947. június 20. Állami kölcsön engedélyezése magyar filmek gyártásához. 1947. július. (OL, K/158/18/3.) *Mozi Élet*, 1947. augusztus 22.; október 31.; november 14.; 1948. január 13.; február 6.
- [88] A film eredeti hosszára vonatkozóan nem rendelkezünk korabeli, megbízható adattal. A mai hossza 2291 méter.
- [89] Szóts István. (Fazekas–Pintér, i. m.: 46–47.)
- [90] Szóts István. (Fazekas–Pintér, i. m.: 46.)
- [91] Szekfü András: *Interjú Szóts Istvánnal. Filmtudományi Szemle*, 1976:9–10.
- [92] Radó István: *Keresztes hadjárat. Mozi Élet*, 1948. március 5.
- [93] *Új Film*, 1948. szeptember 1.
- [94] *A magyar film a szellemi újjáébredés eszköze lesz!* Gyenes István: *Mindent a magyar filmért! Miért? Fényszóró*, 1945:3:17; 6:19; 16:18. *Mozi Élet*, 1946. május 2. Állami kölcsön engedélyezése magyar filmek gyártásához. 1947. május 31. (OL, K/158/18/3.) *Mozi Élet*, 1946. október 12.; 1947. augusztus 15.; szeptember 12. *Filmkurír*, 1947:19:2.
- [95] *Mozi Élet*, 1947. október 31; 1948. február 6. A film hossza 2474 méter.
- [96] *Producer: a magyar nép. Fényszóró*, 1945:2:13.
- [97] *Mozi Élet*, 1948. március 5.
- [98] 2426 méter. (Lajta A.: *A magyar film története 1945–1955. Kézirat*, 1956: 229.)
- [99] Gaál György: *Tantító úr kérem, maga nagyon szépen énekel. Mozi Élet*, 1946. december 6. Állami kölcsön engedélyezése magyar filmek gyártásához. 1947. október 24. –Gyk–: *Könnyű-e a „Könnyű múzsa” dolga? Filmkurír*, 1947. szeptember 20.
- [100] 1948 márciusától a művészeti igazgató Angyal László lett. (*Mozi Élet*, 1948. március 12.) A film hossza 2426 méter. (Lajta, 1956: 229.)
- [101] *Átszervezik a Hunnia-filmgyárat. Mozi Élet*, 1948. március 12.
- [102] A kormány 3850/1948. sz. rendelete – amely a *Magyar Közlöny* április 2-i számában jelent meg – intézkedett felállításáról.
- [103] D. B.: *Az Országos Filmhivatal törekvései. Mozi Élet*, 1948. április 9.
- [104] *Mozi Élet*, 1947. december. 23.; 1948. január 22.; 1949. szeptember 26.
- [105] Előbb Vészi Endre *Egy vagon története* című nagy sikerű regényéből – amelyik *Mire tavasz lesz*, illetve *...és újra felszáll a füst* címváltozattal később is felbukkant – készültek filmek forgatni (Keleti Márton rendezésében), de számos, a különböző évszakokban forgatandó külső felvétel miatt, kénytelenek voltak lemondani róla. Majd Palotai Boris *Kegyetlen ifjúság* című frásának megfilmesítését tűzték ki célul, de ez a terv is kudarcba fulladt. Így esett végül a választás – az évforduló kapcsán – a Mikszáth-regényre. (*Mozi Élet*, 1947. augusztus 22.; szeptember 5.)
- [106] OL, K/158/18/3.
- [107] *Kossuth Népe*, 1948. május 6.
- [108] Maros László: *Mikszáth-film készül a nagy tró születésének századik évfordulójára. Mozi Élet*, 1947. október 10.
- [109] A kettő közötti lényegbeli különbséget alá/fölrendeltségi viszonyuk magyarázza. Ugyanis, míg minden történelmi film egyben kosztümös film, nem minden kosztümös film történelmi film. Történelmi filmnek tekintjük a valós történelmi személyiségeket, eseményeket megjelenítő alkotásokat, míg a kosztümös film szereplői, eseményei fikatív, kitalált személyek, történések.
- [110] *Megkezdődtek a „Beszterce ostroma” felvételei. 1 perc – 10 000 forint. Mozi Élet*, 1948. február 23.; március 12. Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, 523/1948.

- [111] *Kossuth Népe*, 1948. május 6. *Hírlap*, 1948. május 8. A film összköltsége végül is 1 millió 115 ezer forintot tett ki. (Összehasonlító kimutatás. 1948. szeptember 25. ÚMKL XV-29/22.)
- [112] Ez a kerettörténet, illetve a cselekménybe iktatott, magyarázó részletek az 1955-ös, felújított változatból kimaradtak, a film hossza 2541 méterre rövidült.
- [113] Debreczeni Ferenc: *Beszterce ostroma*. *Fórum*, 1948. június.
- [114] Tardi M. István: *Beszterce ostroma. Valóság*, 1948:500–501.
- [115] Czimer József: *Beszámoló a hét filmjeiről. Színház Mozi*, 1948. augusztus 18.
- [116] *Szivárvány*, 1948. május 15.
- [117] Kertész Pál: *Az új magyar film kérdése az új magyar kérdés filmje*. *Mozi Élet*, 1948. március 19.
- [118] Mafirt-jegyzőkönyv. 1948. március 3. (ÚMKL XV-29/275.)
- [119] 3850/1948. Korm. sz. rend. (*Magyar Közlöny* 1948. 76. sz.)
- [120] A Gazdasági Főtanács 484/1948. sz. határozata. 1948. március 11.
- [121] Az államosítás előkészítésére kijelölt tervperiódus április 14-től augusztus 14-ig tartott. (Mafirt-jegyzőkönyv. 1948. március 17. ÚMKL XV-29/275.)
- [122] Beszámoló az Országos Filmhivatal munkájáról. 1948. április 1.–augusztus 15. között. (Magyar Filmintézet Ké 217/28.)
- [123] 3850/1948. Korm. sz. rendelet.
- [124] A VKM-ben tartott értekezlet összefoglalójából. 1948. május 11. (Művelődési és Közoktatási Minisztérium Központi Irattára, VKM 5616/1948.)
- [125] A Filmipari Igazgatóság vezetőjévé Révai Dezsőt, helyettesévé Hont Ferencet nevezte ki a miniszterelnök (4. 581/194. M. E. szám. *Magyar Közlöny*, 1948. április 21.)
- [126] 1946 decemberében a Mafirt Laboratórium – a felszabadulást követő időben az egyetlen rendszerességgel működő intézmény – átköltözött a volt Kovács és Faludi Filmlaboratórium helyiségeibe, és Szivárvány Laboratórium Rt. néven megkezdte működését, segített a Mafirt Híradók készítésében. (ÚMKL XV-29/203.) A Mafirt 1944 karácsonyán alakult Szegeden. (Mafirt: *Két év az újjáépítés szolgálatában: 1945–1947*. Mafirt, Budapest, 1947.) Más források szerint viszont a felszabadulást követően alakult meg. (Lajta Andor: *Filmművészeti Évkönyv 1945–1946*. A szerző kiadása. Budapest, 1946:229.) A Mafirt a felszabadulást követően – Hamza D. Ákos, Pásztor József és Pásztor Béla irányítása alatt – azonnal megkezdte a magyar filmhíradó gyártását, de önálló filmriportokat, rövidfilmeket is készítettek. A Magyar Központi Híradó Rt. Filmosztálya, *Heti Híradó* címen (Gottesmann Ernő és Jenes Nándor vezetésével) szintén rendszeresen megjelentette a politikai, társadalmi, kulturális élet aktualitásairól szóló filmhíreit. Mindkét híradó kéthetenként jelentkezett egy-egy új számmal. Révai József utasítására a Mafirt 1946 végén tárgyalásokat kezdett a Magyar Rádióhoz tartozó Magyar Központi Híradó Rt. illetékeseivel a fúzió megteremtésére. (Mafirt-jegyzőkönyv. 1947. december 3. ÚMKL XV-29/275.) A fúzió 1948. január 6-án létrejött. Mindkét fél 50-50 százalékos részvételével Új Magyar Filmiroda néven részvénytársaságot alapítottak. (Feljegyzés. 1948. február 3. Művelődési és Közoktatási Minisztérium Központi Irattár 142/2. és Jelentés. 1948. június 7. ÚMKL XV-29/275.)
- [127] Az Új Magyar Filmiroda (ÚMFI) Rt. az új magyar heti híradó kiadásán kívül kultúr-, dokument- és oktatófilmeket is gyártott. A Gazdasági Főtanács által megszavazott 80 000 Ft forgatóke hitel és a részvényesektől inkasszált 150 000 Ft részvénytőkével kezdte meg működését. (300 db 1000 Ft értékű részvényt bocsátottak ki induláskor.) 1947 júniusáig 7 híradót készített, és azokat forgalomba is

- hozta. (Jelentés. 1948. június 7. ÚMKL XV-29/275.) A magyarányú beruházás és felújítás felemésztette az indulási tőkét. A híradók gyártásához szükséges forgótőkét nyersanyagkölcsönökkel fedezték. A rossz irányítás és az irracionális termelés (túlzott létszám, sok selejt) miatt a vállalat rövid idő alatt deficitessé vált. A termelés racionalizálása, a régi vállalatvezető leváltása és az új kinevezése után a deficités termelés megszűnt, a korábbi veszteségeket azonban nem tudták pótolni. (Indoklás és javaslat a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat, a Hunnia Rt. és az ÚMFI üzemeinek szanálási-mobilitási összeállításához. 1948. szeptember 15. ÚMKL XV-29/10.)
- [128] A Magyar Népköztársaság Kormánya az 1946:XVI. tc. 1. §-ában foglalt és az 1947:XXVI. tc. 1. §-ával meghosszabbított felhatalmazása alapján elrendelte, hogy az iparágak közvetlen irányítására iparigazgatóságokat kell felállítani. Hatáskörükbe tartozott az iparágban működő valamennyi vállalat irányítása, az állami vállalatok kezelése. Állami vállalatoknak tekintették: a) az állam közvetlen tulajdonában álló vállalatokat; b) azokat, amelyekben az állami érdekeltség legalább 50 százalékos volt; c) amelyekben az alaptőke legalább 50 százaléka állami vállalat tulajdonában volt. (ÚMKL XV-29/269.)
- [129] ÚMKL XV-29/275.
- [130] Feljegyzés. 1948. április 15. (ÚMKL XV-29/2.)
- [131] 8610/1948. Korm. sz. rendelet.
- [132] A Gazdasági Főtanács 1040/1948. sz. határozata. (Gazdasági Főtanács *Határozatok Tára* 20. sz. 1948. május 20.)
- [133] A Tárcaközi Bizottságba a következő szervek delegálták képviselőiket: Belügyminisztérium, Pénzügyminisztérium, Kereskedelem- és Szövetkezetügyi Minisztérium, Gazdasági Főtanács, Országos Tervhivatal, Országos Filmhivatal, Filmipari Igazgatóság. A Bizottság május 26-i és június 23-i ülésein tárgyalta a létesítendő három állami filmvállalat struktúrájára vonatkozó tervet. (Jelentés. dn. ÚMKL XV-29/228.)
- [134] A Tárcaközi Bizottság javaslata. 1948. július 5. (ÚMKL XV-29/228.)
- [135] A Kovács Gusztáv Filmgyár és Laboratórium Kft. a Kovács és Faludi Filmlaboratórium Kft.-ből alakult. Amikor az utóbbi vállalkozásból Faludi kilépett, a cég nevét „Kovács és Faludi Filmlaboratórium Kft. utóda Kovács Gusztáv”-ra változtatták. Ezt 1946. december 31-én felszámolta a Magyar Filmipari Rt., és megalakította belőle Szivárvány Laboratórium elnevezésű osztályát. (Revizori jelentés. dn. ÚMKL XV-29/269., illetve 60. lánjegyzet.) A Gazdasági Főtanács 1496/1948. sz. határozata. Gazdasági Főtanács *Határozatok Tára*. 1948. július 8. és ÚMKL XV-29/231.
- [136] Az alapításhoz szükséges tőkét 4 millió Ft-ban állapították meg. (A tárcaközi Bizottság javaslata. 1948. július 5. ÚMKL XV-29/228.) A Gazdasági Főtanács május 20-án kelt 1039/1948. sz. határozatára az Országos Filmhivatal filmgyártás céljára megkapta a 4 millió Ft visszafizetendő forgótőkehitelt. A hitel első részlete (1 040 000 Ft) július elsejétől rendelkezésre állt. (Az Országos Filmhivatal levele. Eln. 1200/1948. 1948. július 11. ÚMKL XV-29/228.) Ebből még az említett tárgyévben (1948) 6-8 játékfilmet és kb. 40 rövidfilmet akartak leforgatni. Ezzel szemben mindössze 3 játékfilm készült el. (*Beszterce ostroma, Tűz, Forró mezők*) 1949-re 20 játék- és kb. 70-80 rövidfilmet terveztek. (A Filmipari Igazgatóság levele. 1948. június 16. ÚMKL XV-29/3.)
- [137] A Hunnia Filmgyár Rt. leányvállalata.
- [138] A Gazdasági Főtanács 1496/1948. sz. határozata.
- [139] A 8610/1948. Korm. sz. rendelet intézkedik erről.

- [140] Tulajdonképpen már a minisztertanácsi rendelet kiadásának napjától, augusztus 19-től mint a nemzeti vállalat üzemrészei működtek az egyes vállalatok. (28/1948. Min. Tan. határozat. *Magyar Közlöny*, 192. sz.) Nemzeti vállalat az az állami tulajdonban levő vagy állami rendelkezés alatt álló gazdasági célú vállalat, amely az 1948. évi XXXVII. tc. rendelkezései szerint alakult vagy átalakult. Állami tulajdonban van az a vállalat, amelyben az állami tulajdon-érdekeltség teljes és kizárólagos.
- [141] Revizori jelentés. 1948. szeptember 15. (ÚMKL XV-29/275.)
- [142] A Hunnia Filmgyár Rt. részvényei 100 százalékban állami tulajdonban voltak. A beolvasztott részvénytársaságok részvényei is államosított vállalatok tulajdonát képezték. Az ÚMFI részvényeivel 50 százalékban a Mafirt és 50 százalékban a Magyar Központi Híradó rendelkezett. A Mafirt az MKP érdekeltsege volt. A Kovács Gusztáv Filmgyár és Filmlaboratórium Kft.-t már korábban, a 100 főnél többet foglalkoztató vállalatok államosítását elrendelő határozat nyomán vették állami tulajdonba. (ÚMKL XV-29/269.)
- [143] ÚMKL XV-29/269.
- [144] Ebből ún. művészeti-szellemi dolgozó 54 fő, műszaki-szellemi dolgozó 11 fő, adminisztratív dolgozó 72 fő, fizikai dolgozó 225 fő. (A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat 10 hónapos gazdasági terve és megelőző gesztíóinak ismertetése. 1948. október 1. ÚMKL XV-29/10.) Más források adatai szerint viszont a vállalat csak 344 főt foglalkoztatott. Ebből művészeti-szellemi: 28 fő, műszaki-szellemi: 30 fő, gyakornok: 12 fő, fizikai dolgozó: 277 fő. (A Hunnia által foglalkoztatott alkalmazottak számának alakulása. ÚMKL XV-29/290.) 1949 közepére az alkalmazottak száma 409-re duzzadt. Ebből fizikai dolgozó: 260 fő, szellemi-műszaki: 103 fő, szellemi nem műszaki: 46 fő. A szellemi-műszakiak közé sorolták a művészeti vezetőket, a Lektorátus és Dramaturgia dolgozóit is.
- [145] 1948-ban 4 669 000 Ft, 1949-ben újabb 2 270 000 Ft támogatást kapott. (Feljegyzés. 1949. július 6. ÚMKL XV-29/290.)
- [146] Újjáalakítását az tette szükségessé, hogy az Agitációs és Propaganda Bizottságtól súlyos kritikát kapott, mert – egyebek között – pontos, előre elkészített munkaterv nélkül dolgozott. Ülései terjengősek voltak, a vitákban elsikkadt a lényeg. Összetételével sem volt elégedett a pártvezetés. (A Filmpolitikai Bizottság jegyzőkönyve. 1949. január 21. Magyar Filmintézet Ké 217/46.)
- [147] A káderutánpótlás biztosításának egyik módját a Filmpolitikai Bizottság úgy képzelte el, hogy létrehozzák a Bizottság tömegszervezeti bázisát. Onnan választják ki a legmegfelelőbb embereket. Ez a bázis mint önálló filmszövetség működött volna, amelyben az esztétikai-művészeti kérdéseket vitatták volna meg a résztvevők, és a vitákban nevelődtek volna képzett szakemberekké. A szövetség működési szabályzatát, munkatervét a Filmpolitikai Bizottság dolgozta volna ki. Funkcionálásának ellenőrzése is rá hárult volna. (Filmpolitikai Bizottság jegyzőkönyve. 1949. március 2. Magyar Filmintézet Ké 217/52.)
- [148] Erről: Körlevél. 1949. szeptember 28. (ÚMKL XV-29/271.)
- [149] A Filmfőosztály már 1949 őszén megalakult. (Állami Ellenőrző Központ jelentése. 1951. április. ÚMKL XV-29/221.)
- [150] Emlékeztető feljegyzés a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalatnál 1949. szeptember 27-én tartott megbeszélésről. (ÚMKL XV-29/219.)
- [151] Osztályvezetői értekezlet jegyzőkönyve. 1949. október 7. (ÚMKL XV-29/290.)
- [152] Az 1948. augusztus 19-én kelt 8.939/1948. M. II. sz. alapítólevél.

- [153] „A MAFILM megszűnik. Dramaturgiája és a külföldi filmek behozatala a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalathoz kerül át.” (A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat háromszög-értekezletének jegyzőkönyve. 1949. november 17. ÚMKL XV-29/22.)
- [154] „A Magyar Filmforgalmi Nemzeti Vállalatot fel kell számolni. Ügyköréből a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat vegye át a külföldi filmek szinkronizálását és feliratozását.” (*Népgazdasági Közlöny Közleményei.* 266/13/1949. N. T. sz.)
- [155] 12.570/1949. Eln. sz. rendelet. Kelt 1949. december 29-én. (ÚMKL XV-29/221.)
- [156] A Híradó- és Dokumentumfilm Főosztályon korábban már három alosztály alakult, speciális feladatokkal: 1. Híradó-Alosztály; 2. Oktató és Földrajzi Filmek Alosztály; 3. Ismeretterjesztő (ipari) Filmek Alosztály. (A Híradó- és Dokumentumfilm Főosztály háromszög-értekezletéről. 1949. szeptember 5. ÚMKL XV-29/22.)
- [157] A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat az elkészített filmeket eladta a Magyar Filmforgalmi Nemzeti Vállalatnak. Az eladásból származott az említett bevétel.
- [158] 1948–49 folyamán 4 800 000 Ft-ot fordítottak beruházásokra. Ebből építkezésre 1 700 000 Ft-ot, gépi berendezésekre 3 000 000 Ft-ot. (ÚMKL XV-29/272.) Az ötéves terv idejére további 37 000 000 tervforintot ítéltek a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalatnak beruházási célokra. A tárgyévét (1949) követő esztendőre ebből 3 millió Ft jutott. (ÚMKL XV-29/22.)
- [159] A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat háromszög-értekezletének jegyzőkönyve. 1950. április 7. (ÚMKL XV-29/22.)



---

2

A POLITIKA SZOLGÁLÓLÁNYA

---





1948. június 12-én a két munkaspárt [az MKP és az MSZDP] egyesül, és *Magyar Dolgozók Pártja* [MDP] elnevezéssel új politikai párt születik, amelyik röviddel ezután mélyreható gazdasági, politikai és társadalmi változásokat eredményez az országban. 1949. június 11-én új kormány alakul. A Népművelési Minisztérium élére Révai Józsefet, az MDP Központi Vezetőségének titkárát, a Politikai Bizottság tagját nevezik ki. Az új minisztérium szeptember 26-án kezdi meg munkáját, hogy „állami eszközökkel gyorsítsa” a kultúra területén a fejlődést, „a felzárkózást a népi demokrácia [...] egyéb eredményeihez” – jelenti be Révai a minisztérium dolgozói számára tartott tájékoztató gyűlésen. Egyúttal együttműködésre szólítja fel a magyar irodalom, a művészet, a sajtó és a film minden „munkását”. [2] Ettől kezdve, négy éven át, egészen az 1953-as júniusi KV-ülésig, a filmterület első számú, legfelső irányítója Révai József lesz. Szavainak, döntéseinek súlyát elsősorban nem miniszteri beosztása adja, hanem az a tény, hogy egy személyben az ország legfelső politikai testületének tagja, „pártvonalon” is ő felel a művészekért, filmalkotókért. Egy igen sajátos helyzet veszi kezdetét, mivel Révai, a KV titkár és PB tag Révainak, a miniszternek feleltetése. A pártirányítást a kultúra más területén is ő személyesíti meg. Valóságos ideológiai monopóliumot élvez, a filmet még az irodalomnál is fontosabb művészeti ágnak tekinti. Többet foglalkozik minisztersége idején a játékfilmgyártás kérdéseivel, mint bármely más művészeti ágéval. Végletesen szubjektív: személyes érdeklődése vezeti, a problémákat nem objektív súlyuk alapján érzékeli, hanem az általa észlelt kérdések válnak objektívvé, érdeklődése és intézkedése tárgyává. Az ún. tématervek, forgatókönyvek születésétől a filmek befejezéséig végigkíséri az alkotások útját. Figyelmét a legapróbb részlet, egyetlen szereplő jelleme, egy jónak vagy rossznak ítélt beállítás sem kerüli el. Mindenütt jelen van, mindent figyel, mindenről ő dönt: a politikai vezetés szeme és füle. De csak a játékfilm érdekli, a szakma, a művészeti ág más területeivel alig foglalkozik. Egyedül ő dönthet, mindenben ki kell kérni a tanácsát, véleményét, s amikor ez nem történik meg, a döntések húzódnak. Az operatív irányítás (a Népműv. Minisztérium filmfőosztálya, a Magyar Filmgyártó Vállalat igazgatósága) formális, döntés-előkészítő és -végrehajtó fórummá zsugorodik, bürokratikus formaságok mögé kényszerül bújni, hogy döntésképte-

lenségét leplezze. Ez az irányítási struktúra óhatatlanul és logikusan termeli ki a baloldali sematizmust, a korszak vezetői által is sokat ostromozott, mégis általuk kikényszerített művészeti gyermekbetegséget, amelyet mindenki bírál, szapul, de ellene tenni képtelen. Ebből a struktúrából semmi sem hiányzik olyan fájón és reménytelenül, mint a demokratizmus. A legapróbb részletekig megszabja, irányítja a művészi munkát, s legjobban irányítói csodálkoznak, szörnyülködnek torz szüleményei láttán. A sematizmus ellen folytatott harc megálljt kiáltó kampányfeladattá válik. Harcolnak ellene lent és fent, sőt középütt, a minisztériumban is. Mégis mindenütt újra és újra felüti fejét, s a magyar film csak 1954 táján tud lassacskán kibontakozni bénító szorításából. Révai mércéje sem akármilyen. „Nem mehetünk lejjebb – mondja ki –, minden egyes filmnél arra kell törekednünk, hogy remekmű szülessék.” [3] S ha csak egy jó átlag lesz: bemutatják és megbírálják (nehogy még egyszer előforduljon ilyen). Hogy minden műalkotás egyedi, a maga nemében sajátos legyen, „de akkor a maga nemében legyen kitűnő”. Nem csoda, ha ezekkel a művészi elvekkel a gyakorló filmművész nem tud mit kezdeni. Nemcsak a gyártási és művészi munka malmában őrlődik, de szüntelenül szeme előtt lebeg, vajon mit szól majd mindehhez Révai? Sőt, Rákosi Mátyás, az MDP főtitkára. A korszak valamennyi filmjét ő is megnézte, és 1951-ben beszélgetésre is meghívta a filmművészeket. Előbb bírálatot mondott, elemezte a filmgyártás legkritikusabb hibáit. Kritizálta az alkotókat, hogy filmjeink kommunista ábrázolása teljesen hamis. Az alkotók nem marxista fejjel gondolkodnak, látnak, nem jól ismerik az embereket. Helytelen, hogy a pártembereket mindig valami magasabb rendű tulajdonsággal ruházzák fel. Az élet rendkívül gyorsan változik – mondotta –, és a rendezőnek ismernie kell az emberekben munkáló mozgatóerőt. Azt tanácsolta nekik, ismerjék meg az embereket. Bár rendezőinket kiváló szakembereknek tartotta, de szerint hiányzik belőlük a mélyrehatolás szándéka, nem ismerik fel az új jelenségeket. Ma már nem elég az ösztönös megérzés – hangsúlyozta. A szocialista szemléletű alkotó előre látja a bekövetkező fejlődést. Rákosi néhány konkrét, általa hibának tartott jelenségre is rámutatott. Sokallta a régi, kevesellte az új témát. Javasolta, hogy a rendezők ez utóbbiakat részesítsék előnyben. Az új téma azonban jóval több buktatóval járt, mint a történeti, érthető, hogy a rendezők inkább ez utóbbiakat kedvelték. Rákosi hiányolta, kevésnek találta a külsőket a filmekben. Minden filmben lehetőséget kell találni arra – mondta

nyomatékkal –, hogy az országot bemutassák, ragaszkodott egy olyan film elkészítéséhez is, amely egyenesen erre tesz kísérletet. [4]

A személyes óhajt hamarosan testületi döntés követte. A Politikai Bizottság 1951 végén napirendre tűzte, és 1952. január 10-én megtárgyalta a magyar játékfilmgyártás helyzetét, s annak általános színvonalát megfelelőnek ítélte. Ennek ellenére olyan döntéseket hozott, amelyek épp az ellenkezőjét bizonyították. Mai témájú, magas színvonalú forgatókönyveket szorgalmazott, a dramaturgiai munka javítását, s ennek biztosítására elrendelte a Filmdramaturgiai Tanács megszervezését. A minőségi követelményeket elsődlegesnek ítélte, de úgy vélte, hogy a mennyiség mégsem mond ellent a minőségnek. Ezért az 5 éves tervben előirányzott filmek számát megváltoztatva úgy rendelkezett, hogy 1952-ben 11 filmet kell elkészíteni. Ez majdnem kétszerese volt az 1951-ben várható mennyiségnek. A pártvezetés úgy vélte, hogy a filmgyártás építkezési és beruházási tervei nem kielégítőek, ezért azok átdolgozását javasolta. Tervet kért a korszerűtlen műszaki berendezések felújítására, és javaslatot a teljes hazai nyersanyagellátás biztosítására. A vállalatok között érvényben levő elszámolási rendszert rossznak találta, az új rendszert a vállalati érdekeltségre és a rentabilitásra kívánta alapozni. Az egyéni érdekelttség és az erre épülő új prémiumrendszer bevezetésétől (amely immáron a filmek közönségsikerét is figyelembe veszi) a gyártás mennyiségi fellendülését és minőségi javulását várta. [5] Rákosi részletekbe menő alapos-sággal elemezte az ülésen játékfilmgyártásunk helyzetét. A mennyiségi növekedés – mondotta – nem mehet a minőség rovására. Az alapelv: keveset, de jobbat. „Tudjuk, hogy nem lehet 12 filmből 12 sláger. A számok törvénye, hogy egyik-másik megbukik.” A határozat mégis a filmszám megkettőzéséről rendelkezett. Igaz, nem ez volt az egyetlen ellentmondás a filmpolitikában. „A filmművészet emelésénél szuverén megvetéssel kezeljük a pénzügyeket” jelentette ki Rákosi. (Valóban: a játékfilmgyártás – az államosítás óta első ízben – deficittel zárta az előző évet.) Nyomatékosan felhívta a filmgyár figyelmét a gazdaság szempontjaira. Ugyanakkor művészi és politikai fejlődésről beszélt, amelynek szerinte szükségszerű velejárója a gazdasági eredmény is, mert hisz az érdeklődés növekszik a magyar filmek iránt. Az 1952-es tématerv kapcsán ismételten aláhúzta: a filmesek ne a múltba, hanem a jelenbe és a jövőbe nézzenek. Noha a tervfigyelmet mindig megkövetelték, és az új határozat 12 filmről rendelkezett, Rákosi maga mutatott példát a kérdés „rugalmas” kezelésére: „ez olyan szakma, ahol az sem bűn, ha 12 filmmel indulunk és 9 lesz”. A kísérletezés

szükségességéről is szólt, de furcsa módon a kísérlet jogát mindig csak az eredmény szentesítette, a kudarc soha. Magát a kísérletezést is igen szűk értelemben határozta meg, a színészválasztást értve alatta. „Szeretnénk új arcokat látni, mert az ember végül megunja a folyton ismétlődő arcokat. A sztárkultusz – szögezte le – ilyen kis országban tönkreteheti a filmgyártást.” Végül arról értekezett, milyen nagy szükség volna ifjúsági témájú filmre, például az ipari tanulók életéről. „Nem kötjük meg a kezüket, ne vegyék ezt utasításnak, művészileg szabad kezet kapnak.” [6] Mindenki értett a szóból, s lett is (később) „iparitanuló-film”, de a filmgyártás helyzete cseppet sem javult: a krónikussá váló bajok egy évvel később is visszaköszöntek.

Nem akadt „megfelelő” forgatókönyv, minden akadozott, egyszerűen nem volt mit gyártásba vinni. A Dramaturgia műhelyéből „át nem gondolt könyvek” kerültek ki, a dramaturgok felkészültsége sok kívánnivalót hagyott, elvi alapjuk, életismeretük Révai bírálólatának szüntelen keresztüzében állott. A legsúlyosabb vád is elhangzott szájából: nem tartották tiszteletben a párt által támasztott követelményeket. A helyzetet bonyolította a Dramaturgia és a rendezők állandó konfliktusa. A dramaturgiai és rendezői munka határai fokozatosan elmosódtak. A Dramaturgia oly mélységig belefolyt a filmalkotásba, hogy a rendező számára a már elkészített forgatókönyv leforgatása maradt csak. Számos dramaturg rendezői ambíciókat táplált, munkahelyét átmenetinek, funkcióját fiktívnek tekintette. Mindezt a vezetés nemcsak hogy tűrte, de bátorította is, ugyanakkor kesergett, hogy a dramaturgok ezt komolyan veszik. Az ilyenfajta előkészítő munkából azután rendszerint felemás alkotás született. Gyakori lett, hogy befejezett filmeket átdolgoztattak, növekedett az ilyen okból kényszerű pótfelvételek száma.

1952-ben – első ízben – úgynevezett kettős tervet készítettek: a minisztérium 1953-ra konkrét könyvek, 1954-re témák tervét követte a gyártól. Révai kénytelen-kelletlen azt is tudomásul vette, hogy 1952-ben nem olyan filmek készülnek majd el, amilyenekre – úgy mond – „szükség van”, hanem olyanok, amilyenek „éppen megszületnek”. Ez bevallatlanul is az irányítás csődjét jelentette. Más igényelt a minisztérium és más termelt a gyár, mondhatnánk, ha nem ugyanaz a minisztérium rendelte volna meg az előző évben ezeket a filmeket. Ez a fajta skizoid állapot lett úrrá, s már maga az irányító is azt hitte, hogy irányelvei mondtak csődöt, holott csak nem azt látta viszont a tükörben, amit az mutatott. Ilyen szigorúan szabályozott irányítási rendszerben is, a filmgyártásban létező, mondhatnánk termé-

szetesen sok áttétel miatt, egy téma „változatlanul” nem is jelenhetett meg film formájában, a film sajátos ábrázolóeszközeinek teljes félreismerése nélkül. Miként értékelhető másképpen, mint az irányítás önmaga által szabott céljai félreismeréseként, helyt nem álló helyzet-elemzéseként egy olyan megállapítás 1952 végén, hogy „még a látóhatáron sincs mai életről szóló film”, amikor a filmgyártás volumenének 5/7-ét ilyen alkotások tették ki az adott tárgyévben? Olyan „parasztfilm” kellett, amely arról szól, hogy „hogya a téeszcsé jó dolog”? Hát a *Tűzkeresztység* mi másról beszélt? Maga a vezetés sem volt egységes, Révai és Rákosi csak önmagával értett egyet. Ez rendre burkoltan mutatkozott meg, de néha nyílt ellentmondás formáját öltötte. Révai – anélkül, hogy személy szerint említene – Rákosinak mond ellent, amikor bírálja azt a felfogást, hogy „az sem baj, ha nem lesz 12 film, mert a minőség a döntő, esetleg 2 lesz, két jó film és semmi egyéb”. A karikatúra mindig torzít, néha ől is. A rossz film is „neveli a népet” – vallotta Révai. Feszített tervet követel, 1953-ra mégis 10 filmet javasol a 12-vel szemben, és mindjárt ő is a tervfegyelen „könnyed” kezelésére is buzdít. „Utólag majd megmagyarázzuk, miért nem jártak sikerrel erőfeszítéseink”, ha a feszített terv mégsem hoz eredményt. 1954–1955-re 40-50 téma részletes kidolgozását igényli, köztük a kuructémáét, „abból – mondja – kiváló filmet lehet csinálni”. (Lett is.) [7]

Az 1953-ra tervezett elképzelések, filmek realizálásába azonban beleszólt a történelem. Az MDP KV 1953. június 27–28-án tartott ülésén alapvető politikai fordulatról, személyi változásokról döntöttek, amelyek értelemszerűen a filmgyártás további sorsára is befolyást gyakoroltak. Rákosi Mátyást felmentették az MDP főtitkári tisztségéből [8]. Révai József elveszti PB-tagságát, és távozik a Népművelési Minisztérium éléről. A miniszteri poszton helyét Darvas József foglalja el. A KV ülését parlamenti vita, majd az intézmények mindegyikében alapos ismertetés követte. A meginduló demokratizálási folyamat a filmirányításban is éreztette hatását. A hibák önkritikus elemzéséhez vezetett, de a kritikából levont tanulságok a filmgyártásban csak később – az események újabb fordulata után – gyümölcsözöhettek.

A legerősebb bírálat a filmgyártást és filmművészetet mint milliókra ható, kiemelten fontos kifejezőeszközt érte. Révai – bár neve nem hangzott el – maga is kemény kritikát kapott, „ellentmondást nem tűrő, csalhatatlannak hitt, magabiztos” ítéletei miatt. Neki rótták fel – joggal –, hogy a művészek elbátortalanodtak, hamar elvesztették kezdeményező- és alkotókészségüket, s visszavonultak a viták elől.

Nem mintha erre módjuk lehetett volna. Állítólagos közönyüknek része volt abban, hogy a magukat ugyancsak csalhatalannak képzelő hivatalnokok is rajta hagyták kezük nyomát a kor alkotásain. A „hivatal szájából” elhangzó javaslatok ötletszerűek voltak, de miután a tekintély nimbusza övezte őket (ami nem a személyből sugárzott, sokkal inkább beosztásából), „a baráti öletből, elvtársi tanácsból” parancs, határozat lett. Minden szinten menekültek a felelősségtől, felfelé mutogattak. Politikai szempontokkal zsúfolták teli a filmeket. A júniusi KV-ülés után a filmgyárban híre kelt, hogy „befellegzett” a mai témának; a szövetkezeti kérdés nem aktuális, a kulákság elleni osztályharc idejétmúlt. A Déry-vita zárszavának szellemében bizonyos ábrázolási stílus revíziójának szükségességét is említették. A sematizmust a pártosság szülte – állították. A pártszervek állásfoglalása szerint azonban az alapelvek helyességét senkinek sem áll jogában megkérdőjelezni, csupán a helyes elvek rossz gyakorlatát. Az eltelt évek folyamán a mesterségbeli tudás, szakértelem a filmgyártásban gyanús, „polgári csökevénné” vált, a hozzáértés hiányát politikai szólamok hangoztatása kendőzte. A vezetők nem igyekeztek szaktudásra szert tenni, a művek megítélése során a téma és csakis a téma került előtérbe, a megformálás minősége mellékes, elhanyagolható tényezővé vált. Az új kifejezési formák keresése elrettentett. A jól ismert rendezőket rutinjuk átsegítette ugyan a nehézségeken, de a filmek elszűrtek. A filmgyártás – a forgatókönyvek örökös javíthatása, fércelése miatt – tervszerűtlenné vált, munkamenete lelassult, nőtt a leállások vagy leállítások száma. Filmek egyik pillanatról a másikra indultak gyártásba. A téma bővölete mozdulatlan, dialógusfilmekhez vezetett, amelyekben a szereplők hosszasan, ülve fejtették ki véleményüket. A nézők értelmi képességét alábecsülve mindent agyonmagyaráztak, az „eszmei mondanivalót” szájba rágták: igényné vált, hogy az valamelyik szereplő kifejtésében szó szerint elhangozzék. Először 1953-ban, a korábbi nézetek (ön)kritikus elemzésekor hangzott el vezető szájából, hogy „a filmszerű kifejezési forma elsősorban a kép és nem a szó, amelyik csak kiegészítő szerepet kaphat”. [9] A filmi ábrázolás korabeli alapszabálya azonban, hogy „majd elmondjuk szövegben”, később sem sokat változott.

A legtöbb bíráló az irányítást érte. A vállalatok első számú tisztségviselői ugyanis nem vállalták a felelősséget, minden döntést a minisztériumra hárítottak. Valójában nem is volt döntési jogkörük, csak formálisan. A minisztériumi káderek képzetlenségüket „meggyőzős helyett” utasítgatásokkal leplezték, egész snittek ki- és bevágását ren-

delték el. Mindezekért korábban senki nem emelt szót, a bírálat – úgy tűnt – mintha nem is azokat illette volna, akik a hibás döntéseket hozták. A fordulat néhány poszton személyi változást is eredményezett, de a gyakorlat nem változott. Immáron szektás nézetnek számított az a korábban gyakran elhangzó vélemény, amely a sikert gyanúsnak tekintette. A vígjátékok készítői – hallatszott – „a tömegek uszályába” kerültek. Ez a bírálat majd valamennyi vígjáték bemutatása után elhangzott, holott épp az ún. sikerfilmek töltötték be leghatásosabban propagandafeladatukat. A felmérések félreérthetetlenül kimutatták, hogy a vígjátékok látogatottsága épp a kétszerese minden más műfajú filmének. Nem csoda, hisz a magyar filmgyártás műfaji kínálata igencsak leszűkült. Elvértve született egy-egy filmpoperett, kalandfilm, s a felszabadulás óta – a *Ludas Matyi* kivételével – nem készült mesefilm. Az izgalmat éveken át az osztályellenesség leleplezése kínálta. A szatíra is mindig ezt célozta meg, időnként kigúnyolta a „maradit”, a „fejlődésre képtelen elemeket”, a jampeceket és feketézőket. Bebizonyosodott azonban, hogy mégis a humor a legjobb népszerűvelő. A „nevelőnő” szerepét vállaló, néha abban tetszelgő filmek félve kerültek a humort, figyelmen kívül hagyva azt a népszavazást, ami nap mint nap a mozipénztárak előtt végbement. A tömegviszhangra senki sem figyelt, sőt mindenki befogta a fülét. A rossz értelemben vett „funkcionáriusszükséglet” erősebbnek bizonyult a tömegszükségletnél. A minisztérium új vezetője, Darvas József is kényszeredetten ugyan, de elismerte, hogy bár a tömegigényekben vannak helytelen vonások, de ezeknek az igényeknek a semmibevétele „a tömegektől való elszakadáshoz vezet”. Több helyet a vidámságnak – hangzott el az új jelszó. [10] Októberben azonban ő már demagógiának minősítette azt az igényt, hogy a nézők kívánságának figyelembevételével (is) kell filmeket készíteni.

A magyar filmgyártás frissen kinevezett irányítói a megfogalmazott önkritikus megállapítások ellenére mégis jelentős fejlődést tapasztaltak, amint arra nyilatkozataik utalnak. Noha általában egy évre 10-12 filmet terveztek és ezekből csak 5-6 készült el, a változást a mennyiség tekintetében is figyelemre méltónak (!) értékelték. A mai értékítéletünkkel megegyező, önkritikus megállapításokat a júniusi fordulatot követően öt hónappal már kevesen vállalták. A filmek eszmei, politikai, sőt művészi színvonalának emelkedéséről értekeztek, a hibákért – a korábbi gyakorlatnak megfelelően – a Filmfőosztály és a filmgyár vezetőit tették felelőssé. Miközben jelentős fejlődésről beszéltek, hiányolták az ehhez nélkülözhetetlen alapot. Különös ellentmon-



dás, amelyet egy sajátos logika magyarázott: bírálni és dicsérni ugyanazt. Bírálni, hogy majd érdemes legyen dicsérni, amivel bizonyítjuk, van már eredmény.

A párt- és állami vezetés a hiányosságok kiküszöbölését szorgalmazta. A minisztérium vezetése a minisztertanácshoz benyújtott előterjesztésében a legfontosabb tennivalót a meglévő kapacitás jobb kihasználásában jelölte meg. A gyártás alapjául változatlanul a jó forgatókönyvet tekintették, noha eddig sem volt garancia arra, hogy egy jónak ítélt forgatókönyvből jó film is születik. Ehhez a jó forgatókönyv fogalmának egy olyan, sajátos értelmezése kellett, amely az 1950–1956-os időszakot végig jellemezte. A jó forgatókönyv az eszmeileg, politikailag helyes forgatókönyv. Ehhez pedig a dramaturgiát kellett „fejleszteni”, megerősíteni, a dramaturgiai előkészítő munka zökkenőit kiküszöbölni. A Filmfőosztály és a gyár vezetése számára ezt elsőrendű fontosságú feladatként jelölték meg. Ismét elhangzott az igény, hogy változatossá kell tenni a témákat. A megállapítás első sorban az ún. „nagy” (történelmi, múltba néző) filmek készítése ellen irányult. A valós érv emellett az volt, hogy ezek a „filmóriások” lekötötték a gyár amúgy sem bő kapacitását. Gyártási idejük az „átlagos” filmekénél jóval hosszabb volt, több felszerelést, műtermi kapacitást igényeltek, de ami a leglényegesebb fogyatékoságuk volt: „kiszorították” a mai témát, holott a politikai vezetés kívánságlistáján ez szerepelt az első helyen. Arról nem esett szó, hogy ezek gyártási ideje ugyancsak azért tolódott ki, mivel az ő esetükben is gyakoriak voltak – a megváltozott szempontok miatt – a kényszerű leállások.

A történelmi és az osztálytudat formálása érdekében a „monster”-produkcióról sem lehetett azonban csak úgy egyszerűen lemondani. De a hangsúly ismételten az olcsóbb, technikailag igénytelenebb, mai témájú filmekre helyeződött. [11]

---

## Tématervék

---

---

*Világosan meg kell mondani az trónak, mit akarunk. Ez a téma és ennek terve a tématerv.*  
Révai József, 1951 [12]

---

A játékfilmgyártás tervszerűbbé, folyamatossá tétele érdekében 1948-tól kötelezővé tették az éves, ún. tematikai terv elkészítését. Nem egyszerűen a gazdasági ésszerűség érvényesítésének szándéka munkált e kezdeményezés mögött – hisz a tervfegyelem megsértését, a gyakori és ismétlődő leállások szankcionálását csak ígérték, de nem hajtották végre. A tét a filmpolitika irányítói számára ennél fontosabb volt: 1. a filmet a párt ideológiájának szolgálatába állítani; 2. a legnépszerűbb, a tömegekre egyedül ható művészi kifejezőeszközzel propagálni a politika céljait; 3. tudatosítani az ország előtt álló gazdasági feladatokat, és mozgósítani érdekükben. „Olyan filmeket kell csinálni, amelyek aktívan segítik a politikai harcot” – fogalmazódott meg a későbbi gyakorlat vezérelve a Pudovkinnal folytatott megbeszélésen. [13] A tématerv így vált egy csapásra a párt politikájának tételes kibontásává. Feladathalmazzá, amelyben az „állami” szükségleteket összegezték. Kijelölték, hogy milyen kérdéskörökben igénylik a filmgyártás illusztratív művekben testet öltő segítségét. A tervet szervezett biztosítékul szánták arra, hogy az „író azt élje át, ami népének fontos”. Ennek érdekében rendre megadták a mesevázlatot, a konfliktust, s vele a pozitív hőst és ellentétjét, negatív lenyomatát, az ellenséget. Ezzel úgymond „felmentették” az író a témakeresés sokszor gyötrelmesen nehéz feladata alól. A tématerv az író és a feldolgozandó valóság közé „telepedett”, vágyálmokat közvetített és nem a valóságot, amelyre akkortájt nem voltak kíváncsiak. Az elvakultság olyan mérvű lett, hogy még a sok tekintetben és gyakran idézett szovjet példát is figyelmen kívül hagyták. [14] Így a tématerv idővel tűnethalmazzá vált, amely a filmgyártás minden megoldhatatlanná váló problémáját tükrözte: belőle fakadt és benne összegződött valamennyi. [15] Pár soros kivonat alapján döntöttek a témáról, ami elstetett döntést eredményezett, hisz az ismertetésből következtetni se lehetett a várható

forgatókönyvre, miután egy témát így is, úgy is meg lehetett írni. Azt sem túlzás állítani, nem is tudták, miről döntenek. A kapkodás, az elhamarkodott intézkedés az irányítási rendszer munkastílusává vált. Nem lehetett, de nem is volt érdemes kidolgozni egy témát, sőt dönteni se róla, mert újabb, másnap érvénybe lépő szempont az elvégzett munkát feleslegessé tette, és kezdődhetett minden előről.

Abszurditás, de az irányítás kényszerítette ki a tervet, majd ugyanaz a döntési fórum utasította el, változtatta meg. Mint a farkába harapó kígyó, elsősorban magát sebezte meg következetlenségeivel, határozatlanságával vagy éppenséggel rugalmatlan, elvakult, makacs felsőbbrendűségével. „A tematerv nem terv, címszók vannak felvéve. [...] Ebből legfeljebb kettőből lesz film. A többi levegő. Ezt nem hagyhatjuk jóvá mint tervet [...] Ezt már harmadszor mondom, és most már nem is hagyjuk jóvá” – fakadt ki dühösen Révai az 1953-as terv megismételt tárgyalásán.

Amikor a tervek elvont témaköröket tartalmaztak, nem feleltek meg. Amikor „novella- és forgatókönyv-gyűjtemények” voltak, nem feleltek meg. Amikor a tervek címszavak voltak, nem feleltek meg. Talán csak formai kérdésnek látszik mindez, holott lényeges tartalmi tényező. Bizonytalanságra, szüntelenül változó szempontokra, utasításokra és nem meggyőzésre épülő irányításra vall. A terv sokáig legnagyobb erőnye – „annak lényegét állami feladatok teljesítésére alapozzuk” –, a tervfegyelem illúziója is csúfosan megbukott a valóság próbáján.

Az arány módosításáról elvben szó sem lehetett, a gyakorlatban azonban elbillent a mai témák javára. A szüntelenül hangoztatott művészi tervezés csődöt mondott, fából vaskarikának bizonyult, hisz egyfelől – mint említettük – tervfegyelmet követelt, másfelől annak laza kezelését, szabadosságát hangoztatta, „művészeti iparról” lévén szó. Nem segített a tervrendszeren az sem, hogy a rövid időre (tehát a következő évre) készülő tervezési sémát 1951-től felváltotta a perspektivikus tervezés, azaz az egy-két, sőt három évre előre megszabott keretrendszer, amelynek pedig – az irányítás jellegéből és logikájából adódóan – semmi esélye sem volt arra, hogy sikerrel beváljék. Az 1951-es évet a mai témák szempontjából a fordulat évének tekintették – „határozott fordulatot tettünk az új élet témái felé” –, s az eredmény: két történelmi tárgyú, két közelmúltban játszódó film az elkészült hatból! [16]

A hibát végül is nem a mechanikus, irreális tervkészítésben, téma-tervben, hanem az ennek és az egész szemléleti-irányítási gyakorlat-

nak csak tüneteként tapasztalható, visszatérő, krónikussá váló forgatókönyvhiányban látták. Azt, hogy nincs forgatókönyv, az írók, dramaturgok, rendezők, filmgyári vezetők tehetetlenségének, rossz „hozzaállásának” tudták be. Nem magában a rendszerben keresték a hibát, de nem is kereshették benne, mert ezzel az irányítóknak saját tevékenységüket kellett volna tüzetes kritika tárgyává tenni és megváltoztatni. Elképzelhetetlen lett volna annál több oldalról vizsgálni, elemezni, bírálni a forgatókönyveket, mint tették. Mégis arról álmodoztak, amellet érveltek, hogy minden addiginál alaposabb vizsgálat alá kell vonni a forgatókönyveket, nehogy eszmeileg, dramaturgiailag átgondolatlan forgatókönyveket küldhessenek gyártásba, mint addig (ugyan ki mások tették, ha nem ők maguk? [17]), ezért „mechanikus rendelettel” óhajtották annak elejét venni a jövőben. Valójában egyszerűen arról volt szó, amit Révai tömören – inkább mások, mint a maga kritikájának szánva – így fogalmazott meg: „Mi a hiba? [...] Maguk sem tudjuk, mit akarunk.” [18]

Önmagából és a szervezetből, annak logikai-ideológiai rendszeréből Révai sem léphetett ki. Nem gondolkodhatott egyszerre a kívülről és a benne élő fejével, de ha mégis feltételeznénk, hogy jól látta a struktúra ellentmondásait és életképtelenségét, az elvek és a gyakorlat szembetűnő ellentétét, akkor is – mint a történelem megmutatta – inkább belülre, s nem kívülre helyezkedett a bírálathoz. Sajátos szemüvegén át vizsgálva a valóságot, a problémát a követelményben látta („úgy nem lehet rendelni, hogy írjanak egy munkásfilmet, egy parasztfilmet, ez nem téma”), nem pedig az alapvetően elhibázott szemléletmódban, ezen követelmény forrásában, a filmgyártás irányításában. A hiba a témákra lebontott tervek mechanikusan felfogott értelmezésében rejtett, mintha egy film elkészítése nem alkotófolyamat, hanem csupán termelési folyamat volna. A filmkészítés taylori elve lehetett kimondatlanul Révai ideálja, amikor mindenki pontosan és előre meghatározott ütemben végzi az adott munkafázist, s a szalagról csinos végtermékként kerül le a film. Miközben azt ostromozza, hogy a munkásfilm, parasztfilm nem téma, azt is elárulja, mi az: „például a bányászoknál ilyen és ilyen jelenségek vannak a gépesítéssel kapcsolatban; vagy mi az oka annak, hogy a bányászok kevesebb kölcsönt jegyeztek, mint a többi dolgozó”. Azt már nem is vitatva, hogy ez a szemlélet a korabeli Nehézipari Minisztérium munkavédelmi felügyelője, illetve párttitkára nézetének inkább megfelelő lehetett volna, mint a népművelési miniszterének, lényegében alig ad valamivel többet, mint az, hogy „bányáztéma”. Értelmiségi film sem azért nem kere-

kedett ki, mert így szerepelt a tématervben, hiszen aligha képzelhető el, hogy ha Révai megfogalmazásában szerepelt volna – „neveljük az új munkás- és parasztfiatalokat, és észrevesszük, hogy főleg, ha kiderül, nem minden további nélkül a miénk; mit kell ahhoz tennünk, hogy az új értelmiség osztályánál maradjon” –, akkor többet tudtak volna vele kezdeni az alkotók. A művészi problémalátás és megformálás alapvetően más szabályoknak engedelmeskedik, mint a filozófus, a politikus tételezése. Alapvetően helyes, igaz tételek alapján sem lehet feltétlenül jót és igazat alkotni, ha hiányzik a személyes felismerés, a szellemi-érzelmi azonosulás, ami katartikus erőt adhat a műnek. Ha „tételre agyalok ki cselekményt, tudok-e másként ábrázolni, mint alapfokú szemináriummi fokon?” – kérdezte a maga rossz tapasztalatán okulva Urbán Ernő [19]. Hiába érzi hát a miniszter, hogy valamilyen film úgy kellene, mint egy falat kenyér, ha mások nem tudnak azonosulni ezzel a gondolattal, s főként ha másban látják az okot, mint ő, aki az Akadémia utcában ötli ki, hogyan él Csepel vagy Angyalföld.

A Révai képviselte művészetpolitika – egyebek közt – azért került a vádlottak padjára a júniusi fordulat után, mert saját igényeit „a dolgozó osztályok igényei” elébe helyezte. A tématervek nem valós alapra, hanem vágyálmokra épültek. Az 1953-as tématervben „nem az ember, hanem a termelés oldaláról” vetették fel a problémákat, „a gép eltakarta az embert”. S ami a legfőbb, a feszített terv népszerűsítése az „áldozatpropagandához” vezetett, s a sematizmus egyik bővizű forrása lett. [20] Az alapvető problémán azonban – a kötelező tématervkészítésen, ami sohasem valósult, valósulhatott meg még 50 százalékbán sem az állandóan módosuló szempontok miatt – Révai „menesztése” és a júniusi fordulat sem változtatott.

---

## Írók a filmgyártásban

---

*Az az író, aki nem tud jó regényt írni, filmet sem tud írni.*

Révai József, 1952 [21]

---

A téma, az irodalmi alapanyag minősége mindig fontos kérdés volt a játékfilmgyártásban, de sosem vált olyan döntő, egyeduralkodó tényezővé, mint a kialakuló szovjet szocialista filmgyártásban, és annak példája nyomán, a felszabadulást követően, a szerveződő, formálódó, államosított magyar játékfilmgyártásban. A lenini elv – „számunkra a legfontosabb művészet a film” – azon a felismerésen alapult, hogy a film a leghatásosabb eszköz a politikai eszmék széles körű elterjesztésében, s ezeket az eszméket a téma, a mondanivaló, az írott alapanyag hordozza. A film értékét is ez szabta meg a szocialista filmgyártásban, és tette a forgatókönyvet – az eszmék testet öltött formáját – a filmgyártás középpontjává. Ezeket az eszméket a mindenkor politikai vezetés határozta meg, és egy egész, erre szerveződött intézményrendszer – amelynek a filmgyártás csupán része volt – munkálkodott hatékony és széles körű elterjesztésükben. Az elvek tehát adottak voltak, a feladat ezek fikcióformába öntésében jelentkezett, s e feladatra a legmegfelelőbbnek az írók látszottak. A forgatókönyvírást a többi irodalmi műfajtól az különböztette meg döntően, hogy keretét, tartalmát nem az alkotó ötlötte ki, ő csak elfogadható, fogyasztható formába öntötte. Az öntörvényű művészi munkát a kívülről szabályozott alkotótevékenység váltotta fel, amely mindenkor rugalmasan alkalmazkodni képes, a gyorsan változó aktuális szempontrendszer pillanatnyi igazságaihoz igazodva, s mindig azt „termeli”, amire épp szükség mutatkozik. Ez sajátos lelki diszpozíciót, moralitást, alkalmazkodóképességet igényelt, és ami fő, lemondást. Annak az elvnek feladását, hogy a művészi alkotótevékenység mindenekelőtt egy belülről szabályozott folyamat. A lecke adva volt, de hogy akadnak-e vállalkozók megoldására, ezt csak a gyakorlat bizonyíthatta be.

A felszabadulást megelőzően, évtizedeken át jó néhány író dolgozott a filmgyártás számára, igaz, többségükben nem a legjelesebbek közül kerültek ki. A filmírás mindenkoron feltételezte, hogy az író

aláveti magát a filmet jellemző követelményrendszernek – első és végső a mű, a film, az irodalmi alapanyag fontos, de másodlagos –, ami sokszor minőségi engedményekre készített, de még a legmagasabb művészi igényesség esetén is bizonyos, a film érdekeit szolgáló kompromisszumokat követelt az írótól. A filmírás tehát semmiképp sem tekinthető – a harmincas–negyvenes évek filmgyártási viszonyai közepette – irodalmi műfajnak, s bármennyire igyekeztek is azzá tenni a felszabadulást követően, valamennyi próbálkozás kudarcba fulladt. Nem egyszerűen arról van szó, hogy a filmpolitika és a filmgyártás irányítói ne gondolták volna át és értékelték volna a film és az irodalmi anyag, a forgatókönyv viszonyát, de e viszony reális értékelését végső soron lehetetlenné tette a politikai érdek mindent uraló szemléletének érvényesülése, amely makacsul és elvakultan elsősorban eszmék szócsövének tekintette a művészi alkotást, a filmet pedig különösképpen. Jeles író, aki már rangra, névre tett szert az irodalomban, e feladatra nem könnyen lehetett találni. A filmírás irodalmi rangot nem adott soha, de erről a vezetők nem voltak hajlandók tudomást venni. Makacsul követelték a legjelesebb írók bekapcsolását a filmgyártásba, s a legjellemzőbb példa – Illyés Gyula és a *Föltámadott a tenger* kétéves kálváriája – sem jőzanította ki őket.

Így a forgatókönyvírás – rögvést az államosítást követően – filmgyártásunk „legszűkebb keresztmetszetévé” vált. Elkecsereedett, feszült, dühödt erőfeszítési folyamat indult annak érdekében, hogy az írókat a filmgyártás vérgeringésébe bekapcsolják. Noha Magyarországon kétségtelenül egyetlen író sem akadt, aki olyan rózsás anyagi helyzetben lett volna, hogy a forgatókönyvírást eleve elutasíthassa, de csupán az anyagiak sokak számára nem jelentettek igazi motivációt. A filmírás idő- és munkaigényes lévén, vele foglalkozni inkább áldozatvállalást, mintsem anyagi előnyöket kínált. Még a kevésbé jó nevű író is annyi lehetőség között választhatott, amelyeknek mindegyike anyagi biztonságot adott, alkotóiigényét jobban kielégítette, mint a filmírás, hogy jószerivel csak pályakezdő számára látszott elfogadhatónak, vonzósnak a feladat: írjon forgatókönyvet.

A filmírás munkaigényes mivoltánál azonban jóval riasztóbb volt az a „kisebb-nagyobb művészi koncesszió”, amelyet feltételezett, még mindig politikai hitvallásra, pártállásra való tekintet nélkül is. Miközben azonban az államosítás után mind világosabbá vált, milyen feladatok elvégzésére szerződik a filmgyártás számára alkotó író, a jelentkezők amúgy sem bő folyama gyorsan és végelegesen elapadt. Az a bánásmód, amelyben a ritka vállalkozó a Magyar Filmgyártó Nem-

zeti Vállalat vezetőin keresztül a politikai irányítók jóvoltából részeseült, a „szűk keresztmetszetet” nemhogy bővítette, de mindinkább tovább szűkítette. Az anyagiak – egy méltányos, kisebb összeg kifizetése szerződéskötéskor – nem vonzottak, a kellemetlen bánásmód, az utasítgatások, az, hogy egy döntésre hetekig kellett várniok, mélyebben érintették a ritka vállalkozókat is, mint azt az irányítók gondolták volna. Az írók egymásnak panaszolták sérelmeiket, a szó szoros értelmében lebeszéltek a másikat a forgatókönyvírásról. Az igazgatóság politikája tovább rontotta az amúgy is nehéz helyzetet. Amikor valakinek a munkáját nem tartották kielégítőnek, amikor az a „kitűzött céloknak” nem felelt meg, ahelyett hogy megtárgyalták volna vele, miben látják a hibát, mit kell kijavítani, a feladatot – tudta és beleegyezése nélkül –, „a feje fölött” másik írónak adták ki. Az a valós veszély fenyegetett, ha ez a gyakorlat továbbra is érvényben marad, hogy a gyár már 1948 végén – forgatókönyv hiányában – leáll. A Lektorátus vezetője, Háy Gyula furcsa módon a felettes szervtől – elsősorban a Filmpolitikai Bizottságtól – remélt orvoslato, amely pedig ezt a gyakorlatot kialakította, a filmpolitikát felülről lefelé közvetítette és következetesen végrehajtatta. Az egyetlen, igazi orvosságot az jelenthette volna, ha a felkért írókat szabadon, nézetük és belátásuk szerint hagyják témát választani és alkotni, ez viszont teljességgel elmentében állott a filmpolitika célkitűzéseivel, következképp kihihetetlennek bizonyult, mert hiába hívott össze a Népművelési Minisztérium 1949 végén írói ankétot, hogy a szokásos, 1000 forintos honorárium háromszorosáért vállalkozókat találjon – a tématerv alapján – novellaírásra, a 20 meghívott közül csak 13 jött el, és csak 8 volt hajlandó szerződést kötni a filmgyárral. [22]

1950 elejétől a dogmatikus szovjet „filmelmélet” tételei mind erőteljesebb hatást gyakoroltak a filmgyártás irányítóira, akik sematikus módon másolni kezdték a Szovjetunióban a harmincas évek során kialakított, és 1945-től folyamatosan érvényben lévő filmpolitikai elveket. Ezek fő tézise az az állítás volt, hogy elsősorban az író munkája, a forgatókönyv dönti el, hogy egy film jó lesz-e vagy rossz. E tétel legitimizálása érdekében attól sem riadtak vissza, hogy az egyébként távolról sem tökéletes, korabeli kapitalista filmgyártásról hazug, általuk riasztónak hitt – valójában, akaratukkal ellentétben, vonzó – képet alakítsanak ki, azt hangoztatván, hogy a kapitalista filmgyártásban azért nem alapvető az irodalmi munka, mert az író azt találhatja ki, ami épp eszébe jut. Azaz, éppen azt, az alkotó számára fontos szabadságmodellt – ami egyébként inkább illuzórikus volt, mint valós – igye-



keztek diszkreditálni, ami a szocialista filmgyártásban is vonzóvá tehetné volna a filmírást, ha ez a modell a mi viszonyaink közepette valóban funkcionálhatott volna. [23] A rendszer működésképtelenségét nem annak reális hiányosságaiban látták, hanem elveikből „következtesen” kiindulva nem létező, ám kimondásukkal „valóssá tett” okokban fedezték fel. Nem az elveket tették felelőssé, hanem a valóságot, amely nem volt hajlandó ezen elvek szerint működni. A szekrás-dogmatikus szemlélet egyik, a valóság minden területén érvényesülő logikai sajátossága – az okozatot oknak tekinteni, illetve az okozatot más, nekünk tetsző okra vezetni vissza – a forgatókönyv és az írók viszonyában is megmutatkozott. Azt a reális okozatot, hogy az írók nem írtak forgatókönyvet (az ok: mert az irányításpolitikai helytelen elvei ezt lehetetlenné tették), arra a mondvacsinált okra (valójában okozatra) vezették vissza, hogy a filmírók és „forgatókönyv-iparosok” 1945–1950 között monopolizálták a forgatókönyvírást, és ezzel elzárták a filmet a magyar írók elől. Holott az ok-okozat összefüggés ennek éppen az ellentettje volt: azért kényszerültek „forgatókönyv-iparosok” (Békeffi István, Hárs László és mások, akiknek legtöbbje, csekély tapasztalata révén, aligha minősülhetett ilyennek) filmírásra, mert a magyar írók vagy nem akartak filmet írni, vagy – a feladat sziszifuszi volta láttán – felhagytak a kísérletezéssel. A forgatókönyvmizéria valós összefüggésben állt azzal a tényleges, de igényeik érvényesítése érdekében egyre inkább misztifikált kérdéskörrel, amelynek reális alaptétele úgy fogalmazódott meg: a forgatókönyv sajátos irodalmi műfaj, annak művelésére tehetsége, adottságai révén nem minden író alkalmas. Ez az elmélet a forgatókönyv műfaji, alakai, megformálásbeli sajátosságaira helyezte a hangsúlyt, míg a dogmatikus film-szemlélet az eszmei mondanivalót hordozó témára. A téma valóban nem műfaji specifikum, annak megformálása azonban igen. Így a két nézet (amely valójában politikai nézetkülönbségre is visszavezethető, sőt e korszakban mindenekelőtt erre vezethető vissza) hamar kibékíthetetlen ellentmondásba került, és a két nézet egyikében-másikában testesült meg a valóban létező, két ellentétes szemlélet a film sajátosságait illetően. A forgatókönyv és a vele szorosan összefüggő *filmszerzés* vitája és problematikája, amely a korszakot mindvégig jellemzi, emblematikus értékű is egyben: benne állást foglalni nemcsak a műalkotás egy sajátos fajtájának lényegéről vallott, de politikai értelemben is vízvázasztóként szolgált, mert irányítást és alkotót, rendezőt és író-t végérvényesen külön körbe zárt, s azzal, hogy lehetetlenné tette a nézetek együttélését (csak kizárólagosságban gondolkodva), hosszú

időn át megosztotta a magyar filmművészeket, és megfosztotta őket színvonalas alkotások létrehozásának egyedül üdvöztető lehetőségétől. [24]

Az a paradox helyzet alakult ki, hogy olyan (újonnan kinevezett) káderek kerültek a filmpolitika és a filmgyártás vezető posztjaira, akik nem ismerték az adott területet, csak tőlük függetlenedett, rájuk kényszerített elvek szellemében és érvényesítése érdekében cselekedtek, míg az irányítottak – szakmai tapasztalataik birtokában – világosan látták ezen elvek irreális voltát, alkalmatlanságát arra, hogy a szavakban meghirdetett igényes, magas művészi színvonalat biztosítsák. A szakértelem híján lévő, újdonsült vezető számára a szakmai kérdések – így a film, a filmírás, a dramaturgia specifikuma – mesterségesen, ellenséges céllal képzett „ködnek” tűnt, a forgatókönyvírás „technikájáról” – amelyről csak régi „forgatókönyv-iparos”, „szakember” (rendező) tudhatott – hangoztatott nézet „a burzsoá filmkészítés” utóvédharcának része volt. A „filmirodalom” problémáit szívesebben kötötte általában az irodalom, különösen pedig a drámai irodalom problémáihoz, amelyekben – mint Révai – otthonosabban mozgott, s amelyeket ugyanolyan szabályozásnak vetett alá. A specifikum problémáját pedig egy csapásra megoldhatónak vélte azzal, hogy – ha tehette volna – feloldja egy általánosabb közegben, amely így már nem is létezett volna, a valóság azonban – mint azt a filmszerűség problémájának a korszakon áthúzódó, változó intenzitással folyó vitája igazolja – az ilyenfajta problémamegoldást nem ismeri.

A filmírás nem lévén állampolgári kötelezettség, erőszakkal írók forgatókönyvírásra rávenni nem lehetett. Maradt a meggyőzés, és ha ez sem járt sikerrel, az eszméken túl anyagilag is érdekeltté kellett tenni a „feladat” elvégzésében. Látjuk majd, milyen különös rendezőkép élt-élhetett a filmszakma irányítóiban, akik feltételezték, hogy a milliós értékekkel gazdálkodó rendező egymaga nem képes megérteni a forgatókönyvet. Ugyanez a szemlélet tükröződik az íróról alkotott képben is: az író, aki képtelen feladatát megoldani, a Dramaturgia, esetleg a minisztérium segítségét igényli ehhez. Nem árt ugyan, ha előbb „belemerül” az élet sűrűjébe, megismeri a valóság „bonyolultságát”, e bonyolult, hallgató mélyből felszínre hozza az egyszerű, nyilvánvaló igazságot. Ha ez nem sikerül, azért van Dramaturgia és minisztérium, hogy bevégezze, amire az író egymaga képtelen. Mindezek az alapigazságok – Pudovkin tekintélyével megerősítve – kerekded „filmesztétikává” formálódtak, és indultak útra, hogy „megtermékenyítsék a tömegeket”. Az élet iskolájában vizsgáztatott író, a Dra-

maturgia és a minisztérium mégoly bölcs irányítása alatt sem alkotott remekműveket, de ez az eredmény sem a helytelen gyakorlat felismeréséhez és korrigálásához, hanem újabb bűnbakkereséshez vezetett. A hibát abban lelték meg, hogy az író „önállóan”, a rendezőtől és dramaturgtól függetlenül dolgozott, holott a forgatókönyvírás kollektív munka, sokkal inkább, mint más „szépirodalmi munka”, amiben a rendezőnek és dramaturgnak „benne kell lennie” (Révai József). Azt azonban nem ismerték fel, hogy ez a kollektivitás a relatív autonómiák összegezéséből adódik. A „kollektív munka bölcsőbbé tesz” ugyan, de az autonómiát nem helyettesítheti. Mikor a kollektivizált munka sem eredményezett gyökeres, minőségi javulást, újabb (gyártási) szakembert kapcsoltak be a forgatókönyvírásba, nehogy az író túláságosan elragadhatta fantáziája. Ott volt tehát a gyártásirányító, aki minduntalan figyelmeztetett a kegyetlen valóság parancsoló szavára, a helyszín, a díszletek, a gyártási szempontok tiszteletben tartására. Aki ilyen körülmények között nem tudott alkotni – hogy jól, arról már szó sem lehetett –, arról hamarosan elterjedt, hogy nem lehet vele dolgozni. „A szépirodalmárokkal” – akik nem tudnak cselekményt írni, nem szívesen dolgoznak forgatókönyvön – ily módon hamar meggyűlt a baj. Inkább drámaírókkal kell foglalkozni – kínálkozott az egyedül kézenfekvő megoldás. „Az írókkal való viszonyunk nagymértékben megjavult” – mert dramaturgok „hivatalosan”, 1951 végétől nem kaphattak önálló megbízatást forgatókönyvírásra, feladatuk az írók segítésére korlátozódott –, de az irodalmi anyag minősége változatlan maradt. [25]

A gyakorlat és fiaszkói bizonyították be végül a korábbi, sokat vitatott állítás helytálló voltát, miszerint a filmírás speciális műfaj. Meg lehet tanulni, de idő kell hozzá. A sokat szidott „forgatókönyv-iparosok” becsülete helyreállt, sőt már a szocialista filmgyártás is feladatának tekintette filmírók kinevelését. „Segítsünk az íróknak!” – jelentette ki Révai. A filmíró feladata – vélték –, hogy a „komolytalanul, határ-időkre nem ügyelő, a forgatókönyvírást vállaló” szépíró anyaga alapján – s mert ez „komoly feladat”, a komolytalan író alkalmatlan rá – filmet csináljon belőle. Mert „a forgatókönyv közműfaj, állami műfaj, ezt meg kell értenünk” (Révai József). A szépírók „alkalmatlansága” ezzel – *en bloc* – hivatalosan is megerősítettett, felmondván azt a hallgatólagos egyezséget, amely az új magyar irodalom és film között – ha csak elvben és óhajban is – létezett. [26] Ennek messze ható következményei lettek, annak ellenére, hogy Révai 1953 közepén távo-

zott a minisztérium éléről, s helyére egy valóságos szépíró, Darvas József került. [27]

Az írók nem a filmtémákat unták meg – ahogy Révai állította –, hanem a filmírással járó tortúrákat, vesszőfutást. Az örökös, szünni nem akaró javítgatásokat, toldozást-foldozást. Mindennek csak korlátozását, s nem pedig megszüntetését ígérte és óhajtotta az új minisztérium. A korábbi, rossz gyakorlatot – hogy ha az író „nem jól írta meg a témát”, elvették tőle és szó nélkül másnak adták – csak formájában, külsőségeiben ismerték el helytelennek, szellemében továbbra is folytatni kívánták. „Nem elvenni kell a könyvet, hanem megmagyarázni az írónak, mit várunk tőle”: vagyis szentesíteni továbbra is a javítgatásokat, azt, amit az író valóban megunt.

A vígjátékszerzők kiváltképp azt unták, hogy minduntalan azzal vádolták őket, hogy a polgári vígjátékok limlomjait próbálják visszacsempészni a filmekbe, az eszmei mondanivalót külsőségekben, erőszakoltan „hozzák be” műveikbe. Az irányítás jól érezte azt a „veszélyt”, hogy írók és rendezők között az erőszakolt és jól megoldható mai témák feldolgozásában változatlan kedvvel nyilvánul meg a vágy „könnyű” vígjátékok készítésére, mert minden korábbi korlátozás ellenére ezek kínálták a siker lehetőségét, mivel nem a „leglényegesebb kérdésekkel” foglalkoztak, így viszonylag elnéző elbírálásban részesültek, kevesebb beavatkozást provokáltak. A politikai vezetés épp a pártosságot – az írói állásfoglalást – hiányolta belőlük, aminek „felelőssége alól” ezek az alkotók teljesen nem bújhattak ki ugyan, de megelégedtek a „jelzésszerű” pártossággal, a szokásos „szájbarágós” pártosság helyett. Noha önkényes cselekménybonyolítással vádolták őket, logikájuk kevésbé az irányítók, sokkal inkább az alkotók „önkényén” alapult, nem úgy, mint az ún. „komoly” témák esetében. Az ún. vígjátéki helyzetek „mindenáron való keresése” pedig folyamatosabb, pergőbb ritmust eredményezett, mint a helyben topogó, szabályosan „leülő” dialógusfilmeké volt.

Az „étlap szerint” rendelt forgatókönyv, a szünni nem akaró, hónapokig tartó javítgatás és az ebből adódó elvi bizonytalanság (amikor az író már azt sem tudhatta, mit várnak tőle, mert amiben leginkább hitt, gyakran az bizonyult kifogásolhatónak) több író – Szabó Pál, Sarkadi Imre, Földes Mihály, Aczél Tamás, Sándor András – tevékenységét valósággal megbénította. Mások (Háy Gyula, Urbán Ernő, Cseres Tibor, Gyárfás Miklós) épp a bizonytalanságból adódóan, másutt is (színházaknál, rádióban) próbálkoztak a témával. A témák ismerőjeként felkért Sarkadira, Szabóra, Sándorra, Aczéltre, Hegeđűs

Zoltánra, de Cseresre és Gyárfásra is rásütötték, hogy hiányos mai életismeretük miatt nem tudták elkészíteni a rájuk bízott forgatókönyveket. [28]

Mindezek ismeretében nem egyszerűen a helyzet irreális értékelése, hanem valóságos abszurditás a júniusi fordulatot követően megfogalmazott bírálat, amely épp az írókat tette felelőssé a sematizmus kialakulásáért. „Az írók nem ártatlanok. Sokszor igyekeztek eltalálni, mi lesz a hivatalos vélemény, a felelős vezetés szájízét [...], kiszolgálták a funkcionáriusszemléletet.” Az irányítók álszent módon mások hibájául rótták fel, amit maguk követeltek meg. Nem a párt politikája volt rossz – hangoztatták –, hanem a politika közvetítői. Nem a funkcionáriusszemlélet hibáztatható, hanem az azt „kiszolgáló” író. Nem az egyoldalú agitáció volt a rossz, hanem az, hogy „túl egyoldalú” volt.

A filmirodalom az évek folyamán jelentőségében túlnőtt önmagán, tényleges „értékein”, az irányítás számára azért vált mind fontosabbá, mert benne az egész magyar drámakultúra fejlődését vélte igazolva látni. A játékfilmgyártás számára ugyanis több drámai művet írtak, mint az összes színház számára együttvéve. Ebben az „eredményben” azonban lényeges szerepet játszott a film mint „állami művészet” támogatása (anyagi és szellemi erők koncentrációja, az Írószövetség Filmbizottságának megalakítása 1953 októberében, amely jövőbeli feladatául kapta a forgatókönyvek megvitatását, új írók bekapcsolását a filmgyártásba). [29]

Irodalom és film viszonyát taglalta az a vita is, amely 1951-ben a Magyar Színház- és Filmművész Szövetségben zajlott le. A film ritkán képezte nyílt vita tárgyát az ötvenes években. A nézeteltérések, véleménykülönbségek, ha hangot adhattak nekik, a kulisszák mögött, zárt körben szembesültek, illetve nyilvánultak meg. Nemcsak ritkasága, nyilvános jellege, valamint a két művészeti ág társadalmi-kultúrpolitikai jelentősége révén figyelemre méltó ez a vita, hanem a korszak értékelése szempontjából, főként azért, mert tükröződik benne a korszak filmfelfogása, a *filmszerűség*, a film sajátossága értelmezésének módja, mibenléte.

A közel fél éven át folyó nyílt vitát – melynek az *Irodalmi Újság* is helyt adott hasábjain – Háy Gyulának az Írószövetség kongresszusi vitasorozatában elhangzott előadása robbantotta ki, amely az írók és a film viszonyával foglalkozott. Középpontjában az az ismert nézet állott, amely szerint az írók lebecsülik a forgatókönyvírást, nem tudnak forgatókönyvet írni, nem ismerik fel, hogy az irodalmi forgatókönyv éppoly igényes műfaj, mint a regény vagy a dráma. Mi több,

Háy kifejtette: a filmírás speciális, minden egyéb irodalmi tevékenységtől különböző alkotómunka, amely *filmismeretet*, a filmmel kialakított bensőséges kapcsolatot feltételez, igényel, mert enélkül kudarcra ítéltetett. E nézetben megnyilvánult ugyan a forgatókönyv egész korszakra jellemző fetisizálása, de felsejlett benne a „ragaszkodás a film-dramaturgia öröknek, kor- és osztályfelettinek hitt törvényszerűségeihez” (Kovács András). [30] A művészetpolitika vezetői (elsősorban Révai) maguk is elismerték, hogy „a filmdráma új művészet, még több nehézséget jelent író és dramaturg számára, mint a színpadi dráma, amelynek törvényeit már jól ismerik” [31], de következetesen tagadták, hogy „forgatókönyvet csak filmes tud írni”, azaz kételkedtek benne, hogy a forgatókönyv írásához a film sajátosságainak alapos ismerete szükséges. A filmszakmában tevékenykedők számára azonban nyilvánvaló volt, hogy a film, sőt a forgatókönyv műfaji sajátosságait abszurdítás tagadni, mert vannak műfaji és formai jellegzetességei, a film technikája által meghatározott különleges követelményei. A nézetkülönbségek inkább abban nyilvánultak meg, hogy az eltérő vagy az irodalommal, drámával közös vonások dominálnak-e. E ponton az azonosságok pártfogói egy táborba kerültek a kultúrpolitika irányítóival. Nézeteik megegyeztek abban, hogy az eszmei mondanivaló, a társadalom- és jellemábrázolás (a közös) a döntőek, az eltérések másodlagosak. A „speciális filmsajátosságok, a helytelenül értelmezett filmszerűség” (Kovács András), a film *formájában* megnyilvánuló specifikum (a sajátos filmnyelvi ábrázolás, megoldások), amelyeket Háy és a rendezők védelmeztek, véleményük szerint nemcsak elriasztják az írókat, de hatalmas kárt okoznak nálunk is a filmművészetnek, mint tették korábban a Szovjetunióban (Kovács András). Annak ellenére, hogy filmjeink megítélésekor mindenkor *tartalmi* jellemzőket bíráltak – mint Révai tette az MDP II. kongresszusán –, az alakok „elnagyoltságára, a kincstári jellegre, túlzott prózaiságra, a valóság bátortalan feltárására” hivatkozva, az üldözendőt, a legnagyobb veszélyt mégis a „filmszerű” ábrázolásban vélték felfedezni, mint ami fenyegeti, nem pedig segíti a tartalom érvényesülését. A forgatókönyv betű szerinti leforgatásához ragaszkodva, megkötötték a rendezők fantáziáját, megfosztották őket az alkotás lehetőségétől. A helyzetet bonyolította, a nézeteket összekuszálta, hogy több író – belefáradva az örökös javíthatóságokból adódó torzszalkodásokba –, bírálatként csak azt hallotta vissza, hogy nem tud „filmszerűen” írni, ezért lemondott a forgatókönyvírásról. Holott ez a – rendező szájából elhangzott jogos, de érvként felhasznált – bírálat a túl hosszú, részletező jelenetekre írá-

nyult, amelynek „irodalmias” formája, szóképei valóban megnehezítették vagy lehetetlenné tették filmre transzponálásukat. Az írók egy része ezt a jogos bírálatot használta fel ürügyül, hogy kitérjen a nyomasztóvá váló forgatókönyv-írói megbízatás elfogadása elől. Mivel a valódi okokat és felelősöket nem jelölhették meg, árnyékbokszolásba kezdtek, valós ellenfelek helyett vélt ellenfeleket támadtak. A célpont a filmgyártás „néhány szakembere” lett, a filmszerűség védelmezői, akik – szerintük – misztifikálták a filmírást: a rosszul értelmezett filmszerűség védelmében igyekeztek válaszfalat emelni a film és az irodalom ágai közé, miként tették a Szovjetunióban, óriási károkat okozva ezzel a szovjet filmnek (Földes Mihály). A „filmszerű” film ellentétéleként – a Dramaturgia vezetőjének, Simon Zsuzsának megfogalmazásában – kialakult egy olyan esztétikai normarendszer, amely egyfelől hitelesítette a már elkészült, rosszul sikerült műveket, másfelől – és ez okozta a nagyobb kárt – évekre meghatározta a filmkészítés módját, rögzítette az „értékes, művészi film” kritériumait. Szentesítette, hogy a beszéd a filmben is a döntő kifejezési eszköz, még ha bizonyos jelenetekben a gondolatok, érzések esetleg csak „képszerűen” jelennek is meg. A színpadi dráma legfontosabb elemeit (a nagyjelenettől a jellemábrázolás célját szolgáló, részletező párbeszédekig) nemcsak használni lehet, de kell. Kinyilvánította, hogy a rövid (filmszerű) jelenetekre tagolás „a burzsoá filmírás és filmkészítés hamis eszköze”, ami csak arra jó, hogy gyors váltakozásával leplezze az eszmei tartalom hiányát. A rövid jelenetek arra sem alkalmasak, hogy lehetőséget nyújtsanak a színészeknek a jó alakításra. Ezért maradnak legjobb színészeink filmbeli alakításai „messze alatta” színházi produkcióiknak. [32]

A „filmszerűség” értelmezése így groteszk módon a rövid jelenetszerkesztésre (és az abból kialakuló montázsformára) korlátozódott, eleve formalistának bélyegezve meg minden filmnyelvi újító szándékot. Holott a jelenetszerkesztés – ahogy erre Keleti Márton rámutatott – a film anyagától, témájától függ. Az egyik film rövidebb, a másik hosszabb jeleneteket igényel. Helytelen azt állítani – érvelt Máriássy Félix –, hogy a beszéd a filmben is a döntő eszköz, és a képet a beszédnek kell alárendelni. „Itt nem lehet és nem szabad sorrendet felállítani” – mondotta. Azt, hogy mi dominál a film egy-egy jelenetében, azt mindig az adott jelenet tartalma határozza meg. A film sajátos eszközrendszeréről és kifejezőmódjáról szólva Máriássy új szempontot vitt a vitába, egy olyan ábrázolásbeli sajátosságra utalva, amely döntő különbség a színház és a belőle erőszakkal levezetni

kívánt film ábrázolásmódja között. A felvevőgép *mozgékonyysága* révén a néző nem kívülről látja a teret, mint a színházban, hanem belülről. A film sokkal szabadabban él a tér és idő kezelésével, mint a színház. Bármiféle mozgást képes érzékeltetni, és mindent valóságosan ábrázolni. A film mindig a valóság illúzióját kelti, inkább a regényhez, mint a színházhoz áll közel. [33] Máriássy gondolatainak jelentőségét egyfelől az adta, hogy kiszélesítette a filmszerűség szűken értelmezett fogalmát, másfelől szakított azzal a nézettel, hogy a film a színház leszármazottja: inkább az epikus műfajhoz közelít. Szavaiból teljességgel nyilvánvalóvá válik, hogy a film, ha film akar lenni, sosem lehet csupán lefényképezett, recitált szöveg, hanem annál mindig jóval több. Az a rövid mellékmondat pedig, amelyik észrevétlenül és talán nem is hangsúlyosan utal arra, hogy a film a valóság illúzióját kelti, egyenesen kihívásnak számított a kor uralkodó nézetrendszerével szemben, amely a filmben a valóságot kívánta látni, s nem annak illúzióját, tehát valójában nem létező képét.

---

## Ahol a cipő szorított

---

---

Méray: *Mi a gyökere a jó film gyártásának, hol fogjuk meg a kérdést?*

Scserbina: *A döntő a dramaturgia.*

*Új Film*, 1949. augusztus 1. [34]

---

A magyar filmgyártás gyökeres átalakítása, új rendszerbe szervezése tulajdonképpen akkor kezdődött meg, amikor – röviddel az államosítás előtt – a koalíció szellemi-ideológiai szempontból legbefolyásosabb pártjának, az MKP-nak szervezésében, annak filmvállalatán, a Mafirton belül, létrehozták az ún. Lektorátust, a témák begyűjtésének, a forgatókönyv-rendelet és „gondozás” centralizált rendszerének első, konkrét szervezeti formáját. A változás akkoriban nem volt igazán érzékelhető, de történelmi távlatból szemlélve nyilvánvaló – a későbbi események is ezt igazolták –, hogy ezzel az intézkedéssel



teremtették meg a központi érdekeket, politikai és ideológiai befolyást és irányítást érvényesítő centralizált állami filmgyártás új intézményrendszerét.

A háború előtt hasonló, ún. központi dramaturgia nem működött a filmgyártásban. A dramaturgiai munka a produkciókban, a gyártásvezető és rendező irányítása, útmutatásai szerint folyt. A forgatókönyvet mindketten csupán nyersanyagnak tekintették. A kapitalista filmgyártásban másutt már ekkoriban is – az egyes nagy vállalatok, stúdiók keretén belül – működött egy olyan műhely, amely a filmírásra specializálódott, forgatókönyveket „állított elő”, de a döntés a könyvet illetően a producer és a rendező véleményezése után született meg. A kívánt módosításokat is ennek szellemében hajtották végre. A Szovjetunióban kialakult szocialista filmgyártás teremtette meg a központi dramaturgia modelljét – a különböző köztársaságokban létrehozott stúdiók kebelén belül. A háború után, a Filmügyek Minisztériumában létrehoztak ugyan egy dramaturgiai irodát, a Moszfilm keretében pedig egy önálló, ún. forgatókönyv-stúdiót a gyár folyamatos forgatókönyv-ellátásának biztosítása érdekében, de – miután a háború után a Szovjetunióban is igen kevés filmet gyártottak évente – ez a rendszer párhuzamos munkát, forgatókönyv-túltermelést eredményezett anélkül, hogy a folyamatos gyártást, az „alkalmas” forgatókönyveket biztosítani tudta volna. A szocialista országokban az idő múlásával mind következetesebben és erőszakosabban a szovjet irányítási-gyártási struktúra meghonosítására törekedtek, ami – országonként változóan – kisebb-nagyobb konfliktusokhoz vezetett. Pudovkin élesen bírálta például a lengyel filmgyártás szervezetét, ahol a háborút követő években nem sikerült központi dramaturgiát létrehozni, mert a rendezők – állította – nem voltak hajlandók egyenrangú alkotótársként elfogadni az írókat és dramaturgokat. Az ideális példát a *Defa* szolgáltatta, amely már a negyvenes években „jól működő” központi dramaturgiát tartott fenn, és az ötvenes évekhez közeledve mind nagyobb összeget áldozott novella- és forgatókönyv-rendelésre. A helyzet ott meglepően (vagy nem is annyira meglepően) hasonlított a Magyarországon tapasztaltakhoz: a forgatókönyvtermés sem mennyiségi, sem minőségi szempontból nem felelt meg az elvárásoknak. Idehaza az 1949. június 30-ig tartó időszak alatt 69 játék- és rövidfilm alapjául szolgáló forgatókönyvre 249 121 forintot fizettek ki, míg a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat megalakulásától számítva ezen időpontig csupán különféle „szüzésekre” 449 421 forintot számoltak el – miközben ezt az időszakot az állandósult forgatókönyvhiány jellemezte. [35]

A filmgyártás irányítói úgy vélték, hogy egy önálló Dramaturgia létrehozásával biztosíthatják a gondtalan forgatókönyv-ellátást, ami folyamatossá teheti a gyártást. A Lektorátus átszervezését azonban nem kellő átgondoltsággal végezték el, hanem mechanikusan, Lektorátusra és Dramaturgiára felparcellázva. A Lektorátus „szállította” a novellát, a Dramaturgia íratott belőle forgatókönyvet lehetőleg a szerzővel (a rendező bevonásával), szükség esetén másokkal (forgatókönyvírókkal, dramaturgokkal). A forgatókönyv elkészítését az ún. felelős dramaturg végig ellenőrizte, és – ha úgy ítélte helyesnek – ismételten dramaturgiai értekezletet hívott össze megvitatására. A forgatókönyvvel kapcsolatban elhangzott véleményeket a Dramaturgia összegyűjtötte, és „meggyőződése szerint” hasznosította a könyv átdolgozásában. A véglegesnek tekintett forgatókönyvet átadták a Művészeti Vezetőségnek, s ha az elfogadta, minden további változtatást csak ennek külön engedélyével hajthattak rajta végre. Ezt az utat járta be a téma az ötlettől a kész forgatókönyvig az államosítást követő egy-másfél évben.

A Lektorátus és a Dramaturgia szétválasztásakor az az elv érvényesült, hogy ezek önálló műhelyként működjenek, serkentve, ösztönözve az írókat. A Lektorátus ennek az igénynek sosem tudott megfelelni: fennállásának első 4 hónapja alatt mindössze 3 elfogadhatónak ítélt novellát „termelt”. Csakhamar konfliktusokat eredményezett, hogy a novellaírásnál más szempontok érvényesültek, mint amit a Dramaturgia óhajtott vagy a későbbiekben munkájában érvényesíteni kívánt. A Dramaturgia munkáját viszont az akadályozta, hogy a Művészeti Vezetőség rendre beavatkozott a készülő forgatókönyvek szempontrendszerének kialakításába, komoly zavarokat, fennakadást okozva ezzel. Mivel a régi rendezőgárdát „megritkították” így kevés rendező akadt, akire játékfilmet lehetett bízni – tapasztalatlansága vagy „ideológiai” beállítottsága miatt. A „rendezőhiány” következtében a film érdemi alkotója csak ritkán vagy későn kapcsolódhatott be a filmírás és -előkészítés folyamatába. Amikor a kész könyvet a rendező a kezébe kapta, gyakran kifogást emelt, részleges vagy teljes átdolgozást javasolt. Így előfordult, hogy a munkát előlről kellett kezdeni. A rendezők és a régi gyártási szakemberek zöme szemléletében nem változott: a forgatókönyvet továbbra is csak nyersanyagnak tekintette, s az előbbiek megkísérelték azt szuverénül, a saját elképzeléseik szerint alakítani. A forgatókönyvírók – akik részben a Lektorátus „kegyeiből” éltek, részben a rendezők befolyása alatt álltak – a Dramaturgia irányítását csak elvétve, kénytelen-kelletlen fogadták el, vagy megpróbálták

„szabotálni”. Az államosított filmgyártás vezetői azonban politikai és művészeti okokból ragaszkodtak hozzá, hogy az általuk elfogadott, véglegesnek tekintett könyvön ne változtassanak, azt az elvet vallva, hogy a „rendező azt köteles leforgatni, a gyártásvezető pedig csak gyártást vezet”. [36] „A magukat így degradálva érző gyártási emberek (a rendező még akkor is, ha részt vett a forgatókönyv írásában)” ellenségesen tekintettek a Dramaturgiára, azt a gyártási folyamatba ékelődött új, szerintük fölösleges szervnek ítélték. Mivel a filmkészítés gyakorlatától idegen szempontok játszottak közre „a filmterületen folyó osztályharc védőbástyájává” képzett Dramaturgia létesítésében, joggal látták az alkotófolyamat intézményesített cenzorát benne. Az indokolt ellenállást tetstetős és igen egyszerű volt „a kultúrfronton működő ellenség” tevékenységének beállítani, amelyik „intrikáival” fokozza a feszültséget, holott egy természetes folyamat tükröződött benne azok részéről, akik a filmkészítés autonómiáját védelmezték, és annak korlátozására, megsemmisítésére irányuló szándékot vélték felfejteni a Dramaturgia „okvetetlenkedéseiben”.

Az újonnan létesített Dramaturgia kezdettől időhiánnyal küzdött. Állandó nyomás nehezedett rá felülről, hogy a forgatásra alkalmas könyveket rövid idő alatt „szállítsa”, de részében-egészében tőle független okok szüntelenül hátráltatták munkáját. Az 1948 őszére–telére előkészített forgatókönyvek zöme különböző okokból nem valósult meg: a témaválasztás utólag „helytelennek” bizonyult, a külföldi partner visszalépett, a rendező lekészte a megfelelő évszakot. A fentebb részletezett okok egyike-másika idézte elő, hogy a *Szabóné* két hónap, az *Egy asszony elindul* egy hónap, a *Ludas Matyi* – színes nyersanyag hiányában, illetve a nyersanyaggal folytatott kísérletek elhúzódása miatt – több hetes csúszással indult. Az 1949 közepéig elkészített 16 forgatókönyvből [37] ötöt leforgattak – *Forró mezők*, *Talpalatnyi föld*, *Díszmagyar*, *Mágnás Miska*, *Jánika* –, a munkában lévő további 8 [38], illetve a Dramaturgián kívül készülő 2 könyvből [39] viszont csak egyből lett később film (*Úri muri*).

Az, hogy a Dramaturgia a filmgyártás neuralgikus pontjává lett és maradt később is, természetesen nemcsak pusztán létéből, funkciójából fakadt. A filmgyártás újjászervezett struktúrájának szinte valamennyi ellentmondása – az irányítástól a gyártásig – a Dramaturgián csapódott le, a dramaturgiai munka természetéből, termékeiből, a forgatókönyvből és annak megkülönböztetett státusából eredt. A folyamatos gyártást vitathatatlanul gátolta a krónikussá váló forgatókönyvhiány, de a forgatókönyvhiányban az irányítás és a gyártás területén mind

gyakoribbá váló ellentmondásos intézkedések, hatásköri viták és a szervezetlenség is közrejátszott. Az a terv, hogy a Dramaturgiát végrehajtó szervből tanácsadó szervvé alakítsák, a gyakorlat próbáján – a kultúrpolitika ellentétes érdekeltségéről lévén szó – megbukott. A forgatókönyvírás folyamatának szervezésére alakult Dramaturgia és a produkció közt emelt válaszfalat sem sikerült lebontani, sőt az újabb intézkedések a Dramaturgia még fokozottabb elkülönüléséhez vezettek, és azt a magyar filmgyártás konfliktustermelő, működésgátló forrásává tették. „Idegen testnek” tekintette a gyár szinte valamennyi egysége. A folyamatos gyártás kerékkötőjét látták benne, a kedvezőtlen gazdasági és politikai változás kristályosodási pontjának vélték. Mivel az ellentétes nézetek demokratikus fórumon nem ütközhettek, uralkodóvá vált az irányítás parancsoló, ellentmondást nem tűró munkastílusa, az ellenvéleményeket kezdték paranoid módon ellenséges véleményként, sőt cselekedetként kezelni, és a legcsekélyebb ellentmondás valóságos provokációszámba ment. „A dolog odáig fajult – állították –, hogy a gazdasági személyzet egy része valóságos sportot űzött a Dramaturgiával való kitolásból.”

Amikor a tématervek bevezetésével, a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának mint irányító szervnek megalakulásával a tervgazdálkodást a művészi alkotómunka területére is kiterjesztették, a Dramaturgia tevékenységi köre új feladattal gazdagodott. Munkája immáron a filmgyár technikai tervére vonatkozó javaslat összeállításával kezdődött, amelyet – miután a művészeti tanácsadó testületben megvitatták – a vezérigazgató jóváhagyás végett felterjesztett a minisztériumba. Az újonnan alakult minisztérium pártkollégiuma – a kérdés jelentőségére való tekintettel – már 1949 végén foglalkozott a forgatókönyvhiány okaival, és azt az ideológiai válság megnyilvánulásaként értékelte. [40] A magyar film történetében még nem fordult elő, hogy ilyen magas államhatalmi szerv a filmgyártás témáját napirendjére tűzze. Ez a tény önmagában is jelezte, milyen kiemelt szerepet tulajdonít az ország politikai vezetése az újjászerveződő filmgyártásnak. A miniszter ezt követően elrendelte, hogy a folyamatos és problémamentes forgatókönyv-ellátás biztosítása érdekében alakítsanak a filmgyárban Dramaturgiai Tanácsot a Játékfilm Főosztály, a Dramaturgia és a minisztérium Filmfőosztálya munkatársainak részvételével, s az hetente ülésezzen. A Dramaturgiai Tanács volt hivatott dönteni a benyújtott témák elfogadásáról, illetve elvetéséről, ez a szerv tett javaslatot a forgatókönyvek átdolgozására. Ha tagjai közt vita alakult ki, a döntést a minisztérium Filmfőosztálya hozta meg. A Dramatur-

giai Tanács azonban nemcsak bíráló szerepkört kapott, de szűrőként is működött: kijelölte és felterjesztette a minisztérium illetékeseihez azokat a témakörön kívül eső novellákat is, amelyekről úgy vélte, hogy belőlük alkalmas forgatókönyvet írhatnak. [41] Ezzel a jogkörrel, amellyel korábban a Dramaturgia rendelkezett, átvette annak funkcióját. Az ily módon hatás- és munkakör nélkül maradt Dramaturgiát írókból és dramaturgokból álló – valójában csak formálisan létező, de működésképtelen – munkacsoportokká szervezték át, és feladataként jelölték meg, hogy a rendezőkből alakított kis munkaközösségek számára forgatásra előkészítsék az alkalmas, már elfogadott forgatókönyveket. Így kívánták bekapcsolni a rendezőket „a filmkészítés legfontosabb részének, a forgatókönyvnek” munkálataiba. A Művészeti Főosztály vezetőjének elképzelését a dramaturgnak kellett képviselnie a csoporton belül. A rendezők közül az első csoportba Bán Frigyes, Ranódy László, Jenei Imre, a másodikba Keleti Márton, Gertler Viktor, Szemes Mihály, a harmadikba pedig Kalmár László, Máriássy Félix és Nádasdy Kálmán tartozott. [42] A közös munka szép elgondolása azonban látszólag személyi, valójában szemléleti okokból kudarcot vallott. Múltból átöröklődött ellentétek feszültek a rendezők között, újak keletkeztek köztük és a dramaturgok között, s a két csoport között örlődött az író, aki nem tudta, hogy merrefelé húzzon. Mindhárom csoport más elvet vallott a filmkészítésről, más társadalmi réteg érdekeit tükrözte. Valamennyien egységesek voltak azonban a másik fél alábecsülésében: volt, aki hozzá nem értőnek, más „szakbarbárnak” tekintette a szemben álló felet. Hiba lenne a valóban létező személyi ellentéteket felnagyítani, de éppoly hiba lenne bagatellizálni őket. Ezek mindenkoron mélyebben eredeztek, mint az adott személlyel szemben táplált antipátiában. A riválisokat érdekközösségbe hozta össze a szaktudás vagy éppenséggel annak hiánya. A személyes ellentétek ezáltal intézményesültek, s a szervezet működésében vagy működésképtelenségében meghatározó erőre tettek szert. Rendező és író egyaránt ellenséges érzülettel szemlélte a Dramaturgiát: a filmgyártás feladatát, célt nélkülöző, szervezeti „kinövéseként”, a gyártás diszfunkcionális elemének tekintette, mégis elvárta, hogy dramaturg csak az lehet, aki technikai forgatókönyvet tud írni, viszont az ezen a címen számba jöhetőek igen kevesen voltak. Ezen az sem segíthetett, hogy a Dramaturgia maga mellett tudhatta a filmgyár vezetését, az irányító szerv egyetértésével, annak „igazságosztó” karjaként cselekedett. A forgatókönyvhiányért egyértelműen mindenki a Dramaturgiát tette felelőssé, s a Játékfilm Főosztály ennek ellensúlyozására ösztö-

nözte saját hatáskörében a forgatókönyvírást, a Dramaturgia által „kiselejtezett” kéziratokat ellenőrzésre kiadva a rendezőknek. Mi több, a rendezők az 1950-ig elkészült filmek közül mindössze kettőt – *Talpalatnyi föld*, *Mágnás Miska* – forgattak le anélkül, hogy a forgatókönyvön változást ne eszközöltek volna, a többi forgatókönyvön pedig olyan módosításokat hajtottak végre, amelyek a Dramaturgia szerint rontották a filmek politikai hatását, gyengítették „az eszmék erejét”. [43]

A Dramaturgia ezzel látszólagos funkcióját is elvesztette, s rangja visszaszerzése érdekében azt találták üdvöztetőnek, ha immáron kötelezővé teszik a rendező számára a forgatókönyvben leírtak leforgatását. Az irányítás – védelmi pozíciókba visszavonulva – egyik kezdeményezője lett annak az ötvenes évek elején a Dramaturgia védelmében terjesztett nézetnek, amelyik az „önállósodott”, dramaturg segítségét nem igénylő írórt „forgatókönyv-iparosként” kezdte titulálni, megbélyegezni, holott a legjobb dramaturgok – köztük Háy Gyula – sosem rejtezték véka alá véleményüket, hogy a forgatókönyvírást tanulni kell. [44]

E kérdést illetően a Dramaturgián sem alakult ki egységes álláspont: a régi és új „káderek” között ebben is szakmai ellentétek feszültek. Az előbbieket a szakszerűséget tekintették értékmérőnek, utóbbiak a politikai-ideológiai elvek primátusát hangoztatták, a dramaturgiai munkát a művészetpolitika eszközének, érvényesítőjének tartották. Munkájukban – egységes, mindenki által elfogadott álláspont híján – a dramaturgok egyéni szempontjaikat érvényesítették, s a forgatókönyv némiképp a dramaturg személyiségének megfelelően formálódott, lett jobb vagy rosszabb. Intézkedéseivel a minisztérium is ahelyett, hogy erősítette volna, gyengítette a Dramaturgia tekintélyét: annak „tehermentesítésére” hivatkozva elnézte, hogy három, a Dramaturgia felügyelete alól kivont forgatókönyvet – igaz, ezekből nem is született film – „egyes személyek” irányítása alatt készítsenek el.

A filmpolitika irányítói a Dramaturgia gyengéjét főként abban látták, hogy nem volt képes a folyamatos gyártás biztosítását forgatókönyvekkel szolgálni. Forgatásra alkalmasnak ítélt könyv 1949 késő nyaratól (a *Ludas Matyi* és az *Úri muri* megkezdésétől) 1950. május közepéig (a *Kis Katalin házassága* és a *Különös házasság* elkészültéig) nem született. Az egyetlen téma, amelyből forgathattak volna (Gábor Áron), a Petőfi-téma napirendre tűzése miatt nem valósulhatott meg. A dramaturgiai munka tervszerűtlenségét jól illusztrálta, hogy egy időben párhuzamosan négy, 1848-ról szóló forgatókönyvet is megrendeltek. A munka tervszerűsítésének érdekében vonták be 1950

közepén a munkába a Művészeti Tanácsot is, hogy – mint határozati joggal ugyan nem rendelkező szerv – a filmgyártás minden művészeti vonatkozású területén, így dramaturgiai kérdésekben is véleményt nyilvánítson. [45]

A Dramaturgia jelentősége a rázúduló bírálatok ellenére, az ötvenes évek elejétől – attól kezdődően, hogy a forgatókönyv a filmalkotás legfontosabb tényezőjévé vált – egyre nőtt. Noha szervezetileg csak egyike maradt a filmgyár megannyi egységének, a gyártásban betöltött nélkülözhetetlen szerepe, politikai súlya révén a filmgyártás hierarchikus rendszerében a csúcsra került. Mégis, csak végrehajtó szerepkörre kárhoztatták. Ettől kezdve ugyanis csak a minisztérium rendelhetett olyan forgatókönyvet, amelynek esélye lehetett arra, hogy valaha film legyen belőle. A forgatókönyvek elbírálására – a minisztérium kebelén belül – esetenként alakuló, ún. Kollégiumi Bizottságot hoztak létre, amely a minisztérium kollégiumának két tagjából és két, „külső szakterületről” behívott tagból állt. Ezekre a tagokra a Filmfőosztály tett javaslatot, amelyet a Kollégium elé terjesztett jóváhagyásra. A Kollégiumi Bizottság mint értékelő, bíráló szerv azonban életképtelennek bizonyult. Tagjai csak késve vagy egyáltalán nem tudták elolvasni a felterjesztett forgatókönyveket. Fennállásának ideje alatt nem volt egyetlen eset sem, hogy teljes létszámban összeült volna. Amikor azonban összeült, a tagok nem elvi bírálatot mondtak a műről, hanem részletkérdéseket vitattak, szövegváltoztatásokat szorgalmaztak. Ez a bírálati módszer lehetetlenné tette az oly sokat emlegetett egyéni felelősség megállapítását egy-egy forgatókönyv elfogadásakor vagy elutasításakor, amikor a hibás döntés kapcsán az érte felelős személyt próbálták megállapítani, mint ahogy korábban is hiába keresték a forgatókönyvben meglévő, többletkiadást okozó „hibákért” a felelősöket. [46] Azt, hogy egy forgatókönyv „hibátlan” legyen, őszintén senki sem remélte. Már az is eredménynek számított, hogy az időközben átszervezett és 1950. augusztus 1. óta Simon Zsuzsa irányítása alá helyezett Dramaturgia az 1950 őszi összeülő kollégiumi értekezleten „fix témákat” tudott vitára bocsátani. A „hibát” egyébként belekalkulálták a forgatókönyvírásba – „a forgatókönyvek el fog-nak készülni a megadott határidőre, de ezek nem lesznek hibamentesek” –, nem is igen tehettek másképpen, a személytől és időponttól függően szüntelenül változó szempontok miatt. [47] Ezért az eredményes munka érdekében nem a forgatókönyvírás idejét kellett volna két hónapra csökkenteni (ahogy megkövetelték), hanem az elfogadás menetét lerövidíteni, hogy az előkészítésre is maradjon idő. Az elfo-

gadas ideje azonban nem hogy csökkent volna, folyton csak növekedett. Az előkészítésre továbbra sem maradt elég idő. Ésszerű „lerövidítése” érdekében azt szorgalmazták, hogy a stáb tagjai már a könyv-írás szakaszában, a vázlat elkészülte után kapcsolódjanak be a munkába, hogy a könyv a gazdaságosság, „a legyárthatóság” szempontjainak figyelembevételével készüljön el, s már a könyv megírásakor tisztázni lehessen az ún. költségvetési limitet (azt a maximális összeget, amibe a film kerülhet), mert ez meghatározza a könyv „feldolgozási módját”. [48]

Két értekezletet is tartottak 1951 elején arról, hogy a forgatókönyv-írás melyik szakaszában kapcsolódják be a rendező a munkába. Ezek a megbeszélések azonban eredménytelenül végződtek, mert a vita – a napirenden szereplő téma helyett – arról folyt, hogy a rendezőnek mennyiben kell egyetértenie a könyvvel. E viták során nyíltan is elhangzott, hogy a Dramaturgia „a pártszerűséget képviseli”, így a Dramaturgia támadása a „pártvonal” támadását jelentette. [49]

1950 végén – „a szovjet gyakorlat tanulságai alapján” – a Dramaturgia új módszert vezetett be a forgatókönyvek „előállításában”. A téma alapján 2–6 oldalas cselekményvázlatot, ún. librettót rendeltek az írótól, amely a mű mondanivalóját volt hivatott kifejezni, és a fő alakok jellemét vázolta. Ebbe a munkába a rendezőt is bevonták. Az író és a rendező együtt készítette el az ún. képsort, amely a témát képekre bontva („filmszerűen”) ismertette. Mivel sem az alakok jellemzését, sem jellemfejlődését nem tartalmazta, nem sokat kezdhettek vele. Így a Dramaturgiai Tanács elé végül a librettóból íratott bő novellát bocsátották, a képsort pedig – ami főként a rendező munkáját tükrözte – már a forgatókönyv megrendelése után, a Dramaturgián vitatták meg. [50]

A Dramaturgia nemcsak kezdeményező-szervező, eszmeileg szűrő, ellenőrző funkciót töltött be, de a gazdaságosság garantálójává is megtették. Feladatául szabták, hogy a könyvek elkészítése során, a művészi szempontok figyelembevételével ugyan, de érvényesítse a takarékosság elvét, ügyeljen helyszínre, díszletméretre, méterhosszra, statisztériára. A dramaturgot ily módon rendezői, sőt gyártásvezetői feladatkörrel is felruházták, és elvárták, hogy mindenütt ott legyen, mindenben véleményt nyilvánítson. Erre csak igen tapasztalt, nagy szakmai gyakorlattal rendelkező dramaturg lett volna képes, amivel az új dramaturgok, filmírók zöme nem rendelkezett.

Noha tématervek alapján rendelték a novellákat, s azok jóváhagyása után, szoros felügyelet alatt íródtak a forgatókönyvek, előre még-



sem lehetett biztosan tudni, melyikükből lesz film, melyikükből nem. Még kevésbé, hogy a jóváhagyott könyvek melyikéből lesz jó film, amit mint minőségi követelményt a Dramaturgia, a filmgyártás elé állítottak. Ez „biztonsági” többlettermelésre ösztönözte a Dramaturgiát, azaz éveken keresztül jóval több könyv íródott, mint amennyiből film lett, holott állandóan forgatókönyvhiányról keseregtek. Ilyen körülmények között a forgatókönyvek és filmek kezdetben kedvező aránya azért torzult groteszkül aránytalanná, mert a tervezett filmek mennyiségénél jóval – sokszor 50 százalékkal – kevesebb készült, mint amennyi megfelelő körülmények között születhetett volna. Nem a forgatókönyv hiányzott tehát, hanem az „alkalmas” forgatókönyv, a mindenkori szempontoknak megfelelő, a követelményeket maradéktalanul kielégítő, szinte már mítikus alapanyag.

A folyton szorító időhiány, a gyártás folyamatossá tételén munkálkodók szorongása kapkodást szült: kidolgozatlan, ötletszerű megoldásokkal teletűzdelt forgatókönyvek születtek – miképpen lehetett volna mást „kiagyalni” hetek, rövidre szabott hónapok alatt, szüntelen beavatkozás, utasítás, kapkodás mellett? –, amiért a Dramaturgiát tették felelőssé. A helyzetet nem valós összefüggéseiben értékelték, a forgatókönyvhiány mögött látszólagos okokat fedeztek fel. A legfőbb: a Dramaturgia – úgymond – a rendezők „uszályába került”. Magáévá tette azt a hibás nézetet, hogy a rendezők csak „nagy mennyiségű alkotáson keresztül képesek minőségi munkát elérni”, azaz azt a hétköznapi igazságot, hogy nem minden könyvből születhet remekmű, ahogy azt a filmszakma irányítói remélték, óhajtották, követelték. Ők ugyanis a tévedés, a kudarc lehetőségét sosem kalkulálták be a művészi alkotófolyamatba.

Abból a 181 megrendelt novellából, amit a Dramaturgia 1948 februárja és 1950. július 31. között begyűjtött, 20 forgatókönyvvázlat és 34 forgatókönyv, ezekből pedig 15 játékfilm készült. 1950. augusztus 1. és 1951. szeptember 20. között 75 novella készült el. Ebből 25-öt elfogadtak, 50-et pedig selejt címen elvetettek. Négy selejtnek minősülő novellából aztán mégis írtak vázlatot, de a vázlattá bővített 29 novellából 5 ismét selejtnek bizonyult. Úgy látszik, a selejt selejt marad. Ennek ellenére 27 forgatókönyv íródott, de közülük 1950–1951-ben mindössze 6-ot, 1953-ban 11-et, 1954-ben 14-et fejeztek be. Ezekre az ellentmondásokra némi magyarázatul szolgál a selejt definíciója. Selejtnek ugyanis nemcsak azok a novellák, forgatókönyvek minősültek, amelyek „a kívánt mértéket” nem ütötték meg, de azok is, amelyeknek írása közben megváltozott a tématerv, és így lehetetlenné vált

filmet forgatni belőlük. Az évek folyamán dramaturgiai selejt címén átlagban 150 ezer forint veszteség keletkezett, amely 5 játékfilm forgatókönyv-írói honoráriumának felelt meg. A veszteség okát mégis abban látták, hogy a Dramaturgia nem vette eléggé tekintetbe a gazdaságosság és „legyárthatóság” szempontjait, nem ügyelt a díszletre, színészre, technikai megoldásokra. [51] A Dramaturgiát tették felelőssé azért is, hogy nem figyelte fel kellő időben a sematizmus kialakulására, amelyben ugyan része volt, de csak végrehajtóként, s nem kezdeményezőként. Továbbá, a Dramaturgia is magáévá tette a rendezők „hibás viszonyát a mai témához”, s a régi témákat szorgalmazta. [52] Úgy tűnt, hogy 1951 tavaszán „a gyengébb ellenállás irányába tolódott el”, sok történelmi tárgyú filmet rendelt. Miután ráébresztették tévedésére, a történelmi témákkal már csak akkor foglalkozott, ha azok eleve garanciát nyújtottak, hogy „kiemelkedő” eszmei-művészi megoldásuk révén remekmű születik belőlük. A dramaturgiai előkészítő munka középpontjába tehát a mai tárgyú témák kerültek. Ezenben azonban olyan dramaturgiai hibák, problémák körvonalazódtak, amelyeket a legjobb szándékkal sem lehetett elkerülni, tekintve, hogy azokért – bár dramaturgiai köntösben jelentkeztek – nem annyira a Dramaturgiát, mint inkább az irányító szervet lehetett okolni.

A sematizmus gyermekbetegsége a filmek hosszában, lassú tempójában, érdektelen feldolgozásban, naiv, előre látható cselekményében, erőltetett publicisztikájában, érdektelen konfliktusában, bizonytalan befejezésében is megnyilvánult, de ezek negatív értékelésében sem alakult ki egységes álláspont. Voltak, akik a mesét mindig túl bonyolultnak találták, hiányolták a jellemfejlődést, a belső folyamatok ábrázolását, bírálták a filmeket, amiért külsőségekre törekedtek. Ezzel igyekezvén elfedni a belső fejlődés hiányát vagy hiányosságait. Mindezekért a hibákért a forgatókönyvön végrehajtott kényszerű változtatásokat okolták, amelyeket a Dramaturgia csak ritkán, a kultúrpolitikai irányítás annál gyakrabban kezdeményezett. A vita ismét azzal végződött, hogy megtiltották, hogy a Dramaturgia a minisztérium által elfogadott könyvön – annak engedélye nélkül – bármiféle változtatást eszközöljön. [53]

A hierarchizált, bürokratikus irányítási rendszer egyik sajátossága, hogy a demokratikus struktúrával szemben az egyes szintek döntési jogköre formálissá degradálódik, és minden döntést csak a hierarchia csúcspontján hozhatnak – a forgatókönyv-elfogadás mechanizmusában is mind erőteljesebben megnyilvánult. A véleményező szervek száma szaporodott. A Dramaturgiáról elindult forgatókönyv a Dra-

maturgiai Tanács, a Művészeti Tanács, a filmgyár vezetősége, a Filmfőosztály, a Kollégiumi Bizottság, a Népművelési Minisztérium Kollégiuma között kialakult labirintusban keringett, de a döntést továbbra is csak egyetlen szerv hozhatta meg. A Dramaturgiai Tanács tevékenységét nem tisztázták. Eleinte minden elfogadott novellát megkapott véleményezésre. Később egyedül a forgatókönyvvázlatot vitatta meg, 1951 közepétől pedig már csak az elfogadottrt tématervben nem szereplő novellákat. A Dramaturgiai Tanács ülésein nem vett részt sem a gyár vezetője, sem a kijelölt rendező, a minisztérium képviselője pedig – egyértelmű utasítás híján – inkább csak asszisztált, mintsem aktívan bekapcsolódott volna az elbírálás munkájába. A Dramaturgia a sürgetésekre mind gyorsabban küldözgette fel elfogadásra a forgatókönyveket a Filmfőosztályra, anélkül hogy kebelén vagy a gyár vezetőségén belül egyetértést alakult volna ki tárgyukban. Az elfogadás idejét ez azonban még tovább nyújtotta. A minisztérium arra hivatkozott, hogy az összecsapott könyveken több javítást, változtatást kénytelen végrehajtani. A Művészeti Tanács – amelyet a Dramaturgia tanácsadó szerveként hoztak létre – egyáltalán nem funkcionált. A Filmfőosztály a kész forgatókönyvet nem minden esetben bocsátotta a Kollégiumi Bizottság elé, hanem saját hatáskörében ún. képjavítást rendelt el. Ennek során olyan szempontok is belekerültek a könyvbe – például a *Felszabadult föld* vagy a *Teljes gőzzel* esetében –, amelyeket utólag meg kellett változtatni. Végezetül, a Kollégiumi Bizottság sem működött rendeltetésszerűen: egy-egy könyv hosszú heteket vesztegelt elfogadásra várva.

További késedelmet okozott az ún. külső szervek – például az Államvédelmi Hatóság – kötelezővé tett „szakvéleményének” kivárása. Ilyen körülmények között csak vágyálom maradt, hogy a gyár termelését függetlenítsék a dramaturgiai előkészítő munkától. [54]

Az autokratikus irányítási rendszer másik sajátossága, hogy amikor a döntéshozatalra hivatott szerv – az ellentmondások, a rosszul elhatárolt feladatkörök, a tényleges döntések centralizálása miatt – nem működik, annak revíziója helyett működtetői a megoldást abban vélik meglegelni, hogy újabb szervet hoznak létre és kapcsolnak be a döntési folyamatba, amelyik valamennyi szerv hibáit korrigálni hivatott. A döntéshozatali folyamat ezzel azonban nem egyszerűsödik, hanem tovább bonyolódik, a meglévő hibák tárháza újabbakkal gazdagodik. Ez a folyamat érzékletesen játszódott le a filmgyártásban, amikor 1952-ben, a forgatókönyvek elbírálásának meggyorsítása érdekében Non György népművelési miniszterhelyettes létrehozta az ún. köz-

ponti forgatókönyv-bizottságot, amelyik a minisztérium, az Írószövetség és a gyár képviselőiből állt. Az új bizottság kapta feladatul, hogy a forgatókönyvek készítésének útjába álló minden akadályt elhárítson, és megteremtse a zavartalan forgatókönyv-ellátáshoz szükséges előfeltételeket. Az operatív bizottság – a Kollégium határozata alapján – kéthetente ülésezett. Arról is döntött, melyek azok a filmek, amelyek az 1953-as év „gerincéül” szolgálnak. Ezeknek stábjait, sőt bíráló fórumát is kijelölte. Egy ún. konzultáns módszert rendszeresített, azaz egy központi felelőst választott ki minden egyes gyártásba kerülő film „patronálására”, akinek feladatául szabta, hogy a filmet végigkísérje, és annak munkálatairól folyamatosan informálja a minisztériumot. [55]

Az 1953. évi júniusi fordulat után rövid időre lehetővé vált vizsgálódás a Dramaturgia munkáját is bonckés alá vette. Az újonnan kinevezett miniszter, Darvas József kitért minden vélt vagy valós hibára, ezekért a Dramaturgiát kárhóztatta, de a hibák forrásaként megbélyegzett Dramaturgia szerepéről nem szólt, a döntéshozókat pedig nem illette kritikával. Mintha a „szempontokat”, amelyekkel az írókat bombázták, a dramaturgok találták volna ki. Mintha a Dramaturgiát a legcsekélyebb felelősség illethette volna azért „az egészségtelenné vált helyzetért, hogy az ideológiai munka monopóliumként átcúszott a minisztériumba”! „Az értékelés ezentúl, először és elsősorban, a művészek feladata legyen” – jelentette ki. Kiderült, hogy a Dramaturgia felel az írókkal kialakult, elmérgesedett viszonyért is, mert egyes képviselői – úgymond – „lebecsülték” az írókat, és azt állították, hogy csak a honoráriumot veszik fel, de a könyvet ők írják helyettük. A többszöri könyvátírásért, az „adminisztratív beavatkozásért” [56] is a Dramaturgiát terhelte a felelősség. „A rólunk-nélkülünk döntéseknek meg kell szűnniük, de állami irányítás lesz.” Bírálta továbbá az arisztokratikus dramaturgiai magaviseletet, amelyik csak akkor kezdett oldódni, amikor a rendezők – például Keleti Márton – igazolták, hogy ők „a legjobb dramaturgiai” filmjeiknek. Néhány, nem is jelentéktelen kérdésben Darvas nem volt hajlandó önkritikát gyakorolni: „elmélet – hangoztatta –, hogy forgatókönyvet csak filmes tud írni”. [57]

Az új irányítás eleinte szorgalmazta a gyártás önállóságát, erre „nevelte” a művészeket „a gyárban és nem a gyáron kívül”, ahogy korábban tették, amikor a minisztérium beidézte a művészeket, vagy elnézte, hogy azok panaszaikkal a minisztériumba siessenek, növelve az amúgy is összekuszált döntési mechanizmus zavarát. Ezzel lehetővé

tette, hogy a munka „beirányuljon” a minisztériumba, gátolva ezzel a művészi kollektíva kialakulását a gyárban, egymás ellen játszva ki az alkotókat.

Ezért történhetett meg, hogy az államosítás óta eltelt négy és fél év alatt egyetlen esztendőben sem sikerült megfelelő számú, forgatásra alkalmasnak ítélt könyvet elkészíteni, noha a filmgyár kapacitása évi 12–14 film gyártását is lehetővé tette, ezen idő alatt csak 32 játékfilm készült. A gyártási „szektor” nyomása azonban a júniusi fordulat után sem enyhült. „Író, dramaturg lóhalálában siet a könyv befejezésével, hogy a műterem ne álljon üresen. A könyv javítására, írói csiszolására nincs idő.” [58] A tervezett 11 forgatókönyvből 1953 áprilisáig 6-ot fogadtak el, a munkában lévő novellák és könyvek száma a tervezett 12-vel szemben 28-ra emelkedett. [59]

Ilyen feszített ütemű futószalag-termelés mellett gomba módra szaporodtak a dramaturgiai sémák alapján gyártott forgatókönyvek. Megjelent a vándorló téma, amely filmről-filmre visszaköszönt. Az *Ütközet békében* önfeljű, de rendes Beke Andrása néhány hónappal később az *Első fecskék* Pataki Pistájában öltött testet, majd megfiatalodva, „ipari tanuló áruhájába bújva”, az *Ifjú szívvel* hőseként újhodott meg. Ez bizonyos mértékben annak is köszönhető, hogy bár a Dramaturgiai osztály jóval több munkatársból állt [60], a forgatókönyvek zömét mindössze négyen – Halász Péter, Szász Péter, Bacsó Péter, Thurzó Gábor – írták. A folytonos csúszás, kapkodás szorító kényszerhelyzetében majdnemhogy követelménnyé vált a sémákhoz, a már bevált, eredményes sablonokhoz nyúlni. Mindez nem jelenti azt, hogy a Dramaturgiát ne terhelné komoly felelősség a sematizmus kialakulásáért. A felülről diktált gondolatok, eszmék, a pártosság elvének dogmatikus értelmezése, az önálló alkotómunka lehetetlenné tétele, jelszavak köntösébe burkolt közhelyek eluralkodása, a valóság végtelenül leegyszerűsített, hazug ideákat szülő szemlélete, olyan illúziók táplálása, amelyekben kiötlőik sem hihettek – egyszóval, a sematizmus kitermelése a Dramaturgia aktív közreműködésével történt. De központi akarat közvetítőjeként, annak bábáskodásával tette, amit tett. Végezte, amit elvártak, megköveteltek tőle: hurráhangulatot kelteni, mindent rózsaszínűre festeni, a nehézségeket elkenni, álkonfliktusok sorát termelni, szölamokban beszélni, az egyéni elképzelést üldözni, az „eszmei mondanivalót” jelszavakban megfogalmazni. A nyelv, a gondolkodás hű tükre, jól közvetíti mindezt, maradandó emléket hagyva a magyar politika- és kultúrtörténetben e korszak fogalomkészletéről. Megfeszült emberek izzadtak a vásznon az irreális

tervszámok teljesítéséért olyan történetekben, amelyekben a kohó, a gyár, a vasút volt a főszereplő, az embertömeg pedig kiszolgáló statisztéria.

A dramaturgok szakmai képzésére nem sok gondot fordítottak. Annál nagyobb súllyal szerepelt ideológiai oktatásukban a párttörténet, a politikai gazdaságtan, a filozófia. Az értekezleteken viták helyett szemináriumi felszólalások hangzottak el, állásfoglalás a párt politikája mellett, mindig dicsérve annak helyes irányvonalát. Igaz, spontánul kialakult egy „bizonyos specializálódás” az osztályon belül. A vezető dramaturgok túlterheltség miatt, a fiatalok „mert magukra hagyták őket”, a filmről azonban bővebb ismeretet nem szerezhettek. A kezdő dramaturg munkáját nem értékelték, írásos véleményére az osztály vezetőjétől sosem kapott választ. Az időnként, kampányszerűen fellángoló bírálat és önbírálat e téren a későbbiekben sem sokat változtatott, mint ahogy – a Dramaturgiai Tanács megszűnése ellenére [61] – nem változott érdemben a forgatókönyvek készítésének és elbírálásának sokat és sokak által vitatott módja sem. Az ügyrend módosítása papíron ugyan életre keltette a Dramaturgiai Tanácsot, de munkája továbbra is formális maradt, mert a közeg, amelyben működött, nem változott. Az intézményrendszer tényleges megújulásra képtelennek bizonyult. [62]

---

## A szervezet csapdái

---

---

### *A filmgyártás ideológiai fegyvergyár. [63]*

---

1. A játékfilmgyártás 1950 szeptemberében végrehajtott, részleges átszervezése a korábbi, hibásnak tekintett szervezet és gyakorlat kiigazítását tűzte ki célul. A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat az alapítása óta eltelt idő alatt valóságos mamutvállalattá nőtte ki magát. Sokirányú tevékenységet fejtett ki, s ezt hatékonyan, egyetlen szervezet keretében mind nehezebbé vált folytatni. A decentralizálás, a feladat- és tevékenységi körök újragondolása, körülhatárolása elengedhetetlenül szükségesnek mutatkozott, tovább már nem várathatott magára. Az MFNV pontosan rögzített munkaterv nélkül dolgozott, és a terv változtatása szinte valamennyi területen mindnapos gyakorlattá vált. Igaz, ez nemcsak a gyár vezetésének jóvoltából

történt. A tervezés fogyatékoságai, átgondolatlanul, elhamarkodottan megítélt és rögzített feladatai, ami jórészt a krónikussá váló forgatókönyvhiányból, a rendelkezésre álló forgatókönyvek szakadatlan és öletszerű korrigálásából fakadt, a filmek előkészületi idejének meg rövidítéséhez vagy teljes kieséséhez vezetett, kapkodást szült, roham munkát követelt az alkotóktól (az egész évi gyártási tervet öt hónap alatt kellett teljesíteni), amiből jó film aligha születhetett. Kettős vezetés alakult ki a gyáron belül (igazgató és művészeti vezető más és más döntést hozott), és ez, mint más esetben, itt sem szolgálta a munkát, felesleges konfliktusokhoz, hatásköri vitákhoz vezetett, aláásta mindkettő megcsappant, csekély tekintélyét. A vezetés tekintélyét tovább gyengítették a fejük fölött beavatkozó minisztérium direktívái, amelyek csökkentették az egyéni felelősséget, s a gazdasági és művészeti szempontok természetellenes szétválásához vezettek. Az eredményes munka érdekében tehát olyan, hierarchizált szervezet létrehozása vált elodázhatatlanul szükségessé, amelyben meghatározott funkciót egyetlen felelős, döntéshozatalra hivatott személy tölt be; amelyben a funkciók nem keresztezik egymást, nem vezetnek, nem vezethetnek ellentmondásos döntéshozatalhoz. [64] Ezért a felettes szervek – a Népgazdasági Tanács javaslatára – úgy döntöttek, hogy a Híradó- és Dokumentumfilm Osztály 1950. október 1-jén önállósuljon, s mint Híradó- és Dokumentumfilmgyár működjön a jövőben. A Szivárvány Laboratóriumot és a Szinkron Osztályt önálló elszámolású gazdasági egységgé szervezték át. [65]

A fennmaradó, játékfilmgyártásra szakosodó új szervezetben is további rendezetlen kérdéseket kellett tisztázni, és a korábbi ellentmondásokra megoldást találni. A Játékfilm Főosztálynak önálló költségvetése volt, a Művészeti Osztálynak nem, a Dramaturgiának, amely ez utóbbi kebelében működött, viszont igen. A Gyártási Osztály már csak a kész forgatókönyvek birtokában kezdett foglalkozni a filmmel. A Művészeti Osztály jelentősége ezzel csökkent. Egyetlen feladatává jószerint a kész forgatókönyvek biztosítása vált. A kettőséget úgy kívánták feloldani, hogy a Művészeti és a Gyártási Osztályt összevonják, ha egy új, döntő szempont fel nem merül. Ez szovjet példa alapján – a Magyarországon tanulmányutat tevő Pudovkin javaslatára – a produkció önálló vállalati egységgé tételét szorgalmazta az eredeti javaslattal szemben, amelyik a produkciót a Játékfilm Főosztály részének tekintette. [66] Pudovkin tanácsára létrehozták a Művészeti Tanácsot, amely kizárólag művészeti kérdésekben volt illetékes. Tagjait az igazgató nevezte ki: az akkor már sikeres rendezőnek számító Bán Fri-

gyes, Gertler Viktor, Keleti Márton és Kalmár László mellett a pályakezdő Máriássy Félix, Herskó János, az operatőrök közül Hegyi Barnabás és Illés György kapott benne helyet, Pán József a díszlettervezőket, Morell Mihály a vágókat képviselte. Feladata az igazgató döntéseinek megalapozása volt. Első ülésére 1950 októberében került sor, de még egy év sem telt bele, és tevékenysége teljes közönybe fulladt. Javaslattevő jogköre volt ugyan, de javaslatai ellenére a döntéseket befolyásolni nem tudta, és a formális lét érdektelenséget szült. [67] A forgatókönyvek megvitatására összehívott üléseken a tagok nem jelentek meg, ki erre, ki arra hivatkozott mentségül.

A játékfilmgyártás tervezett, további decentralizálására (a szóban forgó önálló vállalatok megteremtésére) a tervek ellenére végül csak 1951. július 1-jétől az év végéig bezárólag került sor. [68] A Szivárvány Labor és a Szinkron Főosztály új vállalatként önállósult. A játékfilmgyártásra szakosodott Magyar Filmgyártó Állami Vállalat vezetőjének, a gyár igazgatójának Révai Dezsőt nevezték ki, a Művészeti Főosztály irányítását Fábrí Zoltánra bízták. A Népművelési Minisztériumban 1951 májusában tartott ún. profilírozási értekezleten – a szakosodás mellett – szó esett a vállalatok felépítéséről, a beruházott vagyon felosztásáról. A játékfilmgyártás új vezetői számára azonban a legfontosabb, halasztást nem tűrő feladat a gyártás és az ún. „művészi folyamat” összehangolása volt, mint a további munka nélkülözhetetlen feltétele. Tapasztalt gyártási szakember azonban nem akadt közöttük. Így a folyamatos filmgyártás továbbra is csak vágyálom maradt. [69] A Művészeti Főosztály tagjai egyetértettek ugyan abban, hogy a művészi munka végzését és elbírálását egyaránt a produkció tagjaira, köztük is elsősorban a film rendezőjére kell bízni, de a valóságban ennek nem tudtak érvényt szerezni. A helyesen felállított hierarchikus sorrend – a művészeti „ellenőr” elsősorban a rendező, másodsorban a művészeti vezető, s csak végül a minisztérium – csakhamar a feje tetejére állt: legkevésbé a rendezőt tartották hivatottnak arra, hogy a munka jellegét, feladatait meghatározza, a filmnek értéket adjon, s azt mindenekelőtt ő bírálja el. Rendezői elképzelést írtak vele – kötelező előirányzatot, amely szerint a produkciónak dolgoznia kellett volna –, de a feladatok végrehajtásába mindig beleszólt „a felsőbb szempont”. A filmeket politikai súlyuk, mondanivalójuk, „egyéb” szempontok alapján előre minősítették. „Tudnia kell a művésznek, hogy melyik filmre milyen súlyt fektet a Párt.” [70] A filmek – ezzel az „előzetes besorolással” – már eleve különböző eséllyel indultak útra: míg egyeseket „remekműveknek” szántak, másokat „kö-



zepesnek", noha ezt a szemléletet és gyakorlatot „elvben” mindenki helytelennek tekintette. A legtekintélyesebb rendezők így érthetően eleve azokat a témákat találták a legvonzóbbaknak, amelyek magasabb besorolásra, jobb minősítésre számíthattak. Ez a gyakorlat menthetetlenül a rendezői munka elértéktelenedéséhez, burkolt alábecsüléséhez vezetett, miközben az ország vezetői nem győzték hangsúlyozni, hogy céljuk a filmet „a legfontosabb művészeti fejleszteni”. Ennek érdekében csökkentették a színházak számát, hogy a filmgyártás rendelkezésére álló színészek számának növelésével is „a filmkérdés megoldását” segítsék elő. Eközben éppen csak maga a film, mint alkotás, mint öntörvényű művészi kifejezőeszköz sikkadt el. Így vált a filmgyártásból elsősorban „ideológiai üzem”, ami még bocsánatos bűn lett volna, ha ez lett volna az ára, hogy elveszítse „mechanikus, bürokratikus termelővállalat jellegét”, de ez az „ideológiai üzem” éppen az említettek miatt vált mechanikus, bürokratikus termelővállalattá, amely kijelölt funkciói egyikének sem tudott megfelelni. A sokat szidott kettős vezetés megszűnt, de az egyszemélyi felelősség mégsem erősödött. A művészeti vezetés súlyának megfelelő döntési szabadságot még 1952 folyamán sem kapott, továbbra is (egészen a júniusi fordulatig) csak napi feladatok végrehajtásával bízták meg. [71]

2. A filmgyártás legsúlyosabb morális terhét a rendező hordozta. Alkotómunkára szerződött egy olyan szervezetbe, melynek képviselői minden igyekezetükkel éppen az ún. alkotómunkát akadályozták. Ebben az irányítási rendszerben nemhogy remekműveket, de jó minőségű munkát sem lehetett létrehozni, a legnagyobb jóindulattal sem. Egy olyan bonyolult, annyi közreműködővel zajló folyamatban, mint a filmgyártás, amelyben a rendezőnek nemcsak tehetségét kell investálnia, de jó szervezőképességgel, irányítói adottságokkal is kell rendelkeznie ahhoz, hogy munkáját sikerrel bevégezze, s még ha valamennyi gyártási-szervezési feladatot le is emelnék a válláról, akkor is marad épp elég alkotói feszültség benne, amelyet egy jól működő szervezet csökkenteni, nem pedig fokozni igyekszik. A magyar játékfilmgyártásban ez idő tájt azonban épp az ellenkezője volt tipikus. A rendező a legegyszerűbb napi munkája során is minduntalan akadályba ütközött. Nemcsak kivételes rendezői, de írói, politikai-ideológiai képzettséget és képességet követeltek meg elvben tőle, de ha mindez meg is volt benne, nem igényelték, hogy a munkában kamatoztassa. Az elvek és a gyakorlat ellentmondásának malmában őrlődött azóta, hogy – az MDP 1949 közepén hozott határozatának értelmében – 1950. január 1-jével a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat

státusba vett alkalmazottja lett. Ez kivételes megtiszteltetésnek számított, és csak keveseknek jutott osztályrészül: Bán Frigyes, Gertler Viktort, Kalmár Lászlót, Szóts Istvánt és Keleti Mártont illette meg. 1951-ben csatlakozott hozzájuk Jenei Imre, Máriássy Félix, Ranódy László. Asszisztensi munkakörben alkalmazták a későbbiek során rendezővé lett Makk Károlyt, Banovich Tamást, Hintsch Györgyöt, Révész Györgyöt és Szemes Mihályt. Operatőri státusba eleinte csak Eiben István és Hegyi Barnabás került, egy évvel később követte őket Illés György, Pásztor István és Forgács Ottó. Hiányzott azonban a rendezők közül a külföldre távozott Radványi Géza és Ráthonyi Ákos. [72]

A rendezők státusba vétele kétségtelenül elismerést jelentett, de nem óvott meg a bírálatoktól. Ez a bírálat, amely felülről hangzott el, elsősorban azt kifogásolta, hogy nem vetkőzték le „polgári előítéleteiket” (hisz valamennyien a háború előtti filmipar iskolájában nevelkedtek), nem ismerik az új élet típusait. Sőt, azt is kétségbe vonták, hogy „elméletileg” alkalmasak-e egyáltalán arra, hogy a szocialista realista filmművészet alapelveit elsajátítsák, filmjeiket ezekre építsék fel. Logikus a kérdés, ha így vélekedtek róluk, miért vették őket – a bizalom jeléül – státusba? Egyszerűen azért, mert szükség volt rájuk, mert nem nélkülözhatték tapasztalataikat, mert nem bíztak igazán a pályakezdőkben. Valójában a forgatókönyvek szerzőit illető bírálatot (kiagyalt meséket gyártanak, valószínűtlen típusokat mintáznak, vakok és süketek a felmerülő problémákkal szemben, visszamenekülnek a múltba a polgárság általuk jobban ismert jellemeihez és konfliktusaihoz) rájuk is kiterjesztették. A rendezőket forgatás előtt termelési gyakorlatra akarták küldeni – volt, aki el is ment –, hogy megismerjék a dolgozó embert, az ötéves terv nagy építkezéseit. Mércéül éveken át a *Talpalatnyi földet* állították eléjük, és a kritika az *Úri muri* és a *Ludas Matyi* kivételével az összes filmet elmarasztalta (gyenge rendezői „eszközök”, lassú ritmus, lapos előadásmód), de egy-egy jól irányzott nyílvevessző az előbbieknél is jutott. Ezen utóbbi, remekműveknek valóban nem tekinthető alkotások rendezői pedig tisztességgel megpróbálták a film nyelvén beszélni, ha erre alkalmuk nyílt, de a forgatókönyv-centrikus szemlélet miatt az apró felvillanásokra nem figyelt oda senki. Szakszerű bírálatot hiába vártak, helyette ledorongolás érkezett. Ily módon egyre kevésbé koncentráltak a megformálásra, a „megfelelő” forgatókönyvet, témát hajszolták. [73]

Pudovkin is „ellenük dolgozott”. A forgatókönyvekre kell fektetni a fő súlyt – mondta a szovjet vendég –, hogy a rendező gyenge.

politikai képzettsége ne tudja elrontani a filmet; ne találjon könnyen olyan motívumot, amellyel „esetleges formalista elképzeléseit” megvalósíthatja. Ennek elkerülése végett feltétlenül szükséges – követelték a túlbuzgók –, hogy a rendező a forgatás előtt szabályszerű hűségnyilatkozatot tegyen: írásban szögezze le politikai és művészi álláspontját. Sőt, indokolja részletesen, hogy milyen eszközöket kíván felhasználni annak érdekében, hogy a kitűzött művészi célt és hatást elérje.

Hogyan lehetett rábízni egy rendezőre milliós értékeket, filmet várni tőle, ha szellemi képességeiről ilyen lesújtóan vélekedtek? Hogyan lehetett feltételezni, hogy az író segítségére van szüksége ahhoz, hogy a forgatókönyv lényegét megértse? Milyen különös elképzelés élt a filmről mint művészi formáról, kifejezőeszközzel, ha olyanra is rábízták, akinek – úgymond – le kell fordítani a forgatókönyvet? El lehetett-e várni a rendezőtől, hogy odaadással dolgozzon filmjén, amikor a témát, a forgatókönyvet, a színészeket kijelölték számára, egyiket sem maga választotta? A tapasztalt rendezők ellenérzése – ellenállásról szó sem volt, nem is lehetett – fokozatosan növekedett az ilyenfajta filmkészítési gyakorlattal, irányítással szemben. A biztosítékot azonban az jelentette számukra, hogy egyelőre nélkülözhetetlenek voltak tapasztalataik miatt, amelyekre most éppoly szükség volt, mint valaha, amikor 10-20 nap alatt kellett leforgatni egy filmet. Minduntalan elhangzott, hogy milyen nagy szükség van új, szocialista szellemű, fiatal rendezőkre. Ehhez képest hét év alatt mindössze 9 rendező debütált, közülük is ketten a színháztól érkeztek: 1949-ben Máriássy Félix, 1952-ben Fábri Zoltán és Várkonyi Zoltán, 1953-ban Herskó János, 1954-ben Makk Károly, Révész György, 1955-ben Ranódy László, Banovich Tamás, 1956-ban Mamcsеров Frigyes. Várkonyi és a díszlettervező Fábri Zoltán bekapcsolódása után az a nézet alakult ki a szakmában, hogy a színházi és filmrendezés két teljesen különböző dolog. A vitát Pudovkin véleménye döntötte el, aki korábban amellet foglalt állást, hogy egy jól képzett színházi rendező rövid idő alatt elsajátíthatja a filmkészítés mesterségét. A színházi és filmszakemberek ellentéte azonban ezzel még nem szűnt meg: az érdekek ez esetben is nézetek formájában ütköztek. „Filmesek nem lesznek, hanem születnek” – ez volt az általánosan elfogadott nézet a filmgyárban. Noha ez sarkított megállapításnak tűnt, egyszerűen csak az fejeződött ki benne, hogy a film speciális művészi kifejezési forma, amely más adottságokat kíván, mint a színház, amiben az irányítás „a filmművészet elködösítését” látta és ostromozta. [74]

A rendezőkkel évről évre megvitatott tématervek sem arattak osztatlan sikert. Ha burkoltan is, de kiderült, hogy a rendezőknek igazán egyik témához sem volt kedve. Hiába került sor témaegyeztetésre a Dramaturgia vezetőjével, a kedvet ez sem hozta meg. A filmeket így rendre „kedvetlen” rendezők készítették, s ha a munka nem ad örömet, az meg is látszik. Nem csoda hát, hogy a „rendezői munka” nem fejlesztette tovább rendezői megoldásokkal a forgatókönyv adta lehetőségeket. Egységes stílust, művészi kompozíciót kértek számon a rendezőktől, de épp az volt a baj, hogy nagyon is „egységes” volt a filmek stílusa, noha nem abban az értelemben, ahogy azt akkoriban megkövetelték. Az igaz viszont, hogy a stílusból épp a művészet hiányzott, de azt a politika fürdővizével kiöntötték. A kisebb szerepek alakítására nem fordítanak elég gondot – rótták fel a rendezőknek –, s ugyanabban a filmben a szereplők játéka közt nagy a különbség. Holott épp az ún. epizódalakítások a maradandóak ebből a korszakból, néhány főszerepet kivéve. Az igazi baj az volt, hogy ezek az epizód szerepek gyakorta előbbek, színesebbek voltak, mint a főszerepek. A sematikus ábrázolt főszereplővel azonban a legjobb rendező, a legjobb színész sem tudott mit kezdeni. Az alkotási készség, a művészi találerő konyság visszavonult (vagy viaszosorult), a jelentéktelennek tartott, ezért kevésbé ellenőrzött feladatok és szerepek megvalósítására koncentrálna erejét. A főszereplők kiválasztása egyébként is több esetben adott okot egyfelől az alkotók, másfelől a filmgyártás vezetői között erőfelmérésre, az utóbbiak esetében nemritkán erőfitogtatásra. [75]

Ahogy 1953 végétől fokozatosan teret nyert, hogy „a film elsősorban képekre épülő kifejezőmód”, oldódott a rendezőkben kialakult görcs. Felszabadult az alkotókedv, mind merészebb stílus kísérletezést eredményezve. A legnehezebb éveket számukra (is) az 1950–1953-as esztendő jelentették, amikor úgy kellett a nevüket adniok filmekhez, hogy sem a téma, sem a kivitelezés nem igazolta, mire képesek igazán.

3. A magyar játékfilmek a második világháború előtt átlagban 12 ezer méter nyersanyagból készültek, kb. 2300 méter hosszban. Az igényesebb rendezők – mint Radványi Géza – 14–16, sőt 18 ezer méter képnegatívot is elforgattak. Az 1950-es év elején kialakult norma szerint ez a nyersanyagmennyiség – kb. 3000 méteres filmhosszra – 15 ezer méter körül mozgott. A korábbi, átlagosan 340 gépállással szemben a beállítások száma 600-ra emelkedett. Ennek egyenes következményeként emelkedett a forgatási napok száma, nőtt a filmek költsége. Miután a legfelsőbb szinttől lefelé mindenki azt vallotta,

hogy művészeti iparról lévén szó, a tervszerű munka lehetetlen, semmi sem ösztönzött a másfelől megkövetelt terv betartására. (Ez több okból egyébként is megoldhatatlan feladat volt.) Nem egy film indult úgy a műterembe, hogy a vége még hiányzott, függőben volt, a részletek forgatás közben változtak. Terjedelmes forgatókönyvek kerültek a minisztérium Filmfőosztályára, a Kollégiumi Bizottság elé, amelyekről az elfogadás után derült ki, hogy közel egyharmaddal hosszabbak a korábban tervezettnél. Amikor a forgatókönyvet meghúzták, lényegében más forgatókönyv lett belőle. [76]

A magyar filmek gyártási költségei 1945–1953 között állandóan emelkedtek. A film drágulása több tényezőre vezethető vissza. „Megnyúlt” a forgatókönyv, gyakran változtak az elképzelések, nőtt a forgatási napok (ezen belül a külső helyszínek) száma. A díszletek száma (belsőben) elérte filmenként a 30-at. A státusba vett alkotók kifizetése is a rezsit növelte. Emelkedett a színészek díjazására szánt összeg. A filmek után nemcsak gyártási pótlékot, de prémiumot is fizettek. Mindehhez járult az előkészítés hiányából, az azonos stábokból, az azonos szereposztásból adódó, kényszerű kivárási okozta többletköltség. A „művészi igények” növekedése is további emelkedést idézett elő. Immár a filmipar rentabilitása forgott kockán. Félő volt – mint ahogy be is következett –, hogy hamarosan szubvencionálnia kell az államnak. Mindezek mellett – ismert okok miatt – a gyár termelési kapacitását nem használták, nem használhatták ki. Forgatási szünet címén 1950-ben 950 ezer forint rezsit számoltak el veszteségként. Ez olyan jelentős összegnek számított, hogy az igazgató igazoló jelentést követelt, s elsőrendű követelményként a filmgyártás folyamatossá tételét szabta meg. Parancsoló szükségyszerűség lett az előkészítési idő meghosszabbítása, a technikai forgatókönyv pontos kidolgozása, a megfelelő helyszínek kiválasztása, azok technikai adottságától függően. Elrendelték a külső felvételek számának minimalizálását, a műtermi felvételek számának növelését, a filmek díszletének a gyár udvarán történő felépítését, makettfelvételek és laboratóriumi trükkök intenzívebb felhasználását. (Azzal, hogy erre a feltételek nem álltak rendelkezésre, a főosztály nem foglalkozott, csak később, a kényszer hatására tudatosult mindez az irányításban.) Minél kevesebb díszlet, helyszín, jelmez, kellék – ez lett az irányelv, de anélkül, hogy ezek a megszórítások a művészi színvonal rovására mennének. Így vált a sokat bírált dialógusfilm szorító, elkerülhetetlen kényszerrel, az ésszerűtlen takarékoskodás művészi minőséget meghatározó tényezővé. [77] Ezért rekedt ki az „ország” a filmekből, ezért játszódtott a cselekmény mind

gyakrabban szobában, néhány díszletben. Végül a film hosszát 2500 méterben limitálták, s az előkészítés csak a kollégiumi engedélyezés megtörténtével kezdődhetett el.

A mégoly csekély számú külső felvétel is állandó nézeteltérésre adott okot. Amikor a rendező eltervezte azt, hogy egy jelenetet külsőben forgat (azért, hogy valószerűbb legyen), közbeléptek és azt állították – kizárólag a takarékoság elvét szem előtt tartva, noha kétség sem fért a rendező igazához –, hogy a jelenetet belsőben is el lehet készíteni, példaként már elkészült filmeket citálva. [78]

4. 1950 végére kialakult a filmkészítés lépcsőzetesen megvalósuló, tervszerű folyamata, és ez szabta meg a további gyakorlatot. A tematikai terv alapján a Dramaturgia megbízást adott az írónak az ún. novella elkészítésére. A beérkező anyagot a Dramaturgia elbírálta, és az elfogadott novella alapján témavázlatot rendelt. Ha a vázlatot a Dramaturgia vezetője jónak tartotta, a Dramaturgiai Tanács elé vitte. (A vázlatot a Gyártási Osztály is megkapta, és írásba foglalt véleményét a Dramaturgiai Tanács ülése előtt közölte.) A témavázlatot a Dramaturgiai Tanács – esetleges változtatásokra javaslatot téve – elfogadta. Ha a változtatások mértékét jelentősnek ítélték, a „kijavított” vázlat ismét a Dramaturgiai Tanács elé került, s ha elfogadta, kezdődhetett a forgatókönyv megírása. Már akkor tisztázták a felveendő motívumokat, és a helyszínek, motívumok jóváhagyása előtt a Gyártási Osztály – gyártási és gazdasági szempontból – véleményezte az elképzeléstervezetet. A motívumokat illetően – ha vita adódott – a főosztályvezető döntött. Ezzel egy időben a Művészeti Osztály elkészítette a javaslatot a film főszereplőjére vonatkozóan.

Az elkészült forgatókönyvet a Dramaturgia vezetője – elfogadásra javasolva – elküldte a Dramaturgiai Tanács tagjainak, a Gyártási Osztálynak, a Játékfilm Főosztály vezetőjének, az igazgatónak, a filmgyári Művészeti Tanács tagjainak és a Népművelési Minisztérium Színház- és Filmfőosztályainak. Mielőtt azonban a döntést hozó értekezlet összehívták volna, az igazgató, a főosztályvezető, a Dramaturgia, a Művészeti és Gyártási Osztály vezetői megkapták az ún. mérési és költségvetési limitet, a szereplők, a helyszínek és díszletek listáit. Ha a könyv minden tekintetben megfelelt, az NM Filmfőosztályán keresztül a minisztérium Kollégiumi Bizottsága elé terjesztették. Megkapta az igazgató, a Játékfilm Főosztály és a Művészeti Osztály vezetője egyaránt, mert a forgatókönyv továbbításával egy időben a filmgyár vezetőségének javaslatot kellett tennie a rendező, az operatőr, a díszlettervező személyére, a film minősítésére.

A forgatókönyv elfogadását a Filmfőosztály írásban közölte a vállalat vezetésével, valamint beleegyezését adta (esetleg személyre szóló kifogást emelt) a forgatócsoport vezető művészeinek megbízatásához. A rendező ezek után hozzákezdhetett az ún. rendezői példány megírásához, amelyet azután a Művészeti Osztály fogadott el. A sokszorosítás után a rendezői példányból küldtek a minisztériumba, csatolva a próbafelvételek után kialakult, konkrét szereposztási javaslatot, és ennek alapján elkezdődhetett a színészegyeztetés. Az ún. előkészítés befejezését a minisztérium az elfogadott forgatókönyv lepecsételésével szentesítette, s egyben engedélyezte a forgatás megkezdését.

A forgatás során a Művészeti Osztály vezetője naponta megtekintette a musztereket. Ő döntött arról, hogy mit kell megismételni, újra felvenni, de kötelessége volt a forgatást is rendszeresen ellenőrizni. A Játékfilm Főosztály, a Gyártási Osztály, a Dramaturgia vezetőjével, valamint az igazgatóval – a Filmfőosztály képviselőjének jelenlétében – hetenként, előírás szerint, megtekintette a már elkészült anyagot három-négy hetenként pedig – ugyanezek társaságában – a film teljes anyagát. [79]

Az 1951. augusztus végére elkészült 1952-es terv – látszólag „reálisan”, valójában minden reális körülmény figyelmen kívül hagyásával, holott a korábbi gyakorlat ennek ellenkezőjére intett – 10 film készítését tűzte ki célul, amelyből 9-et az adott tervében kívántak befejezni, a 10.-et pedig át akarták vinni az 1953-as esztendőre. A gyakorlat azonban makacsabbnak bizonyult, mint azt a tervkészítéskor megítélték: az évet végül is 4 filmmel zárták. A filmek átlagköltsége elérte a 2,5 millió forintot, a 4 film „átdolgozási” költségei 900 ezer forintra emelkedtek. A túlforgatás öt-hatszorosa volt a tervezettnek. A filmek átlaghosszát alig sikerült 3 ezer méter alá szorítani. A forgalmazók, a nézők egyaránt elégedetlenek voltak. Az előbbieket azért, mert a hosszú játékfilm kiszorította a politikailag egyaránt fontosnak számító dokumentumfilmeket a műsorból (ezért gyakran előfordult, hogy a forgalmazók önkényesen megcsonkították a filmeket), a közönség pedig belefáradt nézésükbe.

A játékfilmgyártás az évet 30 milliós összköltséggel zárta, ami – mindent egybevetve – filmenként átlagban nem 2,5, hanem 7,5 milliót jelentett!

1952–1953 folyamán a forgatási idő átlaga 4 hónapnál többet tett ki, persze nem azért – mint a filmgyártás bírálói állították –, mert „ráérték” lassan dolgozni. A valós indok másutt, az elfogadás, az engedélyeztetés nehézkes, bürokratikus rendszerében keresendő. Ez

magyarázza, hogy miért készült kevés film, és nem az, hogy az alkotók „ráérték”. A „régí művészeket” azzal vádolták, hogy művészi ember-ábrázolás helyett látványos külsőségekre törekcszenek, de felelős volt ezért a kultúrpolitika is, a Párt „igényessége”. A fordulatot követő időszak kritikájában ez el is hangzott. A filmkészítés objektív nehézségeit ismerve nevetséges (akkoriban azonban véresen komolynak számított) az a vád, hogy az idősebb rendezők visszaéltek monopol-helyzetükkel. A vádat azzal indokolták, hogy míg a régi rendszerben ki kellett szolgálníok a producért, mert különben az leváltotta őket, vagy legközelebb másik rendezőt szerződtetett, addig a szocialista rendszerben ez ismeretlen fogalom volt. Azért akadt erre friss példa is, Jenei Imre esete, s a *Gyarmat a föld alatt* című filmet másik rendező fejezte be. Hogyan futhatott versenyt az igazgató és a minisztérium a rendezők „kegyeiert” – ami állítólag tovább szilárdította helyzetüket –, ha ezeket a rendezőket minden körülmények között ók jelölték ki a filmekhez?! A pazarlás „tényleges okait” a valóban szakszerűtlen vezetés nem is tudhatta feltárni, hisz annak oka elsődlegesen az irányítás és a filmpolitika önmagához is következetlen elveinek, követelődző, ellentmondásos utasításainak következménye volt. A rossz bérpolitika és a premizálás nem tette érdekeltté a forgatócsoport tagjait a költségcsökkentésben, aminek egyébként még a legjobb szándékkal is csak csekély hányadán tudtak volna úrrá lenni. Az addig irányadó, egyetlen követelmény – „alkossatok igazat!” – 1953-tól azonban újabbakkal bővült. Most már a „hogyan” és a „mennyeiert” sem volt kö-zömbös. [80]

A legnagyobb gondot éveken át az okozta, hogy az ún. alapos rendezői elképzelés mindig csak váratott magára. Bár 1950 végétől utasítás írta elő, általában nem készült részletes technikai forgatókönyv. Ha azonban született ilyen, a könyvben rögzített beállítások a legritkább esetben feleltek meg a valóságban leforgatottaknak, annak, amit az irányítók a forgatókönyv alapján elképzeltek, és ez szükségszerűen újabb és újabb pótfelvételekhez vezetett. Ezek a pótfelvételek – a *Gyarmat a föld alatt*, a *Vihar*, az *Első fecskék* esetében – a film terjedelmének csaknem 50 százalékát is elérték. 1952-ben például az „ily módon szükséges pótfelvételek” hossza egy szabályos játékfilmével ért fel. A hibák gyökerét mégis abban látták, hogy a gyártási szakaszok nem megfelelően tagozódtak, s ezért a film költségvetése az irodalmi forgatókönyv alapján készült.

A filmgyártás tervszerűbbé tétele, magasabb színvonalra emelése céljából – szovjet példa alapján – szükségesnek látszott a gyártási fo-



lyamatok szakaszait szétválasztani 5 jól elkülönülő periódusra. Ez a döntés 1952 júliusában született, és végrehajtásának végső határidejét 1954. március 1-jében szabták meg.

1953-ban 14 nagy- és 9 kisjátékfilm forgatókönyve készült el, de a 23-ból csak 6 jutott műterembe, közülük egy (*A másik kettő*) félbeszakadt. Ez az esztendő a magyar színesfilm-gyártás fellendülésének éve: a 6 filmből 4 – szemben az előző év 7:2 arányával – színes nyersanyagra készült. [81] Tovább növekedett a ráfordítás/bevétel első ízben 1952-ben kedvezőtlené vált aránya [82], nőtt a játékfilmek átlagos önköltsége. [83]

A tervezés hiányosságai már költségnövelő tényezőként jelentkeztek. Az éves tervek „a” filmek, és nem a gyártásra kész és elfogadott forgatókönyvek alapján készítették. Ennek az elvont filmfogalomnak az alapján az egyes filmek költségeit nehéz volt felmérni. A forgatókönyvek sokáig húzódó bírálati rendszere, a színészegyeztetés nehézségei (a gyárnak kellett megtérítenie a színházaknak egyes, színészekkel kapcsolatos kiadásait), a filmek hossza, a sok pénzbe kerülő külsők (ezek drágaságát az időjárás bizonytalansága okozta) további költségemelkedéshez vezettek. A filmek kiállítása, a díszletek száma és jellege ugyancsak közrejátszott ebben. [84]

A kosztümös filmek ruhaköltségei (ami régebben 15-20 ezer forintot jelentett) 1953–1954-re a 180 ezer forintot is elérték. [85] A nyersanyagár-emelkedés, a mind több, költségigényes színes film laborálási díja együttesen – a korábbi évek 150 ezer forintjához képest – 350 ezer forint többletköltséget eredményezett. A rendelkezésre álló 5 műteremből hármat még a némafilm idején építettek. Mind az 5 kicsi volt, berendezésük korszerűtlen. A gyár hiányos, elavult műszaki felszerelése miatt több, párhuzamosan dolgozó forgatócsoportot képtelen volt kiszolgálni. Noha az ötéves tervről szóló XXV/1949. törvény 46. §-a korszerű műtermek építését irányozta elő (s bennük 86 játékfilm készítését), ezeknem még évekkel később sem volt nyoma. Egyebek mellett ez is okozta, hogy – a tervezettel ellentétben – a tervidőszakban összesen 32 játékfilm (köztük 13 színes) készülhetett csak el. [86]

---

## Korszerű igények – korszerűtlen műszaki feltételek

---

A játékfilmgyártásra rendelkezésre álló műtermek száma 1950-ben 4 volt. Ez a szám 1951-ben 5-re emelkedett. Ez a 25 százalékos gyarapodás a műtermek légköbméterszámát tekintve kb. 30 százaléknak felelt meg. [87] A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat 1950-ben 9, 1951-ben 11 képfelvevő kamerával rendelkezett. [88] Ezekből 2 darabot átadtak az önállósult Híradó- és Dokumentumfilmgyárnak, így a játékfilmgyártásnál továbbra is 9 – 5 db műtermi *Super Parvo* és 4 db kézi felvevőgép – állt az alkotók rendelkezésére. [89] Izzólámpás reflektorainak kapacitása 1950-ben 721, 1951-ben 776 kW volt, automata szeneslámpáié 3800, illetve 5000 kW. [90] Korszerűsítésre (építkezésre) 1950-ben 910 ezer, 1951-ben 510 ezer forintot költöttek, a gépekre fordított beruházások összege 1950-ben elérte a 2 millió 748 ezer forintot, ez az összeg 1951-ben azonban 1 millió 580 ezer forintra csökkent. [91] A felvételekhez szükséges kiegészítő berendezésekből 3 *dolly*, 1 *krán*, egy a célnak nem megfelelő háttérvetítő gép volt birtokukban. A külsőkhöz alig nélkülözhető áramfejlesztőből egy sem akadt, így csak olyan helyen forgathattak, ahol hálózati áram állt rendelkezésre. [92]

A zuglói és pasaréti telep kicsi egyenáramú fejlesztőjével 1951-ben nem tudtak Agfacolor színes filmet készíteni. Az Agfacolor felvételek derítéséhez és háttérvilágításához egyébként hiányoztak a 40–60 amperes, kis terhelésű műtermi szeneslámpák is. A Debie *Super Parvo Reflex* kamera – amellyel az operatőr felvétel közben is tisztán, nem a filmszalagon keresztül látja a képet – éveken át csak a beszerzendők listáján szerepelt.

Hiányzott a trükkfelvételek készítéséhez szükséges kétszalagos kamera, az optikai trükkpad és egy korszerű háttérvetítő berendezés. Így hiába ismerték a trükkök elméleti alapját, korábbi kísérletek nélkül egyetlen produkció sem merete vállalni, hogy akkor kezdjék próbálgatni ezeket, amikor már a filmet forgatják. [93]

A hangfelvevő berendezés területén sem volt jobb a helyzet. Közülük is csak az egyik (a Klangfilm–Diebold–Winkler-féle hordozható gép) volt minden igényt kielégítő, de ez zenefelvételre csak körülményesen, minőségi keverésre pedig egyáltalán nem volt alkalmas. Pót-

csövek nem álltak rendelkezésre hozzá, erősítése az amerikai mikrofonokhoz nem volt elegendő.

A magyar játékfilmgyártásban főként Neumann–Klangfilm-mikrofonokat használtak. Ezekkel nehezen lehetett jól „beállni”, még nehezebben mozogni. A felszabadulást követően az amerikai Blue Seal-berendezéssel érkezett mikrofonok könnyen és jól kezelhető eszközök voltak, viszont Klangfilm-rendszerű gépekkel nem használhatták őket.

A rossz mikrofonállás következtében (a mikrofonnak nem volt szabad látszania a képen, zavarnia a világítást, ezért nem vagy csak igen korlátozva követhette a színész mozgását) a beszéd érthetősége csökkent, amit még tovább rontott a felvevőgép zúgását, a szeneslámpák fűtülését „elkendőző”, kényszerűen hangosabb zene vagy zörej.

Filmjeinket csak a Klangfilm–Eurocord N. berendezésen tudták keverni, ennek azonban az erősítője elavult, elhasználódott. A hang laboratóriumi kidolgozása szintén nem volt megfelelő, a színes filmé pedig rosszabb, mint a fekete-fehére. A helyzet csak 1952–1953 folyamán javult, amikor a III. és IV. műterem hangosztályán lévő berendezéseket 6 csatornás keverésre és nagyobb zenekari felvételek készítésére alkalmassá tették. [94]

Az ötéves terv első két évére (1950–1951) a filmgyár rendelkezésére bocsátott ilyen irányú összeg nem fedezte a beruházási igényeket. Két beruházás azonban égetően szükségessé vált [95] a későbbi munka menete és hatékonysága szempontjából. Korszerűsíteni kellett a laboratóriumot, alkalmassá tenni színes film rendszeres hívására, valamint rendbe hozni a Pasaréti úti műtermet és telepet. Mindez több millió forint póthitelt igényelt. [96] A terv azonban a népgazdaság összberuházásainak csak aránytalanul kis hányadát juttatta a kulturális területnek, s ez különösen a tőkeigényes filmgyártást sújtotta. [97] A filmek alkotóinak így a minőségi változásért immár nemcsak az irányítási-gyártási szervezettel, a politikai dogmákkal, de a korszerűtlen, elmaradott műszaki állapottal is küzdeniük kellett. A nehézségek egy részén jobb szervezéssel, másfajta irányítási elvekkel és vezetési stílussal egyszerű lett volna úrrá lenni, de a műtermek, a felszerelés felújítását lelkesedéssel nem lehetett megoldani. A gépek nagy részét importálták – ehhez pénz kellett. Az pedig nem volt.

Mindezen feltételek hiányában – most nem beszélve a már említett, krónikus problémák fékező hatásáról (forgatókönyvhiány, megnyújtott forgatási idő, színészegyeztetési problémák, a koordináció hiánya a Művészeti és Gyártási Osztály között) – a Gyártási Osztály 1951-ben

egyidejűleg csak 3 műtermi és 1 külsőben dolgozó produkciót tudott felszereléssel ellátni [98]. A helyzet négy évvel később változatlanul aggasztó volt, noha ekkor már a Magyar Filmgyártó Vállalat Zuglóban 4, Pasaréten 2 műtermet működtetett. Ezek alapterülete viszont még mindig kisebb volt a szükségesnél. Az ikerműtermek rossz hangszigetelése ugyanis nehezítette a párhuzamos forgatást. Ekkor 5 db *Super Parvo* műtermi és 5 db *Arriflex* kézi felvevőgép állott már rendelkezésre, de a lámpapark csak 2 fekete-fehér film egyidejű forgatásához volt elegendő, 2 műfény világítású színes filmhez azonban már nem. A szeneslámpa-állomány csak 1 napfény érzékenységu színes film forgatására adott lehetőséget. [99] Ahhoz, hogy 2 filmet egyidejűleg külsőben forgassanak, egy újabb, 1500 amperes aggregátorra is szükség lett volna. A színesfilm-felvételekhez hiányzott a kifogástalanul színekorrigált objektív, de szűrőkben sem dúskáltak. [100] A fény kitakarására, elhatárolására még „négereket”, zászlókat használtak, holott külföldön ekkor már sok helyütt a lámpákra szerelt fényterelők alkalmazására tértek át.

A filmek hangminősége sem javult a kívánt mértékben. A hibák egyrészt abból adódtak, hogy a színészek nem beszéltek tisztán, másrészt nagy látószögű objektív alkalmazása esetén a mikrofonnal nem tudtak megfelelően közelre beállni. Három külső produkció egyidejű forgatásához továbbra sem volt elegendő hangkocsi. [101]

A magyar filmgyártásban korábban jóformán ismeretlen kombinált vagy trükkfelvételek művészi és gazdasági szempontból egyaránt indokolt, gyakori alkalmazásának gondolatát a Gyártási Osztály már 1950-ben szorgalmazta, de csak 1953-ban valósult meg belőlük részlegesen néhány. Korábban nem állt rendelkezésre sem elegendő megfelelően képzett szakember, sem berendezés, tehát sem a személyi, sem a tárgyi feltételek nem voltak adottak. A nagyszabású történelmi filmekben azonban elkerülhetetlenné vált például a költségcsökkentő előtétmakett alkalmazása. [102] A rendezők, akik eleinte idegenkedtek tőle, később magától értetődő természetességgel alkalmazták. Valamennyi rendező érdekévé vált – a film tökéletesebb kivitelezésének igénye is ez irányba befolyásolta őket –, hogy éljenek a lehetőségekkel. Az eddig ismeretlen hatások, eszközök – utánrajzolósi eljárás fekete-fehérben és színesben, álló- és vándormaszk (egyelőre fekete-fehérben), mozgó makettek, diapositív előtétek – alkalmazása és az ezekből adódó új, művészi kifejezési lehetőségek keresése a magyar filmgyártás fejlődésének egyik alapfeltételévé vált. [103]

## JEGYZETEK

- [1] Az igazgatósági ülés jegyzőkönyve. 1952. június 18. (ÚMKL, XV-29/227.)
- [2] *Új Film*, 1949:11:3.
- [3] Igazgatósági értekezlet. 1951. október 24. (ÚMKL, XV-29/214.)  
Szántó Miklós: Hogyan hatottak kultúrpolitikánk hibái a filmgyártásra? 1953, kézirat. (Magyar Filmintézet könyvtára.)
- [4] Jegyzőkönyv a Magyar Filmgyártó Vállalat értekezletéről, melyen a művészeti dolgozók beszámoltak Rákossal folytatott beszélgetésükről. 1951. augusztus 24. (ÚMKL, XV-29/273.)
- [5] ÚMKL, XV-29/272.
- [6] A Politikai Bizottság ülése. Tárgy: Játékfilmgyártásunk jelenlegi helyzete. 1952. január 10. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [7] Révai József: Mennyiben rossz a filmgyártás helyzete?  
Jegyzőkönyv a Népművelési Minisztérium Kollégiumának üléséről. 1952. december 9. (ÚMKL, XV-29/72.)
- [8] A főtitkári tisztet megszüntették.
- [9] Filmművészetünk helyzete és feladatai. 1953. október 8. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [10] Darvas József referátuma. 1953. október 7. A Népművelési Minisztérium pártaktívája. 1953. november 28. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [11] Jegyzőkönyv a Népművelési Minisztérium Kollégiumának üléséről. 1952. november 10. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [12] Révai József beszéde a Népművelési Minisztérium kollégiumi ülésén. 1951. (ÚMKL, XV-29/115.)
- [13] 1950. október 3. (ÚMKL, XV-29/208.)
- [14] Az „állami szükségletek” és az fró egyéni tervei alapján a Szovjetunióban ugyanis ún. találkozástervet készítettek, amelyik legalább kísérletet tett a kettő egyeztetésére. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [15] ÚMKL, XV-29/223., 227.
- [16] Igazgatósági értekezlet. 1951. október 24. Révai József beszéde a Népművelési Minisztérium Kollégiumának ülésén. (ÚMKL, XV-29/115., 214.)
- [17] „A gyár joggal elégedetlen azzal, hogy a Minisztérium forgatás alatt álló vagy befejezett filmeket átdolgozásra ad vissza. Én vagyok a hibás. Megnézem a filmet, és kiderül, hogy ez így nem megy. De csak akkor tudok erről lemondani, ha a Dramaturgia, a Művészeti Tanács és a Dramaturgiai Tanács ezt lehetővé teszi számomra.” (Révai József)
- [18] ÚMKL, XV-29/115.
- [19] A forgatókönyv feléptítése...: 11.
- [20] Filmgyártásunk 1954–1955. évi tervmterve. 1953. július 21. Filmművészetünk helyzete és feladatai. 1953. október 8. (ÚMKL, XV-29/60., 223., 272.)
- [21] A Népművelési Minisztérium kollégiumi ülése. 1952. december 9. (ÚMKL, XV-29/115.)
- [22] Az MFNV Központi Lektorátus és Dramaturgia levele az Igazgatósághoz. 1948. november 29. A Filmpolitikai Bizottság jegyzőkönyve. 1949. március 30. MFNV háromszög-értekezlet. 1949. december 31. (ÚMKL, XV-29/3., 22. MFI, kézirat 217/57.)
- [23] Kende István: A film szerepe az osztályharcban. 1950. augusztus 9–10. (MFI, kézirat.)
- [24] Feljegyzés a magyar filmgyártás helyzetéről. 1950. május 31. (MFI, kézirat.)

- [25] Dramaturgiai kérdések megbeszélése Pudovkinnal. 1950. október 3. A Nagyjátékfilm Főosztály 1951. évi tematikai tervének megbeszélése. 1950. október 10. A Művészeti Főosztály osztályértekezlete. 1951. július 27. Igazgatósági értekezlet. 1951. október 24. (ÚMKL, XV-29/205., 208., 214., 217.)
- [26] Igazgatósági ülés. 1952. június 18. A Népművelési Minisztérium kollégiumi ülése. 1952. december 9. (ÚMKL, XV-29/227., 272.)
- [27] Ezt mi sem illusztrálja jobban, mint az frók foglalkoztatásáról készített összegzés, amelyik az 1953. január 1.-1955. április 27. – tehát közel 2 és fél éves – állapotot rögzíti. Különösen tanulságos e tekintetben az összevetés az frói alapanyagból készült film és a „selejt” százalékos arányát illetően, amelyen a további, közel másfél év sem javított. (ÚMKL, XV-29/109.)

Az író neve	A mű címe	Az elkészült film címe	Selejt
Aczél Tamás Asztalos Sándor Asztalos Sándor Barabás Tibor	Bíróság előtt Liszt Ferenc A kabát Budai kaland Hazafiak	Rákóczi hadnagya	Összeesküvők
Bajor Nagy Ernő Babai József Bencsik Imre Bacsó Péter Bán Frigyes Benedek András Békeffy István	Gábor diák  Szegény gazdagok  Janika	Böske Ifjú szívvel  Janika Többet ésszel Civil a pályán Déryné Mágnás Miska A selejt bosszúja Erkel Dalolva szép az élet	A bukott ember Mézeskalács Külvárosi történet  A holt kortes
Kellér Dezső Thurzó Gábor Méray Tibor Jenei Imre Jenei Imre Boldizsár Iván Cseres Tibor Csizmarek Máttyás Czibor János Dallos Sándor Dallos Sándor- Moravec Imre Darvas Szilárd- Gábor Béla- Barabás Tibor Dobozi Imre Feleki László- Halász Péter Földes Péter	A borjú  A meteor  Szent Péter esernyője  Annus  A fegyverek beszélnek  Góli	Semmelweis  Állami Áruház	Szombat délután  Őszi esküvők Bujócska A Pál-utcai fiúk Munkácsy  Cigánybáró  Passaui kaland Égből pottyant emberek

Az író neve	A mű címe	Az elkészült film címe	Selejt
Déry Tibor Gádor Béla- Darvas Szilárd Gádor Béla Gali József Gáspár Margit- Nóti Károly Gyárfás Miklós Győri György Halász Péter	Bálint elindul  A dollárpapa  A tűzből lett lány   Ítélet előtt	Simon Menyhért születése   Fel a fejjell Első fecskék  A város alatt Ütközet békében  Különös házasság	Elvarázsolt bürokrata
Háy Gyula- Mikszáth Kálmán Háy Gyula- Móricz Zsigmond Háy Gyula Hárs László Hegedűs Zoltán Hubai Miklós Illés Béla Illés Sándor Illyés Gyula Jankovich Ferenc Juhász Ferenc	Úri muri  Holnap útjai   Háry János A szegény lány, aki virágot lépik	Gyarmat a föld alatt   Petőfi és Bem*	Új értelmiség  Fekete gyémántok Háztűznéző Tiszta búza
Karinthy Ferenc  Kaskó István	  Többet ésszel	  A bűvös szék Budapesti tavasz	  A megjavult adófelügyelő
Keller Dezső Kertész-Tóth Kövesi-Fábry Zoltán- Nádasi László Kövesi Endre Kóczián Katalin Kovai Lőrinc Máriássy Judit	Dávid és Góliát  A kérők Földönfutók Egy pikoló világos Liliomfi	    Kis Katalin házassága	Eltévedt gyerekek  Ember a síneken
Mészöly Dezső Móricz Zsigmond- Móricz Virág Méray Tibor Nóti Károly	Tóth Gáspár	Ami megérthetetlen  Péntek 13 Képzett beteg  Díszmagyar	Rendületlenül
Nyíri-Hárs László- Gyárfás Miklós			

\*Helyesen: Föltámadott a tenger.

Az író neve	A mű címe	Az elkészült film címe	Selejt
Örkény István- Bacsó Péter- Makk Károly Örkény István Palotai Boris- Sándor András Nádasi László Nádasi László- Fábry Zoltán Sarkadi Imre- Fábry Zoltán- Nádasi László Sándor Kálmán Szabó Pál	Légből kapott vőlegény Bónis család  Az a fekete folt  Kísértet Lublón  Körhinta	Becsület és dicsőség Kiskrajcár Én és a nagyapám      A harag napja Talpalatnyi föld Felszabadult föld	           Új föld Pettyes
Sós György		Ludas Matyi Szabóné	
Szinetár György		Teljes gőzzel	
Szinetár György- Ákos Miklós Szepesti György- Peterdi Pál Szemes Mihály- Móra Ferenc Szántó Armand- Szécsényi Mihály Szőts István Tabi László Tardos Tibor Tamási Áron Thury Zsuzsa	Csendes otthon Rózsa Sándor  Szivárvány völgye	A szánkó    Életjel	Utolsó menet    Tíz szál rózsza Utolsó percben
Török Tamás	Eltűszszentett birodalom		A bűvös koporsó Francia kislány Egy éj az Aranybogarban
Thurzó Gábor- Móricz Zsigmond Urbán Ernő	Eszter	Rokonok Tűzkereszttség Vihar Hintónjáró szerelem	
Vajda István Vajda István- Kovács András	Gázolás Torkig vagyok a szerelemmel	2 x 2 néha 5 Költözik a hivatal Díszelőadás	



Az író neve	A mű címe	Az elkészült film címe	Selejt
Várkonyi Zoltán Bacsó Péter Várkonyi Zoltán- Móricz Zsigmond Veres Pál*- Füsi József Veres Pál Vészi Endre	Légy jó mindhalálig  Rossz asszony  Éjszakai ügyelet	Nyugati övezet Forró mezők   Különös ismertetőjel	Nő a fürdőkádban Névtelen levél

- [28] A Népművelési Minisztérium Kollégiumának ülése. 1952. december 9. Pártaktíva-értekezlet. 1952. december 18. Játékfilmgyártásunk 1952. évi művészi munkájának értékelése és 1953/54. évi tématerve. d. n. (ÚMKL, XV-29/223., 272.)
- [29] Filmművészetünk helyzete és feladatai. 1953. október 8. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [30] Kovács András: *Irodalmunk és a film. Hozzászólás Hágy Gyula előadásához. Irodalmi Újság*, 1951. január 18.
- [31] A forgatókönyv felépítése. Vita... (MFI, kézirat.)
- [32] A népművelési és filmterület fő feladatai. 1952. (ÚMKL, XV-29/239.)
- [33] Máriássy Félix: *Ne feledkezzünk el a film saját eszközeiről! Irodalmi Újság*, 1951. március 1.
- [34] „Méray Tibor, a *Szabad Nép* munkatársa, Marianske-Laznéban hosszasan beszélgetett Vladimir Scserbinával, a Szovjetunió helyettes filmügyi miniszterével.”
- [35] Jelentés a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalatnál befejezett általános felülvizsgálatról. 1949. június 30. (ÚMKL, XV-29/269.) A meg nem valósult forgatókönyveket és a forgatókönyvírással kapcsolatos kiadásokat mindig az elkészült filmekre terhelték.
- [36] Hágy Gyula: Jelentés a Dramaturgia munkájáról. 1949. június 7. (MFI, kézirat 217/182.)
- [37] *A Dramaturgián fennállása óta elkészült vagy majdnem elkészült forgatókönyvek*

Cím	Szerző	Milyen állapotban?
1. <i>Apostol</i> (Petőfi)	Hevesy Iván	Kész, javításra szorul, téma utólag elvetve
2. <i>Isten háta mögött</i> (Móricz)	Hágy Gyula	Kész, átdolgozandó
3. <i>Forró mezők</i> (Móricz)	Várkonyi Zoltán	Leforgatva
4. <i>Talpalatnyi föld</i> (Szabó Pál)]	Munkaközösség	Leforgatva
5. <i>Ulicska tanár úr</i>	Papp-Hágy	Kész, téma utólag kétesse vált

\* Helyesen: Veres Péter

Cím	Szerző	Milyen állapotban?
6. <i>Dázmagyar</i>	Hárs-Gyárfás	Leforgatva
7. <i>Vihar</i>	Dallos Sándor	Nagy költség miatt félretéve
8. <i>Mágnás Miska</i>	Békeffy István	Leforgatva
9. <i>Erdélyi Szent Johanna</i>	Raffy-Szóts	Kész, románok visszalépése miatt kivihetetlen
10. <i>Ludas Matyi</i>	Szinetár György	Kész, színes kivitel miatt átdolgozásra szorul
11. <i>Üstökös</i>	Bihari-Kalmár	Téma utólag elvetve
12. <i>Telepések</i>	Mesterházy-Munkaközösség	Kész, rendező elkéste az évszakot, azóta a politikai helyzet megváltozott, teljes átdolgozás folyamatban
13. <i>Janika</i>	Békeffy István	Leforgatva
14. <i>Egy asszony elindul</i>	Beczásy-Bencsik	Forgatás alatt
15. <i>Asszonyok a gyárban</i> (Nagy István)	Szinetár-Bacsó-Banovich	Forgatás alatt
16. <i>Az élet hídjá</i>	Basilides-Gyárfás	Elutasítva (Háy Gyula: Jelentés...: 4-5.)

[38] *A Dramaturgián jelenleg munkában lévő forgatókönyvek*

Cím	Szerző	Mikorra várható?
1. <i>Karancsi partizánok</i>	Holdi-Szemes-Endrődi	VI. 30.
2. <i>Eduárd öröksége</i>	Nóti-Pártos	VII. 30.
3. <i>Úri muri</i> (Móricz)	Háy Gyula	VI. 15.
4. <i>Palatinus huszárok</i>	Örkény-Ápáthy	VII. 15.
5. <i>Új föld</i> ( <i>Telepések</i> új változata)	Mesterházy-Munkaközösség	VI. 25.
6. <i>Táncsics</i>	Varga Balázs	IX.1.
7. <i>Idézés bűnügyben</i>	Jancsó-Radó	VII. 15.
8. <i>Véghek vége</i>	Darvas-Gádor-Kertész	VII. 15.
		(Háy Gyula: Jelentés...: 5.)

[39] *A Dramaturgián kívül készülő forgatókönyvek*

1. <i>Útörök</i>	Hont-Bacsó-Banovich	
2. <i>Fekete gyémántok</i>	Hubay Miklós	
		(Háy Gyula: Jelentés...: 5.)

[40] MFNV háromszög-értekezlet. 1950. január 19-20. (ÚMKL, XV-29/17., 202.)

[41] Népművelési Minisztérium levele. 1950. február 9. (ÚMKL, XV-29/23., 210.)

- [42] MFNV háromszög-értekezlet. 1950. március 18. Főosztály-vezetői értekezlet. 1951. június 11. (ÚMKL, XV-29/22., 214.)
- [43] Háry Gyula azzal vádolta Bán Frigyeszt, hogy meghamisította az *Úri munit*.
- [44] Jegyzőkönyv a Dramaturgián tartott megbeszélésről. 1950. április 2. (ÚMKL, XV-29/3.)
- [45] Feljegyzés a magyar filmgyártás helyzetéről és elvi kérdéseiről. 1950. május 31. Népművelési Minisztérium levele. 1950. június 5. Főosztály-vezetői értekezlet. 1950. május 22. (ÚMKL, XV-29/205., 210., 214.)
- [46] Játékfilmosztály, osztályvezetői értekezlet. 1950. október 13. Javaslat a forgatókönyvek elbírálását végző Dramaturgiai Tanácsra. d. n. Feljegyzés a magyar filmgyártás helyzetéről és elvi kérdéseiről. Népművelési Minisztérium, 1950. I. pont (ÚMKL, XV-29/22., 215., 230. MFI, Kézirat 217/254.)
- [47] Jegyzőkönyv a Nagyjátékfilm Főosztály 1951. évi tematikai tervének megbeszéléséről. 1950. október 10. (ÚMKL, XV-29/205.) Simon Zsuzsa kb. egy évig vezette a Dramaturgiát. Ekkor – ideiglenesen – Kovács Andrást bízták meg a feladattal. (Háromszög-értekezlet, 1951. augusztus 25. ÚMKL, XV-29/214.)
- [48] Referátum. 1950. október 30. (ÚMKL, XV-29/22.)
- [49] Háromszög-értekezlet. 1951. március 16. (ÚMKL, XV-29/214.)
- [50] Jegyzőkönyv a Dramaturgián tartott értekezletről. 1950. november 4. (ÚMKL, XV-29/17., 23.)
- [51] Vezetőségi értekezlet. 1951. január 10. Jelentés a játékfilmgyártásról. 1951. szeptember 27. A vállalat 1954. évi beszámoló jelentése. 1955. február 1. (ÚMKL, XV-29/214., 219., 251.)
- [52] Az Állami Ellenőrző Központ jelentése a játékfilmgyártásról. 1951. április/június. (ÚMKL, XV-29/221., 283.)
- [53] MFNV, IV. 395. 1950. április 6. Főosztályvezetői értekezlet. 1951. szeptember 12. Jelentés a játékfilmgyártásról. 1951. szeptember 27. Jelentés a játékfilmgyártás 1951. évi munkájáról. d. n. (ÚMKL, XV-29/214., 219., 276., 288.)
- [54] Filmgyártásunkban tisztázásra szoruló egyes kérdések. 1951. április 27. Népművelési Minisztérium kollégiumi ülés. 1952. december 9. Játékfilmgyártásunk 1952. évi művészi munkájának értékelése és 1953/54. évi tématervei. d. n. (ÚMKL, XV-29/15., 272.)
- [55] Népművelési Minisztérium pártaktíva. 1952. december 18. (ÚMKL, XV-29/223.)
- [56] „A minisztériumi intézkedő, hivatalnoki módszer, amely szempontokat beszélt meg a művészekkel [...] adminisztratív módszert jelentett.” (Darvas József)
- [57] Darvas József: A népművelési és filmterület fő feladatai. 1953. (ÚMKL, XV-29/239.)
- [58] Filmgyártásunk 1954–55. évi tématerve. 1953. július 21. (ÚMKL, XV-29/60.)
- [59] ÚMKL, XV-29/222.
- [60] Kovács András, ifj. Barta Lajos, Kiss András, Tamás Attila, Hoch Jánosné, Berecz József, Mamcsarov Frigyes, Bánki László, Kuklis(?), Mihályfi(?). Jelentés a Dramaturgia munkájáról. 1953. október 31. MFI, kézirat.
- [61] Erre a *Simon Menyhért születéséről* tartott Dramaturgiai Tanácsulást követően – a minisztérium döntésére – 1953. december végén került sor. (ÚMKL, XV-29/67.)
- [62] Ügyrend-módosítási tervzet. 1954. március 8. A MFV üzemi kollektív szerződése. 1954. (ÚMKL, XV-29/27., 283.)
- [63] A Magyar Filmgyártó Állami Vállalat főosztályvezetői értekezlete. 1951. szeptember 12. (ÚMKL, XV-29/14.)
- [64] Az Állami Ellenőrző Központ jelentése a játékfilmgyártásról. 1951. június. (ÚMKL, XV-29/283.)

- [65] A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat háromszög-értekezlete. 1950. október 6. Főosztályvezetői értekezlet. 1951. május 29. (ÚMKL, XV-29/22., 14.)
- [66] A Művészeti Főosztály és a Játékfilm Főosztály átszervezésével kapcsolatos értekezlet. 1950. október 5. (ÚMKL, XV-29/215.)
- [67] A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat háromszög-értekezlete. 1950. június 22./október 6. Vita a forgatókönyv felépítéséről. 1951. március 16. Javaslat a Művészeti Tanács tagjaira. 1951. október 20. (ÚMKL, XV-29/22., 205.)
- [68] Zárójelentés a Magyar Filmgyártó Állami Vállalat szervezésének befejezéséről. 1952. február 14. (ÚMKL, XV-29/283.) Ez együtt járt a Filmfőosztály új vezetőjének kinevezésével. Az addigi filmfőigazgatót, Kende Istvánt a Színházi Főosztály élére nevezték ki. Az új főigazgató Szántó Miklós lett. (Háromszög-értekezlet, 1951. május 9. ÚMKL, XV-214.)
- [69] A Magyar Filmgyártó Állami Vállalat ügyrendje. 1952. december 19. (ÚMKL, XV-29/27.)
- [70] Háromszög-értekezlet. 1950. december 1. (ÚMKL, XV-29/22.)
- [71] Filmgyártásunkban tisztázásra szoruló egyéb kérdések. 1951. április 27. A Művészeti Főosztály termelési értekezletéről. 1951. július 27., szeptember 17. Játékfilmgyártásunk 1952. évi művészi munkájának értékelése és 1953/54. évi tématerve. Fábri Zoltán feljegyzése. 1953. április 28. (ÚMKL, XV-29/15., 22., 76., 217.)
- [72] ÚMKL, XV-29/3., 22., 205.
- [73] Feljegyzés a magyar filmgyártás helyzetéről és elvi kérdéseiről. 1950. március 31. (MFI Könyvtára, kézirat.) Filmgyártásunkban tisztázásra szoruló kérdések. 1951. április 27. (ÚMKL, XV-29/15.)
- [74] Dramaturgiai megbeszélések Pudovkinnal. 1950. október 30. Szervezeti és dramaturgiai kérdések megbeszélése Pudovkinnal. Referátum. 1950. október 30. (ÚMKL, XV-29., 22., 106., 208.)
- [75] A Művészeti Osztály kiértékelése. 1952. szeptember 16. A Népművelési Minisztérium levele (8770/1-1-121). 1952. szeptember 19. Játékfilmgyártásunk 1952. évi művészi munkájának értékelése és 1953/54. évi tématerve. Filmgyártásunk fejlődésének fő tényezői. d. n. (ÚMKL, XV-29/48., 211., 272.)
- [76] Feljegyzés. 1949. július 6. Feljegyzés a magyar filmgyártás helyzetéről és elvi kérdéseiről (kézirat). 1950. május 31. A Filmfőosztály levele. 1950. augusztus 19. Referátum. 1950. október 30. (ÚMKL, XV-29/22., 23., 290., illetve MFI Könyvtára.)
- [77] Az ilyenfajta „takarékoskodás” egyik megnyilvánulása volt, hogy már a tervezés időszakában berajzoltatták a díszlettervekbe a gépállásokat. Ez lehetővé tette, hogy csupán a díszlet egy részletét építsék meg. (Vezetőségi értekezlet, 1951. január 10. ÚMKL, XV-29/214.)
- [78] A Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának körlevele. 1950. augusztus 23. Javaslat a Nép gazdasági Tanácsnak a filmszakma fejlesztése érdekében hozott határozatainak végrehajtásához. 1950. szeptember 8. A Népművelési Minisztérium Filmfőosztályán tartott értekezlet eredményei és javaslatok a költségnövekedés megszüntetésére. 1950. szeptember 9. A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat Nagyjátékfilm Főosztálya 1951. évi tematikai tervének megbeszéléséről. 1950. október 10. Háromszög-értekezlet. 1950. december 1. Jelentés Révay elvtársnak. 1952. január 9. (ÚMKL, XV-29/17., 22., 205., 215., 219., 272.)
- [79] A film útja. 1951. január 16. (ÚMKL, XV-29/206.)
- [80] A Művészeti Osztály kiértékelése. 1952. szeptember 23. A Népművelési Minisztérium kollégiumi ülése. 1952. december 9. Igazgatósági ülés. 1952. december

27. Az 1954-ig uralkodó gazdasági lazaság néhány oka. d. n. Filmművészetünk helyzete és feladatai. 1953. október 8. (ÚMKL, XV-29/211., 229., 248., 272.)
- [81] Magyarországon első ízben *A beszélő köntös* című film külső felvételeit forgatták színes nyersanyagra 1941-ben, amit azután a berlini UFA-gyárban dolgoztak ki. Közvetlenül a háború befejezése előtt, Budapest felszabadítását követően, 1945 elején kezdték meg a Mafirt keretében a színesfilm-kísérleteket. A felszabadulást követően az első, színes nyersanyagra forgatott és hazai laboratóriumban kidolgozott riportfilm az 1948-as május 1-jei felvonulásról készült, az első egész estét betöltő játékfilm felvételei (*Ludas Matyi*) pedig 1949-ben kezdődtek. (Mafirt, 1945. február 13. ÚMKL, XV-29/273. Illés György: *Befejeződtek a színesfilm kísérletek. A május 1-i ünnepségekről színesfilm készül. Új Film*, 1949:4:4.)
- [82] Ráfordítás/bevétel: 13,906/11,434 millió (1953. szeptember 30-ig). (ÚMKL, XV-29/272.)
- [83] 1,8 millió (1951), 2,7 millió (1952), 3,1 millió (1953).  
A filmgyárak gazdasági helyzete és feladatai. d. n. (MFI Könyvtára, kézirat.)
- [84] Az átlagfilmek díszletköltsége 1951-ben 150 ezer forint körül mozgott. Ez az összeg 1953–1954-re 350 ezer forintra emelkedett.
- [85] Sőt, a *Rákóczi hadnagya* ruhaköltség-előirányzata 600 ezer forintot tett ki.
- [86] Igazgatósági ülés. 1952. december 27. A Gyártási Osztály feljegyzése. 1953. július 4. Jelentés a játékfilmgyártás 1953. évi munkájáról. d. n. A filmgyárak gazdasági helyzete és feladatai. d. n. A vállalat 1954. évi beszámoló jelentése. 1955. február 1. (ÚMKL, XV-29/76., 115., 229., 232.)
- [87] 25 800, illetve 34 500 m<sup>3</sup>.
- [88] A játékfilmgyár 1 db *Cameflex*, 1 db műtermi *Super Parvo*, 1 db *Arriflex* kézi kamerát kapott 1950-ben. (ÚMKL, XV-29/22., 214.)
- [89] A Gyártási Főosztály feljegyzése. 1951. május 24. (ÚMKL, XV-29/17.)
- [90] A Hunnia filmgyár a háború előtt 3 db 10 000-es, az MFNV 1950-ben ugyanennyi lámpával rendelkezett. 5000-esből a Hunniának 76 db, az MFNV-nek 70 db állott rendelkezésére. 3000-esből 48 (MFNV: 0), 2000-esből 111 (MFNV: 71), 1000-esből 34 (MFNV: 32), 500-asból 33 (MFNV: 0), szeneslámpából kb. 20 db (MFNV: 0) volt. Az MFNV – ezzel szemben – kapott 4 db 10 000-es szóró-, 38 db 5000-es szóró-, 42 db 3000-es szóró-, 1 db 1000-es szenes szórólámpát. (Feljegyzés. 1950. március 7. ÚMKL, XV-29/22.)
- [91] ÚMKL, XV-29/217.
- [92] Főirányító osztály. 1950. október 24. (ÚMKL, XV-29/17.)
- [93] Feljegyzés Révai elvtárs részére. 1950. október 16. A vállalat helyzete és perspektívája. 1951. szeptember 10. (ÚMKL, XV-29/36., 276.) Ráadásul a trükkfelvételek jelentős költségcsökkentést eredményezhettek volna.
- [94] Feljegyzés. 1950. március 7. Rónai Gyula: A magyar filmek hangji fogyatékoságainak okai és azok kiküszöbölésének lehetőségei. 1950. április 4. Feljegyzés. 1951. január 22. (ÚMKL, XV-29/22.)
- [95] A harmadik (a szinkronkapacitás növelése) a Szinkron Főosztály kiválásával többé nem az MFNV gondja volt.
- [96] Háromszög-értekezlet. 1950. március 18. (ÚMKL, XV-29/22.)
- [97] A filmgyártás beruházásai 1950-ben 6, 1951-ben 17, 1952-ben 19,5 millió forintot tettek ki. (Filmművészetünk helyzete és feladatai. 1953. október 8. ÚMKL, XV-29/272.)
- [98] Az Állami Ellenőrző Központ jelentése a játékfilmgyártásról. 1951. június. (ÚMKL, XV-29/283.)

- [99] Főként nagy, 10 kW-os pánlámpákban és kisebb szenes automatalámpákban volt hiány.
- [100] 4 film egyidejű forgatásához egy újabb *dolly* is kellett volna.
- [101] Technikai fejlődésünk 1954. első harmadában és legfőbb hiányaink. 1954. május 24. A MFÁV telepeinek és technikai felszerelésének helyzete. 1955. (ÚMKL, XV-29/113.)
- [102] Az *Erkel*ben a színpadi portálé, a *Semmelweis*ben és a *Földáradott a tengerben* a bécsi Burg kapuja, a *Redoute* külsője és belsője, a Burg udvara, a *Rákóczi hadnagy*ban Nyitra vára, a *Harag napjában* a városháza előtere készült ilyen megoldással. Az *Ülközet békében* című filmben pedig már önálló makettekkel dolgoztak.
- [103] Jelentés a kombinált felvételi osztály felállításával kapcsolatban. 1953. december 11(?). Trükkfelvételek alkalmazása. 1955. október 17. (ÚMKL, XV-29/239., 251.)



---

3

A RÉGI ÉS AZ ÚJ

---





---

## A történelem torz tükörképe

---

*A múlt ábrázolása [...] fontos, mert a múlttal azt hirdetjük, hogy mi kommunisták [...] nem az égből pottyantunk le, nem rózsabokorban jöttünk a világra, hanem a magyar történelem szülöttei vagyunk.*

Révai József, 1951.[1]

A felszabadulástól a fordulat évéig (1948) eltelt időszakban az MKP művészetpolitikáját a gazdasági és politikai hatalom birtoklásáért folytatott küzdelem viszonylagosan háttérbe szorította – „a felszín: az ideológiai rétegek átmenetileg csaknem érintetlenek maradtak” [2] –, noha ezek jelentőségét senki nem becsülte alá. A Párt ez idő tájt „a régi rendszer és képviselői” ellen az ún. fegyvernyugvás taktikáját alkalmazta. „Nem azért, mert lebecsültük volna ezt a területet – írta Horváth Márton –, hanem mert felismertük viszonylagos helyi gyengeségünket, és a megvívandó harcok helyes, időbeli sorrendjét.” [3] A hatalom pozíciójának megszilárdulása a kulturális és művészeti életben is bizonyos átrendeződést eredményezett. A kultúrpolitikai „fordulatot” Rákosi Mátyás 1948. november 27-én, az MDP Központi Vezetőségének ülésén elmondott beszéde érzékeltette, amely harcot hirdetett a művészet területén a „burzsoá nyugati befolyással” szemben, és a „kapitalista ideológiai maradványok” érvényesülése ellen mozgósított.

Nyilvánvalóvá vált, hogy politikailag és gazdaságilag hiába uralja valaki a jelent, ha nem birtokolja a kollektív múltat, homokvárát építi. Az egyéni és társadalmi tudat lassabban változik, mint a lét, és makacsul ellenáll a bekebelezési törekvéseknek. A mindennapi életkörülmények megítélésének legkeményebb erőpróbája a korábbi tapasztalat, az apránként megélt, tudatforrává lényegült lét. S mind közelebbi ez a tapasztalat, annál élénkebben él az emlékezetben. A stratégia azt diktálta hát, hogy a múltban gyökerező tudattartalmak felszámolását mindenekelőtt a legközelebbi időszak történelmi revíziójával, átértékelésével indokolt kezdeni. *A Talpalatnyi föld, a Forró mezők, a Díszmagyar, a Mágnes Miska, az Úri muri* sikere bizonyította, hogy az új közönség élénken reagál a nagyobbreszt általa is megélt időszak e

vetületének sosem látott ábrázolására; érzékeny a társadalmi igazságtalanság durván és leplezetlenül megnyilvánuló minden fajtájára. Két párhuzamos erővonal – a XIX. és XX. század korszakai – mentén rajzolódott ki fokozatosan az a torz történelmi tabló, amelynek első ecsetvonását a *Beszterce ostroma* vázolta fel, hű képet adva a korszak történelemszemléletéről, amit az 1953-as júniusi fordulat után sem korrigál számottevően, árnyal kellőképpen filmgyártásunk.

Fokozatosan új történelmi szemléletmód alakul ki, amely mást mutat az életből és a történelemből, mint amivel az emberek korábban szembesültek vagy amit éppenséggel átéltek. Ez az új szemléletmód nemcsak új igazságokat hozott, de nem riadt vissza a múlt és jelen „átértékelésétől”, meghamisításától sem. Hol durván, hol finomabban tette ezt. Olykor az arányok megváltoztatásával, olykor hangsúlyáthelyezéssel, helyenként elhallgatással, másutt igaztalan állítással. Az árnyalatok kimentek a divatból, helyükbe a markáns tónusok léptek: a fehér és a fekete, a jó és a rossz, a szép és a csúf. Végletesen ellentétes értékek, amelyek a médium jellegéből adódóan legérzékletesebben a korszak filmjeiben tükröződnek.

Az az új értékrendszer, amelyet ez a művészetpolitika és ideológia teremtett, bámulatos etikai és esztétikai egységbe ötvöződött az ábrázolásban. A jó egyben szép is volt, a rossz pedig csúf. Ez az értékrendszer a társadalmi térben is rögzült, *a fent és a lent* ellentétében. A társadalmi típusok etikai és esztétikai értéke, attól függően, hogy a filmek cselekménye a múltban vagy a jelenben játszódott, ehhez *lenthez és fenthez* kötődött. Az uralkodó és dolgozó osztályok ellentéte a korszak valamennyi filmjében fellelhető. A korszak ideológiájában a történelem mint a haladás és a reakció erői között meg-megújuló osztályharc története tükröződött. Erről az osztályharcról a „szocializmus építésének” időszakában azt vallották, hogy élesedőben van. Fontos szerepet szántak benne a filmnek, amelyik a legnagyobb tömeget érintette, és érzékletes, hús-vér figuráinak azonosulást vagy ellenszenvet kiváltó hatásával képes volt rá, hogy lenyűgözzé az embereket.

A kultúrpolitika ezért megkülönböztetett figyelemben részesítette a „filmterületet”, és a gyártáson belül is az ún. történelmi témákat, a múlt ábrázolását. „Nem bízhatjuk rá csak [...] a filmírókra, vajon azzal foglalkoznak-e, ami az állam és a párt, a nép és az ország számára fontos” – mondotta Révai József 1951-ben a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján. [4] A párt- és állami vezetők – kiváltképp Rákosi Mátyás és Révai József – rendszeres és közvetlen kapcsolatot tartottak a filmalkotókkal, „vendégül látták őket”, több-

órás beszélgetések során fejtették ki azokat a direktívákat, „amelyek alapján új utak és új perspektívák” nyíltak meg előttük.

A történelmi vagy kosztümös film rendkívüli népszerűségét nemcsak az magyarázza, hogy kiváló irodalmi anyagból – a legjelentősebb klasszikus írók műveiből – „szabták őket”, de az is, hogy szemben a korabeli jelent ábrázoló fantáziátlan, ún. sematikus alkotásokkal, módot nyújtott a nézőnek arra, hogy a jelen nyomasztó problémái elől menekülve, „nagy érzések” láttán bánkódjék vagy örüljön, sírjon vagy nevéssen. Épp ezért a történelmi film meggyőző ereje is jóval túlhaladta a „képes” alapfokú szemináriumot jelentő, ún. mai tárgyú filmekét, ám a pártvezetés – érthetetlen módon – mégis mindvégig ez utóbbiakat preferálta. A múlt parcellái, amelyekre a hatalom e korszakában vigyázó szemét vetette – a XIX. század, a polgárság, a nemzetudat kialakulásának, illetve megerősödésének időszaka és a XX. század, a „társadalmi osztályok antagonizmusának elmélyülése, a feudális-kapitalista társadalom válsága” –, igen szemléletesen fejezik ki azon törekvéseiket, amelyek „a burzsoá hagyományok felszámolását” célozzák elsősorban. Tömören fogalmazva: minden, ami a progresszió vonulatába sorolható, az mai társadalmunk előzménye; minden, ami attól eltér, az előző társadalmi rendszerek bűne, átkos öröksége. Cselekmény, minden hős, a legapróbb és legjelentéktelenebb epizód is azt hivatott hangsúlyozni, hogy társadalmunk megosztott volt és maradt; hogy a progresszió és reakció erői mindig jól láthatóan és élesen elkülönültek; hogy az úr mindenkor, minden körülmények között úr maradt és kizsákmányoló, a paraszt elnyomott és kizsákmányolt, az értelmiségi pedig kettejük között ingadozott. Egyfelől úri önkény, úri cifraság és huncutság, másfelől lázadás ez ellen, nemes egyszerűség és emelkedett lélek. E furcsa történelmi panoptikum figurái között éveken át nem találtak helyet a munkásnak. A felszabadulást követően majd fél évtizedet kellett várni arra, hogy a hatalom birtokosa, a munkásosztály – igaz, nem csak epizodistaként – magyar filmen megjelenjen.

Így festett filmjeink torzító tükrében másfél évszázad történelme nagy vonalakban. Ahhoz, hogy ez az ábrázolásmód kialakuljon, mindössze néhány hónap kellett. Elég volt egy film, amely sikerre vitte és húzta maga után, a maga szántotta barázdába valamennyit, a kevésbé sikerülteket is, amíg húzóereje tartotta.

A magyar filmnek múltja volt ugyan, de tradíciója, amely egy új típusú szemlélet- és ábrázolásmód alapjául szolgálhatott volna, nem. A hagyománymentés ily módon tárgyát vesztett törekvését a hagyo-

mányteremtés mind sürgetőbb, időszerű követelménye helyettesítette. Új idők új követelményeként, új időszámítás lépett életbe. „Időszámításunk – mondotta Bán Frigyes – 1948 tavaszával kezdődik. [...] Akkor született meg filmművészetünk és filmgyártásunk új naptára. [...] Az első ünnepnap Szabó Pál remekművének, az azóta világsikert aratott *Talpalatnyi föld*nek volt a születésnapja.” [5] Azok a hagyományok, amelyek a múlt ábrázolásában majdan irányadók lettek, a *Talpalatnyi föld*ben gyökereznek.

## Talpalatnyi föld

Szabó Pál *Lakodalmom, keresztlő, bölcső* című regényét eredetileg a Sarló Filmvállalat akarta megfilmesíteni *Piros Góz* címmel 1947-ben, a valaha Párizsban élt, népi táncdal és népművészettel foglalkozó Molnár István, valamint a Szóts asszisztenseként a falusi élet ábrázolásában már tapasztalatot szerzett Morell Mihály rendezésében. A Hunnia Filmgyár igazgatóságából és a Magyar Filmalkalmazottak Szabad Szakszervezete tagjaiból alakult bizottság javasolta is a tervet állami támogatásra. [6] A forgatókönyvet Dallos Sándorral írták meg [7], de az államosításkor a Sarló Filmvállalat is – miként a pártvállalatok mindegyike – megszűnt, s a terv egy időre feledésbe merült. Az újonnan alakult nemzeti vállalat vezetői, Révai Dezső igazgató és helyettese, Hont Ferenc művészeti vezető, miközben Radványi Géza bevonásával megfelelő témát kerestek az államosított filmgyártás megindításához, átolvasták a filmvállalatok örökül hagyott kész vagy félig kész forgatókönyveit, és ráakadtak erre a témára is. Dallos forgatókönyvét azonban nem találták megfelelőnek, és azt tanácsaik alapján átírták Bencsik Imrével. Mivel ez a változat sem elégítette ki őket, tovább csiszoltatták a könyvet, amelyet végül a Magyar Film dramaturgiai munkaközössége készített el, azaz seregnyi ember „dolgozott bele”, alakította végső formájára. Az így elfogadott, „hivatalos”, lepecsételt forgatókönyvet azután később a rendező, Bán Frigyes a forgatás során – az eredeti regény és Dallos forgatókönyvének szellemében – jócskán megváltoztatta. [8]

A gyár vezetői Szóts Istvánt szerették volna megnyerni a film rendezőjének [9], de politikai „színezete”, kispapártnak vélt „orientációja”, főként pedig a betiltott és dobozban maradt *Ének a búzamezőkről* című filmjének az MKP vezető köreiből terjedő, kedvezőtlen

megítélése miatt változtattak eredeti elképzelésükön. Radványi Géza, akit szintén felkérték a film rendezésére, arra hivatkozva, hogy ő pesti polgár lévén nem ismeri a vidéki életet, elhárította az ajánlatot. A tapasztalt rendezők közül, akik már a háború előtt is forgattak – különböző okok miatt – nem jöhettek sokan számításba. Morell Mihály, akinek a felkérése már korábban is szóba került, ugyancsak nemet mondott. Ekkor vetődött fel Bán Frigyes neve, aki a Sarló Film számára forgatta a *Mezei prófétát*. Noha ez is sokat bírált, „ellenséges” ideológiát tükröző filmnek számított, a tapasztalt rendező, Bán mellett (túl azon, hogy objektíve nem volt nagy választási lehetőség) döntött végül is az, hogy ő lakott a legközelebb a Hunniához. „Nézzétek meg, otthon van-e?” – utasította az igazgató a későbbi asszisztenseket. Makk Károly és Hintsch György elstettek Bánhoz, otthon találták, és bekísérték a filmgyárba. Ő elvállalta a megbízást, jó lehetőséget sejtve arra, hogy módosítsa azt a kedvezőtlen képet, amely a *Mezei próféta* kapcsán kialakult róla. Mint a jövő igazolta, jól döntött: a film sikere után Bán Frigyes a magyar filmgyártás vezető rendezőjévé lépett elő.

Politikai „alkalmasságát” illetően azért maradhatott némi kétely Révai Dezsőben és Hont Ferencben, mert „tehetséges fiatal káderekkel alaposan támogatták” [10]: beosztották melléje Máriássy Félixet vágónak, Zákonyi Sándort első, Makk Károlyt és Hintsch Györgyöt másodasszisztenseknek, Herskó Jánost és Teuchert Józsefet felvételvezetőknek, Bálint Györgyöt játékmesternek, Balázs Bélát pedig konzultánsnak kérték fel. [11]

Míg mindezek az előkészületek tartottak, a film *Piros Góz* ideiglenes címmel futott, amelyet a regény bécsi kiadásának is címéül választottak. Több címverzió is számításba jött, amikor a filmváltozathoz keresték a megfelelőt, végül – Háty Gyula javaslatára – a tömör, kifejező és jelképes *Talpalatnyi földet* választották. [12]

Ami a női főszereplő személyét illeti, először Ruttkai Évára gondolt a rendező. Próba felvételt is csináltak vele, de Bán Frigyes úgy vélekedett, hogy pisze orra megakadályozhatja abban, hogy a film sztárja legyen. Arra próbálta rábírni Ruttkait, operáltassa meg az orrát, amit ő nem vállalt. Végül a mozik nézői előtt még ismeretlen, a Nemzeti Színházban azonban már szép sikereket aratott Mészáros Ági kapta meg a főszerepet. Partneréül Bacsó Péter és Makk Károly Szirtes Ádámot, a színiakadémia fiatal tehetségét ajánlotta Bánnak. Ő nagy kockázatot vállalva – hisz Góz Jóska megszemélyesítőjén állt vagy bukott a siker, azaz Bán további pályafutása – elfogadta a javaslatot, mert Szirtesről már az első percek után tudta, hogy született filmszínész,

kiváló „nyersanyag”, akiből azután – Mészáros Ági segítségével, aki Szirtessel a forgatás előtt minden jelenetet átbeszélt és elemzett – nagyszerű, beszédmodorában, viselkedésmódjában, arckifejezésében meggyőző, hiteles figurát gyúrt.

A film forgatását – hetekig tartó országjárás után – 1948. június 20-án kezdték el Tiszaörsön, majd Ócsán, a Pereg-Mold-tanyán folytatták. Ezek a felvételek közel három hónapot igényeltek. Az első ún. nagy jelenet, a lakodalom felvételére – hitelességét Katona Lászlónak, a film néprajzi szakértőjének jelenléte garantálta, akinek köszönhetően számtalan eredeti helyi népszokást is felhasználtak a filmben [13] – Tiszaörsön, Bakos Károly gazda házában, illetve udvarán került sor. A ház egy részét, illetve tornácát a díszlettervező, Pán József erre a célra átépítette. 400 helybeli lakos szerepelt a Tiszaörsön forgatott jelenetekben – így a már említett lakodalmi képsorokban is –, olyan nagyszámú statisztéria, amilyenre korábbi magyar filmben nem volt példa. Mindaz, amire csak szükség volt a filmhez (és a várható sikerhez), rendelkezésre állott. „Eddig azért nem tudtunk mindig művészi filmet nyújtani – mondta Bán Frigyes –, mert a magántőke nem engedélyezett költséges felvételeket. Most azonban módunkban áll a legdrágább jelenetek leforgatása is.” [14] Tiszaörsön 15 napig tartózkodott a 84 tagból álló „expedíció” (ahogy Bán nevezte a stábot). 20 tonna anyagot vittek le. A lakodalmi jelenethez „villanyáram ellátására” az egri centrálé két autóra szerelt transzformátort bocsátott rendelkezésükre. [15]

Ócsán, ahol a film másik kulcsjelenetét, a gátszakítást forgatta Makay Árpád, 300 kubikos vett részt a felvételekben. [16] Akkor, amikor a filmezéshez még elengedhetetlennek számított a napsütés, istenkísértésnek tűnt, hogy Makay néhány alkalommal – amikor már mindenki a jelenet befejezését várta – szeles, borús időben is felvett egy-egy beállítást. Végül épp ezeknek a felvételeknek köszönhetően alakult ki a film képi stílusa, magyar filmben ritkán látott realizmusa.

A forgatásokra Bán Frigyes egyénisége, modora nyomta rá bélyegét. Kiválóan irányította munkatársait, a színészeket, s a munka során valósággal átdolgozta a könyvet. Mindezt szinte észrevétlenül tette: „hangsúlyokat igazított helyre, helyzeteket korrigált, atmoszférát hitelesített”. „Tucatnyi színes ceruzájával előző este előre berajzolta a forgatókönyv bal oldalára a másnapi jelenetek mozgását. Nagy szakmai rutinja ebben is érvényesült. A véletlenekben rejlő lehetőségeket és az esetleges tényezőket egyaránt a maga javára tudta kamatoztatni, hagyta érvényesülni, beépülni filmjébe.” [17] Így érte el, hogy „a

magyar falu végre igazi arcát mutatta”. „Végre egy film, amelyben a parasztság magára ismer. Soha még magyar film ennyire valóságosan nem ábrázolta a magyar parasztot” – erősítette meg az író, Szabó Pál is. [18]

A 48 nap alatt leforgatott filmet – 33 nap külsőben, 15 belsőben – 1948. december 4-én fejezték be és adták át 2889 méter hosszban a gyár vezetőinek. [19]

A film egy zsellérfiú és egy zsellérlány küzdelméről szól, amelyet boldogságukért és boldogulásukért folytatnak egy olyan világban, amelyben pénz a pénzzel, birtok a birtokkal házasodott.

Juhos Marikát (Mészáros Ági) szülei Góz Jóskának (Szirtes Ádám) szánják, de közbeszól a szükség – a Juhos család adós lesz, fizetnie kell, különben elárverezik a házukat –, s a lánynak a gazdag paraszthoz, Zsíros Tóth Ferkéhez (Egri István) kell mennie. Apa és lánya beletörődnek ebbe, Góz Jóska azonban nem. A lakodalomból ragadja el a lányt, vállalva, hogy előteremti a család megmentéséhez szükséges pénzt. Hiába áll be azonban kubikolni, fiatal, várandós feleségére szemet vet az intéző, és az ezért a vele öltre menő fiút elzavarja a munkából. A Juhos-portát elárverezik, az öregek Gózákhöz szorúlnak. Jóska a maga lábára akar állni. Zöldségekertészteremt, de a szárazság és a kútjukat Ferke felbujtására tönkretévő „kulákbérencek” pusztítása után elszáradnak káposztái, nem tud időben szállítani a kereskedőnek. Pedig víz van bőven még a szárazságban is az uradalmi halastóban, abból azonban nem adnak. Góz a parasztok élére áll, el akarja vezetni a saját és azok földjére a vizet. Az intéző azonban megakadályozza őket. Barátját, Janit (Molnár Tibor) lelövik a csendőrök, mire ő hirtelen dühében a mélybe taszítja a zsilipről az intézőt. A börtönajtó bezárul mögötte. 15 évet kapott, „szabadul 1945-ben” – közli a befejező felirat.

Noha a cselekmény 1930-ban játszódik, mindenekelőtt aktualitását dicsérték a filmben, minthogy a mezőgazdaság „szocialista átszervezésének” kezdetén „a zsírosparaszt kulák kérdést tárja elének megdöbentő realitással”. [20] Maga az író is mai figurát látott hőisében. „Piros Góz Jóska a mai falu híres legénye, lányok, asszonyok ideálja, legény-pajtások példaképe. Természetes, élő, eleven figura, aki a környék-ten és sűrű hétköznapi paraszti élet küzdését, harcát, reménykedését, a múltfélben lévő világrénddel szembeni magatartását tettekkel [...] dokumentálja. Vagyis Piros Góz Jóska a modern magyar paraszt.” [21] „Mint egy klasszikuson kontrapunktozott zenemű két párhuzamos melódiája, így szól egymás mellett a film két szólama: a szegény-



paraszti élet rettentő súlyossága és a parasztember nagy optimizmusa” – írta róla Balázs Béla. [22]

A korabeli magyar és külföldi nézőt azonban mindenekelőtt az a líraiság fogta meg, amellyel a film oly bensőségesen és mélyen ábrázolja a fiatal pár küszködését létükért, egymásért. Számára a többi tényező csak keret volt, többé vagy kevésbé ismert valóság, amelyet a két rokonszenves főhős tett átélhetővé. Bán Frigyes tisztán, mindvégig egyszerűsége törekedve jeleníti meg történetüket a vásznon. „Primer módon realista, az érzelmi logika szintjén mozog, mindenféle áttételes jelentés, stílári szándék nélkül. [...] Értékei nem filmnyelvi leleményeiben keresendők – formájában a harmincas évek magyar filmgyártásának megszabályosabb terméke –, hanem a nagyszerű színészi alakításokban, amelyet Bán ösztönzött, hagyott érvényesülni.” [23]

Tény, hogy a képsorok építkezése közkeletű, a harmincas években gyakran alkalmazott módszert követ (totálkép, majd a jelenet felbontása közeliekre, aztán ismét egy totál, hogy emlékeztessen az alaphelyzetre, s újra – „színesítő” funkcióval – közeli, mint a filmet nyitó lakodalmi jelenetben), de Bán, ha a cselekmény megköveteli, a montázstechnika találóan alkalmazott eszközével felgyorsítja a ritmust (a tánc, a munka, a piac, a pénzelszámolás pergő képei), 576 beállításra bontva fel a 98 képből álló filmet.

A magyar filmek oly gyakori hibája, sebezhető pontja, a statikusság ebben a filmben nem kísért. A felvevőgép aktív, cselekvő részese a jeleneteknek. Bán, ahol teheti, „megmozgatja” a filmet, szakít a hagyományos, szemmagasságból fényképezett-komponált beállításokkal (*daruval* le az ünneplő lakodalmi asztalra; Góz egyedül iszik, a gép rákocsizik, „skurcban” mutatja, vállá fölött látjuk, amint az asztalra M betűt rajzol; ráközelítés-hátrakocsizás a szereplők, így Jóska arcára/arcáról, az árverési asztalnál).

Mindezen formai, filmnyelvi erénye ellenére, mégsem a feldolgozásmód, a stílus, hanem a téma, a szereplők tették a *Talpalatnyi földet* „a magyar parasztság filmposzává”, amellyel méltán büszkélkedhetett a filmgyártás ország-világ előtt. Mindenki ünnepelhetett benne, amit látott vagy látni vélt. „Voltaképpen egyetlen emberpár, egyetlen család, egyetlen falu története, de benne van – a legigazabb realizmus törvényei szerint – az elmúlt idők egész falusi világa és élete. [...] A magyar szegényparasztság osztálytudatának keletkezése és fellobanása, az osztálytudat születésének hőskölteménye.” [24] S mint ilyen, ez a film sem mentes a korabeli ábrázolásmód leegyszerűsítő, antagonizáló jellegétől, „hurráoptimizmusától” (a befejező képeken a nagyüze-

mi mezőgazdaságra jellemző öntözést, virágzó, „zöldellő” földeket, kertészetet látunk). Az ábrázolt rétegek, osztályok képviselőinek jellemzésében (és filmbeli ábrázolásuk során) a nagy vonalakban, erőteljesen felvázolt „tipikus jegyek” dominálnak, az egyediak elmosódnak vagy hiányoznak. A parasztság képviselői jók, nemesen egyszerűek és elesettek, a fennálló rend kiszolgálói brutálisak, aljasak, léhák. „Van azonban ennek a történetnek egy motívuma, amely a legmélyebb tanulsága, de [...] hiányossága is. [...] A szegényparaszt [...] az öntudatos munkásság szervező forradalmi ereje nélkül nem tudja [...] kivívni jobb sorsát. Ez az igazság a nagy tanulsága a filmnek.” [25]

A film külföldi fogadtatása a legderülátóbbak várakozását is felülmúlta. Az 1949-es Mariánské Lázně-i nemzetközi filmfesztiválon – ahol Munka-díjjal tüntették ki – indult el sikersorozata, amely két esztendőn át folytatódott Keleten és Nyugaton. Franciaországban Georges Sadoul a legszebb jelzőkkel illette „ezt a nagy parasztregeényt és szép szerelmi történetet”, és a háború után készült, a népi demokráciákból Nyugatra eljutott legfontosabb filmek egyikének tartotta. „A *Talpalatnyi föld* [...] legszebb jelenete [a földesúr földjén] játszódik. Semmi sem történik, vagy csaknem semmi. Az asszony elhozza férjének az ebédet, és az óriási síkságon a munkások leülnek enni. Ez az egyszerű epizód olyan igaz, olyan őszinte, hogy valódi líraiságot áraszt, és képei a filmművészet remekműveit idézik fel. Elsősorban a szovjet filmművészetét, amelyet Bán Frigyes nem utánoz, de amelynek nagy tanításait kétségtelenül megértette.” „Bizonyos jelenetei – írta a *Libération* – egy nap majd a filmtárak repertoárjában fognak szerepelni: az intéző felügyelete alatt ásó emberek, az asszonyok érkezése a szegényes eledellel; a hallgatva elköltött ebéd; az ember (Maklár Zoltán), aki megosztja szegényes adagját két éhező gyerekkel, az árverés, a parasztok vonulása a gát felé.” A filmszakma orgánuma, a *L'écran français* kivált a film utolsó jeleneteit értékelte: „a földesúri halastó felé vonulás, a gát átvágására felemelkedő ásó, amelyek kirajzolódnak a bizonytalan hajnali égre, olyan drámai intenzitással bírnak, amilyent filmművészet ritkán ér el”. De a „legnagyobb” dicséret a tengerentúlról érkezett: „Úgy látszik, nemcsak a franciáknak, hanem a magyaroknak is megvan az érzékük ahhoz, hogy érzéssel elevenítsék meg a tanyát és a növekvő termést.” [26]

## Széthulló dzsentrivilág

A *Talpalatnyi föld*ben a vidék birtokosa, a halastó gazdája végig távollétével tüntetett: helyette – a hatalom jelképeként – csak intézője és a csendőrök képviselték a fennálló rendet. Ez a rend azonban rájuk csak támaszkodott, alapját azok alkották, akik a filmből hiányoztak: a nagy- és középbirtokok urai, a „széthulló dzsentril társadalom [...]”, a sok ezer holdas birtokok henyélő gazdái – az avary lázslók és szakhmáry zoltánok –, akik problémáikat csak gyilkos vagy öngyilkos revolvergolyóval tudják elintézni” [27], s akiknek vergődését, halálusáját Móricz Zsigmondnál hívebben senki sem tudta ábrázolni.

A magyar filmgyártás számára a móriczi valóságglátás, az elemző és kritikus szemlélet példamutató örökségül szolgált e korszakban. Senkinek annyi művét fel nem dolgozták ez idő tájt, mint Móricznak. [28] Három egész estét betöltő és két rövid játékfilm készült írásaiból alig nyolc év alatt. A korszak lobogója Petőfi volt, de legtöbbet Móriczból és Mikszáthból merített. Révai József mélységesen elítélte azokat a „baloldaliakat”, akik lebecsülték klasszikus örökségünket. Mindenekelőtt Móriczra és Mikszáthra hivatkozott, akiknek kritikai látásmódja nélkül nem lehet hazafiasságra nevelni. Az MDP II. kongresszusán, ahol ismételten felvetődött a kulturális örökség kérdése, Révai a klasszikus magyar irodalomra hivatkozott, mint olyan alapra, amelyhez a szocialista kultúrának vissza kell nyúlnia. [29] Így némiképp jobban érthető, miért készült, készülhetett egymást követő évben két Móricz-regényből – a *Forró mező*kéből és az *Úri mur*iből – film, hisz mindkettő tulajdonképpen ugyanazt a kérdéskört elemzi, világítja meg: a birtokos osztály széthullását, erkölcsi válságát, amely rendezetlen magánéletében, hálószoa-konfliktusaiban is tükröződik. Mintegy *ellenképe* ez a két film a *Talpalatnyi föld*nek, azt mutatja, ami abból hiányzik, a másik oldalt, a szemben álló felet, a hatalomból kiszorítottak helyett ezúttal a hatalom birtokosait.

Móricz regényéből az első forgatókönyvvázlatot Balázs Béla írta meg, de ezt Várkonyi Zoltánnal átdolgoztatták, így az eredetiből nem tudjuk, mi maradt. Várkonyit szemelték ki a film rendezőjéül is, de végül is Apáthi Imrére bízta a feladatot, Várkonyi mint játékmeister működött közre. A női főszereplőt illetően is megoszlottak a vélemények. Vilma szerepét eredetileg Tolnay Klárinak szánták, a választás később mégis Karády Katalinra esett. A negyvenes évek szinte egyeduralkodó új női sztárja 1944 tavaszán állt utoljára felfelvőgépre elé.

Közismert angolbarátsága a német megszállást követően *persona non grata*-vá tette a filmvilágban. A felszabadulás után három filmet is akartak „építeni” a nagyon népszerű Karádyra – közülük a *Ferge*-teget Radványi Géza rendezte volna –, de az elképzelésből semmi sem lett. Karády nagy izgalommal és lelkesedéssel készült a visszatérésre, de az eredmény azt igazolta, hogy a munka híján eltelt évek nem múltak el nyomtalanul felette. Csábja és bája a régi volt, de magabiztosságát elvesztette, idegenül mozgott a lámpák fényében a felvevőgép előtt. Mesterkelt játéka, fáradt mosolya – amely részben betegségének volt köszönhető, emiatt a forgatást is félbe kellett szakítani –, sajtáságos, szenvelgő modora anakronisztikus jelenséggé tette az új magyar film-művészetben. Rutinos partnerei ahelyett, hogy segítették volna, „elnyomták”, a fiatalabbakkal (Szakáts Miklós, Szabó Sándor, Benkő Gyula) pedig nem találta meg az összhangot a játékban.

A *Forró mezők* műtermi felvételei 1948. július 26-án kezdődtek meg – Apáthi irányításával – a Hunniában, és augusztus 13-ig tartottak. Háromnapos szünet után a stáb a Nagykőrös melletti Felsőbabádra utazott a külsőkre. A földesúri kastélyt már korábban meglelték Alsó-dabason, itt is forgattak néhány jelenetet, majd – 37 napi forgatás után – 1948. szeptember 6-án fejezték be a munkát. [30]

A film az elképzelések szerint „a vidéki magyar dzsentrivilág életét eleveníti meg, pontosan úgy, ahogy Móricz látta”. („Jó, jó, a regény Móriczé, de éppen ez a baj. Mert a filmre Móricz nem mondaná, hogy az enyém [...], a filmből épp ő hiányzik a legjobban.”) [31]

Avary László (Szakáts Miklós), a környék „kényura” rossz házasságban él, és – mint sorstársa és *alteregója*, Szakhmáry Zoltán az *Úri muri*-ből – egy parasztlánynál vigasztalódik. Felesége Vilma, a környék legendás szépasszonya, akibe mindenki szerelmes, aki számft valamit a környéken. Fábián főszolgabíró (Földényi László), Papp Béni, a városi főkapitány (Szabó Sándor), Boldizsár Pista, a fiatal birtokos (Benkő Gyula), ha alkalom adódik rá, teszik neki a szépet. Avary tetten éri feleségét, amint távollétében Boldizsár Pistával vacsorázik a kastély teraszán. Féltekenységében lövésre emeli revolverét, de mielőtt elsüthetné, golyó éri, és holtan zuhan a földre. A gyilkos után egy lábnyom marad, meg egy szemtanú, Lábatlan, a hadirokkant kertész, aki másnap gipszmintát vesz az árulkodó bűnjelről, és elrejtí azt.

A főkapitány, noha a város határán kívül illetéktelen, az eljárást megelőzve nyomozni kezd, hamis tanúkat „kreál”, azt a látszatot keltve, hogy Avary öngyilkos lett. Mindezt Vilma kegyei elnyeréséért teszi, aki azonban elutasítja, és magát okolja férje öngyilkosságáért. A birtokot csak Avary 25 ezer dolláros életbiztosítása menthetné meg, de a járadék öngyilkosság esetén nem fizethető ki. A család a nyomozás újrafelvételét kéri, a főkapitány bűnössége – a gipszminta révén – kiderül, de ő a felelősségre vonás elől az öngyilkosságba menekül. Vilma értelmetlennek látja életét, és követi férjét a halálba.

Móricz regénye egyszerre társadalmi látélet, lélektani dráma, s feszültségekkel teli, izgalmas bűnügy. Nyomozás, amelynek során egy társadalmi osztály képviselőit leplezi le, önzésükre, kicsinyességükre, erkölcstelenségükre világít rá. A filmből azonban épp Móriczot hiányolták bírálói. Az író mindössze egy-két „lélegzetvételnyi” időre van jelen benne: „az első képek füledt júliusa, asztagokkal, cséplőgépekkel, fojtott és forró erotikával, s a befejező részben is van költőiség, kifejezőerő”, mintegy jelezve, hogy a filmben szereplő társadalmi rétegnek „úgyiszlóván egyetlen komoly problémája volt – a Nő”. Meg a birtok – tehették volna hozzá a látottak alapján.

Az első Móricz-regény-adaptáció váratlanul nagy vihart kavart: „a film minden tekintetben mélyen alulmúlta a nyakozást”. A forgatókönyv hiányosságai, amelyek kiküszöbölését épp a forgatástól remélték, még hangsúlyozottabban jutottak érvényre. „Szinte érthetetlen, hogyan csúszhattak bele a filmbe olyan régimódi ízléstelenségek, mint a bekopírozott vallomások. A forgatókönyv ódivatú kép- és szövegkapcsolásai csak bántóbban jelennek meg a kivitelezésben. Ugyanez áll a miliőrajz hibáira. [...] [A film] sok helyütt érthetetlen. Az ízlésbeli eltévelyedések sok helyütt politikai hibába csapnak át (például a főkapitány primitív jellemzése).” A Központi Lektorátus és Dramaturgia vezetője, Háy Gyula ezért több változtatást javasolt. A mezei munka képeinek azt a részét, amikor Avary magához hívátja a menyecskét, és valami olyat súg a fülébe, „hogya attól kitör a parasztforradalom”, vagy ki kell vágni, vagy árulják el a szerzők, mit mond Avary. (A forgatókönyvben ennek a jelenetnek egészen más jelentése volt, mint a filmben.) A főkapitány első útjából továbbá feltétlenül ki kell vágni a kézikocsi- és az arcképeződot. Vilma „én öltem meg” szövegű mondata teljesen félreérthető. Amit utána mond, az viszont érthet-

len. A bekopírozott vallomásokat könyörtelenül ki kell vágni. A bekopírozás csak egyetlen helyen maradhat meg: ott, ahol a főkapitány öngyilkossága előtt végiggondolja a történeteket. Julis üldözése egyáltalán nem felel meg a magyar parasztok temperamentumának. „Némi rövidítéssel tompítani lehetne.” Amikor Lábatlan bemutatja az öntvenyt a jegyzőnek, nem tudjuk, hogy az mi. Egy-két mondatos szöveget kell alátenni, ami a látottakat magyarázza. A főkapitány teljes összeomlása előtt hiányérzetünk van, ezért nem érthető a vallomás. „Meg kell kísérelni, hogy a meglévő anyagot, amit kivettek, ide visszarakják. A befejezést illetőleg, helyeslem azt a javaslatot, hogy Vilma ölje magát vízbe, és azt egy vízparton leforgatandó rövid kép beiktatásával oldják meg. A változtatás keresztülvitele után Ránky [György] adjon alá vastagon zenét, és akkor a film szép csendben elmehet a többi között valamikor a szezon közepe táján.” [32]

A filmgyár „egyelőre” nem akarta „kihozni” a filmet. A Filmpolitikai Bizottság vezetői, az MDP kultúrpolitikáért felelős irányítói (Sala Sándor, Horváth Márton, Orbán László) is megtekintették, és helyesnek találták ezt a döntést. Rámutattak „komolyabb politikai hibáira”. „Nem szabad sürgetni, meg kell javítani” – mondták. És változtatásokat is javasoltak.

„Kocsifelrúgás, ablakbetörés nem egyeznek Papp Béni egyéniségével. Ki kell venni. Brutalitását nem szabad eltúlozni. »Gyülekezési jog« plakátot ki kell venni. Semmi köze az egészhez, értelmetlen, hogy ott van. A film elejét rövidíteni kell. A temetői lázadásból ki kell hozni, hogy [a parasztok] félnek attól, hogy köztük fogják keresni a gyilkost, a bűnbakot. Az egész film menetében hiányoznak az indokok. Nem tudni, hogy ki és mit, miért csinált.” [33]

Ezen intencióknak megfelelően, 1949. január 15-én dr. Ranódy László, Bálint György, az MFNV Játékfilm-főosztályának vezetője, Várkonyi Zoltán, Apáthi Imre, Morell Mihály és a gyártásvezető, dr. Vitéz Miklósné megbeszélték azokat a változtatásokat, amelyeket átvágással megejthetnek. A dramaturgiai hibákat két közbeiktatott, rövid és olcsó jelenettel tervezték kijavítani (amit az öt nap pótfelvétel során meg is tettek), ami „értéket és összefüggést fog adni a filmnek”. Várkonyi beadott ezekre vonatkozóan egy elképzeléstervezetet, de újraíratott vele, mert hiányoztak belőle „egyes megbeszélt dolgok”. [34] Így a *Forró mezők* – 994 743 forintos összköltséggel – elnyerte végleges arculatát. [35]

A film készítői – sőt megrendelői is – némi fáziskésésben voltak azonban a valósággal, legalábbis ami a feldolgozás- és ábrázolásmódot

illeti. „Ilyen filmet ma már nem szabad csinálni. [...] A demokratikus kultúra irányítói nem ok nélkül hangsúlyozták, hogy minden művészi alkotásnak optimizmust, életörömet kell sugároznia a dolgozó emberek lelkébe.” – fogalmazta meg a követelményeket egy kritikus. „Az új nemzedék nem kap semmit ebből, ami morális, lelki épülésére szolgál.” [36]

Ráadásul a módosítások, változtatások nem szolgáltak a film javára: eredeti stílusa, elbeszélésmódja érezhetően megtört. A kritikus okkal joggal érezhette, hogy „valami hiányzik ebből a filmből, mintha jelentős részeket kivágtak volna belőle”. Az ízléssel és műgonddal elkészített alkotás – a bírálatok ellenére, amelyek csak Hegyi Barnabás munkáját dicsérték fenntartás nélkül – nem hasonlított a régi magyar filmekre. Látszott, hogy „Szóts István mellett Apáthi Imre az egyetlen rendező, kinek [...] egyéni stílusa is [van], egy naturalizmus felé hajló realizmus [...] franciás képi szimbólumokkal”. [37]

Már a bevezető képek is tanúskodnak erről a stíláris, stilizáló igényről. A folyó egyik partján asszonyok mosnak, a másikon Avary halad. Látni, hogy róla pletykálnak. A gép oldalirányban kíséri a mozgó alakot, Hegyi – igen ritka ez a korabeli magyar filmben – mélységben tagolja a kompozíciót, ezzel ad jelentőséget a tér két különböző síkján zajló cselekménynek. A cséplés montázsának korántsem szokványos képei (alulról, a gépszíj rövidülésben, mögötte fenn a cséplőgépet etető), ahogy a vágatató lovaskocsira telepített kamera az oldalvást elfutó tájat láttatja; a gépmozgások kompozícióteremtő ereje, a felvevőgép helyzetének gondolatot ébresztő használata, amellyel jellemezni tudja alakjait (a megyei urak traccsolása felülről, ahogy behajolnak az asztal fölé, és fejük búbja többet árul el róluk, mint beszédük), mindez meggyőző példája annak, mire képes a rendezői-operatőri fantázia. Találó és hatásos, amint a gyilkos lövés eldördülésének pillanatában a rendező átvág a részegeskedő huszártisztre, aki épp elsüti fegyverét. A mű alaphangulatát az adja, hogy a jelenetek döntő többsége éjszaka játszódik, s bevilágításuk nem kis bravúrt igényelt az operatőrtől. Hegyi Barnabás a világítás valamennyi effektusával él, olykor egy gyertya, olykor egy asztali vagy viharlámpa az egyetlen fényforrás, amelyik megvilágítja a szereplőket. Az arcok világítására különösen ügyel. A belső terek is csak a legszükségesebb fényt kapják: egy lámpa az asztalon az előtérben, egy a háttérben. Valamennyi helyszínt ún. karakterizáló árnyékok egyénítenek. A *Forró mezők* egy ígéretesnek induló rendezői pályafutás szemléletes bizonyítéka. A film kedvezőtlen fogadtatása azonban Apáthi felfelé ívelő rendezői pálya-

futását is kerékbe törte. Több megbízatást nem kapott, holott az általa megcsillantott rendezői erények kedvezőbb folytatást sejtettek. A magyar filmgyártás nem rendelkezett akkoriban annyi rendezői tehetséggel, hogy ezt a luxust – Apáthi félreállítását – következmények nélkül megengedhette volna.

## Ruha teszi az embert

Az a közönségigény, a szórakozás igénye, amelyet a betiltott *Könnyű műzsza* nem elégíthetett ki, 1948 végén változatlanul „napirenden volt”, és nem csekély fejfájást okozott a filmgyártás irányítóinak. Vidám, zenés, könnyed hangvételű filmek kelletek, amelyek harmonikusan kiegészítik a komorabb témákat, nemesebb veretű alkotásokat, de nevetésre nem sok alkalmat kínált a kor. Joggal nevezhetjük ezt az időszakot az európai és a magyar filmgyártás történetében a téma-válság korszakának. Ilyenkor a legkézenfekvőbb megoldás – mivel egy újszülöttnak minden vicc új – egy hajdani sikeres témát újra feldolgozni. S ígérhető-e valami nagyobb sikert a háború után a nevetésre és szórakozásra úgyszólván kiéhezett közönségnek, mint Bakonyi-Szirmai operettje, a *Mágnás Miska*, amely – akár színpadra, akár filmre víve – már több ízben bizonyította, hogy megvan benne mindaz, ami a siker feltétele: szerelem, harag és kibékülés, félreértés és félrevezetés, s mindehhez humor, zene. Ráadásul az a *Mágnás Miska*-feldolgozás, amely 1948-ban készült, valamennyi korábbi felülmúlta.

Bakonyi Károly, a legsikeresebb színpadi szerzők egyike, számos operett szövegkönyvét írta, amelyek közül a *Mágnás Miska* korántsem a legsikerültebb. A darabot – Szirmai Albert Gábor Andor verseire írt zenéjével [38] – 1916. február 12-én mutatta be a Király Színház, Rátkay Mártonnal a címszerepben. Fergeteges sikert aratott ez a meglepően ötletlen és ma már élvezhetetlen szöveg, amelyből a humor legapróbb szikrája is hiányzik. Az a kor azonban, úgy látszik, másként ítélte, s hogy az ízlés mennyit változott azóta, azt mi sem jellemzi jobban, mint hogy még a bemutató évében – a tetszés megnyilvánulásaként – Korda Sándor filmre is vitte a darabot. Azok a nézők, akik 1949-ben a legújabb változatot látták, de még emlékeztek a téma 1943-as filmverziójára – amelyet *Pista tekintetes úr* címmel Babay József és Daróczy József modernizált, a korabeli jelenbe helyezve a történet cselekményét [39] –, rá sem ismertek az új *Mágnás Miskában* a hajdani



és a közelmúltbeli lovászfűra. Békeffi István nagy leleménnyel, seregyi ötlettel, bővérű humorral teljesen átdolgozta a cselekményt, epizódokat és szereplőket hagyott ki, illetőleg teremtetett, Baracsot Ivánból Istvánra, Korláth grófot Korláthyra keresztelte át. Keleti Márton – a közhely itt valóban fedi a realitást – parádés szereposztást csinált. A legjobb jellemzésnek osztotta ki az apróbb szerepeket is, és így nem a véletlen eredménye, hogy közülük sokan – Gobbi Hilda, a kleptomániás nagymama, Kemény László és Sulyok Mária, a grófi pár, Pethes Sándor, gróf Eleméry, Latabár Kálmán és Árpád, a két ütdött „geróf” (ahogy a filmbeli Marcsa nevezi őket), Técsey Pixi és Récsey Mixi – ezzel az alakításukkal évekre emlékezetessé tették nevüket a nézők tudatában. Szirmai zenéjét Fényes Szabolcs dolgozta át és vitte újra sikerre, közel fél évszázaddal azután, hogy dallamai felhangzottak a Király Színházban. [40]

Az eredeti témára szerencsére már senki sem emlékezett, így a korszak kritikája azt ünnepelhette Békeffi adaptációjában – kiemelve, hogy a „téma ma sem vesztett aktualitásából” –, ami az eredetiből éppenséggel hiányzott: „a feudálkapitalizmus éles és találó satúráját, amely „a magyar arisztokrácia léha, üres, önző életét, ostoba előítéleteit gúnyolja ki”, a nézőknek pedig lehetőséget teremt, hogy jóízűen kikacagják magukból a mind „keményebbé” váló valóság valamennyi gondját-baját. [41]

Az előkészületek lassan folytak, mert a film eredetileg másfél millió költségvetését a Gazdasági Főtanács sokallta, és lényegesen csökkeneni kívánta. Meg kellett hát találni a módját, hogyan lehet a rendelkezésre álló összegből „kigazdálkodni” a filmet. [42] Mikor aztán meglették a megoldást, végre újtára indulhatott az első és régóta várt „demokratikus” magyar filmoperett és filmvígjáték, a *Mágnás Miska*.

A film felvételei Keleti Márton irányításával 1948. október 7-én, a búcsújelenet forgatásával kezdődtek meg a Hunniában. Hetekig tartott, amíg a műteremben és a filmgyár udvarán felépítették a színhelyet: egy falusi utcát, háttérben a faluval és a környező dombokkal. E díszlet érdekessége – és ebből adódóan elkészítésének nehézsége –, hogy a műtermet összeépítették az udvarral, és a felvevőgép *fahrt*-sínen közlekedett a hatalmas térben. A zömében belső felvételekből álló film stábja október végétől Alsónémediben forgatta a külsőket – a vasútépítési munkálatok előkészületeit, a belvizes terület feltöltését, ahol több száz kubikost szerződtek statisztériául. [43]

A búcsúban ismerkedik meg Rolla (Németh Marika), az „álruhás” gróf-kisasszony a faluból hajdan elszármazott és mérnökké lett ifjabb Baracs István (Sárdy János). Egymásba szeretnek. Baracs azért tartózkodik apjánál, aki gróf Eleméry intézője, hogy megkezdje a területfelmérést és az előkészítést a majdani vasútépítéshez. Az ideális nyomvonal a falu mellett húzódik, de a belvizes terület alkalmatlan a pályaépítéshez. Baracs, aki közli a gróffal, hogy a földjén keresztül vezet majd a vasút, meghívást kap a kastélyba, dolgozzék, lakják ott, amíg a munkája tart. A falu – élén a bfróval (Pécsi Sándor) – azonban nem nyugszik bele a döntésbe, kész feltölteni a rétet. Baracs, aki „egy a népből”, mélyen együttérzettel velük („ami jó hatszázötvennek, az többet ér, mint ami jó egynek”), s közli a gróffal, hogy mégsem az eredeti elképzelés szerint építteti meg a vasutat. A gróf erre kiutasítja kastélyából, mondván, egy úr nem szegi meg az adott szavát. „Látszik rajta, hogy nem gróf” – veti oda a Rolla körül legyeskedő Mixi. „Az illet már száz méterről, a szagáról megérezni.” Ez a sértés mélyebb nyomot hagy Baracsban, mint a kiutasítás. Bosszút forral. Eleméry gróf lovászfőjét, az „ütődött” Miskát (Gábor Miklós) – akinek nagyon is megvan a magához való esze – frakkba öltözteti, és mint Eleméry gróftól mutatja be Korláthyék estélyén. Rolla, aki tudomást szerez erről, megleckézteti Baracsot: Marcsát, a szolgálot (Mészáros Ági) Anasztázia grófnőként rászabadítja Miskára. Időközben megérkezik Eleméry gróf is. Baracs felfedi saját turpisságát. Ismét kiutasítják a kastélyból. Rolla — szakítva a családjával — követi őt.

A forgatókönyv humorát, nyelvi leleményeit a színészek mindvégig kiaknázzák. Szinte érezni, látni, hogy valamennyien jól érzik magukat szerepükben. A két Latabár, Gábor Miklós és Mészáros Ági harsány komédiázását jól egészíti ki Gobbi, Kemény és Sulyok visszafogottabb, fanyarabb játékszívlusa, kiváló karikírozókéességük látványos bizonyítékaként. A film tempója végig lüktető, pillanatnyi üresjárat sincs benne, a szerelmi jelenetek kellőképpen érzelmesek, s csak néha válnak érzelmössé, de ezt feledtetni tudja a következő kép ironiája, verbális vagy képi humora. Békeffi átvette, de csak módjával alkalmazza – Marcsa/Anasztázia grófnő karikírozásánál – az arisztokrácia francia műszavait majmoló, azokat nevetségesen elferdítő verbális humorforrást, új elemekkel gazdagítja a szereplők jellemvonásait (például a nagymama kleptomániája, udvarhölgyet mímelő modora, ami számos humoros epizód alapja). Nem csoda, hogy a 65 napi forgatás befejezését – január 19-ét – követő napon a Filmpolitikai Bizottság „úgy, ahogy volt” elfogadta az összeállított, végleges változatot, és január

31-én elkészült a 77 képből álló, 2368 méter hosszú standardkópia. [44] A kiváló alakításokban bővelkedő, humorban gazdag film – a várakozásnak megfelelően – nagyon szórakoztatta a közönséget, de a kritikusnak „mégis az tetszett a legjobban, hogy a közönség akkor adott hangos kifejezést tetszésének, amikor jól beolvastak a földbirto-  
kosoknak”. „Hiába, még filmoperettben is ennek van a legnagyobb hatása.” [45]

Az „úri világ” kipellengérezése a szatíra, a humor eszközével hatásosabbnak bizonyult, mint a maguk „komor valóságában” ábrázolt jellemek és események korábbi filmjeinkben. A *Mágnás Miska* a felszabadulás után készült filmek közül mindmáig a legtöbb nézőt vonzotta a moziba. Mindenekelőtt és -felett azt üzenete nézőinek, hogy gróf és paraszt között csakis a ruha teszi a különbséget, és ha ez így nem is volt igaz, mégis nagy tetszést váltott ki, amint a leleményes lovászfű megleckéztette az arisztokráciát. Ez olyan útnak, törekvésnek látszott, amelyen érdemes volt továbblépni, újabb ötletekkel kiaknázva a benne rejlő potenciális (ideológiai) profitot. A téma parafrazisát – amott egy frakkal, itt egy díszmagyarral a főszerepben – a *Díszmagyar* szolgáltatta, amely e nevezetes ruhadarab segítségével egyben „a Horthy-idők ál hazafiságát” gúnyolta ki. [46]

A két filmben azonos funkciót betöltő ruhadarabok közül az utóbbi, a díszmagyar nemcsak a műben, de a filmgyártás berkeiben is nagy vihart kavart.

A *Díszmagyar* alapötletét Pásztor Lajos és Nyíri Tibor nyújtotta be a filmgyárba, de Stób Zoltán, a *Képes Figyelő* szerkesztője – a film előkészületeiről tudomást szerezve – kétségbe vonta szerzőségüket. Stób 1936-ban *Hajtóvadászat* címmel filmnovellát írt, amely feltűnő hasonlóságot mutatott az induló film alapötletével. Akkoriban a filmet német és magyar verzióban akarták elkészíteni, de „német relációban szükség volt egy »megfelelő származású« szerző szerepeltetésére”, akit Segesdy László személyében meg is leltek. A forgatókönyvre az UFA előleget is fizetett, a film azonban nem készült el. Az Erdélyi Filmvállalat a novella alapján új forgatókönyvet íratott 1939-ben Nóti Károlylyal, és *Szervusz Péter!* címmel – Páger Antallal a főszerepben – a Hunnia telepén filmet készítettek belőle. Ebben azonban a díszmagyar helyett frakk szerepelt, mivel az alkotók félték, hogy a hatóságok nem engedélyezik az előbbi ruhadarab „lejárátását”, ami szerepéből következett volna.

Stób bejelentésére vizsgálat indult a filmgyárban. Megállapították, hogy az alapötlet számos korábbi színdarabban is szerepelt, a kor

közhasznú témájaként számos film alapötletétől szolgált (valaki másnak adja ki magát, vagy másnak látszik, mint aki valójában). Nem látták tehát akadályát, hogy a forgatókönyvből – amelyet Hárs László, Gyárfás Miklós [47] és Gertler Viktor írt – az utóbbi filmet forgasson.

Az előkészületek után – a tervezett szereposztást mindössze egy helyen kellett megváltoztatni (Viktor Emanuel szerepét Rátkay Márton helyett Peti Sándor kapta) – 1948. november 10-én kezdődött meg a forgatás, amely 1949. január 19-ig tartott. [48]

Rédey Lajosnak (Benkő Gyula) – akit tanítványa, Gohrmann tábornok Kitty nevű lánya (Bánki Zsuzsa) és az úri társaság csak Lalának szólított –, az egyetemi Olasz Tanszék tanársegédjének öltönyét megszállottan lóversenyző barátja (Rátonyi Róbert) zálogba csapja, s ő csak szállásadónője elhunyt férjének díszmagyarjában indulhat öltönye keresésére. Odüsszeája során beleszöppen a Viktor Emanuel király érkezésére váró előkelőségek közé, „főszereplője” és „kulcsfigurája” lesz egy óriási panamának, lopás gyanújába keveredik, részt vesz a magas vendég tiszteletére adott kormányzói fogadáson, mígnem az urak világában tett kirándulástól megcsömörödvé visszatér a magáéba, ahol az előkevert öltöny és a gőgös, nagyravágó Kittynél hozzáillőbb munkáslány, Ilonka (Kovács Mária) várja.

A mozgalmas cselekmény, amelynek pergő ritmusa, újabb és újabb fordulatai feledtetik a sokszor didaktikus ábrázolásmódot és dialógusokat, az apróbb szerepek kitűnő megformálói – kivált Darvas Iván dadogó Dodója, ez a nagyvonalú csirkefogó; Pongrácz Imre, a korszak meredek ívben felfutó komikussztárja; Keleti László ócskása, Solthy György tábornoka, Peti Sándor kettős szerepében – minduntalan megnevettetik a nézőket, így a tanmesének induló film hamarosan bohózatba csap át, igaz, nemcsak humorának köszönhetően. Már-már megmosolyogtató a sok „mesebeli gonosz uraság” és az egyedül becsületes Rédey Lala aránytalan és eleve eldöntött hadakozása, amelyben a szerzett sebeket csak Ilonka tiszta, anyagi mosolya feledteti, mint egy meg sem történt, rossz álmot. Érdekes tanulsága e filmnek – amely később számtalanszor igazolódik a korszakban –, hogy egy vígjátékban, ha jó humorral, s nem kevésbé jó színészekkel kísérlik meg, minden társadalombírálatot el lehet fogadtatni anélkül, hogy a nézőből ez visszatetszést váltana ki. Erre komoly hangvételű

alkotás sosem volt képes, és a későbbiekben sem lesz az. E filmnyelvi ötletekben igen szegényes műben, amelyben jószerivel csak a bank-szolgá keresését illusztráló, futkosó lábak montázsa és a várbeli fogadás során a magát csillogó vázában vizsgáló király torz portréja tanúskodik némi vizuális leleményről, Gertler jól aknázza ki a félreértések örök vígjátékából adódó fordulatokat, s meggyőzően sugallja, mire képes a látszat, ha – akarva vagy véletlenül – valaki kiaknázza. S mi sem teremtheti meg jobban a látszatot, mint a ruha, a társadalmi rang jele, amelyben a hatalom egész mágikus varázsa összegződik és kifejeződik. E korai filmek mindegyikének van egy általános (általánosítható) érvényű közlése, amely mélyebben húzódik meg, mint az aktualizált téma, aminek – jellegzetes módon – fájó hiányát érezni a későbbiekben. A lapos politizálás és a forradalmi retorika – úgy látszik – nem helyettesítheti érdemlegesen a műalkotásokban az aktuálisan túlmutató, ha nem is örök, de több korszakon át érvényes emberi közlendőket.

A forgatás befejezését követően, január 20-án, a Filmpolitikai Bizottság nyersvágásban megtekintette a felvett anyagot. Lényegében elfogadták a látottakat, sőt „meglehetősen” tetszett is, de a filmgyár vezetősége „rossz politikai kabarénak” tartotta az egészet. Bálint Györgyöt bízták meg, hogy „mentse, ami menthető”. Gertler – „hosszas lelkigyakorlat után” – hajlandó volt együttműködni Bálinttal. Január 28-án újra forgatták a királyi várban, annak teraszán, a kisteremben és a kertben játszódó jeleneteket, s február 10-én fejezték be – 34 napos forgatás után, amiből 29 belsőben zajlott – a végül 115 képből álló, 2463 méter hosszú filmet. [49]

## Elnyomás, szolgasors – ez volt a rend ezer évig

Nagy eszméket, új gondolatokat csak úgy lehet széles körben elfogadtatni, ha ezeket olyan hősök képviselik, akikkel a közönség azonosulni tud, akikre felnéz, akik hitelt tudnak teremteni maguknak és az általuk képviselt eszméknek. A művészet feladata ezen a ponton válik politikai-ideológiai kérdéssé, hisz a szóbeli közlésekkel, tankönyvekkel és brosrákkal ellentétben a maga érzékletességében életre kelti, szereplők szájába adva közvetíti az eszméket. A film – ezen túl – vizuális közegben, a szó szoros értelmében képes megjeleníteni az eszme képviselőjét, növelve vagy csökkentve (a szereplő szimpatikus vagy ellen-

szenves vonásai révén) szavai hatását. Ezek a szempontok munkáltak a filmgyártás irányítóiban és az alkotókban a fordulatot követően, amikor megfilmesítésre alkalmas irodalmi alapanyagot kerestek. S kínálkozhatott-e elsőként megfelelőbb, „össznépi” hős, mint a „nép ajkán legendaként élő, urat leckéztető”, példát mutató valóságos mesealak, Lúdas Matyi, akit egy ország kedvelt, sőt csodált. Az elbeszélő költemény attól kezdve, hogy a XIX. század második évtizedétől ponyvaként terjesztették, seregnyi kiadást megért, olvasta felnőtt és gyerekek, ismerte város és vidék. Fazekas Mihály legendává vált, egyszerű parasztfiúja mindazon tulajdonságokkal rendelkezik egy személyben (ez is a mese sajátja), amelyek eleve legyőzhetetlenné teszik. Ideális kulcsfigura egy olyan korszak számára, amelyik jobban hitt az eszmék erejében, mint a valóságos erőviszonyok objektív értékelésében, amelyik a *Lúdas Matyi*-ban sokkal inkább a maga harcának és eszmeiségének előfutárát látta, kevesebbet törődve írójának eredeti szándékával, mondanivalójával. Ugyanis nem annyira a figura, mint annak megörökítése, irodalmi ábrázolása volt merész, korábban elképzelhetetlen, kihívó, már-már forradalmi tett. Fazekas 1805-ben írta az 1814-ben megjelent művet, melyben a paraszt első ízben jelent meg az irodalomban, és mindjárt kezét mert emelni urára.

Aki olvasta, értette, hogy a *Lúdas Matyi*-ban nem a libáról, hanem a földről van szó. A paraszt ugyanis nem tudott csekélyke földjén megélni. Az egy magyar holdon elvetett két pozsonyi mérő vetőmag mindössze ötmérőnyi termést hozott, azaz holdanként 225 kg búza termett. A termés növeléséhez vagy korszerű gazdálkodásra, vagy a vetésterület növelésére volt szükség. Mivel a földművelő az előbbi nem tehetette, az utóbbi megoldást választotta: kiirtotta az erdőt vagy nádat, felszántotta és bevetette a helyét. Az irtás általánosan elterjedt jelenség lett – egyedül Sopron megyében 30 ezer hold földet nyertek így –, de a földesurak harcba szálltak az irtásföldek visszavételéért. 1802 júniusában ezért parasztfelkelések sora tört ki a Dunántúlon, Zala, Vas, Veszprém és Moson megyében. A nincstelenek száma megszaporozott, a napóleoni háborúk gabonakonjunktúrájában meggazdagodott földesurak viszont építkeztek, rendre új kastélyokat emeltek. Egy ilyen társadalmi-politikai helyzetben – amikor az országgyűlésben említés se lehetett a parasztról – a *Lúdas Matyi* bombaként robbant, hiszen a fennálló rend és törvények igazságának kétségbe vonását jelentette, lázadást szított. A film ezt a burkolt, háttérül szolgáló társadalomrajzot nyomatékosította, s a mese formában előadott elbeszélő költeményt – az eredeti történeten seregnyi apró változtatást eszkö-

zölve – forradalmi drámává erősítette fel, amelyben a fellázadt jobbággy elégtételt vesz zsarnok urán.

A *Ludas Matyi* megfilmesítésére, közel azonos időben, két terv is napvilágot látott. Az első 1948 elején ifj. Latinecz László nyújtotta be a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumba. A minisztérium 1948. március 12-én elbírálás végett a Magyar Művészeti Tanácshoz továbbította. További sorsa ismeretlen. [50]

Szinetár György ötlete az 1948-as könyvnapon született. Ludas Matyi történetét azonban „tovább kellett fejleszteni”, mert a befejezés nem egyezett a kor „szellemével”. Fazekas műve végén ugyanis Döbrögi megjavul, s bűneit megbánó, derék úr lesz belőle. Ez a befejezés nem sok esélyt adott volna a forgatókönyvnek. Az eredeti műben három főbb szereplő található. Szinetár ezt a számot megtoldotta még további harminccal, akiket – saját szavaival élve – „Fazekas szellemében” keltett életre. A cselekmény színterét a Tiszántúl északi vidékére, az író szűkebb hazájába helyezte át. Az ő fantáziájának köszönhetően „gazdagodott” tehát a mű Gergellyel, az uraság Matyival együttérző huszárával (Görbe János), Pirossal, a „megfélemlített kis cseléddel” (Horváth Teri), az erdők-vizek szegényeivel. Drámai ellentpontként Döbrögi családját (lányát és nevelőnőjét, akiket Ruttkai Éva és Kiss Manyi formált meg), háznépét és Nyegriczky Bálintot (Bozóky István), a „hatalomhoz kegyetlenül ragaszkodó, reakciós, önző, de lassan-lassan bomladozó nemesi osztály” képviselőjét állította velük szembe. A korrajzot „színezi”, nem annyira árnyaló, mint inkább azonos tónusban a vándorszínész-társulat és a debreceni kollégium tudós professzora, Mohos (Somlay Artur), „a haladó tudomány és reformtörekvések” megszemélyesítője. A történet „kiszélesítése” módot nyújtott Szinetárnak, hogy azt is bemutassa, amit „Fazekas nem tehetett meg”: a kor társadalmi hátterét. „Minden igyekezetem arra irányult, hogy a mű eredeti szellemét felszabadítsam, és [...] Ludas Matyit az elnyomott parasztság érdekében fellépő paraszlázadóként szerepeltessem.” Azaz Till Eulenspiegel helyett Budai Nagy Antalt és Dózsa Györgyöt bújtatta Matyi rongyos gúnyájába, s csörgő helyett pálcát nyomott a kezébe, amellyel az uraságot – mint a mesében – háromszor jól helybenhagyja. Így lett Ludas Matyi története, amely egy furfangos kópé leleményes, egyéni igazságszolgáltatásának (s nemcsak elégtételének) históriája, „egy nép felemelkedési vágyának és forradalmi törekvéseinek” eposzává. [51] S mintha csak a mese folytatódott vagy ismétlődött volna az életben, Szinetárnak is háromszor kellett megírnia az 1948 októberében befejezett forgatókönyvet

(időközben ugyanis eldőlt, hogy a fekete-fehérnek induló film színes lesz, és ez a könyv átdolgozását is szükségessé tette), amíg az 1949. március 19-én a Filmpolitikai Bizottság tetszésével találkozott, s a magyar filmgyártás példátlanul nagyszabású, első, egész estét betöltő színes játékfilmje válhatott belőle. [52]

A *Ludas Matyi* volt a világon az első film, amely a belga Gevaert cég kísérleti, az *Agfacolor*nál rosszabb minőségű[53] nyersanyagára készült. A *Gevacolor* tulajdonságaival akkoriban még a gyártó sem volt tisztában. Fény- és színérzékenysége ingadozott, hívási idejét sem kísérletezték ki pontosan. A cég Meussen mérnököt küldte Budapestre tanácsadóul, aki a Szivárvány Laboratórium vezetőjének, Volkmayer Antalnak irányítása alatt dolgozó Dobrányi Géza, Holhos és Litvay nevű munkatársaival 1949. június 1-jén kezdte meg a kísérleteket mind a nyersanyag tulajdonságát, mind az ideális, felhasználható vegyszereket illetően, azzal a céllal, hogy mielőbb megindulhasson a forgatás és vele párhuzamosan az anyag hívása. [54]

A labor szakemberei mellett a film készítői is ez alkalommal szereztek először tapasztalatot arról, hogy a színes nyersanyag mire miként reagál. A jelmezektől a díszleteken át a maszkírozásig, minden részterületen újabb kísérletekre volt szükség. Fülöp Zoltán díszlettervező meglepetéssel tapasztalta, hogy a nappali világításban pipacsszínűnek látszó mente a filmen lilára fakul. A színek összehangolására közel 5000 darab, különböző árnyalatú színszűrőt használtak. Ezek segítségével tudták a nyersanyag több mint 2000 színváltozatát egyöntetűvé tenni, összehangolni. A legragyogóbb napfényben is világítania kellett az operátornak, Hegyi Barnabásnak, mert a színes nyersanyag 4–5-ször több fénymennyiséget igényelt, mint a fekete-fehér. A téma öntörvényűen követelte meg a színes feldolgozást, valósággal „a tárgyból folyó szükségyszerűség volt”. „A *Ludas Matyi*t el sem tudom képzelni fekete-fehér filmen” – mondotta a rendező, Nádasdy Kálmán. [55]

A film forgatása 1949. augusztus 20-án kezdődött el 600 szereplővel, s október 21-ig folyt a műteremben, Alsódbáson és Dömsödön (ahol egyszerre 4 kamera rögzítette a nagy vásárl jelenetet) 68 napon keresztül (ebből 40 nap külső volt), majd újabb 4 nap pótfelvétellel. A 120 képből, illetve 662 beállításból álló, 2887 méter hosszú filmhez 16 díszletkomplexumot építettek fel, és – színes film lévén – valamenyny korábbi játékfilmnél többre, 2 400 662 forintba került összes munkálataival. [56] A díszlettervező gondosan ügyelt arra, hogy valamenyny díszlet, így a múlt századbeli Döbrögi-porta valóban olyan legyen, amilyen valaha létezett. „És mi derült ki? A múlt század úri házai és



a mai zsírosgazdák házai között igen nagy a hasonlóság. Döbrögi uram, ha ma élne, betérhetne az első kulák házába, és otthon érezhetné magát.” [57]

A múlt századbeli mesehős megaláztatásának és elégtételvételének története nem ezt az egyetlen párhuzamot kínálta a nézőnek. Az eredeti elbeszéléseken végrehajtott változtatások is – hol jobban, hol kevésbé érzékelhetően – arra irányultak, hogy a történet örök aktualitását, századokon átívelő „igaz” valóságát és a mai kor értékítéletét kellőképpen hangsúlyossá tegyék. A Politikai Bizottság is megtekintette az elkészült filmet, amely nemcsak az 1950. február 27-i díszbemutató nézői, de a PB tagjai körében is nagy sikert aratott: Rákosi és vezetőtársai egyaránt dicsérték. „A *Ludas Matyi* rendezése közben több ízben tapasztaltam, hogy milyen szeretettel adott meg minden segítséget az MDP, ha útmutatásért fordultam hozzá” – mondotta Nádasdy Kálmán, akit 1950-ben Kossuth-díjjal tüntettek ki a filmért. „A film sikeréhez sokban hozzájárult, hogy minden cifraság és sallang elkerülésével művészi tisztaságra, egyszerű, minél nemesebb stílusra, a mondanivaló elsődlegességének kihangsúlyozására törekedtünk.” [58] Nemcsak egyszerűségét, humorát is dicsérték, „a nép fiának” elnyomója felett aratott győzelmét, és csak szín- és hanghibáit bírálták, amelyek „a laboratórium és a filmgyár szakembereinek politikai hibákat okozó, helytelen módszereire” utaltak. Noha a film a vállalat vezetésének személyes ellenőrzése alatt készült, „a munkamódszerekben mutatkozó individualista jelenségek, a kollektív munkamódszer hiánya megbosszulta magát”. [59]

A történet – háromszor torolja meg Ludas Matyi (Soós Imre) Döbrögin (Solthy György) libái elkobzását és megcsapatását a deresen – túlnontul ismert ahhoz, hogy részletező ismertetése indokolt lenne, de az átdolgozás a következményeket illetően szolgál némi tanulsággal. Főként azért, mert Ludas Matyiban a korszak filmgyártásunk első *pozitív hőst* ünnepelte.

---

## A pozitív hős

---

– *Na Kati, mire matrikulázsam azt a gyereket?*

– *Matyi! Mátyás!*

– *Jó név az, ereje van annak!*

(Részlet a filmből)

---

Szinetár György átdolgozása „pozitív hőst” faragott a filmbeli Matyiból. „Filmjeink főhősei közül Ludas Matyi az, aki [...] leginkább megfelel az élenjáró, pozitív hős feltételeinek. [...] A magyar folklór, a magyar népmese hőse [...], a nép teremtette, a nép vágyait testesíti meg.[...] Szemünk előtt nagy utat futott be. [...] Alakja a nép győzelmét jelképezi az elnyomók felett – a jó győzelmét a rossz felett, az igazságát a zsarnokság felett.” [60]

Egy ilyen életprogram megvalósításához Ludas Matyi alakjának fel kellett nőnie a feladathoz, a történetnek és hősének némi kozmetikára volt szüksége. Már az expozíció megadja a film alaphangját. A szeretlen, bolondos és önfejű suhanc az első képkockákon hetykén kijelenti, hogy ő bizony nem hajlandó dolgozni az uraknak. Fazekasnál a rajta esett sérelem indítja bosszúra, a filmben már „származásában” sértett. A folytatás be is váltja, amit az expozíció ígér. Az eredeti mű tréfás, kedves alaphangja a filmen drámaivá lesz. Matyi alakja mellett a többi – régi és új – szereplő elhalványuló, kevésbé kimunkált jellem. Döbrögi, ez a „vitézkötéses mucsai Falstaff” [61] ütődött és nevetséges, nem az a félelmetes úr, akinek megleckéztetése Matyit hőssé tenné, „forradalmiságát” inkább bagatellizálja. Az elnyomó osztály „operett-huszárai és finnyáskodó hisztérikái” láttán Matyi teljesítménye is vesztit nagyságából: ezt az urat nem oly dicsőség megszegyeníteni, megbotozni. A kritika, amely az alkotóknak azt a szándékát kifogásolta, hogy kinevetessék Döbrögiéket, „helytelen kritika” volt („a közönséget helytelen útra vezeti” [62]) azok szerint, akik a *Ludas Matyi*-ban csak apróbb, meseszövebi hibákat véltek látni (a harmadik botozás előtt például Matyi nem bérel fel a legényt, hanem maga vállalkozik arra, hogy elcsalja Döbrögi kísérőit), de cseppet sem bosszankodtak

az eredeti mű „koncepciójának” megváltoztatásán, nem kifogásolták a film mesterként jelképrendszerét, aktualizáló tendenciáját.

Azt, hogy Matyiból „pozitív hős” lett, a korszak irodalmának, művészetének alapkövetelménye diktálta. Pozitív hősök kellettek, akiket addig a „győzelmes ember formájában” filmen kizárólag a szovjet művészek teremtettek meg. „A burzsoázia szolgálatában álló film” nem ismerte, nem ismerhette a pozitív hőst – a korszak esztétikájának lényeges kategóriáját –, így „a szocialista realista filmművészet” filmbeli elődökre nem támaszkodhatott. Pozitív hőssé az az embertípus vált, aki számára a közérdek és az egyéni érdek lényegében azonos volt, akinek nem volt egyéni jelleme, csak osztálykarakterisztikuma. A magyar filmművészet csak a fordulat éve után próbálja meg „ledolgozni” hátrányát e téren, s azt is leginkább és elsődlegesen az ún. mai tárgyú művekben. Ludas Matyi azonban mégsem magányos hős a történelem kulisszái között. Hamarosan olyanok követik majd – Déryné, Erkel, Semmelweis, Petőfi és Bem –, akik nem a képzelet szülöttei, ezért meggyőző erejüket nem az írói fantáziából, hanem valós, történelmi személyiségből merítik. Ők nem a „ma példamutató típusai, hanem a múlt jellegzetes alakjai”.

Négy héten át tartó sikersorozat után a *Ludas Matyit* az *Úri muri* filmváltozata búcsúztatta el a premiermozikban. „Első gongjelek” voltak ezek a filmek, „hajnali ébresztői annak a kulturális forradalomnak, amelyre Révai József hívta fel [...] a figyelmet”. [63]

---

## Úri huncutság – úri önkény

---

---

*Hej, van-e még a világon egy olyan fajta,  
mint a magyar úri fajta?*

(Részlet a filmből)

---

A *Talpalatnyi földnek* és a *Forró mezőknek* bizonyos tekintetben közös vonása volt, hogy mindvégig féloldalasak maradtak: csak az egyik társadalmi réteget mutatták meggyőző erővel, a másik hiányzott. Pedig a harc (az osztályharc is) az ellenfél színre lépése nélkül árnyék-bokszolássá válik, sokat veszít hatásából. Az osztályérdekek ütköztetése

kiérlelt, jól körvonalazott alakokat igényelt, és ezzel a *Forró mezők* adós maradt. Az *Úri muri*-ban azonban már színre lép a nép, a csugariak egységes, rettenthetetlen csoportja, amelyik a Csörgheő Csuli-félékkel sem fél „tengelyt akasztani”.

Móricz 1927-ben írta az *Úri muri*-t, és a könyv 1928-ban jelent meg. A regényből készült színdarabot – amelyet az író alkalmazott színpadra – még ugyanazon év februárjában bemutatták a Vígyszínházban. Móricz elégedetlen volt az első változattal, 1936-ban Leányfalun elővette és javíthatni kezdte. Öreg kertészének olvasott fel részleteket belőle, annak véleményét kérve. „Azt gondolom – válaszolta az idős parasztember –, hogy ezt éppen így meg tudnám én is írni.”

A negyvenes évek elején, halála előtt azért újból nekifogott a szöveg korrigálásához, és a befejezést jelentősen megváltoztatta. Az új változatot – amelyet Major Tamás, Gellért Endre főrendező és Benedek András, a színház dramaturgia a regény néhány mondatával „megtoldottak” – 1948. december 17-én mutatta be a Nemzeti Színház.

Móricz Zsigmond kedvelt háziszerző volt már 1945-öt megelőzően is a filmgyárban. *Légy jó mindhalálig*, *Kerek Ferkó*, *Búzavirág*, *Nem élhetek muzikaszó nélkül*, *Sárga rózsá, Sári bíró* című regényeinek filmváltozata a mozikban is nagy sikert aratott, és olyan rendezők adóztak tehetségének, mint Székely István és Deéry Alfréd. Az *Úri muri* megfilmesítését 1937 áprilisában vették tervbe. Levélben megállapodást kötöttek az íróval, de a film megvalósítását a hatóságok megakadályozták. A felszabadulást követően újra foglalkozni kezdtek az elképzeléssel, és 1947 közepén Balázs Bélát bízták meg a forgatókönyv megírásával.

A később leforgatott film adaptációját azonban – nem tudni miért – mégsem ő, hanem a Mafirt felkérésére „az új korszak egyik legjelentősebb színpadi és filmírója”, Háy Gyula végezte el. Móricz „haladó szemlélete” teljesen megfelelt az „új idők szellemének”, az 1896-ban játszódó cselekmény aktualizálására – úgy mond – nem volt szükség. A filmből látszatra mégis a harmincas évek kiélezett osztályharcot sejtető krónikája sikeredett, noha Háy legfőbb törekvésként azt jelölte meg, hogy minél többet átmentsen az író eredeti szövegéből, a regény eredeti hangulatából, valós kritikával szemlélte, dokumentumértékű, mégis fiktív világából. [64] „Én már régen lenézem a meseköltés abszurdumát” – fejtette ki a regény kapcsán Móricz. „A kitalált történetben való hitet. Mindig előzetes végiggondolás nélkül engedem az eseményeket, ahogyan az életben történnek a dolgok: ez az egyetlen lehetőség, hogy a természettel egyenértékű történhessék az emberi fantáziában.”

A Filmpolitikai Bizottság 1949 tavaszán több ízben megvitatta az *Úri muri* forgatókönyvét, a film tervét. Az előbbi legfőbb értékének céltudatosságát tartották: „a szegényparasztnak figuráit jól alkalmazzák, és a politikai mondanivalót helyesen hozza ki”. A bevezetésből hiányolták a korrajzot, az alföldi tespedtség hangulatát. A forgatókönyv megrendelése és elkészülte között eltelt csaknem egy év, illetve a róla folytatott viták sokak számára megkérdőjelezték aktualitását: „a dzsentrizmus elleni támadásból ma már pozitívum nem jöhet ki.[...] Alapvető és érdekes problémák vetődtek fel, amelyek túlmutatnak az *Úri muri* keretein, és amelyek tisztázása az egész további műsorpolitika szempontjából szükséges [...], de a parasztság szempontjából aktuális, mert a jelen negatívját mutatja be.”

A tématerv, a műsorpolitika gerincét 70-75 százalékban a jelen problémáiról szóló filmek képezték, az *Úri muri* az egyetlen magyar klasszikus volt az 1949. évi gyártási tervben. Gyártását engedélyezték, de bemutatását feltételekhez kötötték: „Arról külön döntünk” – mondta Losonczy Géza, a Bizottság tagja.

Bár a forgatókönyv első változata helyesen érzékeltette, „amit a paraszttal kapcsolatban Móricz nem akart vagy nem tudott elmondani”, a forgatókönyv módosítását, a társadalmi-gazdasági szempontok kiemelését, a szegényparasztnak alakjának elmélyítését a Filmpolitikai Bizottság kötelező érvényű határozatban írta elő. Szakhmáry alakjának értelmezése vált a legfontosabb kérdéssé, persze nem művészi, hanem politikai szempontból. Őt úgy kellett ábrázolni, hogy a film kifejezze „viszonylagosan haladó” jellegét, de azt is, hogyan „kezd a kapitalizmus markába”. Javasolták, hogy a politikai, társadalmi és gazdasági háttér kidomborítására Hátykó használja fel a regénynek azt a részletét, amelyben Csörgheő Csuli a kubikolásnál becsapja a parasztokat. (Meg is történt.) Szakhmáry és a dzsentrizmus, illetve a szegényparasztnak viszonyának jellemzése is igényként szerepelt. Ő nem lehetett a filmben pozitív figura, mert viszonya a paraszttal épp olyan – mondták –, mint a többi dzsentrizmus. [65] Ilyen és hasonló ballasztokkal terhelve indult útjára a forgatókönyv, hogy kiigazítsa, amit a *Forró mezőkben* elhibáztak.

Móricz – a *Rokonok* Kopjáss Istvánjához hasonlóan – némi rokonszenvel és együttérzéssel formálta meg a regény-, illetve filmbeli főhős, Szakhmáry Zoltán (Deák Sándor) alakját. Ő is, mint Kopjáss, elsősorban környezete áldozata. Lázad ellene, ki akar törni, modern gazdálkodást szeretne birtokán, de erélytelen, gyenge, s főként tehetetlen, mert felesége, Rhédey Eszter (Szörényi Éva) függőségében él. Az asszonyé a vagyon, Szakhmáry az ő beleegyezése nélkül nem juthat hitelhez, hogy azzal modernizálja gazdaságát, esélyt szerezvén a túlélésre. „A magyar úr gazdálkodik, ahogy ősei tették” – szegezi szembe vele családja osztályuk alapelvét. Elnézik neki, hogy egy parasztlány a szeretője (Mészáros Ági), ettől még – mondják – nem szakad le az ég. Szakhmáry elkeseredésében és kútátalanságában visszazüllik azokhoz, akik közül ki akart törni. Úri murit rendez a kúriáján, aminek felesége érkezése vet véget. Szeretője, Rozika elhagyja, egy vigéccsel (Rajnay Gábor) Pestre szökik. Szakhmáry felgyújtja házat, és öngyilkos lesz.

1949. október 13-án mozgalmas éjszakának nézett elébe a Hunnia Filmgyár. Az 53-ból a 36. forgatási napon a 691. beállításra készültek az augusztus 24-én, Bán Frigyes rendező irányítása alatt megkezdett film alkotói: Eiben István operatőr, Major Tamás művészeti vezető és Gellért Endre játékmester. A film zárójelenete egyben a legnehezebbnek is ígérkezett. Ezen az éjszakán égett le a filmgyár udvarán az alsódabasi Zimszky-kúria hasonmása [66], a nyolc zömök oszlopon nyugvó, zsúpfödeles régi dzsentrilak, amelynek falai között az *Úri muri* története lejátszódott. A minél hitelesebb környezetrajz kedvéért még az eredeti kúriát övező jellegzetes fákat is gyökerestül kiásták és átültették a gyár udvarára, hogy a kellő hangulatot megteremtsék. Mindenki ideges, feszült volt, mert tudta, ha a jelenet nem sikerül, ismétlésre nincs mód, a díszletek leégnek, újjraépítésük egy vagyonba kerülne (ami a végül 1 404 992 forintért leforgatott film költségét tetemesen növelte volna). Néma csendben várakozott hát mindenki, mígnem füttyszó harsant, s felcsendült a pattogó csárdás dallama: „ég a kunyhó, ropog a nád...” Deák Sándornak, a Szegedi Nemzeti Színház főszerepben debütáló művészeinek kezéből felepült a viharlámpa a zsúptetőre, és az lángot kapott. „Beteljesedett a végzet a bűnös úrilak fölött. [...] Ezen a tornácon dárídoztak [...] az erkölcstelen, léha, népnýúzó földesurak és alázatos talpnyalók.” [67] Két emelet magas hidakon három felvevőgép dolgozik – mögöttük Eiben István, Illés

György, Szécsényi Ferenc –, de kézikamerával is forgatnak a riadt emberek és állatok közt, hogy vízióyszerűen elkapjanak egy-egy eltorzult arcot, kimeredő szempárt. Hajnali fél hatot mutatott az óra, mire a tűz kihuny. 23 nap munkája, amelyet éjszakáról éjszakára, napkelteig ebben a díszetben töltöttek, nem veszett kárba. Az Alsódabason megelőzően leforgatott nappali külsőket ezt követően a városképekkel és a kocsmajelenettel kiegészítve október 21-ig, a munkák befejezéséig forgatták Jászberényben (az éjszakai külsőket a Hunniában vették fel), a korszaknak a kétrészes *Föltámadott a tengert* leszámítva leghosszabb, 169 képből álló, 3078 méteres játékfilmjének végére érve. [68]

A film szereposztása mindössze két ponton egyezett a Nemzetiben nagy sikerrel játszott, több mint száz előadást megért darab szereposztásával: Csulit, illetve Rozikát mindkét esetben Tompa Sándor és Mészáros Ági játszotta. A kereskedő szerepébe a megbetegedett Major Tamás helyett Balázs Samu ugrott be. [69]

„Széles tömegek várták izgatottan”, hogy Móricz híres regényét hogyan eleveníti meg a vásznon „az ifjú, népi demokratikus magyar filmgyártás”. [70] Nem kellett csalatkozniok. „Mesteri kezek nyomán elevenedett meg egy vázaiban elkorhad, feudális világ [...], de halványan hagyta az elnyomott parasztot”. Míg a *Ludas Matyi* jó példát mutatott arra, „hogyan nyúljunk klasszikusainkhoz”, mert eddig „rejtve maradt” összefüggéseket bogyozott ki, és a „csonka, bizonyos vonásokat nélkülöző” alkotást teljes értékű ábrázolással cserélte fel, az *Úri muriban* ez nem sikerült maradéktalanul. Háý feldolgozása egyetlen napba sűríti a történeéseket, tömöríti a cselekményt, de nem tudta „elég szélesen és mélyen” bemutatni a társadalmi és gazdasági viszonyokat. Bár Móricz sem hangsúlyozottan egyéni, hanem a birtokos osztály egyes rétegeit jellemző tipikus tragédiát lát Szakhmáry sorsában, a filmbeli főszereplő nem elég erőteljesen egyénített alak. Az átdolgozás társadalmi erők játékszerének, züllött, vergődő, magatehetetlen bábfigurának állítja be. A filmben elsikkad Szakhmáry egyéniségének polgáriás jellege, amelyet a regény is csak halványan érzékel tet (de szó szerint utalnak rá a haladó szellemű ügyvéd szavai).

A forgatókönyvíró és a rendező a nagy muri jelenetére koncentrált a mondanivalót, ennek tükrében mutatja a jellemeket – egyedül a Csuli-figura nyilvánul meg több jelenetben, Wagner Adolf (Gellért Lajos), illetve Lekenczey (Rajnay Gábor) megtréfálásakor –, mintegy jelezve, hogy „ezekben a nagy alföldi parasztvárosokban úgy élt az intelligencia, ahogy az angol gyarmatokon éltek az angol urak, a

néppel szemben" (Móricz Zsigmond). S valóban, az a szuverén megvetés, amivel ezek az urak a parasztot, a könyvügyönköket, a városi zenetanárt és a karmestert kezelik, ahogy szeretőikkel, sőt feleségükkel bánnak, igazolja a móríci párhuzamtétel helyességét. Háy Gyula igyekszik hű maradni a regény menetéhez, de Bán sarkított, az átdolgozásból következő ábrázolásmódja (a jó és a gonosz hangsúlyozó, hangsúlyozott elkülönülése, illetőleg elkülönítése, a pozitív/negatív személyiségjegyeknek már-már a karikírozásig történő felerősítése nagymértékben csökkenti a film hatását, a mondandó igazságtartalmát és értékét. Szakhmáry elkenődő, kontúrjait vesztő alakja nem annyira a móríci elgondolás, mint inkább a Révai-féle interpretáció tükrö: „Móricz Zsigmond [...] nem tudta felszabadítani magát bizonyos magyar szolidaritás érzésétől az *Úri muri* saját hajlékát felgyújtó, züllött úri bandája iránt.” Szakhmáry egyfajta haladó erőt képvisel a műben, a többiekhez viszonyítva pozitív figura. A film ezzel szemben csak a szeretője kedvéért meggazdagodni óhajtó urat láttatja benne. A filmben Roziért történik, ami történik, aki itt szánni való vadvirág, míg a regényben egy romlott, minden hájjal megkent, számító perszóna. A többi szereplő – így például Wagner vagy a csugariak – funkciója is változott a regényben betöltött szerepkörökhöz képest: olyan „igazságok” hordozói lesznek, amelyek nem Móriczéi. „Így mennek el: magukkal viszik a munkánk bérét” – mondja az egyik csugari a lángoló úri porta láttán. „Majd megfizetnek, mindenért megfizetnek” – feleli rá a másik, összegezve „a népi demokratikus Magyarország” végítéletét.

A vidéki élet légkörének nyomasztó, önpusztító, az emberi közösségeket felemésztő jellegének ábrázolása csak helyenként érzékelhető – a kocsmajelenetben, az úri muri egyes részleteiben, így az esztelen, primitív fejpárbajban, amely a jegyzőt és a juhtartó társaság elnökét „ütközteti”. Szinte megmagyarázhatatlan, hogy az a Bán Frigyes, aki a *Talpalatnyi földben* találékonyan él a filmi kifejezés eszközeivel – és aki Gellért Endre és Mészáros Ági társaságában Kossuth-díjat kapott a filmért –, hogyan készíthetett ilyen statikus, fantázia nélkül feldolgozott alkotást, amelynek mindössze egy képsorában tesz félénk kísérletet a leírás helyett a megjelenítésre.



## A primási palást árnyékában

Az a nagyszabású, késhegyre menő harc a „lelkek birtolásáért”, amely a katolikus egyház és az MDP között a fordulat éve után elkezdődött, szükségszerűen áldozatokat követelt. Ártatlan vagy bűnös, szinte közömbös volt. Áldozat kellett, de nem mártír. Mégis, a hamis vádak, a túlonúl átlátszó machináció, az érdekelték személye és presztízse a hatalom áldozataiból egyházi mártírokat produkált. Mindszenty József hercegprímás, később Grósz József kalocsai érsek bebörtönzése ahelyett, hogy csökkentette volna, növelte az egyház tekintélyét. A politikai csatát a hatalom időlegesen megnyerte – az állam „kiegyezett” az egyházzal –, de ideológiája utóvédharcot folytatott az egyház lelki monopóliuma ellen. Továbbra sem tűrte, hogy az „egyház mögé bújva dolgozzon a reakció”. Ebben az utóvédharcban fontos hadműveletnek ígérkezett 1950-ben Mikszáth Kálmán „antiklerikális” regényének, a *Különös házasságnak* filmrevitele. „Ez a film nem történelmi film” – hangzott el Révai József instrukciója már az előkészítés során. – „Számunkra főleg a papok szerepe érdekes. [...] Fontos, hogy megmutassuk a kapcsolatot a papság és a feudalizmus között. [...] Klerikálisellenes vonalát tekintve rendkívül előnyös, hogy ez egy magyar klasszikus.” A készülő film tehát azt kívánta bemutatni, hogy „a papság nem azzal foglalkozik, hogy a vallást gyakorolják a néppel, hanem azzal, hogy összefogjon az uralkodóházzal, így akarva a maga hatalmát biztosítani, és segít a népet elnyomni”. [71]

A *Különös házasság* „különössége” ellenére hitelt érdemlő, realista mű. „Az, aki naplójában feljegyezte a történetkét – írta Mikszáth a regény bevezető soraiban és a filmet indító inzerten –, sohase szokott hazudni másoknak se. [...] Igaz hát minden sora.” Még a neveket sem tartotta szükségesnek megváltoztatni, nem tett hozzá „sem cirádát, sem írói arabeszket”. Azokban az években, amikor a regényt írta – a könyv 1900-ban jelent meg –, heves vita dúlt a parlamentben a polgári házasság bevezetéséről, hogy a házasságkötés és -bontás az állam és ne az egyház kizárólagos ügye legyen. Mikszáth, aki a szabadelvűek pártján állt, a polgári házasság mellett tört lándzsát. A *Különös házasság* azonban nem valamiféle regényesített vitairat a házasság kérdésében, „hanem állásfoglalás [...] mindenekelőtt [...] a klerikális reakcióval szemben”. [72] „A *Különös házasságot* látva nem lehet nem felismernünk az azonosságot az akkori és a mai reakció képviselői között.” [73]

Halápi Döry báró (Rajczy Lajos) hajdúkkal raboltatja el a menyasszonyától, Piroskától (Örkényi Éva) a közeli házasság ígéretével épp csak elbúcsúzott, Patakra tartó Buttler Jánost (Benkő Gyula) és barátját, Bernáth Zsigmondot (Gábor Miklós), hogy az előbbi összeházasítsa teherbe esett lányával, Máriával. Az esketési szertartást – a bedugott füllel asszisztáló házassági tanúk, cselédek előtt – épp az a Szucsinka házikáplán (Szabó Sándor) végzi, aki a lányt bűnre csábította. A jogtiprásnak e tragikomédiája után – a hosszan tartó pereskedésben hamis és megfélemlített tanúk sora vonul fel, s a perdöntő tanút, Medve doktort (Pécsi Sándor) Döry elteteti láb alól – az egyház megfellebbezhetetlenül szentesíti a frigyét. „A papság vigyázott magára, s óvatos volt az egyház belső életének szellőztetésében. Inkább elleplezték a papi bűnöket, mintsem hogy felderítsék, nehogy egyesek hibája az egész papságnak ártson” – vallotta az író. Buttler – aki időközben az ország leggazdagabb birtokosa lett – nem győzi a harcot se kilincseléssel, se vesztegetéssel, mert a tét jóval nagyobb, mint egy bűnös lelkipásztor, egy eltévelyedett birka megrendszabályozása. „Ez már nem pusztán az ön ügye. Ami az öné belőle, az liliputi dolog – mondja az elkeseredett Buttlernek Fischer-Pyrker egri érsek (Somlay Artur), akinek kinevezését Buttler csengő aranyai is elősegítették, de hiába. Az érsek nem tesz, nem tehet semmit János érdekében, mert az egyház tekintélye forog kockán. „Ez egy hatalmas harc volt – összegzi a tanulságot a főpap –, amely az egyház és a papságot rossz szemmel méregető elemek között folyt. Igen szomorú, hogy a hadihajón, amelyet elsüllyesztettek, rajta volt az ön búzája is, de el kellett süllyesztenünk [...], mert rajta voltak ellenségeink is, akik a mi hajónkat roncsolják vala össze.”

Igen tanulságos, jelképes mondatok, amelyek nemcsak Mikszáth olvasóihoz, de a film nézőihez is szóltak. A cél szentesíti az eszközt, s ha nagy ügyek néha ártatlan áldozatokat is követelnek – jaj az ártatlannoknak. Vannak időszakok, amikor a konkolyt a búzától nincs idő szétválogatni, az áldozatvállalás ugyanis nincs arányban a várható eredménnyel. Tanulságos szavak, látni belőlük, hogy a hatalom nemcsak harcolt az egyházzal, de sokat tanult is tőle e harcban, s van-e nagyobb diadal, mint az ellenfelet saját fegyverével teríteni le?

Háy Gyula, a forgatókönyv írója „továbbfejlesztette Mikszáth (antiklerikális) állásfoglalását”, élesebben húzta meg a határvonalat a két, szemben álló tábor között. Vidonka József, az ügyes kezű ezermester, „a nép tehetséges fia” (Kozák László), Bernáth Zsiga (aki nemcsak barátja védelmezőjeként száll szembe az egyházi bírósággal, hanem

„az emberiség szavát hallatja az embertelenség képviselői felé”), Medve doktor (személyében „a természettudományos gondolkodás világgossága harcol a babonák népbútító sötéttségével”) fontosabb szerepet kapott a filmen, mint a regényben.

Ebből a regényből nem volt könnyű feladat jó filmet csinálni. Az MFNV tématervében – a *Beszterce ostroma* után – szerepelt a *Különös házasság* megfilmesítése is. Mikor Szathmáry Jenő, régi forgatókönyvíró és később rövidfilmrendező közölte, hogy ő már egy ideje foglalkozik azzal a gondolattal, hogy a *Különös házasság*ból forgatókönyvet írjon, a Magyar Film Központi Lektorátus és Dramaturgia vezetője, Háy Gyula javasolta, hogy írássák meg vele a könyvet. „Erős antiklerikalista tendenciájánál fogva ez a regény még aktuálisabb most, mint a [Lektorátus] programjában szereplő *Noszty fiú esete...*” [74] A filmgyár vezetése azonban Háy Gyula mellett döntött: ő kapott megbízást a Mikszáth-regény adaptációjának elkészítésére.

A forgatókönyvben Háy mindazokat a politikai követelményeket kielégítette, amelyeket a novella tárgyalásakor a Dramaturgia és a gyár vezetése irányelveként elébe állított. Mikszáth regényét tehát sikerült neki „politikailag továbbfejlesztenie”. „Különösen a forradalmi [jakobinus] vonal helyes beépítése emelendő ki. A klerikális reakció elleni állásfoglalása is erélyes és közérthető.” [75] A forgatókönyv az egyházi bíróság tárgyalását állította a középpontba. A technikai könyv a rendező nélkül íródott, akit csak a könyv befejezése után jelölt ki a vállalat vezetősége. Így a befejezést Háy alternatívaként írta meg: olyan megoldást választott, amelyet nehézség nélkül, így is, úgy is át lehetett formálni. [76]

A *Különös házasság* jóval nehezebb feladatokat rótt a gyárra, mint a *Ludas Matyi*. A *Gevacolor* alacsony érzékenysége miatt sok problémát okozott: a díszletek bevilágítása szűk határok közé szorult, korlátozni kellett a gép mozgását is. A szűkös lámpapark és a technikai felszerelés hiányossága miatt a *Ludas Matyi* megyeházi díszleténél nagyobbakat nem tudtak bevilágítani. A felvételeket úgy kellett csoportosítani, hogy a gépmozgás és a panorámázás minimális legyen. A lámpákat közvetlenül a kép(kivágás) határára helyezték el (mint a *Ludas Matyi*-ban), a külsőkben lámpákkal végezték a derítést. Mindezt – immár a rendező bevonásával – a forgatókönyvet újból át kellett dolgozni. [77]

A forgatás 1950. szeptember 5-én kezdődött meg, és a befejezésig (1951. január 5.) 18 412 munkaórát (72 napot) igényeltek a felvételek. A gyártási összköltség 2 732 013 forintot tett ki. A Magyarországon

tartózkodó Pudovkin aktívan belefolyt a film munkálataiba. Órákon keresztül vitatta Keletivel a felvetődő problémákat, kijárt a felvételekre, seregnyi útmutatást adott a rendezőnek és a színészeknek [78], míg végre megszületett a 663 beállításból álló 2824 méter hosszú film, amelyet aztán néhány rövid jelenet utólagos elkészítésével 3037 méterre növeltek. [79]

A film forgatása két, továbbra is megoldásra váró problémára mutatott rá. Az egyik a színészi munka, a másik az ún. *schnittelés* kérdése volt.

1950 végén ismét jelentkezik az a probléma, amely a magyar filmgyártás felszabadulást követő történetét jellemzi. Igen hamar, már a negyvenes évek végén újra kialakult a színészeknek egy viszonylag szűk köre, akiket a filmgyár rendszeresen foglalkoztatott. Majd mindig ugyanazok az arcok tűnnek fel a filmekben bizonyos szerepkörökben, s noha állandó az a törekvés – melyet a legfelsőbb vezetés is igényel –, hogy új színészekkel gazdagítsák a közreműködők körét, ez a folyamat lassú és esetleges, új szereplők csak szórványosan és ritkán tűnnek fel. A kialakult szerepkörökben visszaköszönnék az arcok, aminek színész és film egyaránt kárát látja. „Rendezőinknek bátrabban kell támaszkodniuk a fiatalokra, az újakra” – ad hangot a követelésnek Révai József. „Filmrendezőink [...] az újakra való támaszkodás alatt a leggyakrabban azt értik, hogy Szirtest és Sóost és Sóost és Szirtest ebben a filmben is, a következő filmben is játszatják.” [80]

Ezeket a színészeket ráadásul másutt is igen intenzíven foglalkoztatják. Ők játszanak a színházak futó darabjaiban, szerepelnek a rádióban, gyakran hívják őket szinkronizálni. Ez a megerőltető foglalkoztatás kilúgozza, elhasználja a színészt, képtelenné teszi a koncentrálásra, a megújulásra. A mindig azonos, sokat foglalkoztatott színészek egyeztetése egyre nehezebben megoldható feladat elé állítja a gyár színésszervezését. Siető, fáradt színészek „esnek be” a műterembe, s miután a filmgyár is „folyamatos üzem”, ahol tervgazdálkodás folyik, ahol norma van, a próbák ritkulnak a felvételek előtt, majd el-elmaradnak, s a színész jóformán az utcáról belépve, szinte ki sem fújva magát, a sminkszobán átszáguldozva áll a felvevőgép elé. „A napi munkaterv – panaszolta az egyik legérintettebb, Bán Frigyes – 12–14 jelenetűre (beállítás) elkészítését írja elő, amelynek [...] elkészítéséhez 10 munkaóra van szükség. Ebből [...] átlag 60 százalék a technikai munkálatok elvégzéséhez szükséges idő (világítás, gépmozgások, gépállások előkészítése és bepróbálása, öltöztetés és átöltözés), s csak 40 százalék marad a tulajdonképpeni művészi munkára. Tehát

[...] 17-18 perc jut egy-egy jelenetrész bepróbálására, csiszolására, a színész beleélésére, valamint a felvételre.” [81]

Mindez megmutatkozott a *Különös házasságban* is, noha ennek forgatása során átlagban csak napi 9 beállítás készült. „Lehet-e jó egy olyan jelenet – tette fel a költői kérdést Keleti Márton –, ami a *Különös házasságban* a következő módon jött létre? Tatán voltunk, az idő elromlott, amikor Benkő [Gyula] és Örkényi Éva közös jelenetére került volna a sor, el kellett halasztani a felvételt másnapra, igen, de akkor Örkényi nem volt szabad. [...] Mi történt? A felvételt meg kellett csinálni [...]: Tatán Benkő kijött a hercegprímástól a kapun (meglátja Piroskát, akivel évek óta nem találkozott), belenézett a semmibe, és csak ennyit mondott »Piroska«. És hol válaszolt erre Piroska? A Margit-szigeten, mert csak ott tudtuk felvenni azt, amikor Piroska azt mondja rá: »János«.” [82]

Az ötvenes évek filmművészetének egyik új, stílárius jellemzője az ún. hosszú beállítás. Kiderült, hogyan illeszkedett bele ez a stílust meghatározó, valójában tartalmi (ideológiai) igény szülte jelenség a film jellegéről alkotott, kilakulóban lévő új „filmelméletbe”. A szöveg, a dialógusok elsőbbséget élveztek a képi ábrázolással szemben, a megmutatás helyett a megbeszélés került előtérbe a filmi feldolgozás során. Időt, teret kellett engedni, hogy a szereplők kifejtsek gyakran összetett, terjengős véleményüket a műben, s ennek a gyors, pergő ritmusú, rövid beállításokon alapuló előadásmód nem kedvezett. Ezért az ilyenfajta ábrázolást mindinkább kiszorította az ún. hosszú beállítás, és vált a *schnittelés*, a vágás kérdése filmi, így mesterségbeli kérdésből, alkotói stílusigényből tartalmi, majd ideológiai kérdéssé. A hosszú beállítás problémája nem véletlenül került épp a *Különös házasság* kapcsán „terítékre”. Ebben a 663 beállításból álló filmben a beállítások átlagos hossza ugyanis nem haladta meg a 4,26 métert. [83] Így a *Különös házasságban* – a *Beszterce ostromával* szemben, amelyben Keleti „még dédelgette a képet a szöveggel szemben” – már érvényesül az új szemlélet erénye: „a film nyelve és a gondolatok közlésének legfőbb eszköze, a beszélt nyelv egymást támogatva érvényesülnek”, s ez a „legjobb magyar rendezők egyikének” tiszteletre méltó címére érdemesítette Keletit. [84] De az ő hibájául rótták fel azt, hogy a Dóryt alakító Rajczy Lajos ragasztott bajszán „érzik” a masztix szaga. „A ragasztott bajusz az a hiba – kifogásolta kritikusa –, amely visszahat Rajczy egész (Kacor király-szerű) alakítására”, Major Tamás pedig – a jezsuita szerepében – „színpadi módra” forgatja a szemét. [85]

A színes nyersanyag más felfogást igényelt a díszlettervezésben is. Nemcsak a színek kompozícióiban éreztette hatását, de más térérzetet kölcsönzött a díszleteknek. Leszűkítette a teret, tompította a perspektívát, csökkentette a részletgazdagságot. Hegyi Barnabás azonban igyekezett kihasználni előnyeit és csökkenteni hátrányait: „színezésében filmtechnikánk komoly fejlődését mutatta”, a színekkel jellemezni tudott. [86]

Az átdolgozás egyik hibája Dőry ábrázolása volt. A filmen egysíkúvá vált, azt a látszatot keltette, mintha – ellentétben a regényben ábrázoltakkal – egyedül, elszigetelten állna az egész magyar arisztokráciával szemben. Háy alig érzékelteti – a már karikatúraszerű udvari jelenet kivételével – a világi hatalom és az aulikus főnemesség érdekazonosságát, összefonódását. Mindaz, ami a regényben háttér, történelmi-politikai kulissza, a filmváltozatban az előtérbe kerül, míg a cselekmény voltaképpen főszála – Buttler és Piroska küzdelme boldogságukért – a háttérbe szorul, epizóddá degradálódik. A film így sokat veszített hatásából, holott a tragikus szerelmi történet meggyőző ábrázolása „ütőkártya lehetett volna a művészeti és a politikai hatás szempontjából egyaránt”.

## A nemzeti nyelv, a tudomány s a művészet szentháromsága

A tématervet nem véletlenül rögzítette évről évre a művészetpolitika. Az írók nem tudhatják – állította Révai József –, hogy mi kell a politikának. A politika viszont, miután tisztázta, hogy mit kíván viszontlátni a XIX. század történelméből a vásznon – a haladás és a reakció erőinek küzdelmét, az egyház és a reakció szövetkezését, a nemzeti nyelv és művészet megteremtését, a haladó és a reakció erőivel szövetkezett tudomány összeütközését, a kiemelkedő, a tömeget magukkal ragadó személyiségek szerepét és küldetését –, következetesen munkálkodott rajta, hogy mindez, pontról pontra előre megszabva, a filmekben testet is öltön.

A nemzetté válás folyamatában megkülönböztetett szerepet töltött be az egységes nemzeti, irodalmi nyelv, amelynek elismertetése azon kevés feladatok egyike volt, amelyért a harcot egyaránt kötelességének érezte közép- és kisnemes, jobbágy és polgár, író és zenész. E küzdelemben kiemelkedő szerep jutott az országot ekhós szekéren

járó vándorszínészeknek, akik a *Ludas Matyi* mellékszereplőiből a *Déryné*ben főszereplővé léptek elő. A film egy három önálló tételből álló trilógia első darabja volt, amelyet a *Semmelweis* és az *Erkel* követett. A *Déryné* első ízben faragott valós történelmi személyiségből értéktelítő, „pozitív hőst”. Életrajzfilmjeink alkotói, szakítva a háború előtti filmgyártás e téren kialakított hagyományaival, amelyek a főhős magánéletére helyezték a hangsúlyt, „a szovjet életrajzfilmek mutatta úton haladtak”, emlékművé nagyították hőseiket, s a történelmi elhivatottságtudatot, a közéleti szereplést, a társadalmi küldetést állították a művek középpontjába.

Békeffi István forgatókönyve *Déryné* naplója alapján íródott, mint ahogy ez a visszaemlékezés szolgált referenciaként Farkas Zoltán 1943-ban készült *Futótűz* című filmjének alapjául is, amelynek forgatókönyvét Szabó Ilonka – *Déryné* alakítója – és Patkós György írta. Az ötlet kivitelezését már 1939-ben szorgalmazta ifj. báró Wlassics Gyula kultuszminisztériumi államtitkár, és ugyanazt a motívumot jelölte meg kiindulási alapul – „a magánéletben kínálkozó boldogságról való lemondás a hivatás kedvéért” –, mint amit Kalmár László későbbi filmjében választott. Békeffi a magyar színjátszás hőskorának e kiemelkedő alakját élettörténetének, fiatalságának néhány epizódján keresztül jelenítette meg. Ez az ifjúkor egybeesett a magyar színjátszás fellendülésével. „Ha *Déryné* akkor nem születik, midőn született, most nem énekelhetnénk a Nemzeti Színházban” – mondotta Schotelné, szerepeinek egyik örököse.

A jászberényi patikus lánya, Schenbach Róza, színesznek állva Széppatakira magyarosítja nevét, mintegy jelképes és nemes gesztusaként annak, amit szolgálni kíván: a magyar nyelvű színjátszást és drámát. Anyja (Gombaszögi Ella) elől – aki erőszakkal haza akarja vinni a léha társaságból, amilyenek a színtársulatot tartja – kollégája, Déry István (Szabó Sándor) karjaiba, a házasságba menekül. Déry sem hivatás-szeretettel, sem nemzeti érzésben nem méltó párja feleségének: kicsinyes, anyagias, szűk látókörű ember, akivel a házasság nem sok jót ígér. Utjaik hamarosan szétválnak, s a fiatal *Déryné* (Tolnay Klári) – miután a színtársulat Pestről kiszorul – országjáró körútra indul, hogy társaival lelket öntsön a népbe, s megismertesse vele a magyar szó erejét.

Az út során találkozok azzal a férfival, Szentpétery Zsigmonddal (Sárdy János), aki maga is megszállottként járja az országot, akiben ugyanolyan hivatástudat lobog, mint Rózában. Egymásba szeretnek, de Zsigát másfelé szólítja a kötelesség. Miközben Pesten folyik a harc az állandó magyar színház megteremtéséért, a német színház intendánsa, gróf Altenberg (Básti Lajos) vendégjátékra hívja az országszerte népszerű Déryné, hogy lejárassa. Déryné azonban – a karzat lelkes tapsa közepette – sikert arat, s elutasítva Altenberg szerződötési ajánlatát, visszatér ekhós szekéren az utakra, hogy folytassa, amit megkezdett.

A film érzékletesen illusztrálja azt a változást, amely Déryné személyiségében a történetek hatására végbemegy. Ő, akit primadonnaként kezdetben csak a személyes sikerek érdekelnek, feladja érvényesülési vágyát, s a cél érdekében vállalja, hogy egy lesz a társulat tagjai közül – igaz, a legnépszerűbb –, akit az egyszerű emberek szeretete (Miskolcon, mikor tüdőgyulladásából lábadozik, ablaka alatt gyülekezik az őt követelő tömeg) kárpótol az elmaradt fényes karrierért.

A valós eseményeket megörökítő, a magyar művelődéstörténet ismert és kevésbé ismert alakjait megszólaltató forgatókönyv, majd film legnagyobb érdeme az volt, hogy hitelesen, néhol patetikusan, másutt érzelmesen, hol többé, hol kevésbé visszafogottan, de mindig érdeklődést keltve, idézi a kort. Békeffi nagy gyakorlata, szakmai ismerete, taktikai érzéke, látszólagos alkalmazkodóképessége megmentette könyvét és a filmet attól, hogy a sorozatos beavatkozás és a különféle követelmények figyelembevétele miatt a történelmi materializmus filmi illusztrációja legyen. A Dramaturgia Szekciójának és a Népművelési Minisztérium Kollégiumi Bizottsága Kharübdiszének veszélyes vizein átevezve kellett megőriznie a forgatókönyv cselekményét, alakjai közvetlenségét, a helyzetek és szereplők humorát, a dialógus könnyedségét, és csak annyi pátoszt kényszerült belecsepegtetni az anyagba, amennyi a zátonyra futás elkerülése érdekében elengedhetetlen volt.

Annak ellenére, hogy a vitatott esetek többségét Békeffi „megnyugtatóan” rendezte, újabb javítások „váltak szükségessé”. „A forgatókönyv legfőbb érdeme, hogy a kor levegőjét hozza, bár nem eléggé mutatja meg a történelmi hátteret. Konfliktusa szegény. Déryné fejlődése nem kielégítő. [...] Alakjából nem jön ki, hogy miért csinálunk éppen Dérynéről filmet. Még magasabbra kell emelni, hogy hőssé legyen. Legfőbb kifogás, hogy az egész történet két helyen játszódik,



Pesten és Miskolcon. Így nem látjuk a vándorszínészek viszontagságos, hősieis küzdelmét. Jó volna a vándorszínészi élet bemutatása. Hosszú a pesti rész, a patikussal való viszony. A patikushoz fűződő szerelem Dérynéet nagyon lehúzza. A patikus helyett Katonát [Molnár Tibor] kell többet megmutatni. A film ne legyen németellenes. Ki kell hangsúlyozni, hogy Magyarországon a német szó és az elnémetesítés az, ami jogos tiltakozást vált ki. A gróf viselkedése rendkívül előzőkeny. Abban az időben sokkal jobban lenézték a magyar színészeket. Déryné a szerződés visszautasításánál indokolja meg, miért nem marad a német színházban. Ne legyen frázis, de szép, igaz, amit mond. Felesleges a cukrászdai és utána a parkjelenet, mert lényegében mindkét helyen ugyanaz történik. Több a humor Murányi [Bilicsi Tivadar] és Balogh [Horváth Tivadar] rovására, mint amennyi megengedhető lenne. Olykor Benke [Rajnai Gábor] nem látszik elég öntudatosnak. Helytelen, hogy színész szervezi meg Déryné kifütyülését. Ez a film operett, ezért minden alkalmat meg kell ragadni a humorizálás lehetőségére úgy, hogy azért mindig valami mondanivalója is legyen.” [87] A kifogások egy részét figyelembe vette Békeffi, és „javította” a forgatókönyvet, de sok minden úgy került a filmbe, ahogy eredetileg megírta.

Az átdolgozás ezért nem elégitette ki teljes mértékben a Kollégiumi Bizottságot. A társadalmi háttér „további erősítését”, az egész forgatókönyvön végigvonuló ábrázolását igényelték. Altenberg grófot a Habsburg-elyomás képviselőjeként kívánták a filmben viszontlátni. Kevesellték a forgatókönyvben a humort. „Alkalmazták a kritikai humort” – javasolták. Kifogásolták, hogy Déryné a cselekmény kezdetén „túl pozitívan”, kiforrott politikai nézetekkel jelenik meg. Ebből „vissza kell venni”. Szentpétery figurája viszont nem volt elég „emberi”. „Szövegeit, melyek jelenleg párttitkárszövegek, át kell nézni.” A figura szónokias, szólamokat hangoztató, „ideális ember” jellegét azonban a film sem módosította. A forgatókönyvben rögzített befejező képsor – a tavaszi tájban, virágzó fák alatt és mezőkön keresztülhaladó ekhós szekerek, rajtuk a lábukat lógató, vidáman daloló színészekkel –, híven a szavakban is megfogalmazott elváráshoz, meggyőzően érzékeltette, hogy bár Déryné és társai e pillanatban kitűzött céljukat – a magyar nemzeti színház létrehozását – nem érték el, de „oda el fognak jutni”. [88]

Az engedmények után nem volt többé akadálya, hogy a film forgatása 1951. március 24-én – Kalmár László rendező irányításával – megkezdődjék, majd 56 napos munka után (5 nap pótfelvétellel) jú-

lius 24-én befejeződjék. A főcímmel és a végzenével 3063 méter hosszban, 1 810 354 forint összköltségért elkészült film később 2994 méterre rövidült. A bemutatót megelőző kollégiumi ülésen Révai József részletekbe menően foglalkozott vele, elemezve erényeit és fogyatékoságait. [89]

„Nagyban és egészében” elégedett volt vele, sőt igen hasznosnak tartotta, mert népszerű formában, könnyedén, a zene és a romantika eszközeivel „nevelt hazafias szellemre”. „Hasznos, de nem kifogástalan” – mondotta. A téma gyönyörű, és „nehezebb fajsúlyt” is megért volna, de sajnos még az adott műfajban sem érte el „saját színvonalát”. Érzékletes és tipikus példája volt ez a könnyedén ledorongoló, semmitmondó bírálatnak, tartalmatlan szócséplésnek, amiből senki semmi „épületeset” nem olvashatott ki. Fogalmak konkrét tartalom nélkül, iránymutatás, amely sehová sem vezet.

A színészi alakítások közül Révai egyedül Tolnay Kláriét tartotta kifogástalannak, a többiek kevésbé sikerült szerepformálását Kalmár hibájául róta fel. „A rendezésben sok a polgári csökevény [...], nem folyamatos az egymásba fűzött képek láncolata.” A filmnek „lényegében nincs cselekménye – állította –, az igazi cselekmény csak morzsákban van jelen, meséje nem üti meg a téma színvonalát, kissé együgyű, zavaros”. [90] Révai, aki mindig maximalista volt, holott jól tudta, milyen utat jár be egy téma, amíg a megvalósításig eljut, ezúttal is igaztalanul kritikusnak bizonyult. A közönség ugyanis a filmre szavazott, élvezte fordulatait, derült humorán. Kalmár, a háború előtti filmgyártásban iskolázott jó mesterként [91] végig gonddal és ízléssel tudta egyensúlyban tartani a „hazafias nevelés” és a szórakoztatás korántsem összeillő kettőjét. A színészek kedvvel és átéléssel alakították jól megírt karakterszerepüket. A rendező nem kis erénye, hogy egyszer sem tűnik komikusnak, amint egyik pillanatról a másikra dalra fakadnak. Zene, ének, tánc és szöveg harmonikus egységet alkot, s talán nincs még egy magyar film, amelyben ez az egység oly könnyedén és természetesen jelenik meg a vásznon, mint a *Dérynében*. Gyurkovics Mária tisztán és szépen csengő szopránja szinte belesimul Tolnay Klári meleg hangú, dallamos beszédébe. Kerekes János és Polgár Tibor korabeli népi motívumokból formáltak egységes, a kor hangulatát idéző dallamokat, kísérezőzenét. A humort Bilicsi Tivadar és Turay Ida Murányi házaspárjának tökéletes kettőse minden erőltettség nélkül, epizódra epizódra csempészi be a cselekménybe, anélkül hogy a humor akár egyetlen pillanatra is funkcióját vesztené. Az ún. pozitív hősök, Kulcsár (Deák Sándor) Szentpétery, Katona

József (Molnár Tibor), aki félszegségében olykor pühánynak is hat, azonban már „kilógnak” a történetből, s mint annyi korabeli filmben, a negatív figurák (Básti Lajos gróf Altenbergje, Honthy Hanna Cibulkánéja, Tapolczay Gyula polgármestere) meggyőző erőben fölibük kerekednek, máig emlékezetesebbek maradnak. A csárdajelenet (a „rögtönzött” néptánc, a fáradtságukból feléledő parasztok, a táncra kelő közönség, az éneklő és fellelkesült hallgatóság) színpadszerűsége, a befejezés rózsaszínű, optimista jellege sem rontja le azt a kedvező összbenyomást, amellyel a film nézői – „a nem eléggé jövőbe mutató befejezés ellenére” [92] – a moziból távoztak, s amelynek révén a *Déryné* a „színvonalas”, igényes szórakoztatás sokáig egyedülálló sikert arató mércéjévé magasodott.

A *Déryné* nagy közönségsikere után „filmművészetünk Semmelweis életének művészi ábrázolásával segítő dolgozóink hazafias nevelését”. „A film legnagyobb érdeme, hogy Semmelweis alakját a haladó tudomány, a *materializmus győzelméért* folytatott nemzetközi harc, s kora nagy osztályharcának összefüggéseiben mutatja meg. [...] Enélkül a film nem tudna igazi érdeklődést kiváltani a nézőből.” [93]

A néző érdeklődését azonban – a lelkenedező kritikusokkal ellentétben – nem az „osztályharcba ágyazott”, a bécsi forradalommal sorsközösséget vállaló, jelképpé magasztosuló orvostudor, hanem inkább a magányos, már-már monomániás hős felfedezése, s gondolatai elismertetéséért vívott küzdelme tüzelte fel igazán. Dallos Sándor írónak és Bán Frigyes rendezőnek valóságos kétfrontos harcot kellett vívnia, hogy Semmelweisből a kor igényeinek megfelelő figurát faragjanak. Egyfelől kötötte őket a múlt, Tóth Endre 1939-es *Semmelweis*-filmváltozata, amely modellül nem szolgálhatott ugyan, de létezett, élt a szakmai köztudatban, a nézők emlékezetében. Ez inkább afféle negatív mintát jelentett, amelytől inkább elrugaszkodni volt kíváncsú, mintsem nyomdokába lépni. A *privatizálásnak* az a modellje, amely Tóth Endre filmjében megtestesült, az 1950-es években nem volt követésre méltó: Semmelweisből nem a vívódó ember képét kellett felmutatni, hanem, a hitében, meggyőződésében szilárd és állhatatos küzdő szellemet. Másfelől meg kellett felelni a kor igényének, amely Semmelweis élettörténetéből saját eszméit kívánta visszahallani, miután egyik jogelődjét látta benne. Mindez sejtette, hogy az alkotók a film elfogadtatása során nehéz és több fordulót igénylő párharcnak nézhetnek elébe.

Tóth Endre, illetve Bán Frigyes filmje sok tekintetben nemcsak ellentmondó, de ki is egészítik egymást. Egyebek közt összekötötte

őket Uray Tivadar személye, aki az 1939-es változatban Semmelweis, az 1952-es újrafeldolgozásban pedig ellenlábását, Klein professzort személyesítette meg. „A régi *Semmelweis*-film nem mutatta meg az igazi forradalmár Semmelweist – vélte az igen „demokratikus” szellemben nyilatkozó, mindig tökéletes úriembert alakító Uray –, haladó világnézetének ábrázolása teljesen hiányzott.” [94] Valóban, az 1952-es változatban Semmelweis azért távolítja el a klinikáról, mert részt vett a bécsi forradalomban, míg az 1939-es változatban Klein a klórmeszes kézmosást minősíti „forradalminak”, s a kibékíthetetlen szakmai ellentétek, világnézet- és felfogásbeli különbségek vetnek véget Semmelweis bécsi pályafutásának. A korábbi változatban két tudományos nézet csap össze, az általánosan elfogadott és a merőben új, míg a másodikban a haladás és a reakció erői ütköznek meg a tudományban, mintegy a mindenütt ható osztályharc általános tendenciájának különös kifejeződéseként.

Tóth Endre filmjében 19 éves joghallgatóként ismerkedünk meg Semmelweisszel, amint Bécsbe indul, hogy az ottani egyetemen folytassa tanulmányait. Az egyetemi előadások helyett azonban inkább a bécsi kiskocsmákat látogatja, éli a papa pénzén szórakozó egyetemi hallgatók léha, de vidám életét. Amikor heccből, részegen részt vesz egy boncoláson, a kórboncnok odahívja a hullához, és jól leteremti ostobaságáért. Ekkor ébred rá, hogy hivatást tévesztett, és felesküszik orvosnak. Szigorolatait kitüntetéssel abszolválja, és bekerül a klinikára Klein professzor mellé tanársegédnek. Itt veszi fel a mese fonalát Bán Frigyes filmje.

Bécs-szerte az a hír járja a várandós anyák közt, hogy aki a klinikára kerül szülni, halálra van ítélve. Semmelweis (Apáthi Imre) csak tehetetlenül asszisztál a szülés után gyermekágyi lázban sorra elhalálozó anyák agóniájánál. A hivatalos tudomány – Klein professzor személyén keresztül – azt vallja, hogy az elhalálozások oka a *genius epidemicus*, a kozmikus és tellurikus (tehát a légköri és a földből jövő) sugárzás. Semmelweis ezt ostobaságnak tartja, minduntalan kikel ellene, keresi azt a szert, amely magakadályozhatja a kór terjedését. Egy váratlan esemény, barátja, Koletschka professzor (Horváth Jenő, aki kettős szerepben Hebrát is alakítja) halála vezet rá a rejtély nyitjára. Koletschka boncolás közben megsértette a kezét, és a hullámérgezés végzett vele. Semmelweis a boncolás adataiból megállapítja, hogy barátjánál ugyanolyan tünetek léptek fel, mint a gyermekágyi lázban elhalálozott anyák

esetében. Módszeresen próbálgatja végig a vegyszereket, míg az egyik, a klórmész hatásosnak bizonyul.

Élete fordulóponthoz érkezett: a továbbiakban minden erőfeszítése arra irányul, hogy ismertté tegye felfedezését, megmentse az anyák ezreit a tudatlanságukban gyilkoló szülések kezétől. Legádázabb ellenfele felettese, Klein professzor. A vele folytatott drámai viták azonban nemcsak a tudományos nézetkülönbségből adódnak.

Klein az arisztokrácia foglalkoztatott kedvence, Semmelweis a „pór-népé”, szegény mosónők, bérkocsisok lányainak, asszonyainak orvosa, s kettőjük csatározásaiban a film azt is tükrözni igyekszik, „hogyan vezeti a haladói tudomány” magától értetődően „Semmelweist a forradalom híveinek táborába”, és hogyan állnak a maradi, az újtól rettegő „áltudósok”, Dubois, Wirchow, Scanzoni (Ungvári László) a társadalmi haladás fékezői, a forradalom elnyomói közé. [95]

A forradalom leverése után Semmelweisnek nincs maradása Bécsben: Klein elcsapja a klinikáról. Pesten, a Rókus-kórházban vállalt állást, folytatja a küzdelmet a felfedezését lekicsinylő, mellőző, ligába tömörült „reakciós” tudósok, a helytartótanács funkcionáriusai, a nemtörődöm kórházgondnokok és a gyógyító személyzet ellen mindaddig, míg a meg nem értés és az elszigeteltség mániákus depresszióba nem kergeti. (Tóth Endre filmjében elméje el is borul, izgága, kötekedő, paranoiás tüneteket mutató aggastyán lesz a még középkorú férfiból.) Már halálos ágyán kapja meg Pasteur táviratát (hitelessége vitatható, az eredeti dokumentumokban nincs rá utalás), aki elismeréssel adózik neki felfedezéséért, igazolva küzdelmét. A két feldolgozás befejező képei meglepően egyező módon „kilógnak” a történetből: a szoborra magasodott magyar tudós előtt – akit méltán neveznek az anyák megmentőjének – az utókor hálát kifejező képekkel tiszteleg.

A film forgatását a vállalat vezetőségének kifejezett kívánságára 1952. február 14-én kezdte meg Bán Frigyes, közel egy időben a két nappal később elindított *Erkel*-produkcióval, annak ellenére, hogy a január 10-e óta tartó előkészítő munka még be sem fejeződött, a forgatócsoport jórészt kezdőkből állt, s közülük három – Bán méltán indulatos kifakadásából tudjuk – életében először tette be a lábát műterembe.

A két, sok embert mozgató történelmi film párhuzamos munkálatai nem kis erőpróba elé állították a filmgyár „kollektíváját”, mi több, május 6-án, a *Semmelweis* munkálatainak kellős közepén megkezdődött a legnagyobb szabású történelmi film, a *Föltámadott a tenger* forgatása is. A bécsi forradalom jeleneteit a budai Vár Táncsics utcájában 300 statisztával forgató Bán Frigyeszt szorította az idő – „versenyben vagyunk az *Erkellel*” –, másnap át kellett adnia a ruhákat a párhuzamos produkciónak. A film felvételei – a háború előtti 21 nappal szemben – 52 napot vettek igénybe: 43 és fél napot belsőben, 8 és fél napot külsőben forgattak. A munkát nehezítette a nagyszámú, 30 belső díszletkomplexum, de 28 külső is díszletezést igényelt. [96]

A történelmi és kosztümös filmek díszleteinek tervezése és kivitelezése – ami általában sok jogos kifogásra adott okot – még a szokásosnál is több gondot és körülményt igényelt. A Semmelweis díszletei (különösen a hátterek) nagyon rosszul sikerültek: jó néhányat le is bontottak Pán József díszleteiből, de a kivitelező építész, a rendező, az operatőr és a fővilágosító együttes erőfeszítése révén végül forgathattak bennük. Különösen a fővilágosító (Örsi Béla) végzett nagyszemű munkát mind a szereplők, mind a díszletek megvilágításánál, sokat segítve Pásztor István operatőrnek. Így aztán nem a véletlen furcsa játékának, hanem a körülményeknek köszönhető, hogy a díszletezés (a tervezés és kivitelezés) halmozódó gondjai épp a *Semmelweis* kapcsán folytatott vitában fogalmazódtak meg, félreérthetetlenül és egyértelműen változást sürgetve.

„Tarthatatlan az a díszletkivitelezés – mondta Máriássy Félix –, amely filmjeinkben van, kezdve a hólyagos falaktól. [...] A Holecskával [Koletschka] való első jelenetben Semmelweis mögött van egy fal, ahol látszanak a papírdudorok [...], egészen a hátterekig. [...] A tanácsteremből kilátunk az ablakon, és amit látunk, kiabál, hogy egy festett háttér vagyok. [...] Itt van még Semmelweis szobája. [...] Az ablak felé [...] a díszleten messze meglátszik, hogy ez egy háttér. [...] Valószínűleg 35-ös objektívvel készült a felvétel, tehát a háttér bizonyos távolságra van magától az ablaktól. A következő beállítás már egy 50–75-ös objektívvel készült, tehát egyszerre nemcsak a szereplő jött közelebb hozzám, hanem a háttér is sokkal közelebb került az ablakhoz. [...] Ha ugyanarra a háttérre többször fotografálunk, akkor az ilyen közeli-eket ne objektívcserével, hanem gépközelítéssel oldjuk meg, mert akkor a mélység hatás megmarad. [...] Pán elvtárs többször hangsúlyozta, hogy az operatőr tette tönkre a díszletet. [...] Az operatőrnek

nem feladata, hogy a díszlet hibáit jóvátegye. [...] A díszlettervező [...] a díszlet minőségéért is legyen felelős, ne csak a tervekért.” [97]

A *Semmelweis* festett hátterei visszalépést jelentettek a korábban már sikerrel alkalmazott fénykép háttérhez viszonyítva, amelyeket színezve még élőbbé tettek. Az operatőrök egy része esküdött erre, többen viszont elleneztek. „Egy tény – szögezte le Bán Frigyes –: ha jó, ha rossz a fénykép háttér, a festett háttér még rosszabb.” [98]

Apáthi meggyőző Semmelweis-alakítása igazolta Bán választását, aki a színész és a megformálandó alak közt kétségtelenül meglévő, részleges hasonlóság alapján döntött személye mellett, holott eredetileg nem vele akarta eljátszatni a szerepet. Arcban, szemei tisztaságában, homlokformájában azonban Apáthi közelítette meg leginkább a hajdani orvostudóst, hasonlóságban ő ígérte a legtöbbet. Apáthi, amikor megkapta a szerepet, tanulmányozni kezdte Semmelweis korát és egyéniségét, pályáját és viselkedését. Rengeteg korabeli kőrtörténetet, szülésnaplót olvasott át, tökéletes szereptudással és felkészültséggel érkezett mindennap a felvételekre. Furcsa és sajátos orgánuma, simogató baritonja – amikor szerepe szerint indulatba jött – nazális tenorba csapott át, s ez a túl magas regiszter bizonyos mértékig teátrálissá tette ilyenkor alakítását. Rajta kívül Bilicsi Tivadar nyújtott tökéletes, emlékezetes alakítást a bécsi konfliskocsis szerepében, szánalmat és rokonszenvet keltve a beszéd, a mozdulatok, a visszafogott viselkedés tökéletes harmóniájával.

A szereplők maszkjai – s ez alól Semmelweis sem kivétel – merevek, árulkodóak voltak, nem tükrözték az egyéniséget, a jellemet. A rendezők – így Máriássy Félix is – gyakran kifogásolták, hogy maszkmestereink nem tudnak jellemezni azzal, ahogy egy szakállat vagy hajviseletet megcsinálnak. Ám az éves terv szorításában dolgozó produkciókban, amelyekben meg kellett termelni a napi hasznos métert – a *Semmelweis*nél ez átlagban 58 métert tett ki –, Bán Frigyes tanúsága szerint 30–40 (kivételes esetben 70) percnél több nemigen jutott egy-egy maszk elkészítésére, míg más országokban – például a Szovjetunióban – két-három óráig is eltartott ez a munka, s szemben a *Semmelweis* egyetlen maszkmesterével (aki életében először vett részt hasonló produkcióban), egy filmben 8 maszkmester is segédkezett. [98]

A viszonylag kevés, 94 képből álló, sok és bonyolult szöveget tartalmazó film vágása, ritmusa alapos próbatétel elé állította a vágásban cselekvően részt vállaló rendezőt, akinek végig sikerült egyensúlyban tartania a közel azonos számú rövid és hosszú (8, illetve 370 másod-

perces) beállításból álló alkotást. Az átmeneteket, a ritmusváltást átlag 20–40 másodperces beállítások közbeiktatásával oldotta meg. [99] A jelenetszerkesztés kimondatlanul arról is árulkodik, hogy Bán Semmelweis személyes, lelki drámájaként élte át és ábrázolta az eseményeket, különös gondot fordítva arra, hogy mindaz, amit kíváltak a résztvevőkből, a szereplők arcán kellőképp tükröződjön.

A forgatás még véget sem ért, amikor Révai József június 20-án bekérte és megnézte a filmet. „Egészében” jónak találta, mégis akadt számos, „javításra” vonatkozó javaslata. Mindenekelőtt azt kifogásolta, hogy az alkotók nem mutatják meg elég szemléletesen, milyen nagy szerepe és jelentősége volt a statisztikának Semmelweis kutatómunkájában, illetve azt, hogy a Pasteur-sürgöny szerepel a filmben. További megjegyzéseit – „tudomásulvétel végett” – a minisztérium filmfőosztálya továbbította a gyárnak. A film Bécsben játszódó jeleneteit Révai a pestiekhez viszonyítva hosszúnak találta: „ezzel Semmelweis magyar volta kissé háttérbe szorul”. A cselekmény néhol hirtelen megszakad, váratlan, új motívum kerül bele. Semmelweisnek például felesége „lesz” (Balogh Erzs), holott a nézőt arra készítik fel, hogy Semmelweis és Kriszti (Thurzó Margit) között más a viszony, mint orvos és ápolónő között természetes. Semmelweis pesti elfogatásának nincs befejezése, szabadulását nem látjuk. A tüntetéssel kapcsolatos gyászmiserész is elmarad („el kell hagyni”).

A gyár vezetősége is elégedetlen volt számos jelenettel. Úgy döntöttek, hogy a film elejéről ki kell hagyni a császárt és Metternichet bemutató két képet és a császári karácsonyestét. A Michaelis professzorral (Darvas Iván) forgatott jelenetet – hossza és teatralitása miatt – rövidebb formában újra felvételre javasolták. A kongresszusi jelenet végéből is vágni kellett. Újra kellett forgatni a pesti tüntetés kórusrészét is, mert a felvett változat „túl szabályos” volt. A kórtörténeti tanulmányokba mélyedő Semmelweist bemutató jelenet elejére egy gondolkodó Semmelweis-közelit kellett beiktatni, az 1848-as feliratot a Hebrával közös jelenet elé kellett tenni. A film befejezését illető alternatívákkal kapcsolatban [100] a végszót Erdei Sándor miniszterhelyettes mondta ki. A gyár javaslatait Révai helybenhagyta, s „művészeink a szovjet film példáján okulva sikerrel oldották meg alkotásuk optimista befejezését”. Júliusban kétnapos pótfelvétel során elkészültek a szükséges javítások, majd ezt követően a film utómunkálatai, de a korábbi, számottevő technikai hibákat, hiányosságokat (például a rossz hangfelvételt) nem tudták kiküszöbölni az eredetileg június 28-án befejezett, 3090 méter hosszú, 2 171 002 forintot igénylő



alkotásból. [101] Az 1952-ben Karlovy Varyban rendezett fesztiválon a legjobb életrajzfilmnek járó díjjal kitüntetett *Semmelweis*, „az első jó magyar életrajzfilm”, azt példázta, hogy „csak az az ember alkothat nagyot, [...] aki a felvilágosodottság, a haladás oldalán áll”. A Dallos Sándor igényes forgatókönyvéből készült mű, „filmgyártásunk nagy nyeresége” azt is illusztrálta, hogy „győzőben van a közönség követelése: több érzelmet, több szenvedélyt kell vinni filmjeinkbe”.

A filmnek a kritika szerint „természetesen” akadtak hibái. A vitaülés tovább tartott, mint ameddig tényleges feszültsége indokolta volna, *Semmelweis* jelleme „nem nőtt hozzá a forradalomhoz, emiatt a forradalom csupán összekötő képnek hat”, a mellékszereplők jelleme kidolgozatlan maradt. A rendezés legnagyobb értéke, „a drámaiság képszerű megoldása” ellenére a műteremben felvett utcajelenetek bántóan hatottak. „Tovább kell jutnunk ezen a stíluson, a néző több természetességet követel a film díszletmegoldásaitól, mint a színpadétól.” Mindezek ellenére Bán Frigyes alkotása messzemenően eleget tett „a szocialista realista művészet alapvető követelményeinek”, kielégítette a tömegek vágyát „a hősök, igaz emberek iránt”. S mi több, magyar történelmi filmen először láthatott a néző „valóban forradalmi népet, [...] barikádharcot, szuronyok ellen felvonuló tömeget”, még ha ezek a képek itt-ott színpadiasak voltak is. [102]

A *Semmelweis* didaktikája, tételes ábrázolásmódja – amely a tézis/antitézis szembeállítására alapszik – modellálódik – annak a szemléletnek filmbeli kifejezése volt, amely az embereket leegyszerűsítve, kizárólag elveikkel kívánta jellemezni, s ezáltal minősíteni. Holott az igazi kivételes egyéniség – mint például *Semmelweis* –, eredeti látásmódja, az elfogadott viselkedési normáknak ellentmondó, azokat kikezdő magatartása révén, gyakran összeütközésbe kerül környezetével, s magányosan vívja harcát elvei és személye elismertetéséért. Az *Erkel* címszereplője más összefüggésben és más tétért, művészként ugyanazt az utat járja be, ugyanazokkal az erőkkel küzd meg, mint tudós kortársa.

„Népünk, amikor legjobbjainak sok évszázados álmait megvalósítva, új életet teremt hazánkban, különös érdeklődéssel fordul azok felé, akik művészeti, tudományos és politikai küzdelmükkel mintegy előkészítették mostani győzelmeiket. Erkel munkásságában népünk alkotó tevékenysége csodálatosan bontakozott ki. Életműve és kora olyan tanulságokkal szolgál, amelyek [...] új művészetünk ideológiai megerősítése szempontjából rendkívül fontosak.”[103]

Erkel Ferenc zeneszerzői tevékenységét a magyar történelem legmozgalmasabb időszakában fejtette ki. Bár maga közvetlenül nem vett

részt a politikai küzdelmekben, de az 1950-es évek művészetpolitikája kora eszméinek megszólaltatójaként kívánta viszontlátni a vásznon. Olyan embert formáltak hát belőle, aki művészi tevékenysége révén a kor politikai harcainak élvonalában áll, életműve világosan példázza, hogy a nagy művészek mindig „összeforrottak a néppel”. Erkel – érvelt a Révai-féle művészetpolitika – azért tudott oly jelentős műveket alkotni, mert magával ragadta a haladó erők küzdelme. Élettörténetéből nem csupán zenés életrajzfilmre futja, de történelmi filmet kell kerekíteni belőle. „A történelmi téma helyes ábrázolásához – fejtette ki Horváth Márton a képzőművészeti alkotásokról rendezett vitán – éppen annyira át kell élni saját korunkat, mint a legmaibb téma megjelenítéséhez.” Az új szocialista kultúra azonban – figyelmeztetett Révai József az MDP II. kongresszusán – csak akkor lesz valóban népi kultúrává, ha tudatosan nyúl vissza a klasszikus örökséghez, ha kerül mindenfajta erőltetett aktualizálást. Ha a múlt újraértelmezése helyébe automatikusan a jelent tesszük, egyszóval, ha a tegnapot manának hazudjuk (Révai József), célt tévesztünk. De az sem vezet eredményre, ha a művészet szolgálja a gazdasági ragaszkodik a hagyományokhoz, ha nem takarítja le az évszázados port témáiról, „ha nem szervesen lombosodik belőle, mint gyökérből mai életünk dús lombja”. [104] Olyan történelmi művek kellettek hát, amelyek a múltat és jelent „egyaránt felölelik”. Az *Erkel* legfőbb erényét abban látták, hogy eleget tesz ennek a Révai által megfogalmazott tételnek.

Hogyan születik a kiváló történelmi film? A feldolgozandó kort, a történelem szereplőit nem elég alaposan tanulmányozni és hitelesen ábrázolni. Ennél több kell. A múlt ismerete csak fontos feltétel, de önmagában még nem biztosítja a művészeti hatást. A jelen alapos ismerete segíthet hozzá – mint az *Erkel* alkotói –, hogy azokat a tanulságokat ismerjük fel, lássuk meg a múltban, amelyek a legközvetlenebb mához is szólnak. Azt kell tehát látni és ábrázolni, ami hasonló „elődeink küzdelme és mostani harcunk között”, mert mindaz, ami történelmünkben „becsületes, dicsőséges tett volt”, előkészítője volt történelmünk hatalmas fordulójának, „a szocializmus építésének”. [105] Hogy ez a párhuzamokat erőltető szemlélet torzító tükröt tart a történelmi események, személyek elé, s hajdani óriások képét mai törpékké zsugorítja, közömbös volt.

A témáról szokatlan módon két forgatókönyv-változat készült. Az egyiket Békeffi István, a másikat Thurzó Gábor írta. Békeffi – a „burzsoá” életrajzfilmek hagyományához híven – Erkel élettörténetét számos eseménnyel, apró adomával fűszerezve dolgozta fel (mintegy

4000 méteres filmre elegendő anyagot sűrítve bele). Erkel egyéniségét, szokásait, egyszerűen inkább az embert, az önmagával küzdő, gyöttrődő, az alkotásért megszenvedő zeneszerzőt állította a téma középpontjába. A forgatókönyv első változatában tehát – amelyet Rákosi Mátyas és Révai József is olvasott és véleményezett – a drámát a belső küzdelem szolgáltatta: hogyan jut el Erkel az operakomponálásig? Rákosi megjegyezte, hogy sem a film írója, sem a gyár vezetői nem nézték „elég politikusan” a témát. Az MDP főtitkára és Révai „alakították ki” a film végleges dramaturgiai vonalát – amelyet aztán Thurzó Gábor öntött formába –, ők tették fel a pontot az i-re, megadva a feldolgozás alapjául szolgáló kérdést: hogyan jut el a zeneszerző Erkel a *Báthory Máriától* a *Dózsáig*? Nyilvánvaló – mondta Rákosi –, hogy ez utóbbi eszmeileg erősebb dráma, mint az előbbi. [106]

Thurzó a szovjet életrajzfilmek, a Glinka életét feldolgozó *A nagy muzsik* és a *Muszorgszkij* példája nyomán azt hangsúlyozta a forgatókönyvben, hogy csak a néppel összeforrott művész tud nagy művet alkotni, az, akit a haladó erők küzdelme magával ragad. Erkel első operájának, a *Báthory Máriának* a megírásához például Kossuth letartóztatása adja az ösztönzést: a Habsburg-zsarnokság ellen a *Hunyadi Lászlót* „küldi harcba”; a magyar szabadságharc leverése után *Bánk bánjának* Tiborca szólaltatja meg „az elnyomott nép lázadó haragját”; a sivár megalkuvás „eluralkodása” idején Dózsa György felidézésével, majd a szabadságharcról ábrándozó-éneklő *Névtelen hősök* megalkotásával folytatta az elbukott forradalom küzdelmét. „Egy-egy opera: egy-egy nyert csata Erkel életében és a magyar zene fejlődésének útján.” Thurzó az „igazi” művész küldetését hangsúlyozta, Erkel életének és korának azokat a momentumait emelte ki – korrajzot adva a korabeli Magyarország társadalmi és szellemi életéről [107] –, amelyekről remélte, hogy a „mai néző szívét is megdobogtatják”. „Miután magyar opera nem volt, a film azt ábrázolja, hogy segíti a helyes útra [Erkelt] egyre szorosabb kapcsolata népével.” Célja a „bátor, nyílt eszmeiség”, a „robbanó erejű” politikai mondanivalót nem igyekszik szemérmesen az intim történetek leple alá rejtteni. Ugyanakkor arra törekszik, hogy az erőszakoltnak tűnő időszerűsítést, „olcsó” politizálást elkerülje.

Két szemlélet, tágabb értelemben a filmről, szűkebb értelemben a történelmi témát feldolgozó alkotás jellegéről vallott koncepció, a múlt és a jelen filmírójának látásmódja ütközött meg az *Erkel* kapcsán. Az „összedolgozás” során kiderült, hogy a Békeffi-féle anekdoták „felleslegesek, mert Erkel munkájában, alkotásaiban sokkal nagyobb drá-

mai lehetőségek” rejlenek. „Életrajzoknál – szögezte le a Művészeti Tanács – a jövőben ez az a drámai vonal, amit követni kell.” Úgynevezett „hatásos” (érdekfeszítő, érzékenyítő, mulatságos) jelenetek nélkül nem lehet sikeres filmet alkotni – vallotta a korábbi filmíró-nemzedék. Ez a felfogás Rákosi és Révai érveivel szemben mint kártyavár omlott össze, és évekre maga alá temette a komoly sikereket maga mögött tudó Békeffit.

A magyar zene ügye a szabadságharcot megelőző években a polgári nemzeteszmé fontos tartozékává, kifejezőjévé vált, ezért egyre többen tekintették közügynek. A zeneszerzők körében – élen a külföldön élő, de magyarságát mindig büszkén hangoztató Liszttel – mind nagyobb érdeklődés mutatkozik a népzene iránt.

A korabeli zenei köznyelv, az ún. verbunkosstílus, a „haladó” kis-nemesség népi hagyományokból fakadt új zenéje sajátos dallamvilága révén lehetőséget nyújt ugyan a nemzeti érzés kifejezésére, de a „nagy társadalmi összeütközések” ábrázolására alkalmatlan. Ezek operát kívánnak, nemzeti operát, amelyben az általános és a sajátos (az internacionális és a nemzeti jelleg) harmonikusan ötvöződik. „Erkel Ferenccs életműve, a nemzeti opera megteremtése egyike haladó hagyományaink legértékesebbjének” – nyilatkozta a rendező, Keleti Márton. „Ez a film a mai zeneszerzők felé is szól. [...] Igazolja, hogy lehet, sőt kell a verbunkos zenéből operát írni. Az *Erkel*-film történetének ez a magva. [...] Erkel sokat tanult Glinkától, felismerte az opera szerepét a nemzet függetlenségi harcában.” [108]

A film forgatását 1952. február 16-án kezdte meg Keleti Márton. A cselekmény 1837-ben indul, és 1868-ban az Országos Magyar Dalár-egyesület ünnepségén végződik.

A vezénylő Erkelhez (Pécsi Sándor) Kossuth letartóztatásának hírével robbannak be barátai a színházba. Valamit tenni kell! Erkel elhatározza, hogy saját eszközével harcol: zenedrámát ír Egressy Béni (Gábor Miklós) szövegkönyvére. A *Báthory Mária* olaszos dallamaival, amelyekben csak helyenként hangzik fel egy-egy magyar motívum, nem hozza meg a várt sikert. A kudarcért Erkel magát és Egressyt egyaránt okolja. Összekülönböznek és szakítanak. Találkozása Liszt Ferencsel (Darvas Iván) mély benyomást gyakorol Erkelre. Liszt bátorítja, hogy zenei kifejezésben is merjen magyar lenni, rábírja, hogy menjen vele külföldre. Bécsbe tartanak, de a vihar egy fogadóba kényszeríti őket. Döbbenetes látvány fogadja Erkelt: katonákat fogdosnak a császárnak, viszik külföldre a magyar legényeket.

Zuhog az eső, dörög, villámlik, s Erkel ablaka alatt tragédia játszódik le. Egy legény szökni akar, de az őrszem lelövi. Anyja zokogva borul tetemére Egressy összekülönbözésük után Bartai András (Ajtay Andor) zene-igazgatónak adta új szövegkönyvét, a *Hunyadi Lászlót*. Bartai – arra hivatkozva, hogy ő nem tudja megkomponálni a zenét – viszont átadta Erkelnek. Az ablaka alatt lejátszódó jelenet különös módon összecseng a majdani dalmű egy epizódjával. Szilágyi Erzsébet siratja így fiát, Lászlót, mint ez az esőben zokogó anya. Erkel dönt: nem megy Bécsbe, hanem visszatér Pestre, és megkomponálja az új operát. A bemutató előadást dermedt csend fogadja a nézőtéren, amikor az utolsó felvonás végén legördül a függöny. A karzaton kirobbanó tapsvihar rokonszenvtüntetéssé, politikai demonstrációvá fokozódik. A nagy erőpróba azonban csak ezután várja Erkel. Kölcsey (Major Tamás) *Himnusz*ának megzenésítésére pályázatot írnak ki. Erkel azonban nem akar részt venni rajta: túl felelősségteljesnek tartja a *Himnusz* megzenésítését. Fiai évváróján, a *Gott erhalte* dallama hallatán döbben rá a helyzet tarthatatlanságára: a magyar nemzetnek nincs himnusza. Feldúltnan rohan haza. Köszönés és ebéd helyett a zongorához ül, és megírja a *Himnusz* zenéjét.

A szabadságharc leverése után a nemzet letargiában él. Egressy – mint annyian – bujdosik az osztrákok elől. Űzen Erkelnek. A zenészerző felkeresi egy nyomorúságos tanyasi padlásszobában hajdani barátját, akit rokkantan lát viszont. Egressy Katona *Bánk bán*jából írt szövegkönyvet. Ezzel távozik Erkel. A folyóparton leül, belemélyed olvasásába. Gondolatban már hallja Tiborc panaszát, amikor megjelenik előtte egy öreg paraszt (Bihari József), szakasztott olyan, mint Katona hőse. A *Bánk bán* csak cselvetéssel kerülhet színpadra. Erkel drágán fizet a sikerért: elveszti állását. A *Dózsa György*, majd a *Névtelen hősök* bemutatójával lezárul operaszerzői pályafutása, eltűnik szemünk elől. 1868-ban, aggastyánként látjuk viszont az Országos Magyar Daláregyesület összejövetelén, ahol a hatalmas kórust vezényelve ő is újra hallja felcsendülni szerzeményét, a *Himnusz* dallamát.

Hogy ez a „dalárünnepély” – amely egykor hatalmas tömeget vonzott Debrecenbe – a film méltó befejezése legyen, külsőségeiben nem maradhatott el a hajdani esemény színvonalától. Korhű megörökítése temérdek előkészítő munkát igényelt. A Nagytemplomról leszerelték a vezetékeket, átfestették az épület homlokzatát. 8 hatalmas zászlórudat ástak le a templom előtt, emelvényt ácsoltak, amelyről Erkel a több száz tagú kórust vezényelte. A teret újra „kövezték”: az aszfaltra fekete festékekkel vonalkákat húztak, hogy az így rajzolt négyzetek kockaköveknek látszanak. A hatalmas villanyoszlopokat zöld faágakkal takarták ki, rajtuk zászlók lengtek. A cégtáblák helyére hajdani, cifra

betűkkel frottak kerültek. A tér arculata úgy átfarmálódott, hogy a kórust alkotó 300 helybeli statisztá is alig ismert rá. [109]

Fábri Zoltán, a Magyar Filmgyártó Vállalat művészeti vezetője díszlettervezőként debütált a filmben. Az 5 külső és 22 belső díszletet – amelyekért, illetve a *Vihar* rendezéséért 1952-ben Kossuth-díjat kapott – úgy tervezte meg, hogy azok más filmben is felhasználhatók legyenek. [110]

Rákosi Mátyás és Révai József 1952. június 9-én megtekintették a leforgatott anyagot, és „néhány pótfelvétel szükségességét vetették fel, annak érdekében, hogy [...] Erkel fejlődése a *Báthorytól* a *Dózsáig* [...] a népi kórusig világosan érezhető legyen”. Június 20-án leforgatták Erkel és az öreg paraszt beszélgetését, amely az „új” elképzelés szerint hosszabb lett, mint ahogy a forgatókönyvben szerepelt. Július 10-én Szántó Miklós filmfőigazgató és Erdei Sándor népművelési miniszter-helyettes – a Művészeti Tanács tagjainak társaságában – szintén megnézték a filmet, és több rövidítést is javasoltak. Így kimaradt Erkel és Mosonyi Mihály (Zách János) sakkjelenete, megrövidült a csigajelenet és a befejező rész (a *Himnusz* éneklése), Vörösmarty alakja pedig nyomtalanul eltűnt a filmből.

A 65 napot igénylő forgatás (55 belsőben és 10 külsőben) július elején ért véget. A film a tervezettnél lényegesen hosszabb lett, eredeti költségvetését komoly mértékben túllépte. „A filmmel szemben támasztott igényességnak természetes velejárója volt, hogy egy-egy jelenetet kétszer-háromszor, sőt ha kellett, többször is felvettünk” – mondta az első ízben címszerepet alakító Pécsi Sándor, akit „emberi érzések egyszerű kifejezésére, [...] játékbeli finomságokra” tanított meg a film. „Rövidlátó, túlzott [...] takarékoság tehát az, ha a gazdasági vezetés megköti a rendező kezét, és két, legfeljebb háromszori ismétlést engedélyez. Jó filmeket akarunk gyártani [a PB határozatot is hozott a filmek, a színészi játék színvonalának emeléséről], a művészi alkotás pedig nem gépies valami; szükséges tehát, hogy a legjobbat több jó közül válasszuk ki.” [111]

A „hibák”, amelyeknek „kijavítása” – a túlforgatás mellett – ezt a tetemes költségtöbbletet eredményezte, már Rákosi és Révai rájuk utaló megjegyzéseit megelőzően, közvetlenül a film összeállítása után kirajzolódtak. Korábban „sajnáltak” húzni a könyvből, most volt mit vágni a már leforgatott anyagból, de az *Erkel* – 3294 méterével – még így is a korszak leghosszabb egyrészes filmje maradt. [112]

A legnagyobb vita a film bevezető képsora kapcsán alakult ki. A gyár vezetői a filmet a Báthory Mária bemutatójával akarták indítani.

„Úgy érezzük, hogy Erkel igazi drámája itt kezdődik, az előtte lévő képek csak illusztrációk, amelyeknek hatása kevés. Erkel problémája ugyanis nem az, hogy ír-e operát vagy sem, hanem az, hogy milyen operát ír: nemzeti operát vagy olasz utánzatot.” A film e szerint történő megrövidítését Erdei Sándor is helyeselte, s javasolta Révainak. „Még azon az áron is, ha az [utána következő] bankettjelenetet [amit a film egyik leggyengébb jelenetének tartottak a gyár vezetői] újra fel kellett venni.” „Ide lehetne hozni mindazt – javasolták a gyár vezetői –, ami a vágás során kimaradó jelenetekben lényeges.” Abszurd ötlet, amely jól rávilágít a korszak dramaturgiai „elméletére”. A javaslat Révainál sem talált pártfogásra, s a film elejére visszakerült az eredeti bevezető képsor. A *Bánk*-részlet utolsó kockáit azért kellett kivágni, mert a bán „bosszúálló” keze remegett. A film végén a vezénylő Erkel mögött feltűnő öreg Liszt alakja erőltetettnek tűnt, ezért maradt ki – Révai „útmutatása” alapján. Ugyancsak ő szorgalmazta a *Dózsa*-komplexum megvágását, hogy hatása erőteljesebb legyen. A hajógyári jelenet – a kifogások ellenére – eredeti (filmbeli) helyén maradt az augusztus 21-én „végérvényesen” befejezett műben. „Legalább az Erkel fiú mondjon valamit az apjáról. Tűnjön ki, hogy az énekelt dal Erkel-dal.” [113]

A korszak filmbeli jelenetszerkesztése és ábrázolásmódja – a politika szándékainak, uralkodó elveinek félreérthetetlen, egyértelmű kifejezése érdekében – az átlagosnál gyakrabban folyamodott két retorikai fogás, a *párhuzamba*, illetve *ellentétbe állítás* alkalmazásához. Az Erkel alkotói a máig legemlékezetesebb jeleneteket is e kétfajta szerkesztésmódra építették. A párhuzamba állítás, amely a helyzetazonosságot bemutatva a következményeket is előlegezi, a már említett katonatorzás és a Hunyadi László idézett jelenete között teremt analógiát, míg másutt az öreg paraszt szavai és a *Bánk bán* Tiborcának panasza rímelvek össze. A film felfelé ívelő, mind ünnepélyesebbé váló vonulatának csúcsa – a Himnusz megkomponálásának előzménye – ellentétpontozásra épült jelenet: osztrák himnusz van, magyar nincs. Hatásában vetekszik vele a zongoralecke: Albrecht főherceg (a pár szavas szerepében is kiváló Uray Tivadar) lánya zongorafutamait hallgatva kivégzési parancsokat ír alá. „Így kell az ellenséget ábrázolni. Gyűlöletesebb, ha emberi mivoltában jelenik meg”, akárcsak a fölényes Turányi fő-zeneigazgató (Várkonyi Zoltán emlékezetes epizódalakításában), aki a „tisztá művészet” nevében akarja eltéríteni Erkelt a népzenei motívumok felhasználásától. [114]

A mai néző épp azt hiányolja az *Erkel*ből, amit kora erényeként dicsért: sosem „téved” az életrajzfilm „kipróbált” mezsgyéjére, a félrevezető, tévútra csábító „intim problémák” mellékösvénye helyett a fősapást választja. A közéletben megbecsülést kivívó, példává magasztosuló Erkelt rajzolja meg, akiből minden látszólagos szenvedélyessége ellenére hidegség árad, mint egy márványszoborból, akit csak csodálni lehet, de képtelenség vele azonosulni.

Az 1952-es Karlovy Vary-i fesztiválon a legjobb zenés film díjával kitüntetett mű középpontjában tulajdonképpen a zene áll, az a művészet, amely a legkevésbé jeleníthető meg képen. Szerencsére a zenei műfajok közül a legtöbb vizuálisan ábrázolható elemet az opera kínálja, amely Erkel zeneszerzői tevékenységének mégiscsak a középpontját alkotta. A műfaji meghatározásokra oly kényes korszak – Révai József szűk körben elhangzott elemzése során sokat foglalkozott „műfaji” kérdésekkel – első operafilmmünnként ünnepelte az *Erkelt*, amelyben „sikerült népünk széles tömegeihez közel vinni a magyar zeneszerző legszebb alkotásait”. [115] Az *Erkel* az operafilm kritériumának aligha felel meg, hiszen ez az azóta divatos lett műfaj egyetlen opera megfilmesített változatára illik. Találóbbr megállapítás, hogy az *Erkel* – a zeneszerzőt csupán eszközként használva – a zenét állítja a mű középpontjába, s avatja főszereplővé.

A film hatása tehát azon múlik, hogy van-e a megszólaló zenének önálló kifejezőereje, „látványban” megragadja-e nézőjét. Kenessey Jenő műgonddal és hozzáértéssel válogatta ki a zenei betéteket, és saját kísérőzenéjével egységes művé ötvözte. Meglepő hát, hogy Erkel pontatlanul éneklí a filmben saját bordalát; hogy Szilágyi Erzsébet híres *La Grange*-áriája tizenöt évvel korábbra datálódik, mint amikor a valóságban megszületett. Egyes szereplők – Mosonyi Mihály, Rózsavölgyi Márk (Rajnai Gábor) – és események (a hajógyári jelenet) funkciója homályos; Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán díszletei az operabetétekben inkább az 1950-es, mint az 1830–1850-es évek stílusát és hangulatát idézik; a valós helyszínekkel kombinált operarészletek (a *Bánk bán*ban betétként szereplő „arany mezők, ezüst folyók” vagy a *Dózsa György*ben kaszával, cséphadaróval felvonuló parasztsereg összeütközése a nemesi bandériumokkal) groteszkül hatnak, nem illeszkednek szervesen a film szövetébe. Eiben István, aki korábbi munkáiban „sokszor esett a túlzott részletezés, a díszlet, a fényhatások előtérbe állításának hibájába”, hozzászűrte a film „stílusához”, s a rendező kívánalmainak megfelelően csak a közeliekre koncentrált.



A filmben – a témához méltóan – minden szereplő magasztos, fennkölt, szinte tíz centivel a föld felett lebeg. A pátosz, amely egyébként is gyakori vendég volt a korszak filmjeiben, az *Erkel* ábrázolásmódját is áthatja, s e tekintetben csak az 1848–1849-es szabadságharc eseményeit és szereplőit meglevevítő *Föltámadott a tenger*, ezen időszak jelképes erejű és értékű történelmi filmje szárnyalja túl.

Zsoldos Andor már 1946 elején beadványban indítványozta a Magyar Művészeti Tanácsnak, hogy filmgyártásunk méltóképp ünnepelje meg a szabadságharc közelgő centenáriumát. Javasolta, hogy a Hunnia Filmgyár készítsen *Világszabadság* címmel – mintegy másfél milliós költséggel, később kijelölendő rendezővel – filmet Petőfiről, Tamási Áron és Dallos Sándor írók, valamint Makay László történész bevonásával. A film előkészületeit és munkálatait a terv szerint egy, ún. centenáriumi filmbizottság felügyelné. A Belügyminisztérium 400 ezer forintos támogatásából, valamint 300 ezer forint bankhitelből megfelelő indulótőkét lehetne kovácsolni, a fennmaradó összeget az érdekelt felek – nem tudjuk, kiket takar ez a megjelölés – adnák össze. A film tulajdonjoga a magyar állam birtokában maradna. Zsoldos már a bemutató időpontját is megjelölte: 1949. augusztus 20. *A tanútónő* producere – a film mérsékelt szakmai sikere ellenére – fokozatosan kiszorult a filmgyártásból, felhívása viszont nem maradt csupán pusztába kiáltott szó. Az ötlet megfogant, mindössze az azt megvalósító szereplők változtak. [116]

---

## A hazaszeretet iskolája

---

---

*Egy mondatba tömörítve a film eszmei tartalmát: a hazaszeretet iskolája.*

Nádasdy Kálmán, 1952 [117]

---

Találó szavak, szemléletes kifejezés. A szocialista filmgyártás e legnagyobb szabású vállalkozása az ötvenes években valóban nem nélkülözte sem a didaxist, sem a pedagógiát. A vásznon sem, még kevésbé az életben. Tervezésének, elkészítésének, forgatásának és fogadtatásának nagyszabású ceremóniája minden elemében megfelelt az iskolás

hasonlatnak. Akadtak tanulók, és napról napra volt házi feladat. Volt szigorú tanár és még szigorúbb szakfelügyelő. Rossz jegyek, sőt bukás, pótvizsga is több ízben. Sok dorgálás és kevés dicséret. S közben készült, majd megszületett egy több milliós, kétrészes történelmi film, a legdrágább minden eddigi közül. Ez azonban már a történet vége, amely néhány évvel korábban kezdődött.

Illyés Gyula *Két férfi* címmel filmregényt publikált 1949-ben, amelynek középpontjában Petőfi és Bem állott. Az író – mint később kifejtette – nem gondolt a regény megfilmesítésére, a műfaji meghatározást, mint metaforát, csak az irodalmi forma megjelölésére szánta. „Megpróbálom beültetni az olvasót a mondatok mozijába” – írta. A Magyar Film Központi Lektorátusa és Dramaturgiája is felfigyelt a könyvre: a témát alkalmasnak találták arra, hogy játékfilm készüljön belőle. Illyéstől témavázlatot rendeltek, s rendezőként Szóts Istvánt jelölték ki, aki ekkor Móricz Zsigmond *Rózsa Sándor* című regényéből szeretett volna filmet készíteni. Erre korábban már megbízást is kapott, de a filmgyár művészeti vezetősége 1949 júniusában közölte Szótsccsal, hogy a Petőfi-téma, amelynek politikai „konzultánusa” Andics Erzsébet, elsőbbséget élvez, a *Rózsa Sándor* megfilmesítésére egyelőre nem kerülhet sor. Hont Ferenc és Both Béla a művészeti vezetőség képviselőiben – Szóts és a kijelölt dramaturg, Nádasdy László társaságában – megvitatták Illyéssel a Dramaturgiai Tanács ülésén felvetődött szempontokat, és arra kérték, hogy ezen információknak megfelelően írja meg a forgatókönyvvázlatot. Miközben Illyés a vázlaton dolgozott, az Országos Filmhivatal közvetítése útján megkezdődtek a tárgyalások a román és lengyel illetékesekkel egy majdani esetleges koprodukcióról, illetve – ha ez akadályba ütközne – a kérdéses országokban dolgozó magyar stáb fogadásáról. [118]

1949. június 11-én megalakult a Népművelési Minisztérium, és ezzel merőben új helyzet állt elő. Révai József személyében egy valódi XIX. század-specialista került a minisztérium élére, aki így kétszeresen is jogot formált magának, hogy ne csak mint a felügyeletet ellátó miniszter, de mint a téma szakavatott ismerője is hallassa szavát. A téma presztízse fokozott figyelmet igényelt, s ez a figyelem később sem lankadt, sőt a terv az ország első emberének érdeklődését is kivívta. A leendő filmnek azonban nem volt még rendezője, miután Szóts időközben „szalonképtelenné” vált. A *Ludas Matyi* váratlan, de „indokolt” sikere másik rendezőt állított rivaldafénybe. Nádasdy Kálmán alkalmasnak látszott arra, hogy Illyéssel együttműködve formába öntse a korszak és a rendszer „lobogójáról” szóló film forgatókönyvét,

amely a mezítlábás parasztfiú helyett a nemzet még mindig legnagyobb népszerűségnek örvendő költőjét állítja a középpontba, s úgy adózik emlékének, hogy egyben a Petőfi egyedüli jogos örökösének tekintett jelenkor legitimitását is megteremti vele. „*A Föltámadott a tengernek*, mint történelmi filmnek legnagyobb problémája az – fogalmazta meg Nadasdy –, hogy Magyarországon mindenki által ismert eseményeket [...] születésük pillanatában úgy ábrázoljon, hogy azok [...] teljes drámaisággal hassanak.” [119]

Röviddel a *Ludas Matyi* elkészülte után Illyést és Nadasdyt meghívták a Népművelési Minisztériumba, ahol hivatalos megbízást kaptak az író filmregényének feldolgozására. Az irodalmi forgatókönyv megírása 1950 júliusa táján kezdődött el. November végére elkészítették a vázlatot és az ún. képsort. Révai József december 14-én véleményezte a leírtakat, majd „az átbeszélt szempontok alapján” „kijavított” képsorból a Dramaturgia december 18-án forgatókönyvet rendelt.

A „két férfi”, Illyés és Révai között meglehetősen nézetkülönbség mutatkozott a téma feldolgozását illetően, és a nézeteket a részleges egyetértés sem közelítette egymáshoz. A *Petőfi és Bem* – ez a munkacím lett később az elkészült film alcíme – két, merőben ellentétes egyéniség egymásra találásának, rokonszenvezésének, együttműködésének története, de a valóságban ez az egymásra találás sosem következett be. Mindkét férfi túl erős, autonóm egyéniség volt ahhoz, hogy beadja a derekát. Révait a hatalom, Illyést az író személyes presztízse szolgálta. A kérdés, ki fog engedni, eleinte eldöntetlen volt, később azonban az erőviszonyok szükségszerűen Révai javára módosultak. Illyés mind több engedményre kényszerült, a téma egyre jobban távolodott a filmregénytől.

A regény Bem Magyarországra érkezésével kezdődött, s a világosi fegyverletétel után, Bem önálló hadműveleteivel zárult, utolsó jelenete az országból kiszoruló Bemet ábrázolta. A befejezés stratégiai részleteket is érintett. „Mellesleg megjegyezve – kifogásolta Rákosi Mátyás –, Bem stratégiájáról szólva, nyilván harcászatra gondolnánk.” Ez nem tetszett neki. „Egy történelmi filmen belül részletesen taglalni a katonai stratégiát – vetette ellen –, az kb. olyan, mintha azt mondjuk, hogy a háttérben egy ember gyorsan meggazdagszik.” [120]

A regény hőse Bem, Petőfi csak villanásokban szerepel benne. Hogyan lehet Petőfit Bemmél egyenértékű szereplővé tenni? – ez állt a forgatókönyvön dolgozó alkotópáros figyelmének középpontjában, de ez okozta szorongásukat is. Problematikusnak ígérkezett a valós történelmi személyek és a kitalált alakok (Hajdú Gyurka, Kicsi Ger-

gely) „összedolgozása”, „olyan egyensúlyi helyzetek megteremtése – idézte fel vívódásait Nadasdy –, hogy az [előbbie] elevenséggel, az utóbbiak történelmi hitelességgel hassanak”.

1951. május 18-án – a Révai József javaslatára összehívott értekezleten kialakult vita nyomán – a minisztérium az irodalmi forgatókönyv első, a 74. képig terjedő részét forgatásra elfogadta. Nadasdy Kálmán így azonnal hozzákezdhetett a technikai forgatókönyv megírásához, a gyár pedig felkészülhetett arra, hogy a tervezett forgatás az év novemberében megindulhat. Arról is döntöttek, hogy a film színes, *Agfacolor* nyersanyagra készüljön. [121]

Egy éve dolgoztak már a forgatókönyvön, de a végleges megoldás éppoly távolinak tűnt, mint korábban. „Vigyázat – figyelmeztetett Rákosi a Politikai Bizottság ülésén –, Illyés és Nadasdy, mint stratégák, tönkreteszhetik a filmet.” Az eseménynek azonban váratlan fordulatot adott Pudovkin magyarországi látogatása. A szovjet rendező Révai kérésére kapcsolódott be a munkába. Több hónapon át konzultált Illyéssel, aki a könyv minden jelenetét átdolgozta Nadasdyval. A szovjet hagyománynak megfelelően ún. rendezői kulcsot készítettek, „világossá tették” a drámai fejlődést. A forgatókönyv sok új jelenettel bővült, de számos mozzanatot kihagytak belőle. Új szcenárium született, a párbeszédek azonban még megírásra vártak. Rövidíteni is kellett a túl hosszúra sikeredett könyvön, majd felküldeni Révaihoz jóváhagyásra.

Pudovkin jócskán túljutott már rendezői pályája zenitjén, amikor – a korszak szokásainak megfelelően – Magyarországon járt „tapasztalatátadáson”, de gyakorlott és tehetséges rendező volt, így a „fejtagításon” kívül néhány olyan tanáccsal is segíteni tudta kevésbé gyakorlott rendezőkollégáját, amelyek annak igencsak hasznára váltak a későbbiekben.

A tömegjelenetek „szokásos” technikáját (ahogy az a szovjet filmgyártásban kialakult) Nadasdy nem ismerhette. Nagy statisztériánál – szólt Pudovkin tanítása – nincs szükség például ezer fegyverre, ruhára. Azokat, akik az előtérben állnak, talpig beöltöztetik. A mögöttük állók már csak deréktól felfelé viselnek kőrhű öltözetet, hátrébb pedig se korabeli ruha, se fegyver nem szükséges. A csatajeleneteket – amelyeket mindig több géppel, rendszerint két műtermi és egy kézi géppel fényképeztek – célszerű kis epizódokra tördelni: kivált a párharckok mozgalmasság, látványosság. Az ágyú- és puskalövéseket legjobb kombinálni, a jelenet folyamán egyenletesen „elosztani”. A háttér ne legyen levegős, üres. Elöl mindig más történjék, mint hátul. Erre

vonatkozóan pontos tervet kell készíteni, jóval a forgatás előtt. A harc dinamikája ilyen apróságokon múlik, a hatás ezen momentumok jól kiválasztott és egységbe fűtött láncolatának függvénye.

Illyés és Nádasdy tehát újra munkához fogtak, s ezzel egy időben, 1951. augusztus 14-én – a kész irodalmi forgatókönyv nélkül, amely csak egy évre rá nyerte el végleges formáját – a vállalatvezetés utasítást adott a technikai forgatókönyv elkészítésére és a gyártás megkezdésére! Nem szükséges hangsúlyozni, hogy ez mennyire kockázatos intézkedés volt: figyelmen kívül hagyta a kialakult gyakorlatot, és „gyártási anarchia” veszélyével fenyegetett, hiszen mindaddig a kész és elfogadott irodalmi forgatókönyv előfeltétele volt a technikai forgatókönyv megírására adott megbízásnak, illetve az előkészítő munka megkezdésének.

Az író és a főrendező – akinek „keze alatt” még két kijelölt rendező, dr. Ranódy László és Szemes Mihály dolgozott, részt vállalva a forgatókönyvírás korántsem üdítő, felelősségteljes munkájában is – egyként vallotta, hogy Petőfit lehetetlen a március 15-i és a szeptemberi események felidézése nélkül hitelt érdemlően ábrázolni. A március 15-i eseményeket Bem és Petőfi beszélgetése során, visszaemlékezés formájában akarták felidézni. Pudovkin ezt teljesen elhibázott megoldásnak tartotta. Elkerülhetetlen – szögezte le –, hogy a március 15-i események a film elején szerepeljenek. Végül kompromisszumos megoldás született, egy sajátos elbeszélő szerkezet, amely előjátékból és két önálló részből állt. Az első részben Petőfi, a másodikban Bem kapta a főszerepet. Az elsőben Bem meg sem jelenik, a másodikból viszont Petőfi tűnik el szinte nyomtalanul. Az előjáték 1848. március 14–15-én játszódik, míg a két rész a forradalom eseményeit eleveníti meg júniustól 1849 tavaszáig, Bem nagyszabeni győzelméig. Az alkotók új filmműfajt kívántak teremteni, Nádasdy szavaival az ún. *dokumentum-játékfilmet*, amely (az életrajzi filmekkel szemben) *nem egyes emberek, hanem egy korszak* életrajzát ábrázolja. [122] Révai – a pontos műfaji kategorizálás híve – erősen kételkedett abban, hogy létezik ilyenfajta műfaj. „Nádasdy a történelmi dokumentumfilm hamis elméletét dolgozta ki!” – csattant fel a Népművelési Minisztérium kollegiumi ülésén 1952. december 9-én. De ha vitatta is mindig a kategóriákat (mint a definíciókból kitűnik, másokét, igaza vagy vélt igaza érdekében, gyakran el is torzította), számára fontosabb volt a konkrét mű, abban igyekezett kifejezésre juttatni nézeteit, és ilyenkor nem ismert vitát.

1951. szeptember végére a film alkotókollektívája a korábbi változatból felhasználható anyag alapján új vázlatot készített, amelyet átadtak Illyésnek. Ő egyes szempontjait elfogadta, másokat útmutatásai alapján a rendezői triumvirátus átdolgozott. A majdani forgatókönyv első negyede (Schwechatig) így elkészült. Hiányzó háromnegyedét két héten belül ígérték Illyésnek. [123]

1951. november 25.: végre elkészül a teljes irodalmi forgatókönyv. Hibája, hogy hosszú, 141 napos forgatást igényelne megvalósítása. A minisztérium december 4-én javaslatot tesz rövidítésére. Ezzel párhuzamosan megkezdődik a technikai forgatókönyv átdolgozása is: a csatajelenetek ugyanis a megírt formában kivitelezhetetlennek látszanak, mert a helyszín figyelembevétele nélkül születtek. A már ismert helyszínekre kell alkalmazni őket – ez a feladat.

1952. január 16.: Az átdolgozott irodalmi forgatókönyvet a gyár Művészeti Osztálya csak részben fogadja el. Újabb változtatásokra tesz javaslatot, újabb jeleneteket kell törölni. Három nappal később kész a következő vázlat 15 új jelenetkomplexummal, a tervezett hossz kb. 4500 méter.

1952. február 29.: Illyés Gyula benyújtja saját változatát. Március 7-re összedolgozzák az anyagokat: ismét egy a forgatókönyv. Immár kb. 5200 méterre nő azonban a leforgatásra váró film. Ezzel egy időben az új technikai forgatókönyv vázlata is megszületik.

1951 eleje óta – a forgatókönyv írásával párhuzamosan – folyt a nagyszabású előkészítő munka is. A történet szereplőiről minden fellelhető dokumentumot összegyűjtöttek. A rendezők és munkatársaik széleskörű kutatást végeztek múzeumokban, könyvtárakban, tömérdek forrásanyagot áttanulmányoztak, játék-, híradó- és dokumentumfilmek sokaságát nézték végig. Miután a gyártásvezető, Golda József a személyzeti osztállyal egyeztetve elkészítette és jóváhagyatta a stábra vonatkozó részletes javaslatot, annak technikai kérdésekkel foglalkozó tagjai összeültek és megvitatták, mit kell a forgatás megkezdéséig tisztázni, illetve megoldani. Elkészült a helyszínlista, megindult a helyszínek keresése Magyarországon és a határokon túl. Erdélyből totálképek kellenek. Az *Agfacolor* nyersanyag próbákat igényelt, a téli felvételekhez derítőlámpákról és folyamatosan friss hóról kellett gondoskodni. A külsőkhöz áramfejlesztőkre és -átalakítókra, az ún. különleges felvételekhez előtétmakettekre volt szükség. [124]

Kulcskérdés volt a szereposztás: ki játssza Petőfit, Bemet, Kossuthot, Görgeyt, a magyar történelem megjelenésükben ismert alakjait. Petőfi lehetséges megjelenítőjeként szóba jött Horváth Jenő, Szirtes

Ádám, Buss Gyula. Végül Görbe Jánosra esett a választás. Bem megformálására Bihari Józsefet szemelték ki, de aztán Makláry Zoltán kapta a szerepet. Görbe neve Kicsi Gergely figurájánál is felmerült (csakúgy, mint Bikádi György), végül Mádi Szabó Gáborból lett Bem hűséges közhuszárja. A másik költött népi hős, Hajdú Gyurka szerepét Bikádi Györgyre, Ambrus Andrásra vagy Zenthe Ferencre akarták osztani, de Szirtes Ádám megfelelőbbnek bizonyult. Sok vita után Kossuthot nem Bessenyei Ferenc (ő Gábor Áron lett a filmben), Szabó Sándor vagy Tímár József személyesítette meg, hanem Básti Lajos, ellenfelét, Görgeyt pedig Szakáts Miklós. (E szerepnél szóba került még Bessenyei, Somogyváry Rudolf, Ungvári László és Kamarás Gyula neve is.) Összesen mintegy 100 kisebb-nagyobb szerepre kellett megfelelő színészt találni.

1952. február végére az előkészítés arra a pontra érkezett, hogy a könyv sokszorosításától számított 45 napon belül megkezdődhetett volna a forgatás. A gyártási terv egy kb. 4400 méteres filmmel számolt, és 9,5 millió forintos költségvetést irányzott elő. A minisztérium azonban nemet mondott. Sokallták ezt az összeget, a költségvetést 7,5 millió forintra korlátozták. Az április 1-jén rendelkezésre álló teljes technikai forgatókönyv némiképp korrigálta a méterhosszt. A rendező számvetése alapján 4898 méteres filmre volt kilátás, de még további húzások szükségeltettek.

1952. április 18-án a Népművelési Minisztérium jóváhagyta az irodalmi forgatókönyvet. A tervezett film hossza ekkorra 4403 méterre, költségvetése 7 898 000 és egynéhány forintra csökkent. [125] Művészetről lévén szó, úgy tűnt, semmi sem drága. A tervezésnél általában – Rákosi szóhasználatával élve – „szuverén megvetéssel” kezelték a pénzügyeket, hiszen a pénzügyminiszter április 18-i levelében határozottan leszögezte, hogy a film 5 millió forintnál nem kerülhet többbe. [126] Jelen esetben tehát olyan tetemes költségtöbbletről volt szó, hogy az a Politikai Bizottságig felmenően mindenütt vihart kavart. „Szembe kell szállni a nagyzási mániával” – mondta az MDP főtitkára. „Minket Pudovkin kioktatott, hogy egy-egy képkockára 800 embernél több nem fér rá, és [...] itt ezredek mozgatásáról beszélnek. [...] Nádasdy elégedjen meg azzal, amit Pudovkin elvtárs a méretekkal kapcsolatban mondott.”

Noha a végleges technikai forgatókönyvet még mindig nem hagyták jóvá, április 26-án Szántó Miklós filmfőigazgató tolmácsolta „Rákosi elvtárs” leghatározottabb kívánságát: a film forgatását ennek elenére kezdjék el, s párhuzamosan csökkentsék költségvetését. Május

6-án tehát – jóváhagyott költségvetés nélkül – megindult a forgatás, s a bővös 5 milliós költségvetési határt már augusztus elején túllépték. [127]

Május 15-én még mindig egy jóváhagyás nélküli könyvből dolgoztak, húztak belőle, „átrendezték”. A technikai forgatókönyv végleges változata június 2-ra készült el, amikor már közel egy hónapja forgattak.

A film felvételei a külsők elkészítésével indultak. A nagyszámú, népes statisztéria elszállásolására, illetve a seregnyi kellék, jelmez tárolására valóságos táborokat építettek. Ezrével gyártattak 48-as fegyvereket, ágyúkat a Hadtörténeti Múzeumban őrzött eredetiek alapján. A Bakonyban és Veszprém környékén – kopár, szikes vidéken, a legforróbb kánikulában – 50 tagú forgatócsoport dolgozott a csatajelenetek filmszalagra rögzítésén. A rendezők hangerősítő berendezéssel irányították a „schwechati” csata 3000 főnyi szereplőgárdáját. Egyszerre 4 operatőr forgatott. Kettő katonaruhába öltözve, a „harcolók” közt elvegyülve, kézi felvevőgéppel közelielieket készített a párharcokról, kézitusákról, az eltorzult vagy éppen sugárzó arcokról.

1952. szeptember 12–14-e között 3 teljes napot töltöttek a Múzeum-kertben, hogy egy mindössze 4 perces jelenetsorban (amely azután kimaradt a filmből) megörökítsék ama nevezetes, esős március 15-ét, amikor a Nemzeti Múzeum elé felvonult tömeg áhítattal hallgatta a *Nemzeti dalt* szavaló Petőfit, s a nemzet követeléseit megfogalmazó 12 pontot. A színészek tűzoltófecskendők vízsugarában álltak. Az 1500 főnyi lelkes statisztéria zokszó nélkül túrte az ismétléseket, fegyelmezetten végrehajtva a rendezők újabb és újabb kívánságait.

Sörös Imre díszlettervei alapján Ómassa, ez a Bükk hegység csúcsai közé ékelt kis falu jellegzetes erdélyi településsé változott. Több mint 30 házat alakítottak át az Erdélyben láthatók mintájára. A háztetőket zsúp- és zsindelytetővel, a házsarkokat farkasfogú gerendákkal látták el, a kapukat székelypapírral varázsolták át. „Szinte a keserűlapu szagát érzem a faluban” – jegyezte meg elismerően a film néprajzi szakértője, Farkas Ferenc. Hollókőn a falu egyharmada – 120 férfi és nő – szerepelt a filmben.

1848. július 11-én hangzott el Kossuth beszéde az országgyűlésen, amely a hajdani *Redoute* épületében tartotta ülését. Az ülésterem eredeti nagyságú díszletét korabeli metszetek alapján, Pán József tervei szerint építették fel. A több mint 2 emeletnyi magasságban létesített hidakon és a háttérben 80 darab, összesen 900 ezer watt teljesítményű lámpát helyeztek el, amelyektől nappali fényben ragyogott az egész



terem. Az elnöki emelvény fölött bíborvörös selyemből készült, arany-cirádás baldachint húztak ki, s a 600 fős statisztéria sűrűn elhangzó bekiabálásaival, forrongó magatartásával igazi reformkori országgyűlési hangulatot teremtett. Míg korábban szinte általánosan jellemző hiba volt a filmekben az élettelen, ún. szervezetlen háttér, addig ez a jelenet példamutató „szervezettségével” vonult be a filmtörténetbe.

A piski csata rekonstrukciója 10 napon át készült, 3000 ember, köztük a magyar huszárok piros nadrágját, zöld kabátját, kék csákóját viselő századnyi katona részvételével. [128] A forgatás Pudovkin igazát bizonyította: a ruha, a kellék, a maszk a géptől csak mintegy 20–30 méteres mélységben érvényesült igazán, távolabbról már csak a színek, nagyobb formák hatottak, ezért 50 méteren túl elegendő volt csupán színfoltokkal operálni. [129]

Mint ahogy az egész film születésének története bizonyítja, semmi sem az előre kiszámítható, szokásos és elvárt módon zajlott. A rendezők „tervszerűtlensége” megütközést váltott ki. Sokat improvizáltak, eltértek a könyvben rögzítettektől. A tényleges méterhossz komoly mértékben túlhaladta a tervezettet. A filmgyár vezetése lázasan kereste a módját, miként változtathatna ezen a „tarthatatlan” helyzeten; hogyan szoríthatná rá a rendezőket, hogy tiszteletben tartsák a lefrottakat. A leforgatott anyag – amelyet június 9-én megtekintettek – azonban mind Rákosinak, mind Révainak tetszett, s ez újra felvidította a kedélyeket. Maklár alakítása viszont aggodalomra adott okot, Rákosi kivált a hangját kifogásolta.

A forgatás rendje később sem változott mélyrehatóan: „a produkcióban nem sikerült kialakítani a kollektív szellemet”. Folyatódott a rögtönzés, ami időnként kapkodást és tanácstalanságot okozott, de dolgozni kellett, hiszen a film milliókat emésztett már fel. Hiányzott az egységes irányítás: az „egy ember – egy akarat” elve nem érvényesülhetett ott, ahol hárman is dirigáltak. Ahogy múlt az idő, úgy sokasodtak a hibák. Szendrey Júlia (Ferrari Violetta) jelenete a kisgyermekkel a rossz paróka és a kifogásolható beállítás miatt, amely torzította a szereplőt, például egyáltalán nem sikerült. Október végén a Művészeti Tanács megtekintette a könyv alapján elkészült és nyersvágásban összeállított anyagot, és több pótlást („minőségemelő” felvételt) javasolt, különösen a schwechati csata jobb megértése érdekében [130], a Művészeti Osztály pedig tisztázta Nádasdyval, mit, hogyan kell átvágni, illetve kihagyni vagy pótolni. [131] A minisztérium jóváhagyásával a leforgatott anyagokat értelmező, helyesbítő, történelmi-

leg „tisztázó” 10 komplexum került a filmbe – 13 és fél napi pótfelvétel után. [132]

Az eredetileg 123 képet számláló film felvételére kb. 100 munkanapot kalkuláltak. Az 1952. december 11-én ideiglenesen befejezett forgatás 220 naptári nap alatt 108 forgatási napot igényelt. Ehhez járult még a már említett – 82 naptári nap alatt 15 munkanapon elkészített – 13 és fél napnyi pótfelvétel. [133] Így a film gyártási periódusa 318 naptári napra terjedt ki, ami ez idő tájt szomorú rekordnak számított. Kezdetben úgy vélték, hogy a forgatókönyv a *Különös házasság* egri utcadíszletéhez hasonló méretű 6–8 díszletben leforgatható, ebből aztán a valóságban 33 díszlet lett. A film munkálatai 17 különböző külső helyszínen zajlottak, egy időben két másik történelmi filmmel, ami nagyon megnehezítette a munkát. 1953. március 20-án, a forgatás befejezésekor 5127 hasznos méter volt a *Föltámadott a tenger*, de végleges, ún. cenzúrahossza 3842 méterre csökkent. [134]

Illyés Gyula a forgatókönyvet kísérletnek szánta. Olyan filmet próbált írni, amelynek nem egyének a hősei, hanem az egész nemzet. Az eredetileg két emberre, Petőfire, illetve Bemre koncentrálni elbeszélés kereteit kitágította, ún. népi hőöket teremtett, 5-6 ember életén keresztül mutatva be „a nemzet akaratát, cselekedeteit, életét”. Mindennek világos, érthető megjelenítése rendkívüli nehézséget jelentett. „A döntő fordulat [F. Ermler, 1945] az a film, amely felépítésében legjobban hasonlít a mi új filmünkhöz” – fűzte hozzá Nádasy magyarázatul. [135]

A film felépítésében, hangvételében nem annyira drámára, mint inkább eposzra emlékeztet. Inzertek terelik mederbe, tagolják egymástól jól elkülönülő epizódokra az elbeszélést. Képek ez a film a magyar nemzet korabeli állapotáról, amely felvonultatja a szabadságharc nagy történelmi drámájának majd valamennyi jelentős szereplőjét. Konfliktusok sorozata, amely szembeállít urat és parasztot, civilt és katonát, tisztet és közlegényt, s a nemzedékek ütköztetésével behatol a társadalom legkisebb, önálló életet élő sejtjébe, a családba is.

Az első jelenet 1848. március 15-e után játszódik egy szerény kiskun-sági faluban, Szabadszálláson, Szárazberky földesúr (Solthy György) birtokán. A parasztok – köztük Hajdú Gyurka – az úr lovaival szöknek Kossuth elé.

A Hajdú családból már minden fegyvernek beillő szerszámot elvittek a gyerekek. A legkisebbnek, Gyurkának csizmáját adja az apa (Bihari József). A forradalom szele a Szárazberky családot is megérintette. Fiuk (Dömsödi János) az egyetem helyett a Pílvaxot látogatta. „Március 15-e volt az én universitásom” – vágja apja szemébe, amikor az az urak összetartásáról, a parasztok szemtelenségéről papol. Inzert: 1848. július 11. Jellasics az országot dúlja. Összeül az országgyűlés, amelyen megjelenik Petőfi is. 1848. október. „Fut Bécs felé Jellasics, a gyáva, Seregének seregünk nyomába.” A magyar csapatok Bécset fenyegetik, a bécsi forradalommal egyesülve pedig a császári ház hatalmát. A radikálisok és a fontolva haladók vitájából az utóbbiak kerülnek ki győztesen. A magyar csapatokat visszarendelik a Lajtához. Petőfi is Bécs alá, a pandori táborba tart. Tisztek és népfelkelők marakodnak itt: úr az úrhoz hűz, szegény a szegénnyel tart, „a gatyás neve itt is csak 'hallgass Jani!'” A táborban találkozik Hajdú Gyurka Petőfivel, akiről otthon oly sokat hallott. A tisztikart ellentétek osztják meg. Mást akar a hivatásos császári tisz, mást a katonának állt forradalmár. Az újonnan kinevezett fővezér, Görgey – sikertelenül – a maga oldalára akarja állítani Petőfit. Az első rész a schwechati csatavesztéssel zárul. „Tavasszal újra kihajtának a fák” – fogalmazza meg a költő sokak reményét.

1848. november. Kossuth pozsonyi szállásán vagynak. A kormányzó Bécsből hozatott az erdélyi seregek élére fővezért, Bemet, aki az utolsó percig helytállt a bécsi barikádokon. Erdélyben nagy szükség van erélyre, hadvezéri képességére. „Erdély – ahol Puchner ránk uszította a román és szász népeket – Magyarország vára, ennek birtokától az egésznek szabadsága függ.” Bem Erdélybe indul. Az első állomás Nagyvárad. A kaszárnyában hanyagság, rendtelenség, parancskönyv nincs. A rendteremtéssel kezdi, s azonnal tekintélyt szerez magának. „Harcos internacionalista”, aki a „szegény nép sanyargatását nem tűri, akármilyen nemzetiségű legyen is”. Ami Hajdú Gyurkának Petőfi – az „egyszerű nép fia” eszményképét lát benne –, az Bem Kicsi Gergely székely közhuszárnak, akit megérkezése után egyénisége azonnal meghódított, s többé tapodtat sem tágt mellőle. 1849. január. Kossuth Debrecenbe menekült, Görgey feladta Budát. Bem kiverte az osztrák seregeket Kolozsvárról, Aszódról, Besztercéről. Petőfi Bemhez indul, már csak benne bízik, mint aki megmentheti a forradalom és szabadságharc leáldozóban lévő csillagát. *Erdély bérci közt.* Az ellenség újra szerveződik, de Bem kis seregével állja a harcot. Jól látja, hogy a magyar seregre támadó román fegyvereseket félrevezették. A pópákkal hiába bocsátkozik tárgyalásba, azok – a „reakció” képviselőiként – kitérnek a meggyezés elől. Avram Jankuval kell egyezsége jutnunk – mondja –, „amíg két nép így gyűlöli egymást, szolgál marad”. „Értesse meg honfitársaival – fordul Petőfihez –, minden elnyomott nép ügyét magunkévá kell tennünk. A szabadságnak egy útja van a kis népek számára: a világszabadság.” A felzaklatott költőtől, aki a harcmezőn keresi a dicsőséget, Bem már más szolgálatot vár:

„Nekem a tolla is kell, nemcsak a kardja. „A katonák lelkét bízom önre.” *Nagyszeben. Puchner* (Uray Tivadar) *főhadiszállása*. A pópák az osztrák generálisnál járnak. Hírvél hozzák, hogy a román és szász népek – jogos sérelmeik miatt, amelyeket a magyarok okoztak – mozgósítani szándékoznak. Kicsi Gergely és Hajdú Gyurka Gábor Áronhoz indul ágyúért. A parasztok leszerelik a harangokat a templomtornyokból: ágyú készül belőlük Bemnek. Gábor Áron 12 ágyút küld, de hogyan jutnak el a magyar táborba, ahol igen nagy szükség van rájuk? *Puchner behérítette Bem seregét*. Az ágyúkat szállító Kicsi Gergelyt és Hajdú Gyurkát üldözőbe veszik az osztrákok. Gyurkát halálos lövés éri. Kéri Gergelyt, hajtson tovább, ő feltartóztatja az üldözőket. Bem egyetlen jól irányzott lövéssel megsemmisíti Puchner lőszerkészletét, Gábor Áron ágyúi halált osztó kartácsot szórnak az előrenyomuló osztrák gyalogságra. A győzelemmel végződő piski csata után Petőfi tűzi Hajdú Gyurka holttestére Bem *post mortem* kitüntetését. A magyar sereg hadioszlopainak diadalmenetével ér véget a film, Kossuth szavaira emlékeztetvén: „Európában már csak nálunk lobog a szabadság tüze.”

Filmművészetünk eddigi legnagyobb teljesítménye „nem egyszerűen szép emlék a múltból, hanem a mához szóló alkotás”. „Milliók előtt, akik a régi iskolában hamisan, elferdítve ismerték meg az 1848-as forradalom történetét”, feltárta annak „igaz” krónikáját, s azt tanúsította, hogy „sehonnai bitang ember”, aki tetteivel nem szolgálja hazáját. Eszmei mondanivalója azonban több hasonló „igazságra” is „megtanított”. „Kiviláglott” belőle, hogy a nép legyőzhetetlen erő, önzetlenül szereti hazáját, s megingathatatlanul követi azokat a vezetőket, akik egyek vele, akik valóban őt szolgálják. „Bizonyította”, hogy ha a reakció által egymás ellen uszított, népek a közös forradalomban egymás testvéreivé válnak, legyőzhetetlenek lesznek.

„Erényei”, monumentalitása és mozgalmassága ellenére („a csatajelenetek csodálatosan magasröptűek, semmi sem hasonlít itt a hivatalos csataképekre” – lelkesedett Georges Sadoul a velencei fesztiválbemutató láttán) a korabeli kritika több kifogásolnivalót is talált a filmben. Megállapították, hogy a két rész színvonalában egyenetlen: az első rész nem elég drámai, Petőfit kitalált helyzetbe állítja (a pandorfi tábor és a schwechati csata). A költő ábrázolása nem elég emberi, sok benne a vezéri póz. Kétségtelen, hogy Görbe János kiválasztása szereposztásbeli tévedés, de a feladat sem volt mindennapi. „Magyar színésznek Petőfi Sándor alakját életre kelteni – állította joggal Görbe

– hatalmas felelősség.” [136] Petőfi máig élő alak az emberek képzeletében, mindenben hiteles megismerésének úgyszólván lehetetlen.

A filmen még a díszbemutató (április 27.), illetve a bemutató (április 30.) után is korrigáltak. A március 15-i eseményeket ábrázoló rész, amely ekkor még szerepelt, végérvényesen kimaradt. A kezdő képsor is némi átalakuláson ment át. [137] Az alkotók a legnagyobb támadási felületet azzal szolgáltatták, hogy Bem alakja – általános vélemény szerint – Petőfi fölé nőtt, és a két főszereplő között az aránytalanság miatt fokozatosan növekvő úrt Maklár Zoltán eszköztelen, megjelénésében és beszédmódjában oly hiteles alakítása még hangsúlyosabbá tette. „Bem apó szerepében – írta a pályatárs, Gábor Miklós – Maklár hőssé nőtt. Aki a filmet látta, Bem apót mindig olyannak fogja elképzelni, ahogy ő megformálta.” [138]

A „film eszmei tartalmának néhol a zene a központi hordozója”. Helyenként „motorjává, *alaphangjává* lett a drámai folyamatnak, ki-szól a képből”. Szabó Ferenc monumentális, sodró erejű műve – amely később önállóan is megszólalt a hangversenytermekben – nem illusztrál csupán, nem ún. háttérzene, „hangulatvilágítás és párfőm”, hanem a mű szerves része. „Fő eszköze a központi motívum, az alapgondolat és a variáció sorozat zenei elve. Az egyetlen ideát, a változatok burkában is mindvégig azonos főeszmét tartja ébren.” [139]

A XIX. század történetével és irodalmával foglalkozó specialisták sokasága – köztük Fekete Sándor, Pándi Pál, s nem utolsósorban Révai – tette mikroszkóp alá a filmet, s bírálta itt-ott eszmei mondanivalóját, történeti hitelességét. „Ez nem egy csodafilm” – szögezte le Révai. „Nem látják józanul – mondta másoknak címezve – a film komoly fogyatékoságait.” Nem Kossuth lángeszű tette az oka a nemzetgyűlés hangulatváltozásának, hanem a pesti utca tömegtüntetése. A pesti nép döntötte el, „harcolni-e, vagy megalkudni az ellenforradalommal”. A forradalom nemesi vezetésének ellentmondásait leegyszerűsítve ábrázolja a film: „nem elég erőteljes a hazaáruló magyar arisztokrácia és klérus rajza”. [140]

A mai néző már nem ilyen szempontok alapján ítél. Inkább a természetességet és eszköztelenséget kéri számon a jelenetek beállítása, a színészvezetés, a szereplők viselkedése, játéktípusa láttán. Sokan és sok jelenetben színpadiasnak hatnak, a jelenetek zömében a retorika elnyomja a közvetlen, természetes megnyilatkozást. Nagyméretű történelmi tablók váltják a néhány személyes életképeket. Egy hatalmas gépezet lendül mozgásba a csatajelenetekben, s halad előre komótosan, ráérő részletező kedvvel. Történelmi személyek ereszkednek alá

az éterből vagy kapaszkodnak fel a pokol bugyraiból, ahová a kor igazságszító szemlélete – szerepük, hovatartozásuk alapján – rendelte őket. A történelem, amelyben minden bonyolult és ellentmondásos, markáns kontúrokkal ábrázolt képregénnyé tisztul a *Föltámadott a tenger* filmkockáin, amelyeken a szabadságért küzdők olyan tiszták és erőnyesek, mint hinni szeretnők, míg ellenfeleik legvisszataszítóbb formájában képviselik a Gonoszt.

## JEGYZETEK

- [1] *A Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája. Színház és Filmművészet, 1951:618.*
- [2] Horváth Márton: *Lobogóknak. Petőfi.* Budapest, 1950:11.
- [3] Horváth Márton, i. m. 15.
- [4] *Színház- és Filmművészet, 1951:619.*
- [5] *Színház- és Filmművészet, 1951:597.*
- [6] *Mozi Élet, 1947. május 16.; június 20.*
- [7] *Szabad Szó, 1948. június 27.*
- [8] Makk Károly. (Zsugán István: *A „Talpalatnyi föld” – ahogy az asszisztensek látták. A 25 éves „Talpalatnyi föld”. Filmtudományi Szemle, 1973:23–32.*
- [9] Makk Károly visszaemlékezése szerint. Hintsch György viszont Bánky Viktort említi, aki végül is azért nem jöhetett számításba, mert végérvényesen külföldre távozott. (Zsugán István, i. m. 25.)
- [10] Makk Károly.
- [11] Balázs Béla végignézte a film leforgatott anyagát, de annak összeállításában – Makk Károly szerint – nem vett részt.
- [12] *Magyar Nemzet, 1948. július 18.*
- [13] Tiszaörs táján *strásóknak* nevezik azokat a lakodalmi vendégeket, akiket nem hívnak meg, mégis eljönnek. Ezeknek maszkát kell viselniök; rendszerint kivájt tököket vagy fejre húzott harisnyát. Egy ilyen maszkában jelenik meg a főhős, s viszi magával szerelmét a kényszerlakodalomból. (*Szabad Nép, 1948. július 23. Színház, 1948. július 27.*)
- [14] A film összköltsége végül 1 270 800 forintot tett ki. (A Gyártási Főosztály kimutatása. 1952. január 10. ÚMKL XV-29/272.)
- [15] *Szabadság, 1948. szeptember 24.*
- [16] *Magyar Nap, 1948. augusztus 4. Szabadság, 1948. augusztus 25.*
- [17] Makk Károly.
- [18] *Szabad Szó, 1948. július 9.; szeptember 17.*
- [19] Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, 2097/1949. Revizori jelentés. 1949. június 30. (ÚMKL XV-29/22, 219, 259, 269.)
- [20] *Új Film, 1948. augusztus 10.*
- [21] *Mozi Élet, 1947. június 20.*
- [22] Jegyzetek a „*Talpalatnyi föld*”-ről. *Szabad Nép, 1948. december 18.*
- [23] Makk Károly.

- [24] Sós: *Talpalatnyi föld. Népszava*, 1948. december 19.
- [25] Balázs Béla i. m.
- [26] *Hírlap*, 1949. augusztus 9. *Les lettres françaises*, 1951. január 4. *L'Humanité-Dimanche* 1951. január 7. *Libération*, 1951. január 11. *L'écran français*, 1951. január 17. *New York Herald Tribune*, 1951. január 14.
- [27] *Új Film*, 1948. augusztus 10.
- [28] A már említett kivül a *Rokonok*, illetve az *Ami megérthetetlen* (rendező: Gertler Viktor) és a *Kis Samu Jóska* (rendező: Kis József) című rövidfilmek.
- [29] *Megjegyzések irodalmunk néhány kérdéséhez. Irodalmi tanulmányok*. Szikra, Budapest, 1950:310. *Kulturális forradalmunk kérdései*. Szikra, Budapest, 1952:24.
- [30] *Fényszóró*, 1945:21:12. *Magyar Nap*, 1948. július 14. A MFNV augusztus és szeptember havi filmtervezete. 1948. augusztus 17. (MFI, kézirat 217/31.) Revizori jelentés. 1949. június 30. (ÚMKL XV-29/269.) Egyes források szerint ezek a jelenetek Ócsán készültek. (*Magyar Nap*, 1948. augusztus 25.)
- [31] *Színház*, 1948. augusztus 9. *Magyar Nap*, 1949. február 27.
- [32] A MFVKLD levele. 1948. október 12. (ÚMKL XV-29/3.)
- [33] ÚMKL, XV-29/8.
- [34] Jelentés Hont elvtárs részére. 1949. január 24. (MFI, kézirat 217/172.)
- [35] Hossza 2533 méter (ÚMKL XV-29/272, ill. OMB 559/1949.)
- [36] Aba Iván: *Viharok a „Forró mezők” felett. Haladás*, 1949. március 31.
- [37] Nemeskürty István: *Forró mezők. Vigília*, 1949:344-345.
- [38] A hiedelemmel ellentétben – igazította ki maga az érdekelt a film forgatása idején – Gábor Andor csak a dalszövegeket írta. (*Hírlap*, 1948. október 24.)
- [39] A darab, amely az arisztokrácia úrhatnáságát, gőgjét fricskázza meg szelíden, a filmváltozatban a felkapaszkodott „új gazdag” szatrárába váltott át. A hajdani pékmester, Horváth vezérigazgató úr (Mály Gerő), aki modern sütőüzemében 2000 munkást foglalkoztat, birtokot vásárol, gazdálkodni kezd. Szomszédja, Baracs István (Jávor Pál), a reformer kiszagda, aki nemcsak kiváló lovas, gépszerelő, teniszbajnok, de földjét is traktorral szántja. Ő és a hajdani pékmester lánya, Rolla (Tolnay Klári) az úrhatnám mama (Vaszary Piri) intrikái ellenére egymásra talál a film végén. A címszereplő Miska (Halmay Tibor) és Marcsa (Turay Ida) csak epizódszereplők a bántóan ostoba, öleltelen, tempó nélkül megrendezett filmben.
- [40] *Világ*, 1948. október 31.
- [41] *Magyar Nap*, 1948. október 22. *Új Film*, 1948. november 1.
- [42] A film végül is 1 303 061 forintba került. (ÚMKL XV-29/272.)
- [43] *Hírlap*, 1948. október 21. *Kis Újság*, 1948. október 24.
- [44] ÚMKL XV-29/259. Jelentés Hont elvtárs részére. 1949. január 24. (MFI, kézirat 217/172.) Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság 184/1949.
- [45] *Új Film*, 1949. március 1.
- [46] *Új Film*, 1948. november 1.
- [47] Más verzió szerint Szőnyi Tibor. (V. Gy.: *Cyártási hírek. Új Film*, 1948. november 1.) Jelentés. 1948. szeptember 4.; október 9.; november 4. (ÚMKL XV-29/3, 7.)
- [48] Más források szerint október 27-én. (ÚMKL XV-29/259.)
- [49] Jelentés Hont elvtárs részére. 1949. január 24. (MFI, kézirat 217/172.) ÚMKL XV-29/22, 259.
- [50] Művelődési és Köznevelési Minisztérium Központi Irattára, 142/1/48.
- [51] Szeinetár György: *Ludas Matyiban a magyar jobbágyság forradalmi szabadságvágya fejeződik ki. Új Film*, 1949. október 4.

- [52] Jegyzőkönyv a Filmpolitikai Bizottság üléséről. 1949. március 19. (MFI, kézirat 217/53.) Jelentés. 1949. április 29. (ÚMKL XV-29/3.) *Kis Újság*, 1950. február 25. Ábel Péter: *Ludas Matyi elindul. Színház és Mozi*, 1950. február 26. *Új Világ*, 1950. március 10.
- [53] Mert kevesebb ezüst hagyható benne, s mint minden korabeli színes film, a fekete-fehérről rosszabb hangminőséget biztosított. (Rónai Gyula, 1950. április 4. ÚMKL XV-29/22.)
- [54] A MFNV Szivárvány Laboratóriumának jelentése. 1949. (MFI, kézirat 217/131.) *Művelt Nép*, 1956. január 22. A labor addig fekete-fehér hívásra szolgáló gépét még 1948 nyarán, az első Magyarországon gyártott színes film – a május 1-jei felvonulást ábrázoló alkotás – forgatása idején alakították át színes nyersanyag hívására. 1949 áprilisában megérkezett a francia *Debrie* kopírgép is, amely színes filmek kopírozását lehetővé tette. Az a kis kollektíva (Illés György operatőr, Fári László és Dobrányi Géza, a Chinoin mérnökei), amely Volkmayer Antal vezetésével a színes hívás és kopírozás meghonosításán dolgozott, némi tapasztalattal maga mögött kezdhetett hozzá a jóval nagyobb erőpróba-hoz, a *Ludas Matyi* színtechnikai problémáinak megoldásához.
- [55] *Sopronmegye*, 1949. május 29. *Kis Újság*, 1949. augusztus 30.; 1950. február 25. *Pesti Műsor*, 1949. október 21. *Magyar Rádió*, 1949. november 28. *Világosság*, 1950. március 27. A *Ludas Matyi* ma már csak fekete-fehér verzióban létezik.
- [56] ÚMKL XV-29/22, 219, 240, 259, 272.
- [57] *Nők Lapja*, 1949. november 5.
- [58] *Színház és Mozi*, 1950:12:6. Nádasdy Kálmán, munkánk anyaggyűjtésének korai szakaszában (1972 októberében) közölte, hogy a *Ludas Matyi* egyedül ő rendezte. Ezt — mondta — szerződéssel is igazolni tudja, de mégsem tette.
- [59] A MFNV háromszög-értekezlete. 1950. március 4. (ÚMKL XV-29/22.)
- [60] Kende István: *Pozitív hősök filmjeinkben. Színház- és Filmművészet*, 1951:169.
- [61] *Magyar Nemzet*, 1950. március 1.
- [62] *A filmkritika és a magyar film. A Színház- és Filmművészeti Szövetség vitája*. 1950. március 27. (kézirat)
- [63] *Kis Újság*, 1950. március 29.
- [64] *Mozi Élet*, 1947. szeptember 19.; 1948. február 13.
- [65] A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. május 25.; június 1. (MFI, kézirat 217/60, 61.)
- [66] Más verzió szerint a szarvasi Borza-kastély pontos másáról van szó, ahol egy hétig tartó forgatás után befejezték a külsőket. (*Kis Újság*, 1949. szeptember 14.) Mivel több forrás egybehangzóan Dabast említi (és ott a Zimszky-kúriát), mi is ennek adtunk hitelt.
- [67] *Magyar Nap*, 1949. október 15. *Friss Újság*, 1949. október 15. *Magyar Vasárnap*, 1949. október 23.
- [68] ÚMKL XV-29/259, 272. *Világosság*, 1949. október 15. *Magyar Nemzet*, 1949. október 15.; 1950. április 12.
- [69] *Magyar Nap*, 1949. augusztus 2. *Pesti Műsor*, 1949. október 28.
- [70] *Kis Újság*, 1950. március 20.
- [71] *A Különös házasság* című film megbeszélése, d. n. (ÚMKL XV-29/208.)
- [72] *Szabad Nép*, 1951. február 18.
- [73] *Irodalmi Újság*, 1951:4:6.
- [74] ÚMKL XV-29/3.
- [75] A Dramaturgia megjegyzései a *Különös házasság* technikai forgatókönyvéhez. 1950. május 22. (ÚMKL XV-29/16.)



- [76] János római szállásán szánja el magát a diákfurfangra. Itt ismerjük meg a végrendelet tartalmát, és rögtön ezután a párdányi kastélyban találjuk magunkat, ahol ott fekszik a koporsó. Azt, hogy ki van benne, csak akkor tudjuk meg, amikor felemelik a fedelét. Ebből a jelenetsorból Keleti csak a koporsó felnyitását őrizte meg a filmben.
- [77] Műszaki kiértékelés. 1950. június 24. (ÚMKL XV-29/29.)
- [78] „A regényt [még] a nyáron elolvastam” – emlékezett vissza Pécsi Sándor. „A Medve doktorra vonatkozó összes Mikszáth-elemzést és -megjegyzést rögzítettem és igyekeztem szem előtt tartani. A Pudovkin elvtárrsal történt elemzésnek óriási előnyét élveztem. [...] Megállapítottuk, hogy a film központi hőse Medve [...], mert Butler tulajdonképpen egy önző érdek folytán lesz az eszme harcosa, tehát nem ő a film központi hőse, hanem Medve.”
- [79] ÚMKL XV-29/22, 240, 259, 272. Engedélyezési okirat. Népművelési Minisztérium, 01259/51. *A forgatókönyv felépítése. Vita a Színház- és Filmművészeti Szövetségben.* 1951. március 15. (MFI, kézirat 227:16.)
- [80] *A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája. Színház- és Filmművészet*, 1951:621.
- [81] *A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája. Színház- és Filmművészet*, 1951:602.
- [82] *A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája. Színház- és Filmművészet*, 1951:606.
- [83] A játékfilmgyártás 1951. I. félévi munkája. 1951. június. (ÚMKL XV-29/283.)
- [84] Földes Mihály: *Különös házasság. Színház- és Filmművészet*, 1951:192–196.
- [85] Vészi Endre: *Különös házasság. Népszava*, 1951. február 18.
- [86] Mérai Tibor: *Különös házasság. Szabad Nép*, 1951. február 18. Sajnos ez a film is már csak fekete-fehér változatban látható.
- [87] A Dramaturgiai Tanács jegyzőkönyve. 1950. november 20.; december 9. (ÚMKL XV-29/23.)
- [88] Jegyzőkönyv a Népművelési Minisztériumi Kollégiumi Bizottsága üléséről. 1951. január 29. (ÚMKL XV-29/24.)
- [89] ÚMKL XV-29/24, 240, 259. Más forrás 2 540 000 forintot, illetve 2 809 080 forintot említ, de ezek az összegek – a korszak fekete-fehér filmjeihez hasonlítva – irrécáisan magasak, s a színes filmek költségével egyeznek.
- [90] ÚMKL XV-29/24.
- [91] 1938–1944 között közel 20 játékfilmet írt, rendezett.
- [92] Fejér István: *Déryné. Színház- és Filmművészet*, 1951:662.
- [93] Hegedűs Zoltán–Fekete Sándor: *Semmelweis. Szabad Nép*, 1952. október 9.
- [94] *Esti Budapest*, 1952. október 22.
- [95] *Új Világ*, 1952. október 16.
- [96] ÚMKL XV-29/39, 226, 240. *Magyar Nemzet*, 1952. június 25. Más forrás szerint ez az arány: 31 belső és 20 külső. (ÚMKL XV-29/240.)
- [97] *A „Semmelweis”-film vitája a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetségben.* 1952. december 3. (MFI, kézirat: 45–47.)
- [98] I. m.: 71–76, 86. *Béke és Szabadság*, 1952. szeptember 14.
- [99] ÚMKL XV-29/39, 42.
- [100] Az egyik megoldás Semmelweis közelije lett volna „győztem” végszóval, a másik a filmben is szereplő befejezés: a szoborra nőt Semmelweis előtt járókelők, autók haladnak el a „mában”.
- [101] ÚMKL XV-29/39, 211, 240, 273. Művelődési és Köznevelési Minisztérium Központi Irattára, 8770/1. *Új Világ*, 1952. október 16.

- [102] Gyárfás Miklós: *Semmelweis. Irodalmi Újság*, 1952. október 19. Baráth Endre: *Semmelweis. Szabad Ifjúság*, 1952. október 19. Gyertyán Ervin: *Semmelweis. Népszava*, 1952. október 24.
- [103] Fekete Sándor: *Erkel. Szabad Nép*, 1952. november 19.
- [104] Huszár Klára: *Erkel. Színház- és Filmművészet*, 1952:361–365.
- [105] Fekete Sándor, i. m.
- [106] Az *Erkel* művészeti kiértékelése. 1952. szeptember 19. (ÚMKL XV–29/40.)
- [107] *Világosság*, 1952. április 10.
- [108] *Színház és Mozi*, 1954. március 14. *Magyar Nemzet*, 1952. május 14.
- [109] *Hajdú-Bihar megyei Néplap*, 1952. június 6, 10. *Magyar Nemzet*, 1952. június 8.
- [110] ÚMKL XV–29/40, 41 *Színház és Mozi*, 1956:19:8.
- [111] A filmszerepről. *Színház- és Filmművészet*, 1952:353. Az *Erkel* lezáró értekezlete. 1952. szeptember 20. (ÚMKL XV–29/40.)
- [112] ÚMKL XV–29/273. Összköltsége végül – a 400 ezer forintra becsült pótfelvételekkel – 2 754 913 forintot tett ki. (A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1952. augusztus 19. A Népművelési Minisztérium Kollégiumi Bizottságának ülése. 1952. december 9. Jelentés a játékfilmgyártás 1952. évi munkájáról. d. n. ÚMKL XV–29/41, 226, 272.)
- [113] A Művészeti Osztály kiértékelése. 1952. június 14.; június 25.; július 15. A vezérigazgató levele a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának. 1952. augusztus 29. Erdei Sándor miniszterhelyettes feljegyzése Révai Józsefnek. 1952. augusztus 29. A Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának levele. 1952. szeptember 3. (ÚMKL XV–29/211, 240; MKMKI, 8870/1.)
- [114] Huszár Klára, i. m.
- [115] Újvári Imre: *Erkel. Magyar Nemzet*, 1952. november 19.
- [116] *Filmkurír*, 1946:5:10. Javaslat az 1848-as forradalom centenáriumaára készíttendő játékfilmre. d. n. (KMKI, 142/3.)
- [117] *Esti Budapest*, 1952. július 14.
- [118] A Dramaturgiai tanács ülése. 1949. május 23. A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. június 22. (MFI, kézirat 217/64, 203.)
- [119] *Színház és Mozi*, 1953:13:19.
- [120] Játékfilmgyártásunk jelenlegi helyzete. A Politikai Bizottság ülése. 1952. január 10. (ÚMKL XV–29/23, 272.)
- [121] A Népművelési Minisztérium levele, 1770/2/28–1. 1951. május 18. A Magyar Filmgyártó Vállalat levele, 549/51/RD. 1951. május 24. (ÚMKL XV–29/26, 36.)
- [122] G. M.: *Történelem és költészet. Magyar Nemzet*, 1953. április 26. Feljegyzés a Pudovkin elvtárrsal folytatott beszélgetésről. 1951. augusztus 1.; augusztus 9. (ÚMKL XV–29/208.)
- [123] Összefoglaló jelentés a *Petőfi és Bem* előkészületeiről. 1951. szeptember 28. ÚMKL, XV–29/26.)
- [124] Az előtétmakettek alkalmazása 1953-tól általánossá vált a magyar filmgyártásban. (ÚMKL XV–29/248.)
- [125] A rendelkezés szerint alkalmazandó 36,4%-os rezsikulccsal ez az összeg 8 399 525 forintra emelkedett. (ÚMKL XV–29/26.) Ebből 3 milliót vállalati eszközökből kellett biztosítani, 2 millió forintot pedig – póthitelként – a Pénzügyminisztérium bocsátott a gyár rendelkezésére állami költségvetésből. (A Népművelési Minisztérium Üzemgazdasági és Tervfőosztályának feljegyzése. 1952. augusztus 25.)
- [126] A PB ülése. 1952. január 10. (ÚMKL XV–29/272.)
- [127] Gorda József gyártásvezető feljegyzése. 1951. november 29.; december 4.; 1952. március 8. Rendezői jelentés a méterhosszról. 1952. április 15. A Népművelési

- Minisztérium Filmfőosztályának levele. 1952. április 18. Az MFV levele, 275/1952. 1952. augusztus 18. (ÚMKL XV-29/26, 43.)
- [128] Csupán a film jelmezei 2 millió forintba kerültek.
- [129] ÚMKL XV-29/248. Hajdú Béla: *Erdélyi falu a Bükk völgyhatárában. Északmagyarország*, 1952. május 25. *Igy készül a „Föltámadott a tenger” című új magyar színesfilmünk. Vas megye*, 1952. július 27. *Lovasroham a Bakonyban – hangerősítőkkel. Független Magyarország*, 1952. augusztus 4. Barabás Tamás: *1848. március 15 – 1952. szeptemberében. Béke és Szabadság*, 1952. szeptember 21. *Szabad Nőgrád*, 1952. szeptember 24. *Tolnai Napló*, 1952. október 12.
- [130] Windischgrätz (Tímár József) tábor. Roham a csatában: közeliek. Pótlás Gyurka halálához. Sátor belseje: Petőfiék dialógja. Petőfi-közi a csatában. Urbán parancsa.
- [131] „Windischgrätz kocsián. Helytartó szobája a budai várban. Istálló belseje és udvara. Kossuth pozsonyi előszobája, udvara, szobája. Debreceni lépcsőház, nagyvendéglő, Petőfi szállása. Majorudvar. Istállóbelső. Hombár. Székelykapu. Jellasic-híntó passzázs, belső. Tiszti sátor belseje. Pótlás a Nemzeti Múzeumhoz: Petőfi közeli. Bem útja: gyerek, Csapó, Bem. Pótlás: a Burg folyosója: gárdista.” Ezek közül került ki a kérdéses 10 komplexum, a többi felvett jelenetet nem hasznosították. (Pótköltségvetés: 1. sz. Összefoglaló. 1953. február 10. A Népművelési Minisztérium levele, 8770/1-1-19. 1953. március 4. Gyártásvezetői összefoglaló. 1953. július 4. A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1953. július 4. (ÚMKL XV-29/26, 42, 248.)
- [132] A Művészeti Osztály kiértékelése. 1952. június 14.; szeptember 16.; november 5.; november 12. (ÚMKL XV-29/211, 273.)
- [133] A játékfilmgyártás 1953. évi munkájáról készült jelentés 121 és fél napot, a gyártásvezető összefoglaló jelentése 132 forgatási napot említ. (ÚMKL XV-29/26, 43, 232, 248.)
- [134] A játékfilmgyártás 1953. évi munkájáról készült jelentés a Gyártási Főosztály kiértékelésével szemben csak 4403 hasznos méterről szól. (ÚMKL XV-29/232, 248.) Az eltérés valószínűleg abból adódik, hogy beleszámították-e a hasznos méterhosszba az előjátékot (ami a végleges változatból kimaradt), vagy sem.
- [135] Tarr László: *Mi az igaz hazafiság? Művelt Nép*, 1953:4:31–32. *Esti Budapest*, 1952. július 14.
- [136] *Nők Lapja*, 1953. március 29.
- [137] Eredetileg egy fiatal legény arcáról indul a gép, aki kinyújtott tagokkal fekszik az istállóban. Neszre, halk beszédre ébred. Felkel, előremegy: 4-5 legényt lát összebújva, amint Táncsics könyvét silabizálják. (Barabás Tamás: *A hazaszeretet hőskölteménye. Béke és Szabadság*, 1953. május 6.)
- [138] Gábor Miklós: *Maklár Zoltán „Bem apó”-ja. Irodalmi Újság*, 1953. június 14. Ezért az alakításáért Maklár Kossuth-díjat kapott.
- [139] Szabolcsi Bence: *A „Föltámadott a tenger” zenéje. Irodalmi Újság*, 1953. május 21.
- [140] Mennyiben rossz a filmgyártás helyzete? A Népművelési Minisztérium Kollégiumi Bizottságának ülése. 1952. december 9. (ÚMKL XV-29/272.) Fekete Sándor: *Föltámadott a tenger. Szabad Nép*, 1953. május 1.

---

## Nem a valóság, annak égi mása

---

*Rosszul áll a film ügye. [...] A feladat most az, hogy ezt az ügyet kezünkbe vegyük.*

J. V. Sztálin, 1924

*Filmíróinkat is, rendezőinket is [...] a jelenre orientáljuk, és azt mondjuk nekik: arccal a jelen tematikája, konfliktusai, a mai élet ábrázolása felé!*  
Révai József, 1951 [1]

---

Az MKP, majd a két munkáspárt 1948-ban történt egyesülése után megalakult MDP vezetősége számára (szovjet példa nyomán) a film megkülönböztetett figyelmet igénylő és érdemlő művészeti ág, mindenekelőtt azonban nagy hatású tömegtájékoztatási (propaganda-) eszköz volt. A kérdés, amely válaszra várt: hogyan lehet a kettőt egyazon testben összebekíteni; hogyan lehet művészetet – egy elsősorban önszabályozásra épülő tevékenységet – szoros külső ellenőrzés és irányítás alatt „csinálni”?

A hangsúlyt – mint a későbbi gyakorlat bizonyította – a tömegtájékoztatásra helyezték, a művészi alkotás számos funkciójából csak az ismeretközlőt őrizték meg, a műveket pedig sémákra redukálták (a forma, a jellemek, a konfliktus és a cselekmény szintjén egyaránt), amelyekben a propaganda tartalma testet ölthetett. Hogy mégis miért folyt annyi vita a művészi ábrázolásról e lényegében propaganda céllal készült művek kapcsán, az két okkal magyarázható. A propagandát soha, semmilyen körülmények között sem adták „tisztá” formában közre, mert ez veszélyeztette volna hatékonyságát. A cél: valamiféle formába burkolni, valami más látszatával közvetíteni, terjeszteni. Az autokratikus társadalmi rendszerek ezért előszeretettel ruházzák a propagandafunkciót a művészetre, az előbbi az utóbbival semlegesítve, amivel hatékonyságát önnön határain túlra növelik. A művészet sajátja, hogy a megformált jellemek, a cselekmény csak önnön törvényszerűségeinek – az alkotó valóságból leszűrű tapasztalatának és a művészi megformálás társadalmilag ugyan determinált, de jelentős személyi szabadságot biztosító szabályainak – engedelmeskedik. Ezzel szemben az 1940-es évek végén kialakuló, új magyar filműpust – az ún. tematikus filmet – a politikai akarat szabályozza, annak alávetve alakulnak műfaji jegyei, megformálásmódja, cselekménye és jellemei.

A politikának nem hús-vér hősökre, hanem egyoldalú viselkedésmin-tákra van szüksége, amelyekkel a néző azonosulhat, példának tekintve azokat. Konfliktus, jellemek ugyanazon törvényszerűségeknek alárendelve születnek: leegyszerűsítés, egyik oldal kiemelése a többi rovására, az árnyalás hiánya, végléteesség, azaz vagy/vagy-szemlélet, csak a pozitív, illetve negatív értékskála alsó vagy felső tartományaival jellemezni, minősíteni. Ennek eredményeképpen nem a valóság, hanem egy képzelt, álomszerű világ ölt testet filmjeinkben, amelyekben jó a rosszal, emelkedett az elvetemülttel csatázik. Valóság feletti, azaz szür-realista világ ez, amelyben a valószerűtlenségek oly tömegével szem-besül a néző, hogy azt Dali és Buñuel is megirigyelhetné. Soha elő nem forduló helyzetek, valószínűtlen jelenségek és cselekedetek sor-jáznak ezekben a filmekben, s ahogy növekszik az abszurditás, úgy válik minden komolytalanná, csökkentve a film hatékonyságát, kétsé-gessé téve, hogy betölti-e alapvető funkcióját.

Jól látja ezt a vezetés is, ezért ostromozza szüntelenül a születő sema-tizmust, de sokat nem tehet ellene, mert másfelől ő maga gerjeszti újra meg újra elveivel, intézkedéseivel, mértéktelen mohóságával, ki-csinyes beavatkozásával. Írók, rendezők gúzsba kötve járnak táncukat, próbálnak fából vaskarikát csinálni. A vezetés nem ruház rájuk hatal-mat, sőt a meglévőt – az alkotás képességét – is igyekszik visszavonni a maga szférájába, hatáskörébe. Maxicenzorok és minidramaturgok nyesegetik, formálják a művészet terebélyesedni csak nem akaró fa-csemetéjét. Filmenként újratermelődő konfliktusok sora jelzi az évek folyamán, hogy a hegyek újra és újra vajúdnak, de még mindig csak egeret szülnek. Két vonulat körvonalazódik az 1948-as politikai-tár-sadalmi földrengést (az államosítást) követően a magyar filmgyártás-ban, az ún. mai téma tárgykörében. Mindkettő az új osztályok, a társadalom vezető erejét képviselő munkásosztály, illetve szövetsége-se, a dolgozó parasztság megváltozott élet- és munkakörülményeit volt hivatott ábrázolni. Új intézmények (a munkásosztály élcsapatát képviselő párt- és ifjúsági szervezet), új értékek (munka, tanulás, kul-túra, sport) vonzáskörében szerveződik életük. Szembesülnek önma-gukkal és a harmadik „erővel”, a mindenütt jelenlévő és aknamunkát folytató, közös osztályellenséggel, amely előbb nyíltan, önnön mivol-tában, majd az értelmiség és a kulákság, a hajdani szociáldemokrácia álarca mögé rejtőzve akarja vívmányaitól megfosztani a dolgozókat. A legnagyobb problémát e sokarcú, ezerfejű ellenség ábrázolása jelen-tette. Az államosítást követően éveken át nem fejlődött, „holott az ellenség is fejlődik, nem lehet egy és ugyanazon oldalról ábrázolni

mindig". Ezért hát, egy idő után, az ellenség is „komplikáltabban” jelenik meg, csak jeleit látjuk, de egykönnyen nem ismerjük fel. [2]

Gigászi küzdelem kezdődik az élet minden „frontján” (a hadászati terminológia jellemző a kor egész ideológiájára). „A Kultúra [...] terén sem átvitt értelemben használjuk a »front« szót: a szocialista társadalom kiépítésének egyik szakasza ez, melyet ellenséges [...] irányzatok fő harciterpnek tekintenek, amit Pártunk figyelme s ébersége csökkent ezen a területen.” (Horváth Márton) Apokaliptikus világlátás közvetlen terméke ez a filmművészet, valójában csak kisebbséget képviselő, de magát a többség érdekvédelmezőjeként feltüntető hatalmi csoport víziójának kivételése, életszemléletének tükrözője – amelynek igazában lelke mélyén talán maga sem hisz.

Ez volt a felvázolandó alapképlet – csekély variációs lehetőséggel. Ezt kellett étellel megtölteni; az eszméknek emberi arcot, a konfliktusoknak tartalmat adni, a meggyőzés érdekében bevonva az ábrázolásba a családi és magánélet intim szféráit is. „A politika soha, semmilyen körülmények között sem vonatkoztathat el a politikát csináló emberek legszubjektívebb érzéseitől, tehát a szerelmüktől sem.” [3] Az osztályharc betört hát a magánéletükbe, bevette magát házasságukba, férjet a feleséggel, apát a fiúval szembeállítva, nem építve, hanem rombolva a hidat a generációk között – az „új ember” érdekében. Nem csoda hát, hogy effajta sablonokból építkezve mai tárgyú filmjeink nem érték el a múltat ábrázoló legjobb történelmi filmek színvonalát. „Magyar film? Az egész szabad világ és fél Európa szemében [ezt] Ludas Matyi háromszor győztes somfabotja, Déryné százszor diadalmas szopránja, Semmelweis harca, Kossuth beszéde, Erkel vívódása” jellemezte. [4]

A „jelen és jövő” azonban nem hiányozhatott a demokratikus magyar film témaköréből. „Harc az új életért, új erkölcsökért” – ezzel a Lenin szavaival megfogalmazott célkitűzéssel bocsátották útjára az államosítás kohójában edzett, új magyar filmművészetet. „A legelső, amit a magyar film művészeinek tanácsolhatok – tette hozzá 1949-ben Vlagyimir Scserbina, a Szovjetunió filmügyekben illetékes miniszterhelyettese –, hogy tanulmányozzák behatóan a szovjet filmművészetet. [...] De mindjárt hozzáteszem, nagy művészet csak úgy születik, ha a tőlünk tanultakhoz [...] hozzáadják a maguk sajátos magyar bolsevik művészetüket.” [5] Megtették.

## Kényszer volt egykor a munka, ma hősi tett

1948. április 4-én [6] *Tűz* címmel új Mafirt-produkció forgatását kezdték meg a Hunnia Filmgyárban, amely az Országos Filmhivatal jóvoltából az eddiginél jelentősebb állami támogatásban részesült. [7] A film témáját egy nagy port felvert bűnügy szolgáltatta, amely 1947 szeptemberében játszódott le Budapesten. „Ez a felszabadulás óta az első, igazán aktuális film – nyilatkozta róla a rendező, Apáthi Imre –, amely keresztmetszetet ad [...] az újjáépítés munkájáról, azokról a földalatti üzemekről, amelyekkel a reakciósök, panamázók és szabotálók kétségbeesetten próbálkoznak megakadályozni gazdasági és politikai téren az igazi demokrácia kiépítését.” [8] A koalíciós idők gazdasági és politikai dzsungelébe kalauzoló alkotás arról az időszakról próbált hű képet felvázolni, amelyben a különböző pártok képviselői, javarészt a múlt rendszer miniszteriális tisztviselői „akna- munkájukkal” igyekeztek fékezni, megakadályozni a konszolidációt. Ugyanakkor a keretül szolgáló bűnügyi történet jó alkalmat nyújtott annak bemutatására, hogyan működik az újjászülető, demokratikus rendőrség, bizonyosságot adva az új káderek rátermettségéről, szaktudásáról.

Háy Gyula forgatókönyvének alapjául Méray Tibor 1945-ben írt *Sztrájk* című, mintegy 30 perces, egyfelvonásos darabjának alapötletét használta fel. Az esetet egyik gyárunkban hallotta egykor az író, s nem sokat színezett rajta megírásakor. A darab – amelyet nagy sikerrel, több százszor játszottak szerte az országban – még az inflációs időkben játszódott, s azt példázta, hogy „a munkásoknak még üres gyomorral is dolgozni kell”. A témát az író azonban tovább érlelte magában, és amikor a Művészeti Tanács 1947. november 15-én filmszüzsépályázatot hirdetett, 30 oldalas novellát írt belőle, és beküldte rá. A pályázaton ugyan „kutyába sem vették” (Méray) – mindössze egy-két olyan mű érkezett be, amely rendszeres filmgyártás esetén szóba kerülhetett volna [9] –, de a Mafirt megvette, és Háyyal forgatókönyvet íratott belőle az időközben lezajlott bűnügy tanulságait felhasználva. „A mese vonalán – ítélte meg Méray – lényeges változás nem történt.” [10]

A film egyedülálló koktélnak ígérkezett: a bűnügy zamatát az ideológia fennkölt eszményeibe vegyíteni még senki sem merészelte Magyarországon. A cselekmény középpontjában ez a nevezetes bűnügy állt, s hogy mi rejlik mögötte – szerelmi szenvedély vagy politikai indíték –, azt a film volt hivatott tisztázni. A siker érdekében a forga-

tökönnyet – a Filmhivatalban lezajlott megbeszélés során – azért még némi „kozmetikának” vetették alá. [11]

Ég a *Westland Sulpho* vegyi gyár raktára. Gépeket, nyersanyagokat emészt fel a tűz, veszélybe került az üzem léte, munkája. A vezérigazgató, Incze (Földényi László) holtan fekszik irodája padlóján. Fiókjában útlevelek, nyitott bőröndje, becsomagolt ruhái arról tanúskodnak, távozni készült, mielőtt megölték. Az ügy kivizsgálására a helyszínrre érkezik Gereblyés százados (Básti Lajos), a munkásból lett rendőrtiszt, a gazdasági rendőrség képviselőjének (Szabó Sándor) kíséretében, aki nagyszabású panamát gyanít a háttérben. Elsőként a vezér titkárnőjét – s mint később megtudjuk, szeretőjét, akivel együtt készült külföldre szökni –, Asztalos Máriát (Tolnay Klári) faggatják, s elbeszélése nyomán meglevenedik a triviális gyilkosság bonyolult, gazdasági háttere. Incze, aki a Magyar Nemzeti Banktól 6 millió forintos beruházási kölcsönt igényelt, hogy abból fejlessze gyárát – belga közreműködéssel –, s akinek ebből az ügyes Galgóczi tanácsos (Rajnai Gábor), „a régről ottmaradt pudvás közüstsíviselő” [12] 3 milliót „kijárt” az Iparügyi Minisztériumban, nem arra költötte a pénzt, amire adták, hanem zürichi bankszámláján helyezte el. A munkások pedig már nagyon várják a termelés korszerűsítését, a balesetvédelmet, amelynek hiánya immár a nyolcadik balesetet idézte elő. Veress mérnök (Várkonyi Zoltán) – akinek feleségét és gyermekeit a nyilasok ölték meg, mert menedéket adtak egy üldözött barátjuknak, s aki a tűzértségtől szokott meg, mert nem akart Nyugatra menni – hiába kilincsel a vezérnél a baleset-elhárítási berendezés tervével, amelyet szabadidejében készített, az jóváhagyás nélkül minduntalan elküldi. Inczének nem érdeke a pénzti baleset-elhárítási berendezésre költeni. Máriának – akinek Veress is teszi a szepet – ezt nyíltan meg is mondja. Veress „gyökértelen értelmiségiként” egyedül áll, nincsenek szövetségesei: ő gyűlöli a kizsákmányolókat, de a munkások hasonlóképpen éreznek irányában. Mária – akit 17 éves korában csábított el ígéreteivel Incze, és léptette be a nyilas pártba, hogy a német megrendeléseket megszerezze – beleszeret Veressbe. Mikor Incze észreveszi, hogy a lány lélekben már nem az övé, nyilas múltjával zsarolja, próbálja visszatérésre bírni. A munkások, akik azt hiszik, hogy Incze még nem kapta meg a kölcsönt, Bástit (Ladányi Ferenc), az ÜB elnökét menesztik a minisztériumba. Galgóczynál hiába kilincsel, de Börzsöny államtitkár (Horváth Jenő), régi partizántársa, segítséget ígér, nehogy az üzem lemaradjon a tervteljesítéssel. Ő sokakkal ellentétben még nem „idegenedett el” volt harcostársaitól. Börzsöny kideríti, hogy a kölcsön egy részét már megkapta a gyár, amiről az ÜB mit sem tud.



Intézkedése nyomán revíziós bizottság készül kiszállni. Incze, hogy ezt megakadályozza, az ÜB alelnökének, a volt jobboldali, szocdem Winternek (Pataki Miklós) cinkos közreműködésével sztrájkhangulatot szít. A munkásság azonban, Winter ágálása ellenére, Báti javaslatára leszavazza a sztrájkot. Inczének nincs más választása: Winterrel felgyújtja a raktárt, hogy a 14 ládáról nehogy kiderüljön, mást tartalmaz, mint ami a fuvarlevélen szerepel. Winter lelepleződik, a gyűjtogató már megvan, de a gyilkos még szabadlábon. Ki tette? Mária és Veress is gyanúba kerül – indokuk volt. Veress leütötte Inczét, amikor az megmutatta neki Mária nyilasigazolványát, hogy szakításra bírja a lányt. Gereblyés századosnak azonban nem kell sok idő ahhoz, hogy az igazi bűnöst leleplezze. A mulatóban, ahová Máriát is megidézi, csattan a bilincs a fondorlatos Galgóczy csuklóján, aki a jovialitás és szolgálatkészség álarca mögé bújt, vérbeli gonosztevő. Veress és Mária egymásra talál, s annak sincs már akadálya, hogy a munka újra elinduljon a még szép napok előtt álló vegyi üzemben.

A 2562 méter hosszú film – amelynek munkálatait 27 nap belső és 3 nap külső forgatás után május első hetében fejezte be a rendező – példamutató gyorsasággal készült el. Mindennap forgattak, így egy hónapos átfutási idő alatt, május 4-re elkészítették a végleges változatot. A forgatócsoport teljesítménye „éles csapás volt a vészmadaraknak”, akik nem hitték el, hogy „filmcsászárok nélkül, fiatalokkal” is lehet jól és gyorsan dolgozni. A „szakmai babonákat” gyártási és pártvonalon (a Mafirton, illetve az MDP-n belül) ezzel egyaránt „letörték”. [13]

Soha film iránt oly érdeklődés nem nyilvánult meg a munkáslakta peremkerületekben, mint az állami filmgyártás első alkotása, a *Tűz* esetében. Először fordult elő Magyarországon, hogy a munkások önmagukat látták viszont a vásznon, és saját küzdelmük villanyozta fel őket. „Vége az úrifúúk és bárókisasszonyok szerelmének a mozivászonon. [...] Vége a giccses közhelyeknek [...], az ezeréves úri-muri fitogtatásának. [...] Nem a kabarék olcsó humora, nem pszichológiai problémák [...], új tartalom, új levegő.” [14]

A *Tűz*, amely a felszabadulás után először kísérelte meg a munkásosztály minennapjait feldolgozni, a bűnügyi film béklyójába verve a nyomozásra fektette a hangsúlyt. A politikai probléma elsikkadt, háttérbe szorult, akadályozta a cselekmény kibontakozását, megtörte a mű ritmusát. Úgy tűnt, politizálni és izgalmat okozni egyszerre lehe-

tetlen: a figyelem a gyilkosságra, és nem a gyűjtogatásra összpontosult. [15] Választani kellett volna a két vonal között. Ráadásul, amíg a film készült, fontos társadalmi-politikai változások történtek az ország életében. „Megtisztították” az állami és közhivatalokat, kihúzza ezzel „a reakció méregfogát”. A más idéző film ezzel óhatatlanul tegnapivá, túlhaladottá vált politikai mondandóját tekintve, s maradt belőle a hagyományos krimi, a bárhol, bármikor lejátszódható bűnügy. A *Tűz* mégis először ábrázolta a filmvásznon a kor alapvető politikai kérdéseit (a munkásosztály és a volt uralkodó osztály jelenkori viszonyát, munkás és értelmiségi kapcsolatát; az új társadalmi intézmények – mint az üzemi bizottság – feladatait és jelentőségét az adott struktúrában), és „hazai viszonylatban a realista filmstílus első, komoly számba vehető megnyilatkozása” volt. [16] Új szereplők sokaságát vonultatta fel (partizánból lett ÜB-elnök, illetve államtitkár, „haladó szellemű” mérnök, aljas indokból kompromittált, de tiszta lelkiismeretű titkárnő, panamázó tőkés, közhivatalban meglapuló, korrupt tisztviselő, munkásból lett rendőrtiszt, „fasiszta” ÜB-alelnök), noha ezek egysíkúak voltak, kevésbé árnyaltak és alig hitelesek, nem úgy, mint a dzsentriből bűnözővé züllött Galgóczy (Rajnai Gábor alakításában a legéletszerűbb, nagyszerűen megformált figura, amit a papírmásé ÜB-elnök szerepében vergődő, első filmszerepét játszó Ladányi Ferenc, illetve Básti Lajos feszengő, színpadias rendőrsztje tesz igazán hangsúlyossá). A jellemrajz sematikus, a „politikai súlyponteltolódás” szembeszökő: az eseményeket nem a gyári munkások, hanem ellenfeleik szemszögéből látjuk, értékeljük. Az osztályellenség színes, élethű rajza mellett a munkások képviselői elszürkülnek. A közönség ennek ellenére kedvelte ezt a filmet, talán azért, mert a szó régi értelmében véve szórakoztatott. „A szerelmi bonyodalom mondvacsinált félreértései választják el, majd hozzák össze a szerelmeseket. Még a vezérigazgató és a gépíró nő obligát romantikája sem hiányzik, fordított előjellel, mert a gépírókisasszonynak – nem kell a vezérigazgató.” [17] S bár a téma „filmszerű” feldolgozását nehezítette, hogy sokat és sokszor feleslegesen beszélnek a filmben, néhány vérbeli rendezői-operatóri megoldás Apáthi és Hegyi filmi látásmódjáról tanúskodik (a vezérigazgató földön heverő hullája mögött alulról látjuk a rendőrszázadost; a baleset alsó gépállásból fényképezett jelenete; Veress és Mária sötétben halványan kirajzolódó profilja; Tolnay átlósan megvilágított, kalapos portréja, fát్యallal az arca előtt; átkötés a presszógép gőzéről a gyárkémény gőzére – jöllehet nem igazi *trouvaille* –, a korabeli magyar filmben párját ritkító megoldás). Ránky

György zenéje – akinek a *Tűz* az ötvenedik filmje volt – „megkapóan filmszerű, és néha szinte szárnyakat ad” a műnek, azonban „nem gyári zene, nem munkáshangulatú”. [18]

A hajdani uralkodó osztály tagjai közül sem feketézett, panamázott, ügyeskedett mindenki. Nem is lapult minisztériumban, együttérzést színlelve; nem juttatta ki svájci bankszámlára pénzét, hogy aztán csakhamar maga is utána eredjen. Sokan távoztak Nyugatra, de még többen próbáltak meg beilleszkedni. A helyüket keresték egy új társadalomban, a megváltozott körülmények között, ahogy erre Banga Kálmánné (ismerőseinek csak Ilonka vagy Lola), az *Egy asszony* elindul hősnője is kísérletet tett.

A témára 1948 júniusában – az írónő, Beczássy Judit kezdeményezésére – figyelt fel a filmgyár dramaturgiája, és a benyújtott novellából – a Filmipari Igazgatósággal történt előzetes konzultáció után – Bóka (Bencsik) Imre írt december közepére irodalmi forgatókönyvet, az MFNV dramaturgiai munkaközösségnek aktív közreműködésével. Az említett időszakban igencsak megnövelte a téma vonzerejét az az igény, hogy a bemutató filmszínházak elsősorban polgári közönséget – amely a kezdeti sikert biztosíthatta, és ezzel a film további pályafutását is meghatározta – a filmgyártás ne veszítse el, sőt újabb nézők érdeklődésének felkeltésével növelje a magyar filmek közönségtáborát. A művészetpolitika irányító szervei fontos követelményként állították az újjászervezett filmgyártás vezetői elé azt, hogy olyan filmek készüljenek, amelyek a legnagyobb látogatottságnak örvendő moziban, mint a Fórum (a későbbi *Puskin*), telt ház előtt peregnek. Beczássy novellájában megfelelő alapanyagot sejtettek egy ilyen alkotáshoz, mert főszereplője, a mérnökfeleség polgárasszony volt, körülötte a polgárság jellegzetes képviselői gravitáltak (akaratgyenge, rossz útra tévedt húga, fogságból hazatérő, feltaláló férje és az őt behálózni kész hajdani uralkodó osztály prominens képviselői, miniszteri tanácsosok, zsúrfiúk, az ellenséggel cimboráló és a tanulmányt külföldre kicsempészni készülő volt bajtárs, akinek a lelkiismeretét 42 feljelentett és elhurcolt munkás terhelte). A novella tanulsága – a tisztességes, erkölcsös, családját szerető asszony csak itthon, a dolgozó nép oldalán találja meg végleges helyét – megfelelt a kor szempontrendszerének, erkölcsi-politikai kívánalmainak. A Dramaturgia ezt az alap gondolatot tovább akarta „gazdagítani” az értelmiségi „fogalmának” kritikájával. Be kívánta mutatni, hogy a demokrácia megbecsüli az értelmiségi dolgozót, ha az a közösség hasznos tagjává akar és tud válni.

A technikai forgatókönyv elkészítését is a rutintalan, de politikailag megbízható Bencsik Imrére bízta. A munka végső szakaszába bekapcsolódott a felszabadulás után első rendezésére készülő Jenei Imre is, aki azonban „rendkívüli határozatlanságával” vétette észre magát, és alkotó módon csak kevésbé járult hozzá a könyv megformálásához.

A Filmpolitikai Bizottság figyelmét elsősorban a mérnök férj sorsának alakulása keltette fel, aki Beczássy novellájában vázlatos, odavetett figura volt, a hangsúlyt az író a feleségre helyezte. A Bizottság kívánságára zárul a film egy, a cselekményhez csak lazán kapcsolódó, 4 évvel később történő epizóddal: Banga Kálmán előadást tart – az ipari dolgozók, a kollégák és az állam ösztönzésére – tökéletesített és magas állami kitüntetéssel díjazott találmányáról, amit demonstráció követ, s ebben aktív szerep jut feleségének, Lolának is. Ő indítja be a masinát.

A férj jellemfejlődése ezzel a kis korrekcióval merészebb ívű lett. Felesége „igen nagy fejlődésének” tükrében az övé sem látszik aránytalannak, s elvesztü azt a látszatát – vélték –, mintha csak az előbbi függvénye lenne. A feltételezés azonban nem vált be: a forgatókönyv e sebezhető pontját a film hangsúlyosabbá tette. Ugyanakkor megőrizte a novella eredendő hibáját is: a népi demokráciát a polgárság szemüvegén keresztül láttatja, s azt azért találjuk rokonszenvesnek – hangzott a bíráló –, mert a tisztességes polgárnak megfelelő élet- és munkakörülményeket biztosít.

A novellában – a főszereplők mellett – a háború után kialakult élet, a polgári milió ábrázolása „igen jól sikerült”, ezért a forgatókönyvvé történő átdolgozás során „erősítették” a politikai vezetés számára fontos szempontokat. [19]

Az *Egy asszony elindul* – amelynek forgatását Jenei Imre 1948. április 27-én kezdte meg, és 48 napi munka után, július 29-én fejezte be a játékmesterként mellérendelt Gobbi Hilda közreműködésével, aki a filmben egy kisebb szerepet is alakított – egy jellem fejlődéstörténete, a *Bildungsroman* egy sajátos, mai környezetbe ágyazott, filmi feldolgozása, és e tekintetben iskolát teremtett a korszak filmművészetében, noha effajta teljes ívű jellemfejlődésre, átalakulásra a későbbiekben nem találunk példát. Az utána következő változatok csak egy-egy jellemvonást ragadnak ki, és annak változása tükrében ábrázolják a még nem pozitív hős tökéletes jellemmé válását. Lola története példázat, a később igencsak reálissá váló „deklasszáció” első, átmeneti esete, valós társadalmi folyamatok – a társadalom átrétegződésének, egy

monumentális és kétirányú társadalmi mobilitásnak – idealizált, de kevésbé vonzó előjátéka.

Banga Kálmánné (Tolnay Klári) gyermekeivel magára maradva élte át az ostromot. Férje a magyar csapatok megmaradt töredékével Nyugatra távozott, hfr nem érkezik felőle. Lola – ha nem akar éhen halni – életében először dolgozni kényszerül. Megfelelő munka azonban nehezen akad. Először a maga társaságában puhatolózik, de a régi ismerősök nem akarják kompromittálni magukat azzal, hogy olyasvalaki feleségét pártfogolják, akiről az a hfr járja – amit a személyzeti főnök (Mádi Szabó Gábor) is megerősít –, hogy 42 munkást szolgáltatott ki a nyilasoknak. A férfiak csak mint nőnek „segítenének” („ahogy úriemberek között szokás”). Végül Kat (Horváth Teri), a cselédlánya ajánlja be Lolát az Orionba ebédet felszolgálni – mivel semmihez sem ért. Lola azonban érdemi munkát akar végezni, de e törekvésében egyedül a párttitkár támogatja (Pécsi Sándor, akata „összehozott” ezzel a szerepkörrel, amelyből évekig nem szabadulhatott, és még a *Simon Menyhért születésében* is kelepccéjében vergődött). A munkásnők „kinézik” maguk közül. A szokatlan körülmények elviseléséhez azonban erőt ad a hfr, amelyet férje (Ladányi Ferenc) juttatott el hozzá: jön haza! Kálmán megérkezik, s nyomban kiderül, semmi köze a kiszolgáltatott listához. Az új életben azonban nem találja helyét. Találkozik volt fogolytársával, Miklóssal (Szakáts Miklós első megjelenése a barát álarcá mögött megbúvó „osztályellenség”, „imperialista ügynök” később oly sokszor alakított szerepében), aki találmányát – külföldi megbízásból – Svájcba akarja csempészni, „nehogy ezeknek jusson”. Kálmán rossz szemmel nézi felesége ténykedését, de Lola is elégedetlen a krumplipucolással, felszolgálással: szeretne bekerülni a munkaterembe. A párttitkár közbenjárására teljesül a vágya, a szalag mellé helyezik. Miklós titokban korrumpálja Kálmánt: előleget ad a találmányért, amiről a férfi azt állítja feleségének, hogy a hivatalból kapta. Lola esti tanfolyamra jár, tanul, hogy segíteni tudjon férjének a munkájában. Kálmán erőfeszítéseit siker kíséri: új készüléke végre hegeszt. Már utazni készül Svájcba. Elmondja feleségének, amit az a titkártól már megtudott, hogy a pénzt egy barátjától kapta. Lola azonban ellenszegül: nem megy. Kálmán egyedül indul el, de a találmány nélkül, Lola azt beviszi a gyárba. A találmány azonban hiányos, a készülék nem működik. Közben kiderül, a kapott pénznek hol a forrása. A minisztériumi tanácsos (Uray Tivadar) sikkasztotta el. Letartóztatják őt és cinkosát, Miklóst. Lola azt is tudja, hol van Kálmán találkozója, és hogy a baloldaliakat Tibor (Básti Lajos) adta fel. Elárulja a találkozó helyét: „ha a szabadsága árán is, de a találmányt nem szabad kivinnie” A „barátaiban” csalódott Kálmán visszatér, dolgozni kezd, megtalálja helyét a társadalomban.

Ez a 2455 méter hosszú film – alkotóinak szándéka szerint – először mutat be aktuális témában valódi, „pozitív hőst” a feleség személyében, míg a hozzá hasonló pozitív jellemvonásokkal felruházott alakok (a tanfolyamvezető – Kőmíves Sándor –, a párttitkár) szürke figurák csupán. A dialógusokban túlteng az agitatív szándékkal fogalmazott, jelmondatokra emlékeztető frázis, amely „idegenül lóg ki a szereplők szájából”. „Így aztán olyan jelenetekre kerül sor, hogy három jelszó egy nyugatos értelmiségit vagy polgárt egyszerre csak meggyőz, és az illető disszidálás helyett azonnal demokratává válik. Ez súlyos hiba.” A film „lényegében” azonban bemutatta, hogy „a népi demokrácia valamennyire felépült a romokból [...]”; hogy a munkásosztály komoly teljesítményeket hajt végre, hogy optimista és bízik a jövőben, hogy az értelmiségi polgárasszony, nagyságos asszony általános, sekélyes műveltségével nem ér el eredményeket, értéktelenebb, mint a munkásosztály a maga építeni akarásával”. [20] Az ún. negatív figurák ebben a filmben is előbbek, árnyaltabbak, meggyőzőbbek – kivált a Lola ellentétéként bemutatott hűg, Marika (Bánki Zsuzsa), a züllés útját választó, de megtérő polgárlány –, mert hitelüket önnön valóságukból és nem erőszakolt dramaturgiai sablonokból merítik. Talán azért tűnhetett – Darvas Szilárd parafrázisával az *Egy nagyságos asszony elindul* – akkoriban „reakciós” filmnek, mert a „magyar demokratikus úriasszony mennybemenetelét” ábrázolta. „Helytelenül értelmezi a munkának és a munkásoknak a szerepét, és a film fordulatát egy munkás agitációs jelszónak ható frázisával kívánja megoldani oly módon, hogy ezzel a jelszóval változtatja meg egy értelmiségi beállítottságát és cselekedeteit.” [21] Jenei Imre, aki ezzel a filmmel lényegében be is fejezte játékfilm-rendezői pályafutását, hiába részletezi fantázia nélkül 552 beállításban a 130 képet, szemináriumi jegyzetnél nem képes többet nyújtani ebben a 19 díszletkomplexumban viszonylag olcsón – 1 157 431 forintért – leforgatott, vérszegény alkotásban. Kevés hasonló filmünk akad, amelyre visszaemlékezve hiába kellene törni a fejünket, hogy egy-egy ötletes megoldását emlékezetünkbe idézzük. [22] Az alkotók, akik a pozitív hősteremtés szándékával indultak műterembe, helyette csak az „ingadozó hősré” letek, akinek kevésbé meggyőző szerepében a sokoldalú Tolnay Klári is csak keresi, de nem találja önmagát.

Az *Egy asszony elindul* „érintette” ugyan a munkásosztály „élcsapatának”, a Pártnak a szerepét, a benne ábrázolt párttitkár azonban nem volt „kidolgozott” figura, meggyőző, „teljes” ember. Ezt a feladatot „elfogadhatóan” a *Szabóné* című film „domborítja” majd ki. Címsze-

replője „a Pártot jelenti a film nyelvén, mert a film és művészet nyelvén nemcsak a párttitkár jelenti a pártot”. „Szabóné öntudatos kommunista asszony, aki ezáltal alkalmas arra, hogy számos kérdést” – a párttitkár helyett, aki úgyszólván csak statisztát a filmben, „szerepe mindössze a káderjelentések felolvasása” – jól oldjon meg. [23]

Míg az *Egy asszony elindul* főhőse a babaszoba bútorai közül kilépve – pesti Nóraként – félve és kényszerből keresi az érzelmi és egzisztenciális önállósulás útját; mindaddig függőségben, az élet valódi problémáitól elzárva élte hétköznappjait, kiszolgáltatva férjnek, gyereknek, társaságnak, addig Szabóné a sokat tapasztalt munkásasszonyok biztonságával kormányozza életét. Önálló, független ember, mindig ura tetteinek, aktív, kezdeményező, gondos háziasszony, jó anya, csak éppen a nőiesség hiányzik belőle. Afféle érzelemmentes, hidegséget árasztó, szocialista szent szűz, akit csodálni lehet, de szeretni aligha. Két női magatartásmodell méretik itt össze tudatosan, s kirajzolódik a párt nőkérdésben vallott ideológiájának irányvonala. Megszüntetni a „kizsákmányolást” a családon belül, egyenjogúságot, önálló munkát, önálló életvitelt adni a nőknek; egy új, szocialista nőtípust kimunkálni a művészeti ábrázolásban, amely jelzi, mit vár az új társadalom a nőtől, és mit ígér érte cserébe. A Szabóné tehát korszakos jelentőségű mű, mert nemcsak ezt az új női viselkedésmintát hozza több vonatkozásban – munkásasszony, pártmunkás, anya és nő – életközelségbe, de első ízben emeli a munkát, a termelést mint tevékenységet érték rangjára, s állítja középpontjába a munkaversenyt és az újítást, egy új filmtípust, az ún. *termelési filmet* előlegezve meg modelljében.

Az eredetileg *Asszonyok a gyárban* címet viselő alkotást a *fiatalok filmjének* nevezték, annyi pályakezdő volt az érdemben közreműködők között. [24] Forgatókönyvét a már rutinos filmírónak számító Szinetár Györggyel együttműködve két főiskolai hallgató, Bacsó Péter és Banovich Tamás írta Nagy István *Bucsik Károly és az elmélet* című novellájából, majd a rendező – Máriássy Félix – kijelölése után, annak igényei szerint, Szinetár több helyütt változtatott rajta. Bár a forgatókönyvet több szempontból is bírálták (elsősorban a történet realitását kérdőjelezték meg, „szakszerűségében” találtak hibákat), méltányolták benne, hogy az első olyan írás, amely a „gyári témáról”, a munkáséletéről szól.

„Áprilisban kaptam a megbízást első filmrendezésemre – idézte fel a jelentőségteljes eseményt a pályakezdő Máriássy –, azóta sűrűn ki-jártam gyárakba, tanulmányoztam a munkások életét.” A jövőbeni forgatás színhelyén, az Oetl-gyárban is megfordult több ízben, figyel-

ve a munkások viselkedését, tevékenységét, akik később, a forgatás során is sok hasznos tanáccsal segítették a gyárral és a munkával kapcsolatos „szakkérdések” hitelt érdemlő ábrázolásában. „A valószínűsége és a szükségszerűsége fektetjük a fő súlyt” – mondta Máriássy. [25] A vállalkozás – mint Jenei példája bizonyította – nem kis kockázattal járt a rendező számára: pályafutása függött attól, hogy a számára oly idegen környezetben játszódó témát miként sikerül filmre vinnie. A kihívás jelentékeny volt: magyar filmen első ízben belülről bemutatni a gyárat és a munkást. A Tűzben az üzemcsarnok csak keretül szolgált, a munka csak epizód szerepet kapott, a munkást a biztonság érdekelte, nem a termelés. Ott az osztályellenséggel kellett megharcolnia. Itt önmagával, a rossz munkakörülményekkel – a szálékokért.

„Az úri Magyarországon [...] az urak és mindenre kapható filmgengszterek értették a módját, hogy [...] a nagy- vagy kispolgári világot minél ideálisabbnak ábrázolják. Ezekben az időkben a proli »szegényszagú« volt [...], nehézségei merőben érdektelenek.” [26] Most ez a „proli” követelt helyet magának az álomvilágban, a film vásznán. Vajon magával tudja-e ragadni életével és konfliktusaival sorstársait, ahogy a hajdani magyar film sekélyes, de szórakoztató faunája tette a maga idejében „a havi kétszáz fixszel könnyen viccelődő férfiakkal”? Ez volt a kérdés.

A film forgatását 1949. június 2-án kezdték meg a kőbányai Oetl Vasöntödében, egy néhány nappal korábban érkezett új, hangos felvevőgéppel, amelynek keresője mögött egy pályakezdő operatőr, Illés György állott. „Számomra döntő változást hozott a felszabadulás, mert lehetővé tette, hogy világosító munkásból művészeti dolgozóvá legyek. [...] Rám és a többi fiatalra vár – mondotta Illés, aki a Szabóné felvételeiért később, 1950-ben Kossuth-díjat kapott –, hogy fejlesszük a szocialista realista művészetet.” Rendező és operatőr kezdeményezésére alakult meg *Rákosi-brigád* névvel az első filmszakmai munkásbrigád – tagjai közt a film művészeti vezetőjével, dr. Ranódy Lászlóval, Békés András játékmesterrel és Makk Károly segédrendezővel –, amely a munkaverseny-felhívások szellemében, azok eredményeivel akarta igazolni, hogy méltó megbízatására: arra az „irányító munkakörre”, amelyet ebben a játékfilmben első ízben bíztak a szakma fiatal kádereire. [27]

„Hegesztőlámpák izzó fényében, zuhanó acélkalapácsok robajában, vasszikrákat permetező esztergapadok, zúgó gépszíjak között” készült – 51 forgatási napon át, augusztus 16-áig – a 2774 méter



hosszú, 1 457 408 forintba került *Szabóné* című film. A satupadok közé, a műhelyek, üvegcsarnokok tetejére és oldalára reflektorokat állítottak, illetve szereltek fel. Több száz méterről, külön kábellel biztosították a forgatáshoz az áramot, hogy ne az üzem villamos hálózatát terhelje. A felvevőgép otthonosan mozgott a gépek, szerelvények, munkadarabok sűrűjében. A magkészítő műhelyt – ahol a cselekmény döntő eseményei zajlanak – a gyár munkatársainak segédkezésével a Hunniában „rendezték be” az eredetinek megfelelően. Néhány jelenet azonban nem a gyárban játszódott, a 18 díszletkomplexum egyikében például 3 emelet magas bérházlépcsőt építettek fel a műteremben. [28]

A forgatás során Máriássy sokat alakított még az elfogadott és lepecsételt könyvön – Szinetár szerint – „hivatásos írónak nem nevezhető munkatársaival”. Mindezt Szinetár tudta és beleegyezése nélkül, amit az író felháborodottan szóvá is tett. A napról napra változó párbeszéddek igen megnehezítették a színészek munkáját. A filmben – emlékszik a Hódist alakító Pécsi Sándor – „volt egy jelenet, amit nyolcszor vettünk fel, hol ez volt a szöveg, hol az”. „Ilyenkor az ember képtelen megjegyezni a szöveget, mert reprodukív gatlás lép fel; benne van már a régi szöveg, és az újat nem tudja jól. Erre ismét módosítják” – jegyezte meg ironikusan a Színház- és Filmművészeti Szövetségben a rendezés kérdéseiről folytatott vita során. [29] Máriássy úttörőként fontos újítást vezetett be – az ún. elemző próbát –, amely a díszletben több beállítási, összefüggő részeket fogott össze; hosszabb jeleneteket – ugyancsak elsőként – egyben vetetett fel az operatőrrel. A 139 képből álló film még így is a legtöbb – pontosan 665 – beállításra felbontott mű ebben a korszakban. [30]

A Magyar Acélöntő magkészítő műhelyében akadózik a termelés. Rosszak a munkakörülmények, a műhelybe állandóan beszivárog a „bűdös gáz”, s az itt dolgozó asszonyok között sem felhőtlen a viszony. Tipikus női konfliktusok, féltékenység, rivalizálás, kicsinyes praktikák akadályozzák a termelést, mígnem odahelyezik műhelyfőnöknek özv. Szabónét (Sallay Kornélia), az üzemi bizottság és a pártszervezet tagját, aki nemcsak jó munkás, de példás életet él, egyedül neveli gyermekét. Hódís, „a nőcsábász csirkefogó, az egész üzem életének központi alakja” [31] Szabónéra is kiveti hálóját.

Udvarolni kezd neki, ajándékkal lepi meg, amelyet Oravecznéől (Orsolya Erzsi), a külföldi csomagokból szerzett használt ruhákkal feketéző bajkeverőtől vásárol. Szabóné azonban nem az a nő, akit akarata ellenére, szeszélyből el lehet csábítani. Miközben rendet teremt a műhelyben (hogy az a munkaverseny-felhívásnak eredménnyel eleget tessen), Hódist is ráncba szedi. A gyárból élüzem, a megrendszabályozott vagányból ünnepelt munkás-újító lesz, aki immár méltó Szabóné kezére is.

A film, amely „a Szovjetunió valóságábrázoló szocialista eredményeire épült” [32], a munkáskollektíva ábrázolásával szakítani akart az egykét főszereplőre épített, „sztárokra kihegyezett filmkomponálási stílussal” [33], de sikertelenül. A kibontakozó cselekmény egyre jobban Szabóné és Hódis párharcára szűkül, noha ez a küzdelem két síkon is zajlik: Szabónénak csak akkor kell a férfi, ha benne a munkás újítót is tisztelheti, Hódisnak csak akkor az asszony, ha az aszexualitás álarcaiban ténykedő funkcionárius női mivoltában is megnyilvánul. Mindez „az élmunkások, a többtermelés és a versenymunka karakterisztikus háromszögében” játszódik, előrevetítve a baljós jövőt az „egyszerűsítésre hajlamos magyar művészeti életben”. Sallay Kornélia, az „új típusú, realista filmszínésznő” ridegségével és hidegségével nemhogy nem hozza közel a nézőhöz Szabóné alakját – akit az 1952-es Karlovy Vary-i filmfesztiválon a legjobbnak ítélt forgatókönyv szerzői oly kevésbé vonzó alakként formáltak meg –, de valósággal taszítja beszédmodorával, kifejezéstartalattal, megjelenésével. E valószínű szereposztásbeli tévedést Pécsi Sándor Hódisa teszi hangsúlyossá, aki igazán a negatív figurák megszemélyesítésekor kamatoztatja tehetségét, humorát, természetes és közvetlen játékát. A korabeli kritika mégis elmarasztalta, elsősorban azért, mert tévelygő helyett „bűnözőt” játszott. „Erősen kifogásolható Hódis alakja. [...] A magyar munkás-újító típusa nem ez. [...] [Azt] a Párt, a nép iránti szeretet vezeti az újítás útjára, nem pedig a könnyelmű életmód okozta pénzzavar. [...] Újításra való törekvése közben állítólag nincs ideje pártmunkát végezni, de arra annál inkább, hogy nők után futkosson, kocsmákban uzsorásokkal találkozzon.” [34]

Már jól ismert, illetve pályakezdő színészek sorjáznak el a szemünk előtt, de szerepük kidolgozatlansága, egysíkúsága feledteti nevüket.

A *Szabónét* – ezzel hagyományt teremtve – először abban a gyárban vetítették le, ahol készült. Fogadtatása azt bizonyította, hogy „a dolgozók a filmen egyszerű hősöket, elsősorban a munka közöttük élő hőseit akarják látni művészi feldolgozásban”. Mintha azonban alkotó és forgalmazó összefogott volna, hogy a jövőző nézőt kellőképpen elriassza, a film hírverését szolgálni hivatott plakát heteken át néma borzalommal töltötte el az előtte elhaladókat, s ahelyett, hogy a moziba csalta volna a járőkelőket, menekülésre készítette. A címszereplő orrából, szájából, arca minden részletéből gyárkémények meredeztek elő, az ötletes plakáttervező így akarta kifejezésre juttatni, hogy „munkásfilmről” van szó. [35]

A filmben a szakmai vezetés [36] és a kritika egyaránt sok hibát fedezett fel, egy ellentmondásos korszak nyitányaként, amelyben rendre olyan alkotások születtek, amelyek sem a vezetésnek, sem a kritikának nem feleltek meg. Egyetlen momentum szolgált a *Szabóné* mentségére: „valamit” mégis tükrözött a valóságból. Elmúlt már azonban az a pillanat, amikor a környezet és a szereplők „időszerű” megválasztása elegendő biztosíték volt a sikerhez. Elérkezett viszont az, amikor tisztázni kellett, hogy „a szocialista realista témavállalás nem annyit jelent: végy valami üzemi környezetet, öltöztess munkásruhába a színészeket, és mondass velük néhány frázist a brigádmozgalmról és a szocialista emberről [...], és a különböző, közügyé felfújtt magánügy sok hazugságában és ízléstelenségében eltűnik, ami szép és felemelő van a filmben”. [37]

A „fiatal és kétségtelenül tehetséges rendezőt” az mentesítette a belátható következményekkel járó bukástól, hogy a *Szabad Nép* kritikus – mintegy mentőövet hajítva felé – elismerte, hogy számára ismeretlen területen, „alig ismert problémák között mozgott”. A film ábrázolásmódjában – a szép számú beállítás ellenére, amelyek a ritmust hivatottak felpergetni – nem sok az eredeti, új felfogásról tanúszkodó elem, „a képszerű kifejezés, a film nyelvén folytatott beszéd”. „Még mindig a »totál« és »féltotál« felvételek régen fénytelen utcájában botorkálunk”, Ránky György kísérezeneje a „formalizmusba hajlott”. [38]

A *Szabóné* – számos újdonsága egyikeként – azt is jövőbe mutató igazsággént tettelezte, hogy morális tartást és viselkedést illetően nincs többé különbség a munka és a magánélet között. Ha vétünk az egyikben, hibázunk a másikban is; csak egységes, következetes magatartással állhatunk helyt mindkettőben. A Párt nevelő szerepe azonban, amelynek következtében ezek a magasabb rendű emberi tulajdonsá-

gok kialakulnak, még nem szerepelt kellő nyomatékkal a filmekben. A következő munkástárgyú filmnek, a *Kis Katalin házasságának* jutott az a megütszélő feladat, hogy – egy újabb női címszereplő jellemformálásán keresztül – ezt a hiányosságot kügazítsa.

---

*A jó népművelő otthon is népművelő.*  
(Részlet a filmből)

---

A *Kis Katalin házassága* „a fejlődés hosszabb útját befutó fiatal munkásnő” története, „aki a tömegek sűrűjéből előttünk nő öntudatos új emberré – s nem könnyen válik azzá”. [39]

Hogyan szedi ráncba makrancos Katáját szocialista Petrucchióként Varga Jóska? – erről szól a filmíróként debütáló Máriássy Judit – Obrazcov és Pudovkin személyes iránymutatása és tanácsai alapján megírt – forgatókönyve. „Kis Katalin első s nekem nagyon kedves gyermekem” – nyilatkozta az újdonsült forgatókönyvíró. „Ebben a filmben az új és a régi harcát igyekeztem megírni. Be akartam mutatni, hogyan jut el a képzetlen Kis Kata odáig, hogy az üzem egyik legjobb szövőnöje váljon belőle, és hogyan rontja meg életét, amikor vőlegénye, Varga Jóska kiemelt munkás, a terviroda vezetője, kispolgárok és reakciók közé kerül: vissza akarja tartani Katát a fejlődéstől, lebecsüli munkáját. A film elmondja, hogyan vezeti vissza mindkettőjüket a Párt a helyes útra, hogyan lehet úgy is helyesen dolgozni, ha két házastárs közül az egyik az irodában, másik a műhelyben dolgozik.” [40]

A tématerv témakörökre bontása során – ami „állami feladat” volt – ezt a művet a *munkáskáderek vezető funkcióban* címszó alá sorolták. A forgatókönyv első változata azért nem felelt meg a várakozásnak, mert a szerző „nem tisztázta önmagában”, milyen okokból jut válságba Varga Jóska és Kis Katalin házassága, és nem tudta „megjelölni” a válságból kivezető utat. A forgatókönyv tanúsága szerint Máriássy Judit arra a meggyőződésre jutott, hogy meghasonlásuknak semmi más oka nem lehet, mint az, hogy amikor munkaterületük eltávolodik egymástól, „műhely-, illetve terviroda-sovinizmusba esnek” [41]: csak saját szemszögükből tudják szemlélni az eseményeket, csak önös érdekeiket látják. A bőbeszédű dialógusok, a „fináléban” hosszú lére eresztett tanulság, a sablonos és halvány mellékalakok nem feleltek meg a Dramaturgiai Tanács, illetve a Kollégiumi Bizottság igényei-

nek, ezért alapos átdolgozást, majd a forgatás során sűrűn ismétlődő változtatást, végül kétnapi pótfelvételt igényeltek. [42]

A forgatókönyv átírása és színészegyeztetési nehézségek miatt az 1950. július 22-én megkezdett forgatás – az immár második munkás tárgyú filmjét készítő Máriássy Félix irányításával – 46 napon át [43], a tervezettnél lényegesen hosszabb ideig (október 20-ig) tartott. Az átírás (a jelenetek megváltoztatása, módosítása, újabbak beépítése), illetve az ebből adódó követelmények nemcsak esztétikai szempontból éreztették hatásukat, de akkoriban jelentékenynek számító nyersanyagtúllépést is eredményeztek. Eredetileg 14 ezer métert kalkuláltak, de végül 22 ezer méter nyersanyagot használtak fel a felvételekhez. 700 hasznos métert – a forgatás során megnyilvánuló újabb igények következtében – egyszerűen eldobhattak, a 15-ből néhány díszletet újra kellett építeni. A minimális díszletkomplexum is arra utal, hogy Máriássy igyekezett természetes környezetben, az akkortájt hangzatosán naturalistának bélyegzett külsőkben forgatni, s ebben a törekvésében Pudovkin támogatását is élvezte. „Rendkívül nagy jelentősége van a filmben a külső felvételeknek – mondta a szovjet rendező –, mert a filmnek lehelnie kell az élet igazságát [...], meg kell győznie a nézőt.” A fő irányt azonban „arra kell venni” – jegyezte meg –, hogy ezeket a külsőket lehetőleg egy helyszínre csoportosítsák. Valamennyi film közül ez az, amely a legtöbb hosszú beállítást tartalmazza. A 2824 méteres – 1 521 331 forintért leforgatott – alkotás a 116 képet mindössze 442 beállításban taglalja. [44]

Kis Katalin (Mészáros Ági), midőn megismerkedünk vele, inkább Lola életszemléletét osztja, mintsem Szabónéét. A film folyamán azonban különös átalakuláson megy át férje és a párttitkár, Barna bácsi (Pécsi Sándor) tevékeny közreműködése, elsősorban pedig önmaga megrendszabályozása révén. Ez után már inkább Szabóné nézeteit vallja, s eltávolodik az asszonyt a fakanál és a bölcso mellé rendelő kispolgári életideáltól (amelyet, furcsamód, munkás szülei is osztanak).

Pedig a közös élet a vidám hangulatú házasságkötés után, amely Varga Jóska (Szirtes Ádám) és Kis Katalin életét látszólag végérvényesen összefonta, olyan szépen indult. Sztálin és Rákosi elvtársak képe alatt, azok vigyázó, de szeretetteljes tekintetétől kísérve rendezkedik be a fiatalasszony új otthonukban.

„Mi itt mindig boldogok leszünk?” – kérdezi feltekinthet rájuk, s nyugszik meg válaszukat sem várva. A vállalatvezetés azonban másként határoz. Jósikát kiemelik, és a gyár tervirodájának vezetőjévé nevezik ki. Igaz, nem sokat ért új munkaköréből, de „a vezetéshez nem elég, ha valaki jó szakember, mi kommunisztát akarunk” – nyugtatja meg lelkiismeretét Barna párttitkár. Gortvai főmérnökben (Ajtay Andor) az új vezető azonnal ellenséget szerez magának, aki nem tudja megbocsátani Vargának, hogy az ő helyére állították. A termelés akadozik, a Tervhivatal nem küldi a jóváhagyást a tervre. Kiderül, Gortvai fel sem bontotta válaszelevelüket. Jóska nehézségeit Kata is növeli. Rosszul dolgozik, a DISZ-értekezleteken passzív, nem hajlandó tanulni, szaktanfolyamokra járni. Számára fontosabb a maga otthona, a saját életét akarja élni. Férj és feleség közt kfnos szóváltásra kerül sor, ezt követően Kata csomagol, hazaköltözik. Az üzem szovjet gépeket vár, hogy termelését növelje, s ezek fogadásához új csarnokra van szükség. Gortvai azonban – „szocialista demagógiával” – rábírja Jósikát, hogy előbb tulsolót építsenek a munkásoknak, a csarnok ráér. „A külföldi gépek sosem érkeznek pontosan!” – érvel. „Ezek szovjet gépek!” – feleli rá Jóska indulatosan. Kata az üzem „szégyenfoltja” lesz, a faliújságra is „kiszerveztük”. Ő le akarja tépni a gúnyrajzot, de Barna tetten éri. Ettől kezdve ő veszi kezébe az asszonyka „átnevelését”. Az első intelem: „nemcsak a férjet kell szeretni, hanem a munkásokat is”. Az ő ösztönzésére iratkozik be Kata a szaktanfolyamra, s az eredmény nem sokáig várat magára. Két hónap alatt az addig csupán 80 százalékat teljesítő Kata 200 százalékra tornázza fel teljesítményét. Barna most már nyugodt szívvel tanácsolhatja a makacsodó férjnek, hívja vissza feleségét. Megérkeztek a szovjet gépek, de nincs új csarnok, nem tudják fogadni őket. Az asszonyok – Kata vezetésével – felméri a régi műhelyt, helyet keresnek az új gépeknek. Jósikának is ez az ötlete támadt, az ő tervei szerint csoportosítják át a régieket, s állítják be a 20 új, automata berendezést. Gortvait mindez gyűlölettel tölti el. Betelt a pohár. Bemegy a gyárba, és annak ürügyén, hogy megvizsgálja a gépeket, elrontja az egyiket. A gépen éppen Kata kezd el dolgozni, akit megsebesít az elrontott masina. Nagy baj nincs azonban, a menekülő Gortvait is idejében elfogják.

Ahogy telnek a percek, ahogy halad a cselekmény, úgy bontakozik ki mind érzékletesebben az a gigászi küzdelem, amely a jó (Barna) és a gonosz (Gortvai) között zajlik a lelkek (Kata és Jóska) megnyeréséért. Az osztályellenség első ízben jelenik meg a sima modorú és udvarias, csipetnyi göggel színezett, de leereszkedő jóindulatának szüntelen jelet adó Gortvai alakjában, aki a műszaki értelmiség képviselője. Megtévesztő a volt cégvezető „alakoskodása”, holott lelke mélyén gyűlöli

az új rendszert. Egy, a korábbihoz viszonyítva „árnyaltabb” ellenségkép megrajzolására történik kísérlet ebben a filmben, figyelmeztetve az osztályellenség alkalmazkodási képességére. „Azt hittük, hogy a szabotőrök mindig monoklival vagy Hitler-bajusszal járnak” – mondja Jóska. Az osztályellenség ezentúl már nem a volt földbirtokos, miniszteriális tisztviselő, dzsentrí, horthysta katonatiszt álarcát ölti, hanem a hajdani műszaki értelmiségiet, aki az építés „frontján” a legtöbb kárt teheti. Vakmerőséget mi sem példázza jobban, mint Gortvai szabotázsakciója, aki Lenin, Sztálin, Rákosi képe alatt követi el tettét. Nem retten vissza tekintetüktől. Előbb felpillant rájuk, majd kihívóan, mintegy rajtuk ütve egyet, cselekszik.

Úttörő ez a film más vonatkozásában is. „Barna bácsi, a párttitkár, a legpozitívabb figura. Ő a Párt [...], mindenütt ott van, ahol szükség van rá.” Eleinte fel sem tűnik, majd egyre növekszik a szerepe a cselekmény mozgatórugójában. Rábírja Katát, hogy változzon meg; figyelmezteti Jóska, hogy legyen éberebb Gortvaival szemben (ő már akkor „gyanítja”, kicsoda a főmérnök, mikor más még nem is sejt); ő tanácsolja Jóskának, hogy hívja vissza Katát; ő az, aki műszak után, éjjel is dolgozik irodájában. „Barna párttitkár a mai témájú magyar filmgyártás eddigi legjobb pozitív hőse” [45], „Pécsi [Sándor] az egyetlen sikerült párttitkárt tudta népünk elé állítani”. [46] Pedig Pécsi úgy kezdte el a filmet, hogy nem is tudta a szerepét, üzemi párttitkárként életében nem látott, s mint bevallotta, „be se szagolt” forgatás előtt a gyárba. [47] A jó színésznek nem volt szüksége „előzetes tapasztalatszerzésre”, csak fantáziáját és belső tartalékait kellett mozgósítania, mint annyi emlékezetes alakításában tette.

Az új társadalmi rendszer a korábbiakétól eltérő szokásokat, viselkedésmódot, élet- és öltözködési stílust, új, nagyvárosi folklórt teremtett. Először látunk lakásszentelőt az újonnan épített dobozházak egyikébe beköltöző ifjú házaspár otthonában. Új, a megváltozott munkakörülményeknek megfelelő szokások alakulnak ki a gyárban: munkaverseny százalékszámítással, faliújság, amelyre gúnyrajzokkal „szerkesztik ki” a rosszul dolgozókat; gyűlés, szeminárium, zakatolás a lakásavatón, falujárás. Modern, eddig még nem látott Kata rövid frizurája, szokatlan, hogy a terviroda vezetőjének kinevezett, korábban csak ingben feszítő Jóska zakót visel, figyelmet érdemlő Gortvai ellenpólusa, a lojális, együttműködésre kész Ádám mérnök (Zách János) figurája. A Máriássy házaspár filmje „még nem ismeri tökéletesen a gyárak világát, még nem anyanyelve a dolgozók beszélgetése, de valóságábrázolása már így is nagy fejlődést mutat előbbi magyar filmek-

hez viszonyítva". [48] Az újabb siker megnövelte Máriássy tekintélyét. Kezdték „bízni” benne, s ez a bizalom később váratlan formában nyilvánult meg.

A „Maort-ügy”. A negyvenes évek végének politikai-bűnügyi fekete krónikájában csak ezen a néven emlegették a nagy port felvert esetet, az „imperialisták legpimaszabb kísérletét”, hogy az ország fekete aranyára, a magyar olajra rátegyék a kezüket.

1948. szeptember 21-én a Belügyminisztérium közölte, hogy a Magyar–Amerikai Olajipari Részvénytársaságnál (Maort) szabotázsakciót lepleztek le. Az eseményt követően, szeptember 24-én, állami kezelésbe vették a vállalatot. 1949. január 20-án már a másodfokú tárgyalást rendezték a volt részvénytársaság vezetőinek perében. A Népbíróságok Országos Tanácsa Papp Simon vezérigazgató halálbüntetését életfogytiglani fegyházra mérsékelte.

A Maort-ügy tényleges története ezzel lezárult, de a téma továbbra is foglalkoztatta a közvéleményt és a filmgyártást. A *Maort-ügy* címmel Hárs László írt filmnovellát belőle. A dokumentumhitelességű háttér előtt a szerző egyéni sorsokat nyomon követve elevenítette meg „az amerikai imperializmus és magyar ügynökeinek” aknamunkáját és lelepleződését. „A téma kötelez a megvalósításra” – állapította meg a Filmpolitikai Bizottság. Előírta, hogy a reális történeti háttértől („az amerikai imperializmus és a kommunista párt szerepe ezzel kapcsolatban”) a leendő film nem térhet el, az egyéni sorsok ebbe épüljenek szervesen. Hárs a felszabadulást megelőző események taglalásával indította novelláját (a második világháború kitörése után a Maort gyorsan emelkedő olajtermelése a német hadigépezet szolgálatában állott, 1944-re évi 800 ezer tonnára futott fel), de ezt módosítani volt kénytelen, és a cselekményt az utolsó esztendő epizódjára kellett alapoznia. Először fogalmazódik meg egy téma kapcsán a Filmpolitikai Bizottság ülésén – alig egy héttel Rajk László és „trockista kémcsoportjának” leleplezése után, akik „idegen imperialista államnak kémkedtek” –, hogy „esetleg a párton belül is legyen néhány figura, akik segítik a bűnösöket, a Párt azonban elbánik ezekkel” (Losonczy Géza). [49] Noha ez a javaslat nem talált meghallgatásra – magyar film sohasem ábrázolt a pártba befurakodott ellenséget –, az éberség „fokozódik” filmjeinkben is, igaz, nem a párt- és állami funkcionáriusok irányában. Mind ravaszabb és gátlástalanabb ellenség jelenik meg a vásznon: a *Tűz*, a *Maort-ügyből Gyarmat a föld alattra* átkeresztelt, majdan pedig a *Becsület és dicsőség* című filmekben a volt jobboldali szociáldemokratából kollaboránssá züllött szereplőket a rejtőzködő, „más bőrébe



bújt”, hajdani nyilas párttagok váltják fel, akiknek tevékenységét előbb a „jobboldali szocáldemokraták fellegrvárából”, az Iparügyi Minisztériumból, majd az államosítás után alakult Nehézipari Minisztériumból fedezik elvbarátaik.

Hárs László novellájának hibájául rótták fel, hogy hiányzik belőle a nagyszabású szabotázsakció felgöngyölítésének ábrázolása, a nyomozás menetének részletező leírása, amely a bűnügyi történetekre jellemző fordulatossággal és izgalmakkal mutatja be a nyomozóhatóság tevékenységét. Ezt a szerző egy „tarthatatlanul naiv és giccses” ötlettel helyettesítette, amely a későbbi forgatókönyvből nyomtalanul eltűnt. Az ügy politikai súlya, kényes volta, az országban lejátszódó, nagy jelentőségű politikai események a vártnál nagyobb zavart idéztek elő a végleges irodalmi anyag kialakításában. Az előkészítés mind gyártási, mind művészi szempontból rendkívül hiányos volt. Normális körülmények között a film megkezdését nem is engedélyezték volna. Tekintettel azonban a *Gyarmat a föld alatt* rendkívüli politikai jelentőségére, az Igazgatóság mégis hozzájárult a forgatáshoz, félvén, hogy a hosszadalmasra nyúló előkészítés veszélyezteti a film mielőbbi elkészítését, aktualitásából adódó, várható hatását. Még a máskor oly gondosan mérlegelt időjárási tényező sem jelenthetett akadályt: ha esett az eső, ha sütött a nap – forgatni kellett. Kivételt egyedül a film befejezése képezett, „ahol az optimizmus kihangsúlyozásához napfény is szükséges” volt. A jelenetek egységes tónusához – ami alapvető szakmai követelmény – sem ragaszkodtak ez esetben: mindent az olajkútúrás menetéhez és a színészek számára rendelkezésre álló időhöz szabtak. 1950. október végét írták, és a film elkészítéséhez nagy bravúrra, a körülmények szerencsés összejátzására volt szükség. A gazdaságosság érdekében csökkentették a statisztériát, hisz a külső felvételekhez rendre több száz kilométert kellett utazni. Ezt a Dramaturgia már a Hárs László kiválása után kollektíven elkészített vázlat megírásakor „bekalkulálta”. A forgatókönyvvél a kijelölt rendező, Jenéi Imre – aki a témán hosszú időn át együtt dolgozott Hárssal – nem értett egyet, abban sok hibát talált. A jóváhagyott és lepecsételt forgatókönyvtől azonban nem tekinthetett el, a forgatást október 24-én meg kellett kezdenie. A több mint két hónapos munka tapasztalatait összegezve, 1951. január 9-én megállapították, hogy az elkészült anyagnak csupán a fele használható. A rendező – úgymond – súlyos hibákat követett el, amiért „leváltották”, s a forgatás befejezését rendezői kollégiumra bízták. Ennek élére Máriássy Félixet állították, hogy a munkálatokat, mint rendezői tanácsadó, teljes felelősséggel

irányítsa. A munka ideiglenesen befejeződött, majd a „szakvélemények” tisztázása után Méray Tibor – kerettörténetbe ágyazva – átdolgozta a forgatókönyvet. Az így elkészült új változathoz azonban a leforgatott anyagnak csupán egyharmadát tudták hasznosítani. Kétharmad részét a rendezőként debütáló Fábri Zoltán – tételesen és szellemében már az új forgatókönyvnek megfelelően – a korábbival együttvéve 58 nap alatt készítette el. Mindez persze tetemesen megnövelte a 2960 méter hosszú film költségvetését: a 2 312 314 forint majdnem egy színes film árát tette ki. [50]

A Magyar Kőolajipari Részvénytársaságnál (MAKIRT) kiapadóban vannak a kutak. Új lelőhelyekre, új kutak fúrására volna szükség, az ország nagyon igényli az olajat. Nyerges (Ladányi Ferenc) [51], az új termelési felügyelő, akit az MDP Központi Vezetőségének határozata alapján küldtek az olajtelepekre, ezeknek a problémáknak a megoldásán fáradozik. Ami azonban a lábadozó magyar gazdaságnak érdeke, ellentétben áll a „csendestárs”, az amerikai olajipari konszern érdekeivel. A föld mélyében rejlő olajkincs számukra „gyarmat a föld alatt”, amelynek – képviselőjük, Mr. Dalton (Mányai Lajos) szavaival – „ott is kell maradnia addig, amíg fent meg nem változik a helyzet”. „Akkor aztán az olaj lehet fönt, az ország pedig lent” – filozofál Dalton úr. Jól szervezett gárda munkálkodik ennek érdekében Paul Brudermann alelnök (Földényi László) vezetésével, a demokrácia különösen veszélyes ellenfelével, Pápai igazgatóval (Ajtay Andor), aki „álcázott, körültekintő ellenség – írja 1952. február 19-én a *Pravdának* a filmről szóló ismertetőjében Borisz Galanov –, ért ahhoz, hogy óvatosan, számítottan cselekedjék”. Barla főmérnök (Bihari József), a régi, kipróbált szakember azonban terveivel fenyegeti elképzelésüket. Egy szovjet tudós, Guszev (Ujlaky László) kutatási eredményeit felhasználva kidolgozza a kútfúrás új módszerét, amelyet gyakorlatban is készülnek kipróbálni. Barlát azonban „baleset” éri: munkába menet egy autó elgázolja. Budai, ÁVH-őrnagy (Benkő Gyula) vezetésével megindul a nyomozás az ismeretlen tettes után. Az előkészületek azonban nem szakadnak meg Barla balesetét követően sem. A telepen fúráshoz készülődnek. Senki sem sejtí, hogy az ellenség beépített ügynöke, a volt jobboldali szociáldemokrata, Stumpf (Bessenyei Ferenc) – németes hangzású neve már eleve árulkodó, hajdani *volksbundistát* sejtet –, akit múltja leleplezésével zsarolnak az akciót irányító Daltonék, kioldotta a fűrófejet, amely a terhelés alatt a legjobb fűrómesterre, Simicsre (Palotai István) zuhan és megöli. A bűnös önmagát leplezi le elszólásával, de társai szabadlábban vannak. Mozzgalmas hajsza indul gépkocsin az illegális repülőtér felé menekülő ellenség kézre kerítésére, s az bele is szalad az állambiztonságiak csapdájába.

Már-már szabadnak érzik magukat, de a repülőtérén ott vár rájuk az ÁVH, így aztán ők is elnyerik megérdemelt büntetésüket.

A „mindvégig feszült és érdekes” film két „nagyszerűen” megrajzolt jellemmel hívta fel magára a figyelmet. Barla főmérnök „fejlődése” azt példázta, hogyan válik az „elefántcsonttoronyba” zárkózott kutatóból ismereteit a nép szolgálatába állító, igaz tudós. Magyar filmen Barla az első „haladó szellemű”, kommunista, pozitív műszaki értelmiségi figura. Kár, hogy ezt – mint Rákosi Máttyás a művészeti dolgozókkal szervezett találkozón a filmesek szemére vetette – „egy bogaras öregemberben mutatták be”. [52] Bihari sem találja helyét a tőle idegen értelmiségi szerepkörben, zsémbeskedése, modoros játéka sokkal inkább a tőle megszokott egyszerű paraszt- és munkásembereket idézi, mintsem az elefántcsonttorony lakóját. Ellentéte, Stumpf az első negatív figura, akit Bessenyei hitelt érdemlően, kevés arcjátékkel és néhány szemvillanással kelt életre, s akinek nincs a homlokán tábla a felirattal: „ez az ellenség”. A *Tűzben* – amelyhez ez a film cselekményszerkezete, stílusa révén rokonítható – még a rendőrség nyomozott egy politikai színezetű bűnügyben. Itt már a Párt „szemének és fülének”, az ÁVH-nak árnyéka vetül a szereplőkre, megteremtve a „mindenütt ott vagyunk, mindent látunk és leleplezünk” mítoszát, még akkor is, ha képviselői – Benkő Gyula és az ÁVH-s hadnagy szerepében Sinkovits Imre – inkább kezdő, nyálás szájú sihedernek, mint érett, tapasztalt nyomozónak látszanak. Ők képviselik ezentúl a törvényes rendet, s általuk sejlik fel annak szigora.

A *Tűz* példája már illusztrálta, hogy a szocialista filmgyártás nemigen tud megbirkózni a politika és a bűnügy ily sajátos keveredésével, amely izgalmakban bővelkedő cselekményt eredményezhet. Ehhez mértéktartásra és nagy szakmai tudásra van szükség, s akkoriban mindkettőből inkább hiány mutatkozott. Ezért aztán a *Gyarmat a föld alatt* – miként a *Tűz* is – hosszan tévelyeg az iskolás politizálás labirintusában, míg a nyomozás Ariadne-fonalával végre sikerül kievickélnie belőle. Mivel semmi kétségünk, hogy a bűnösök kézre kerülnek, az a csekély izgalom is, amit az autós üldözés felszít, hamar elpárolog ebből a politika boszorkánykonyhájában kotyvasztott egyvelegből.

„Kell kísérletezés. Tudjuk, hogy nem lehet 12 filmből 12 sláger. [...] Ha összehasonlítjuk például a *Becsület és dicsőséget* a *Dérynével*, hirtelenben nem is tudjuk, [az előbbi] filmben mi van, nem ragadt meg belőle semmi” – mondotta a játékfilmgyártás helyzetét értékelő PB-ülésen Rákosi Mátyás. [53] Nem csoda, hogy Rákosi hirtelenjében nem emlékezett a filmre – amely csupán harmadik változatként szerepelt a tématerv megfelelő témakörében –, hisz meseváza sok tekintetben kísértetiesen hasonlít a *Kis Katalin házasságában* már feldolgozott-látott sémához. Igaz, a szerepek felcserélődtek. Míg amott a feleségre osztották a fejlődésképtelen, csak szűkebb háza tájával törődő munkás szerepét, emitt a férj játssza azt. Míg amott a férj volt a „munkáskáder vezető pozícióban”, emitt az asszony az. A színhely amott egy szövede, emitt egy másfajta nagyüzem, a Mozdony- és Fémárugyár. Mindkét történetben egy régi szakember az osztály-ellenség beépített, álcázott ügynöke, a szabotázs értelmi szerzője. A „piszkos munkát” azonban ebben a filmben már nem a korábban vezető posztot betöltő „peyerista” mérnök végzi el (aki valaha töltött pisztollyal a zsebében járt-kelt a munkások között a gyárban), hanem egy beosztottja, Gosztola művezető (Juhász József), a volt rendőrspicli [54], akit múltja felfedésével zsarol. Az ő tevékenységüket hivatott irányítani és fedezni magas pártfogójuk, „Rajk embere”, Bittera tanácsos (Somló István) a Nehézipari Minisztériumból. Nemcsak az ellenségkép árnyaltabb a korábbinál, de a magányos ellenséget felváltotta a „szervezett”, amely vertikálisan tagozódik, és minden szinten beépül. Ezerfejú szörny ez, s bármelyiket ütök le, mint a hidrának, kettő nő helyébe, s mindegyik marása halálos, hisz ki-ki a maga helyén árt a népi demokráciának. „Ezekkel a fasiszta nyilasokkal – mondja Koródi főmérnök (Egri István) – többé már nem lehet cicázni.”

Ami ezen túl valóban új, szokatlan ebben a filmben, az a sztálini személyi kultusz tetőzése. A film jó néhány beállítást szentel az 546-ból a „népek tanítómesterének” – aki „nekünk szánta az életét, nappal értünk dolgozott, éjjel értünk virrasztott” –, ódája a „bölcs vezér” paródiának is beillő, leplezetlen dicsőítése. „Sztálinnak én is szeretnék valamit adni!” – mondja még Birman bácsi (Gózon Gyula), az addig apolitikus öreg szaki is.

A forgatókönyv Örkény István *Palackba zárt cirkáló* [55] című, megrendelésre írt filmnovellájából készült, amely a későbbiekben – ún. librettó formájában – már *Sztálini műszak* munkacím alatt futott. Ezt aztán végül – *nomen est omen* – *Becsület és dicsőségre* változtatták. [56]

„Tavaly áprilisban kértek fel arra – emlékezett vissza az író 1951 februárjában –, hogy a filmváltozatot megírjam. A Dramaturgia nem fogadta el, mert több hibája mellett kétszer olyan hosszú lett, mint amennyit a körülmények lehetővé tesznek. A Dramaturgia régi vezetője [57] kijelentette, hogy a munka nem sikerült, nem is tárgyalási alap. [...] Mikor valaki nem mer egy kényes kérdésben dönteni, akkor áthárítja a felelősséget másra, vagy egyszerűen halálra ítéli a problémát, hogy ne kelljen megbirkóznia vele.” [58]

Több mint fél éven át húzódott a javítgatás, míg számos, de nem lényeges változtatás után [59] – amit egy, a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának javaslatára létrehozott alkotócsoport végzett el – Gertler Viktor 1951. január 14-én – két operatőr, Eiben István és Pásztor (Miklós) István közreműködésével – végre megkezdhette a forgatást. [60]

A szereposztási javaslatot a filmgyár a szokásoknak megfelelően felterjesztette a főhatóságnak, amely mindössze Gobbi Hilda személyét kifogásolta, Molnár Tibor szerződtetését (Bikov szerepére) pedig csak úgy engedélyezte, ha a valóságos Bikovhoz valamelyest hasonlóvá maszkiprojektálható. A főszereplőkről viszont újabb próbafelvételeket kértek.

A film cselekménye két évvel korábban, 1949-ben játszódik. Lugosi Sándor (Görbe János) – aki két évet töltött hadifogolyként Nyizsnij-Tagilban, ahol munkatársa, Jóna (Kómfíves Sándor) társaságában oroszul is megtanult – a mozdónyszerelő műhely legjobb vasesztergályosa. Mégis, a hónap végén fele annyit visz haza a borítékban, mint felesége, Eszter (Sulyok Mária). Kénytelen órát javítani, hogy a fizetését kiegészítse, holott ez elvonja kedvenc időtöltésétől, a modellezéstől, amit nagy türelemmel végez: apró darabokból állítja össze a hajótestet egy üvegpalack belsejében. Eszter nap mint nap későn jár haza – hol szemináriumon van, hol értekezik –, s emiatt egyre hevesebb a szóváltás kettejük között. A férj csak a maga életét akarja élni, a feleség a közösségért is tenni kíván.

Lugosi mind megkeseredettebb: találmányán, egy új esztergakésen három hónapja „ülnek” már az újítási irodán. Az üzemben akadozik a termelés, rossz a szervezés. Hartlauer (Apáthi Imre), az üzem vezetője, a volt főmérnök a munkaversenyt okolja: „siet a munkás, sok a selejt”. Dalos, az új párttitkár (Deák Sándor) – aki „Ferenc” fedőnévvel részt vett az ellenállásban – Koródit, a főmérnököt hibáztatja. Lugosi Hartlauerhez fordul újítása ügyében, aki jó alanyt lát a megkeseredett emberben, hogy tervei szolgálatába állítsa. Hartlauert mint munkásnyúzózt a felszabadulás után kirúgták a gyárból, és már hosszú ideje készül a „revánsra”. „Majd elbánunk az elvtársakkal” – mondja Gosztola művezetőnek, cinkostársának. Időközben Lugosi újítását – amit Koródi hibásnak tart – végleg elutasítják. Dühét csak fokozza, hogy megtudja: feleségét „kiemelték”, pártiskolára küldik. Összevesznek, az asszony távozása után Lugosi barátja, Bárány (Pásztor János) – akit Eszter mindig rossz szemmel nézett – a magára maradt férjhez költözik. Ő „simítja el” Sándor selejtjét is Gosztolával, aki szeretne befurakodni a pártba. Lugosit kéri ajánlóul, de az elutasítja. Az üzem Sztálin 70. születésnapjára készül versenyfelajánlásokkal. Esztert a pártiskola elvégzése után a minisztériumba akarják helyezni, de ő visszakéri magát a gyárba, az ellenőrzési osztályra. Lugosi elérkezettnek látja az időt, hogy lebecsült találmányát a munkaversenyben hasznosítsa, de ezt Gosztola megakadályozza. Jóna versenyre hívja ki Lugosit. Hartlauer – a sztálini műszak láttán – cselekvésre szánja el magát. Megtagadja az erősebb motorokat követelő Lugosi kérését. Az esztergályos felmegy panaszra az ellenőrzésre („az új káderhez”), s ott legnagyobb meglepetésére feleségével találja szembe magát. Eszter felelősségre vonja Hartlauert. 24 órát ad a mérnöknek – „aki lebecsüli a munkások újításait” – a kérés teljesítésére. A kishitű Koródi – a mozdonygyár nevében – legfeljebb egy mozdonyt és a selejt kétszázalékos csökkentését ajánlja fel Sztálin elvtárs születésnapjára, de az üzemi nagygyűlésen egy munkás húszat javasol, amit 3 ezer torok visszhangoz. A kételkedő Koródit végképp meggyőzi az éjnek éjszakáján beállító Dalos híre: jön Bikov, a híres újító! A szovjet élmunkás Lugosi gépével lát az esztergáláshoz. „Forgácstörő! Nagyszerű gondolat!” – kiált fel Lugosi Bikov kése láttán. Ő is a gép mellé áll, és sokat ócsárolt késével „1000 méterrel vág”. „Haez a 20 mozdony elkészül, nekünk fuccs!” – eszmél Hartlauer. A hűtlenné lett baráttal, Báránnal kicserélteti Lugosi szelepeit, s a rossz szelep miatt az egyik készülő mozdony elindul. Szabotázs! Gosztola Lugosit vádolja, de ő róluk rántja le a leplet. Ígéri, kiköszörűli a csorbát: a sztálini műszakra egy hónap alatt megcsinálja a szelepeket – „amelyeket ezek a gazemberek elszabotáltak” – a gyorsvágás módszerével. A jó munka jutalma nem várat magára. A Lugosi házaspár beutaltot kap Galyatetőre, de a fáradhatatlan esztergályos itt sem nyughat. Az üdülőknek előadást tart a gyorsvágásról, s Eszter mosolygó arccal nyugtázza országos hírnévre szert tett férje sikerét.

Az 1949-ben játszódó, 2986 méter hosszú film – amelyet 39 napi forgatás és 2 és fél napos pótfelvétel után március 17-én [61] fejezett be a rendező – inkább a mellék-, mintsem a főszereplők jellemrajzát illetően szolgál a korábbiakhoz képest újdonsággal. Lugosi fiának, Luckónak (Szathmári István) személyében első ízben jelenik meg a vásznon az új, munkásszülők gyermekéből lett értelmiségi (orvos), aki ráadásul egy munkáslányt, Rózsit (Szemes Mari) készül feleségül venni. A tapasztalatátadásra Magyarországra látogató szovjet élmunkás is az „első fecske” filmjeinkben. A hűtlen barát, Bárány figurája azt példázza, hogy aki szereti a pénzt, a költekezést, „jó ember nem lehet”, s könnyen az ellenség „uszályába” kerül. Ahogy a cselekmény halad előre, úgy esik szét mindjobban epizódokra a film, s önmaga sugallja: többször megváltoztatták befejezését. Már-már azt hinnők, vége, de újabb és újabb jelenetekkel toldja meg a rendező, így sem sikerül azonban egységes egészset formálnia belőle. Monoton, végig szürkében játszó alkotás a *Becsület és dicsőség*, amely egyedül a humor olykor-olykor felvillanó szikrái nyomán, a mamán élcelődve élénkül meg. Legfőbb erénye, hogy cáfolhatatlan bizonyítékul szolgál arra, hogy a scmatikus filmek halmazában is van „jó”, rossz és még rosszabb. Ez a film kétségkívül a legutóbbi kategóriába tartozik.

A *Becsület és dicsőség* legfontosabb tanulsága az volt, hogy a mindinkább éleződő osztályharcban az ellenség is vakmerőbbé válik, szabotázsakcióktól sem riad vissza, a munkások, az egyszerű emberek életére tör. A filmben elszabadult mozdonyt még sikerült megfékezni, de az eset mégis sejtetni engedte, hogy a katasztrófa anyagi és emberáldozatot követelve, előbb-utóbb bekövetkezik. „A munka frontján elesett” első áldozatot Pongrácz Istvánnak hívták. Mozdonyvezető volt, és egy 2000 tonnával rakott szerelvényt vitt, hogy a kicsinyes okvetetlenkedőket meggyőzze: a szovjet vasutasok példája nyomán a korábbinál jóval nagyobb hasznos terhet lehet és kell szállítani. Az ő személyes tragédiával végződő, de példamutató történetét kezdte el forgatni *Teljes gőzzel* címmel 1951. május 3-án Máriássy Félix rendező.

Ez a film szomorú rekordot tudhat magáénak. Forgatókönyvébe – amelyet Ákos Miklós és Mamcserov Frigyes *Merénylet* című novellájából *2000 tonna* címmel Ákos Szinetár Györggyel együttműködve írt – nem kevesebb, mint 42 ember szólta bele. „Ezzel a filmmel kapcsolatban – panaszolta Szinetár György – bejelentéssel is éltem az Írószövetség pártszervezeténél. Egy napon levelet kaptunk a XIII. kerületi pártszerveze: tanácsadó útkárától, hogy jelenjünk meg nála. Egy mérnök és két elvtárs elmondta, hogy azért szólnak hozzá, mert a Hunnia

a XIII. kerületben van (!), ezért elkérték a könyvet. Azt hittük, politikai tanácsokat fogunk kapni, ehelyett a mérnök fellapozta az 5. oldalt, és így szólt. »Itt van a filmben az a kém, aki azt mondja az amerikai ezredesnek: *Tudomásul vettem az úr parancsát és e szerint cselekszem.* Így kém nem beszél.« Másnap egyes dolgokat kihúztak. Amíg nem hiszik el, hogy az írók is értenek az irodalomhoz, addig nem hiszem el, hogy azok az írók, akiket szeretnénk a filmhez csalogatni, átlépik ezt a küszöböt.” [62] Mind a 42 ember tehát, aki elolvasta a forgatókönyvet, különböző igényeit, észrevételeit – figyelmen kívül nem hagyható szempontként – jónak látta a szerzőkkel is közölni. A Dramaturgiai Tanács apróbb kifogásoktól eltekintve [63] szakszempontból megfelelőnek találta, de az Államvédelmi Hatóság véleménye alapján még az utolsó pillanatban is lényeges változtatásokat kellett foganatosítani. Mindent egybevetve, összesen tizennyolcszor kellett átírni a forgatókönyvet: az új epizódok, új jellemvonások, a meseszöveg módosítása mellett [64] még a szereplők nevét is meg kellett változtatni. Így lett Horváthból Pongrácz, Vargából Molnár.

A szépen terebélyesedő szocialista gyáripár mind több nyersanyagot igényel a termeléshez, bányából, kohóból egyaránt. Pongrácz István mozdonyvezető (Bessenyei Ferenc) ezért értetlenül szemléli, miért kell neki és társainak még a háború előtt megállapított 1000 tonnás terheléshez tartania magát, mikor mozdonyuk ennél jóval nagyobb, 1500–1600 tonnás terhelést is elvisel. De hiába, a szabály az szabály. A korábban talán helytálló állítás azonban nem tetszik Pongrácznak. Úgy érzi, a közösség érdekében az elavult szabályokat is meg lehet, sőt meg kell szegni, s ezzel szembekerül helyi feljebbvalóival. A MÁV vasútpolitikai osztálya azonban pártfogásba veszi Pongráczot és társait, s a szovjet vasutasok példája nyomán – akitől Pongrácz ismereteit kölcsönözte – összehívja az országban mindinkább terjedő kezdeményezés aktív szereplőit, és bátorítást ad nekik újításukhoz. A „főkevesztett” mozdonyvezető most már nem ismer határt: főnökei tilalma ellenére 2000 tonnával terhelte a szerelvényét. A nagyszerű teljesítmények, a merész vállalások azonban – mint a *Becsület és dicsőség* már példázta – felszítják az ellenség dühét, és végső kétségbeesésükben vakmerő szabotázsakcióra – s ezáltal önmaguk felfedezésére – készítetik a beépített ügynököket. Molnár főmérnök (Szakáts Miklós) is, aki eddig lojálisnak mutatkozott, kénytelen levetni álarcat.



Már nem elegendő, hogy Pongrácz kezdeményezése ellen a kevésbé fejlett osztályöntudatú, sértett munkások körében – mint amilyen Faragó, az iszákos és cinkosává züllött mozdonyvezető (Maklár János) – ellenséges hangulatot szítson: „az emberek már nem dőlnek be olyan könnyen”. Az állomásfőnököt (Ascher Oszkár), aki nyilas múltja miatt Fellnerből Farkasra változtatta nevét, zsarolással ráveszi, hogy siklassa ki Pongrácz vonatát. A tragédia bekövetkezik, Pongrácz meghal, a veszélyessé váló tettet pedig Molnár elteszi láb alól. Célját azonban nem éri el. Szabó Sándor mozdonyvezető (Sinkovits Imre) személyében van utódja Pongrácznak, a pongráczoknak. – Molnár leleplezése és letartóztatása után, most már a közvetlen felettesek „áldásával”, elindulhat útjára az újabb 2000 tonnás szerelvény.

Az ÁVH nem hiába „szakvéleményezte” a forgatókönyvet. Szerepe, jelentősége a nyomozás bemutatásával kiteljesedik. Patkós őrnagy (Görbe János) személyében magabiztos, „megfontolt, körültekintő és eredményes” képviselőt kapott, aki a fölényeskedő, a „tömegektől elszakadt” Holló párttitkár (Bodor Tibor) és a tétova szakmai vezetés ellenpólusaként, a „rend és a biztonság garanciájaként” jelenik meg a filmben. Határozottságával és „jellemsszilárdságával” sokat segít neki a fiatal vasútpolitikai tisz, Fábri Éva (Selényi Etelka), aki rokonszenven és eréllyel segíti Pongráczot is úttörő vállakozása sikeres keresztülvitelében.

A mozdonyvezető mitikus személy: ki ne álmodozott volna gyerekkorában arról, hogy egyszer gúnyjába bújhat. Az új típusú embert egy ilyen karizmatikus személyiség szerepében ábrázolni – a film vállalt feladatán, a vasút jelentőségének bemutatásán túl – szerencsés elgondolás volt. A 41 napi forgatás (plusz 4 nap pótfelvétel) után, július 27-én befejezett film valódi főszereplője azonban a terjedőben lévő sztahanovista mozgalom, amelyre első ízben történik utalás magyar játékfilmben. A leendő sztahanovisták elé példaként állított Pongrácz jelleme olyan tulajdonságokat fed fel, amelyek a sztahanovista mozgalom motorjai lettek: mindig többet teljesíteni; jó értelemben vett vagányosság és kezdeményezőkézség, makacsság, az összeütközések vállalása, rendíthetetlen hit a látszólag lehetetlenben is. Mindezek persze a fennálló szabályok, sokszor az ésszerűség ellen dolgoznak, a szakmai tudás és a szervezeti hierarchia tagadását eredményezik. Végző soron anarchiához vezet, amikor mindenki azt teszi, ami szerinte kívánatos. E magatartásforma népszerűsítésével – ha érzé-

keny fülekre talál – a termelés, a tervszerűség egész intézménye megrendíthető, de azok, akik e szellemet kiszabadították a palackból, következményeivel nem foglalkoztak. Ők mindent, ami régi – még ha ész- és tervszerű is volt –, elvetettek, tagadtak. A pongráczok és piókerek látványos sikerei mögött nem a fejlett vagy fejlődő termelési kultúra rejtett. Hatalmas úr tátongett a sztahanovista előmunkás (aki minden elképzelhető segítséget megkapott) és közönséges társa között, aki a szervezatlenség és anyaghiány légüres terében próbálta tenni, amit éppen lehet.

A 2537 méter hosszú film – összköltség 1 499 238 forint [65] – „erényeit” senki sem vitatta, „politikai hibáit” azonban maga Révai József elemezte részletesen a Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján. Kivált azzal volt elégedetlen, hogy a *Teljes gózzal* úgy tüntette fel a MÁV-ot, mintha azt közvetlenül a politikai osztály irányítaná, ráadásul hamis színben ábrázolta az értelmiségit. Az egyik beépített ellenség, a másik volt nyilas [66], a harmadik, Berkes mérnök (Ráday Imre) jóindulatú, de félszeg és meghunyászkodó. „Sehol sincs egyetlen, a szocializmusért bátran küzdő ember” – kesergett. A párttitkár beállítása is negatív. „Egyszer feljöhetnél hozzám a pártirodára beszélgetni” – veti oda Holló. „Jó párttitkár nem mond ilyet, nem várja meg, míg felkeresik” – jelentette ki a népművelési miniszter.

Más filmhez hasonló, elhanyagolt beszéd, pongyola fogalmazás jellemzi ezt a művet is. Szürke frázisok, hányaveti mondatok hangzanak el, az egyéni kifejezés, a szereplőt jellemző tartalom és stílus hiányzik a filmek dialógusaiból. Miközben oly sok szó esik a szöveg tartalmának jelentőségéről, formájára mit sem adnak. A filmszerűség, a kép primátusa ellen elhangzó gyakori kifakadások feledtetik, hogy a beszélgetés is formakultúrát igényel, a szavak nemcsak tartalmat fejeznek ki, de önmagukban is jellemző erejűek, értékmérők. Azt, hogy miként gondolkodik egy társadalom, mindennél érzékletesebben mutatja, hogyan beszél. S a film szerepvállalása e tekintetben az irodaloméval ér fel.

„A jó népnevelő otthon is népnevelő” – oktatta ki Varga Jóskát Barna párttitkár a *Kis Katalin házasságában*. Az új ember nevelését Eszter folytatta Lugosi ráncba szedésével a *Becsület és dicsőség* című filmben, majd a szocialista szárnyas oltár harmadik tábláján, az *Első fecskékben* Andorkó, Bartalos és Csete egész ábécét felölelő brigádja fejezte be, drámai hangvételtől vígjátékra váltva.

Az *Első fecskék* a maga módján azt példázza – hangsúlyozta írója, Gyárfás Miklós –, „hogy nincsenek elveszett emberek a szocializmust építő társadalomban [...], mert egyre gyakrabban jelentkezik az a párt nevelte embertípus, akit nemcsak saját problémái nyugtalanítanak, hanem társaié is, aki nem engedi, hogy emberek elkallódjanak.” [67]

Gyárfás az ország valamennyi porcelángyárát végiglátogatta a forgatókönyv írásakor. Típusokat keresett, a helyszínt, a munkát tanulmányozta. Végül 1952 elején, a nagy múltú Pécsi Porcelángyárban, a hajdani Zsolnayban – „ahol ma is készülnek edények és dísz tárgyak [...], csak hogy ezek nem az urak asztalára kerülnek, hanem a dolgozó nép egyre szépülő otthonát teszik még barátságosabbá” [68] – találta meg az ideális terepet a munkához.

Az elkészült forgatókönyvet a gyár dolgozói is megvitatták. Tanácsaikat a hatodik változatban hasznosította az író.

A film 1952. augusztus 15-ével kezdődő külső felvételeinek egy része ugyancsak itt készült Bán Frigyes irányításával, más részüket Martonvásáron vették fel. [69] A szereposztás nagy vihart kavart. A rendező Kováts Nórát, az Operaház primabalerináját kérte fel a női főszerepre, s ezzel a választással a minisztérium illetékesei, de a filmgyár művészeti vezetője sem értett egyet. [70] Pedig a film láttán nyilvánvaló, hogy Kováts Nóra a színjátszásban is tehetséges volt, és ha néha érezni is rajta a pályakezdő izgalmát és zavarát, megjelenésében (rövid, fekete hajával, sötét, élénk szemével, játékos tekintetével, mozgáskultúrájával), játékfelfogásában kitűnik egyszerűségével, keresetlenségével. Bán választása telitalálat volt: Kováts Nóra – ha röviddel később nem hagyja el végleg az országot – a magyar filmgyártás női sztárjává nőhetne volna ki magát, akit a felszabadulás óta kerestek, akinek helye betöltetlen maradt azóta, hogy Karády a *Forró mezők*ben végérvényesen megbukott.

Bán Frigyes, a rutinos rendező sehogyan sem boldogult „első üzemi tárgyú filmjével”. A vígjáték műfajában nem mozgott otthonosan. A 60 forgatási nap – 25,5 belsőben, 34,5 külsőben – ékesen bizonyítja ezt, hisz a hosszú forgatást sem a film végleges mérete, sem „összetettsége” nem indokolta. Viszonylag egyszerű, nem sok szereplőt felvonultató alkotásról van szó, Bán ennél bonyolultabb feladatot is megoldott már korábban, és megold majd a későbbiekben is.

A Művészeti Osztály sok hiányosságot fedezett fel az elkészült anyagban, s a film további sorsát féltve Művészeti Tanácsot hívott össze a továbbiak elkerülése végett. A hibák okát elsősorban Bán magatartásában, „a gyári élethez, az egész mai felelősséghez való vi-

szonyában” látták. A vitás kérdéseket végül a minisztériumban összehívott Dramaturgiai Tanács-ülésein tisztázták. A három napon át tartó újabb felvételeket (a porcelán-ellenőrző, a kultúrpark jelenete), amelyek a színészi alakítást tekintve is jobban sikerültek az előzőeknél, és a „napfény teljes illúzióját” keltették, Bán végül megnyugtatóan oldotta meg.

Amikor az elkészült anyagot Révai József megtekintette, úgy vélte, hogy ha a még meglévő hibákat kijavítják, kifogástalan film akkor sem lesz, de hasznos és jó munka válhat belőle. Példát mutatva arra, hogyan kell pártosan bírálni – hangsúlyozva, hogy a bírálat alapja egyedül a pártosság lehet, amely a művészetet nem választja el a politikától –, a rendezés és a színészi játék értékelésébe nem bocsátkozott bele, zöld utat biztosítva ezáltal az 1953. február 17-én végérvényesen befejezett, hányatott sorsú, 2591 méter hosszú filmnek. [71]

Patak Pista (Kállai Ferenc), a Dunántúli Porcelángyár Fitos-brigádjának tagja ügyes kezű, jó munkás, de csak annyit termel, amennyi könnyűszerrel telik tőle. Főnöke, Fitos bácsi (Maklár Zoltán) mégis legjobb tanítványának tartja, és büszke teljesítményére. A gyár vezetői már korántsem olyan elégedettek, mint ő: a Fitos-brigád lemarad a brigádmozgalomban. Vezetőjét *öreg csigának* nevezve, gúnyrajzban szerkesztik ki a gyári faliújságra. Fitosék versenytársa, az Andorkó-brigád – élén a mindig tréfára, mókázásra kész névadóval (Juhász József), az *első fecskével* és két cimborájával, Bartalossal (Tompai Sándor) és Csetével (Rozsnyai István) – átcsábítja Pistát a műhelyükbe, hogy ezzel bizonyítsa neki és *öreg mesterének*, mennyivel többre képes. Az *öreg Fitos* vérig sértődik, de lánya, Juli (Kovács Nóra), Pista imádottja, helyesli a döntést. Pistát igazán csak az udvarlás érdekli, csak Julival akar foglalkozni. „Könnyű munkát” vállal Andorkóékénál, túlórázni, korábban bejárni, tanulni nem hajlandó. Apja, Patak Bertalan (Feleki Kamill) elrettentő példája lebeg a szeme előtt – „olyan embert akarnak belőlem csinálni, mint az apám” –, akit megszámlálhatatlan funkciója (könyvtáros, sajtófelelős, a szabadságharcos lövészklub és a színjátszó csoport vezetője) miatt a családja sosem lát. Állandóan úton van, vagy a műhelyek közt ingázik, lőt-fut, semmire sem jut az idejéből. Andorkó azonban nem az az ember, akit egykönnyen eltéríthetnek szándékától. „Minden emberből lehet jó munkás” – vallja, és vállalja, hogy egy hónapon belül kiváló dolgozót farag Pistából.

Ravaszul, emberi gyengeségeire építve, hagyja, hogy Pista kivonja magát mindenből, majd hiúságára apellálva Juli előtt, aki lelátogat a műhelybe, hogy Pista ténykedését megnézzze, a kellő irányba fordítja becsvágyát, és az eleinte csak egyszerű munkára hajlandó Pistából a legnehezebb feladatra is szívesen vállalkozó előmunkást farag. Patak Pista ráébred, hogy csak tanulással és szorgos gyakorlással lehet eredményt elérni. Most már hajlandó műszak előtt és után túlórázni, hisz azt is megtudja a furfangos Csete révén, hogy Juli csak olyan fiút tud szeretni, akire fölnézhet. Az öreg Fitos, aki, mióta Pista elpártolt tőle, hallani sem akart Juli és a fiú egybekeléséről, végül mégiscsak beadja a derekát. Pista apja is megváltozik: funkcióinak egy részét másokra ruházza, így több ideje marad fiára és feleségére (Ladomerszky Margit) – aki azért, hogy megleckéztesse, maga is munkát vállalt az üzemben.

Az *Első fecskék* jelenetei láttán felharsanó „jó nevetés” eltért attól „a röhögéstől, amit a polgári vígjátékok váltottak ki a nézőkből, nevetéssé téve a szegény embert, a gyengét, a néger liftesfiút vagy a fehér bőrű szolgát”. [72] A film elsőként célozta meg az ironia, a gúny mély sebet ugyan nem ejtő, csak a bőrt felhorzsoló nyilacskáival a múltat túlélő „csökevényeket”, de az új élet apró fonákságait is: az elmaradott művezetőt, aki szüntelenül múltbéli érdemeire hivatkozik, de minden „egészséges” bírálatot, mint sértőt, elutasít; a frázisokat pufogtató DISZ-est, aki rossz munkájával „mutat példát”; a mindent magára vállaló funkcionáriust, aki egyetlen feladatának sem tud jól megfelelni (persze, hogy ezt azért teszi, mert nincs e funkciókra más jelentkező, vagy éppenséggel másban nem „bízna meg”, arról a film hallgat, mi mást tehetne); a háztartás kicsinyes gondjaiból a regények világába menekülő, életmódja ellen lázadó feleséget. Könnyed, humoros formában szólt olyan problémákról és jelenségekről, amelyeket nyolcévi „demokrácia” és szocialista szellemiség ellenére sem sikerült megoldani. Fitos bácsi és Andorkó konfliktusában először fogalmazódik meg filmen az idősebb és fiatalabb munkásnemzedék szemléletbeli különbözőségére utaló érték- (érdek-) ellentét; a termelés növelésére irányuló, látszólag ésszerű, de – feltételek híján – irracionális törekvéssel szemben tanúsított ellenállás (jó munkát csak gondosan lehet végezni, ami itt a gondos és a lassú munka megtévesztő összemosását eredményezi); a mindenáron erőltetett versenymozgalom – konzervatívizmusnak álcázott – kritikája.

A pártszervezet helyett – igaz, annak szellemiségét képviselve – első ízben kísérik meg a filmművészek felvázolni a DISZ szerepét a termelésben és a nevelésben, azonban „a DISZ kellő ismeretének hiánya végigvonul a filmen”. [73]

Az *első fecskék* (Andorkó, Bartalos, Csete), ezek a hetyke tréfacsinálók, mint valamiféle cserkészársaság, „nem helyettesíthetik kellő súlylyal a munkásosztály élcsapatát”: a film „helytelenül” azt a látszatot kelti, mintha az üzembn csak e három privilégiuma volna, hogy társaikkal törődjenek. „Ilyen üzem Magyarországon nincs.” Módszereik is elítélendők: ahelyett, hogy célt állítanának Patak elé, hiúságát legyezgetik.

Az az ingerült kritikai visszhang, amely – zárt körben és a nyilvánosság előtt egyaránt – ezt a filmet fogadta, azt bizonyítja, hogy fájó, megoldatlan kérdésekre tapintott, és nem tudta kellő optimizmussal megjelölni a problémákból kivezető utat. Megmutatta, hogy a rózsaszínűre festett előtér mögött milyen indulatok és szenvedélyek osztyják meg az egységesnek feltételezett, de valójában nagyon is megosztott munkásosztályt. Szatirikus ábrázolás nélkül aligha beszélhettek volna ezekről a kérdésekről, de a gúny nyilacskaíval sikerült elérni a negatív jelenségeket.

Kiváltképp állt ez a túlterhelt funkcionárius, Patak Bertalan első ízben megformált, életből ellesett és híven bemutatott figurájára – akit Feleki Kamill bohókás, kacagtató, és épp ezért nem igazán ellenszenves alakká nemesített. Mikor Gyárfás a Pécsi Porcelángyárban járt, kérte, hogy mutassanak neki egy olyan dolgozót, aki minden társadalmi munkát elvállal. Így ismerkedett meg Kurucz Sándorral, a gyár újítási felelősével, aki készségesen elsorolta az írónak egyéb funkcióit. Ő volt egy személyben a munkaverseny-felelős, a szaktanfolyam-felelős, a sajtótudósító, a szabadságharcos előadó, de a sportegyleti vezető is. Így született meg hitelt érdemlően a filmbéli Patak Bertalan. Hogy mi készíteti ennyi funkció elvállalására, arról persze nem volt ildomos említést tenni a filmben. Patak Bertalan alakja itt elszakad valós megfelelőjétől, hóbortos figura, kissé már pojláca lesz, aki saját hibáinak áldozata, holott túlterheltségéért valójában nem ő a felelős.

A film hangvétele, ábrázolásmódja különösen fontos ez esetben, mert a hangsúly áthelyezésével, az irónia, a szatíra eszközével igaz premisszákból hamis konklúziót eredményez. Azokat állítja bűnbakul, akik áldozatok, és azokat menti fel, akik valójában vétkesek. A műfaji besorolásról folytatott vita – vígjáték-e vagy szatíra – azt kendőzi el, hogy a valós társadalmi jelenségek bemutatásának módja miként felel

meg az ideológiai elvárásnak, s miként leplezi le ugyanakkor az eredeti szándékot. „Nem műfaji skatulyázás, nem elméleti vesszőparipa az a kérdés, vajon az *Első fecskék* vígjáték-e vagy szatíra. A szatíra másfajta konfliktust, jellemábrázolást, cselekményvezetést követel meg.” [74] A szatíra kritikai éle jóval metszőbb, mint a vígjátéké, kifejezetten visszás jelenségeket, jellemeket választ célpontjául, maró gúnnyal kritizál, míg a vígjáték csak megcspikked. Nehéz volt e korban nem szatírárt írni, mégis óvakodni kellett tőle. „A szatirikus követelmény – mondta Révai – félreviszi a szerzőt.” Az igaztalan, s még inkább az igaz kritika csak kevesek privilégiuma volt, s a határ, amely a két műfajt elválasztotta, egyben társadalmi munkamegosztásra, sőt hierarchiára is utalt. Fent a szatírizálás dívott, lent a komédiázás volt megengedett.

„Vígjátékot írtam, nem szatírárt – védekezett hát érthetően Gyárfás –, ezért ennek a filmnek a humora nem leleplező. A humor eszköz arra, hogy az ember feltárja gondolatait [...] társadalomról, az embe-  
rekről. [...] Kritikai eszköz.” [75] A film kapcsán kibontakozó vita alapját épp ez az ábrázolásmód szolgáltatta.

A magyar filmgyártás korábban nem kísérletezett szatirikus ábrázolással. 1952-ben végre „fel kellett vetni a szatíra kérdését”, az élet ugyanis számos olyan jelenséget produkált, amelyet komolyan kezelni kevésbé volt hatásos, mint szatírizálva kipellengérezni. Ráadásul, a szatíra célpontja – hibáira ráébredve – mindig újabb lehetőséget kapott arra, hogy megváltozzon, átnevelje önmagát, s a társadalom hasznos tagjává váljon.

Az alkotók – rossz tapasztalataik alapján – nem mutattak túlzott elszántságot és korlátlan lelkesedést, hogy a népi demokrácia „bizonyos alakjait” szatirikus formában ábrázolják. (A múlt alakjait – azt igen.) Teljes volt a tanácstalanság, hogy milyen módon, milyen arányban lehet vagy kell ezeket a figurákat a szatíra eszközével ábrázolni. Miután az *Első fecskék*ben – az író szavaival – jóformán egyetlen ember sincs, akinek ne lenne gyöngéje, hibája, tévedése, eszerint a filmben nem lenne pozitív figura? Vagy a pozitív figurákat is lehet szatirikusan ábrázolni? „A pozitív hős a népi demokrácia normális pozitív alakja, akinek szemszögéből kell látnunk a film szatírizálandó figuráit. Ha mindenki szatirikus, akkor az a veszély keletkezik, hogy a szatíra elveszti erejét.” Ezért aztán vannak a filmnek egész lényükben, egyéniségükben kigúnyolt szereplői (mint Patak Bertalan és az öreg Fitos), vannak „pozitív alakjai, akik humorosan szervezik meg a velük szemben álló erőknek részint elbuktatását, részben megváltoztatását” (An-

dorkóék), s csupán egy-egy jellemvonásukat tekintve esendő figurák (Patak Pista), akiket a legeredményesebben lehet átformálni. [76]

Mindaz azonban, amit az *Első fecskék*ben láthattak a nézők, távolról sem volt rokonítható a szatírával, csupán „az új ember humora, s annak humanista tartalma” csillant fel – az író szándéka szerint. Az *Első fecskék* műfajának kérdése még akkor is vitatott volt, amikor a filmet már javában forgatták. „Nem tudják, mi a különbség a szatíra és a vígjáték között. Szatirikus vígjátékról írnak. Ilyen kevert műfaj nincs. Ez nem szatíra, hanem vígjáték” – mondta Révai, s ezzel a műfaji kérdés vitája – függetlenül attól, hogy igaza volt-e vagy sem, bár Révainak *hivatalból* mindig igaza volt – egy csapásra el is dőlt. [77]

A jellembeli fogyatékoságban szenvedő vagy teljesen negatív szereplők privilégiuma az volt a filmekben, hogy bántódás nélkül ki-mondhatták az igazságot. Ami szívükön, a szájukon, s ezért még meg sem büntetik őket. Amit a változás előtt álló Patak Pista még őszintén megvallhat („Megeszi az embert az unalom a műhelyben! – Az a sok fafejű alak! – Én nem akarom, hogy agyontömjenek munkával! – Mire feleszmél az ember, már pótolhatatlan!”), azt a megjavult Patak Pista már mélységesen elítéli.

Az *Első fecskék*, ha burkoltan is, de „beolvas”: a vígjátékforma erre mindig kiválóan alkalmas. A sok erőltetett szellemességet – ami főként a pozitív népnevelőbrigád szövegeiben és viselkedésében érezhető – helyenként valódi humor szövi át, és – Felekinék köszönhetően – bővérű komédiázás színezi. Különösen a zárójelenetek egyike – az öntevékeny színjátszó csoport a *Csongor és Tünde* előadására készül, idősebb Patakkal a férfi főszerepben – sikerült mulatságosra. Az alkotók szerencsére megelégedtek Révai intelméről („a művészetben nincs szükség öncélúságra!”), a színészek mernek harsányan komédiázni, Bán pedig igyekszik ebben bátorítani, s nem visszafogni őket. Kovács Nóra sok tekintetben Mészáros Ági Kis Katájára emlékeztet, anélkül hogy utánozni próbálná őt.

„Erős, fiatal filmgyártás a magyar: a maga lábán jár, a maga nyelven beszél” – mondta Csiaureli, a *Berlin eleste* rendezője „a napfényes gyár megújíthatott műhelyei, a csillogó tekintetű szabad ifjúság” láttán. Őt az sem zavarta, hogy „a kommunisták – ennek az országnak népnevelő hadserege –” általában nem így, a filmben ábrázoltak módjára, hanem annál drasztikusabban nevelték meg az embert. [78] A film – mintegy a *Kis Katalin házassága* ellentételeként – Patak Bertalan jellemzésével azt is bizonyítani akarta, hogy aki otthon rossz népnevelő, az a gyárban sem látja el jól feladatát. Fitos szakít, az „öreg csigát”



kifigurázva pedig nemcsak a vészharangot kongatta meg a régi munkásmentalitás felett, de mindjárt példaként állította ellenlábasaait, Andorkóékat, akik az összefogásban és meggyőzésben látták az egyedül üdvözítő megoldást. A vezetők hite szerint csak ez a kollektív akarat – feledni és leküzdeni a múlt csökevényét, az anyagiasságot, nagy, közös célokért lelkesedni – teremthette meg a szocialista rendszer alapját; csak ez edzhette meg nagy létesítményeinek kohóiban – a hídcsatában [79], a földalatti vasút építkezésein, Sztálinvárosban – a munkásembert.

A magyar filmalkotókat éveken át foglalkoztatta egy olyan játékfilm elkészítésének feladatterve, amelyik a szocialista rendszert szilárd alapokra helyezni szándékozó nagy építkezések, „a terv hatalmas alkotásai” egyikét mutatja be „extenzíven”. Egyetlen ötlet sem jutott el azonban 1953-ig a megvalósítás szakaszába. A *város alatt*, majd a *Kiskrajcár* láttán azt is sejteni lehet, miért. Az itt dolgozók közül csak kevesen dicsekedhettek párttagsági könyvvel. Zömük ún. nehéz fiúkból, a társadalom periferiáján mozgó, bizonytalan egzisztenciájú vagányokból, vándormadarakból, a magasabb bérért bármit vállalni kész „aranyásokból” toborzódott, akiket nehéz lett volna a szocialista építés motorjaként bemutatni. Nem könnyű próbatétel elé állította hát Halász Pétert, *A város alatt* forgatókönyvíróját „a nagyszerű téma”, a földalatti vasút építkezése, amelyet elsősorban nem ő, hanem az állami feladat kijelölés, a téma- és az ötéves terv „szült”. A júniusi fordulat közeledtével – a filmet 1953. június 19-én kezdte forgatni a pályakezdő Herskó János [80] – számos tabuként kezelt, „rázós” téma feldolgozhatóvá vált, s a kulturális téren legfontosabb hatalmi tényező, Révai József mind passzívabbá lett a döntéshozatalban: már nem írt elő kötelező változtatásokat, csak tanácsokat adott, első ízben éppen *A város alatt* esetében. [81]

A Petőfi híd átadásával véget ért a nagyszabású, több éven át tartó hídcsata. A hídépítők – a jól végzett munka örömeivel arcukon – együtt vonulnak át az ünneplő tömeggel a fellobogózott új létesítményen. Mindenki boldog, csak Holló bácsi (Bihari József) arcát felhőzi bánat:

attól tart, hogy munka híján szétszéled a brigád. Várad mérnök (Besenyei Ferenc) szavai nyugtatják csak meg az öreget. Most kapta kézhez főmérnöki kinevezését, hogy mint a Földalatti Vasútéptítő Vállalat ideiglenes vezetője, megszervezze az új nagyberuházás megindítását. 1 millió köbméter földet kell kitermelni, s ez nem kis feladat. Jó mélyéptő mérnökök, komoly munkatársak kellene, hogy a 2 milliárd forintos beruházás megvalósuljon. A munkástoborzón azonban megbízható munkaerő helyett a legkülönbözőbb figurák várnak felvételre: a megszállott lóversenyző, Vihar (Rajz János), a finom lelkű hölgyfodrász, Füge (Pongrácz Imre), a faluról érkezett, pénzsóvár parasztfiú, Balogh (Szirtes Ádám), a „megtévedt” zsebes, Dobsa (Sinkovits Imre), a hajdani szocdem, Varga (Pécsi Sándor), a nagyszájú, hetvenkedő Holub (György László) és hangoskodó társa, Tömör (Rajczy Lajos). De ott van a hídpótlók kipróbált csapata is, élén az öreg Hollóval. A föld mélyében végzett keszonmunka embert próbál, nehéz feladat. Az öreg Holló hamar kidől a sorból. Helyére a lelkes, de tapasztalatlan Vadászt (Kállai Ferenc) állítják brigádvezetőnek. A Baross tériek versenyre hívják ki a Kossuth téren dolgozókat, s a verseny hevében Vadász megfontolatlan tette szánja el magát: levegővel, túlnyomás alatt akar sülyeszteni, noha tisztában van a vállalkozás veszélyével: ha beakadnak, fuccs a versenynek! A keszon megbillen, kész a baj. Vadászt leváltják. A sértődött régi szakember Holló azonban – akit egészségi okokból felszűnik munkára rendeltek – segít ötletével. A Vérmezőn megindul új fúrás: hoz brigádot toboroznak, s Vargát nevezik ki keszonmesterré. Ő elhinti a gyanakvást az új emberek között – akiknek munkásöntudata még nem áll szilárd alapon –, hogy azért kapták a feladatot, mert itt kevesebbet lehet keresni, nincs nyomási pólék. Az esőzések hatására a Duna vízszintje megemelkedik, a vérmezői munkahely vízszint alá kerül. Nincs túlnyomás, a talajvíz bármikor betörhet. Forba mérnök, a sértődött régi szakember (Somló István), akit Várad áthelyezettett a Vérmezőre, ennek ellenére injektlást rendel el. A szigetelőpapír átszakad, a víz betör a munkahelyre. A megrémült Varga menekülni akar, de Vadász marad. A munkások Varga nyomába erednek, és megszenvedően visszahozzák. Mire Várad apja (Kemény László), a hajdan igaztalanul megvádolt és ezért búskomorságba esett régi szakember segíteni készen a helyszínre érkezik, már késő: zuhog a víz az áttört papírrétegen keresztül. Ő azonban a munkások élére áll, vezetésével megkezdődik az átépítés. Igazgató fia a helyszínre érkezve már csak azt állapíthatja meg, hogy – hála apja közbelépésének – a veszélyt elhárították, az építkezés megmenekült. A felelőtlen, kártékony Forbát felmenti állásából, és a két Várad – a munkások gyűrűjében –, feledve korábbi nézeteltérésüket, egymással megbékélve távozik.

A film azt a küzdelemsorozatot eleveníti meg, amelyet a „hatalmas mű” tervének megvalósításáért vív a hídcsatában edzett szakmunkások kicsiny, de lélekben emelkedett, eszmékkel felvértezett csapata egy szedett-vedett társasággal, hogy új embert faragjon tagjaiból. Szemünk láttára alakul át ez utóbbiak öntudata, s válik Fügeből, a kifinomult női fodrászból, „akit a szövetkezetté alakult női szalon megfosztott a borraivalótól” és főnöke, Zederspitz (Horváth Tivadar) szakmai féltékenysége előzött imádói köréből; Baloghból, akit a magas kereset reménye mozdítt ki falujából; Dobsából, aki a toborzáskor társát sem restelli meglopni; Viharból, aki „a lóversenytér perspektíváin túl nem lát” – ütőképes, a nemes célt világosan látó brigádtag, jó munkás és „egy igaz ember”. Jól példázza, hogy „mindenki megtalálja útját szépülő új világunkban, aki becsületesen dolgozni akar, csak az ellenség – s ez életünk tövényszerűsége – reked ki a munka, az alkotás, az országepítés örömeiből”. [82]

A film újszerű eleme – amelyre korábban csak a *Dalolva szép az életben* volt példa –, hogy nincs benne ún. központi hős és központi konfliktus. Helyette több, közel azonos súlyú típus szerepel, és ki-ki a maga konfliktusát gerjeszti, majd oldja fel. Elsőként lép a nézők elé kollektív hősként a brigád, amelyik a szemünk láttára alakul különféle jellemű, indítatású és célkitűzésű emberekből egy akaratot képviselő, egy célra orientált, ütőképes egységgé, a szocialista termelés alapját képező új sejtté, közösséggé. Mindannyiuknak meg kell harcolnia egyéni konfliktusai tisztázásáért, elsimításáért. Mindannyiuknak le kell győznie önmagában a negatív indulatokat, a szélsőséges, egyéni leg talán indokolt, de a közösség egésze szempontjából azonban torz nézeteket, hajdani csökevények makacs kísértését. Túlzott anyagiasság, léha életszemlélet, önzés, hetvenkedés, erkölcstelenség és gátlástalanság, amely bűnözésbe sodor, megannyi veszélyforrás, amelyet „eltömní” egyedül maguk hivatottak, a közösség ebben nem segíthet. Mások példája, áldozatkészsége, kedvező irányú jellemfejlődése azonban olyan ösztönzést adhat, amelynek láttán maguk is megújulhatnak. A két Váradinak, apának és fiúnak, a régi és az új értelmiség képviselőjének is felül kell emelkednie önmagán, felül kell bírálnia korábbi magatartását. A sértődöttség, még ha indokolt is – hisz az öreg Váradit azzal vádolták a felszabadulás előtt igaztalanul, hogy két ember haláláért felelős, akiket a Várhegy építkezésén a korhadt fából dúcolt folyosó maga alá temetett, s hiába mentették föl a vád alól, abba erkölcsileg belerokkant –, rossz tanácsadó, amely a végletekig feszítve a családi élet egyensúlyának megbomlásához vezethet (amit a férfi

önzése ellen fellázadó, fia érdekeiért szakításra is kész anya – Bulla Elma – magatartása bizonyít). Az ifjú főmérnök, a későbbi szocialista igazgató is tapasztalatokban gazdagodva kerül ki a majdnem végzettsé váló balesetből. Gondatlanság vagy szándékos károkozás, szabotázs kísérlet volt-e Forba intézkedésének motivációja – Váradi egyértelműen nem tudja eldönteni. A simulékony módor, a disztíngvált külső mögött nem fedezte fel a törlesztésre váró ellenséget, Vargában, a hajdani uralkodó osztályhoz dörgölődő volt szocdemben pedig potenciális szövetségesét. Ez hiba volt, nagy árat fizetett érte, de megtanulta, hogy elővigyázatos és éber legyen.

A filmben megjelölt „bűnbakok” különösebb meglepetést nem jelentettek a néző számára. Az ellenség felkutatása és megjelölése ugyanazon a pályán fut, ugyanolyan végeredményhez jut el, mint a korábbi filmek esetében. A fő veszély továbbra is a hajdani műszaki értelmiséggel szövetséző szociáldemokrata munkás, akik „munkamegosztásban, – ki fent, ki lent – bomlasztják az értelmiség, illetve a munkásság sorait, akadályozzák egységét, egyetértését, fertőzik ideológiáját. Forba jelenti a kisebb veszélyt, de Varga nem átal olyan fegyverekhez nyúl, amelyek különösen veszélyesek lehetnek: „a szociális demagógia”, a kedélyes közvetlenség, italozás, hízelkedő barátkozás, ellentétek szítása megannyi olyan tette, amely a munkásegységet próbálja megbontani.

„A filmnek van egy jelenete, amelyről külön kell szólni. A fodrászüzletben – ahová a keszonfűrástól megdicsőült Füge újdonsült barátai val betér, hogy volt főnökét, az utálatos, már »nevében« is ellenséges Zederspitzet megleckéztesse – a film alkotói rendkívül egyszerű eszközzel értetnek meg velünk egy műszaki problémát [...], egy vizespohárral a keszon elvét. Ennek a résznek nagyszerű nézőtéri visszhangja (ami valójában Pongrácz Imre pillanatok töredéke alatt felépített, korábban és később is annyszor megcsodálható alakításának köszönhetette sikerét) világosan megmutatja, hogy az »üzem«, az »építkezés«, a »termelőmunka« csak emberi történeteken át válhat érdekessé.” [83]

Valóban, amint filmjeinkben lemállik a hősokrók a magasztos póz, a gondolatait agytekervényeiből számúzó rendkívüli ember könnyen porladó vakolata, és a szobor mögött megjelenik az ember egy-egy nagyon is emberi tulajdonsága (dicsekvés, kicsinyes bosszú, a tekintély összezúzásának öröme), ott a mű feledtetni tudja keletkezésének helyét és idejét, s a szemínáriumok embert gyötrő unalmából pillanatok alatt átlendülünk a mozi szórakoztató vigalmába. Az epizódalakítások

(Pongrácz Imréné, Rajz Jánosé, Horváth Tivadaré, Peti Sándoré és az egyre inkább figyelmet keltő Sinkovits Imréné) segítenek hozzá, hogy ez a 40 és fél nap alatt forgatott [84], 3294 hasznos méterből 2587 méteresre (!) vágott, de valós hosszánál jóval terjengősebbnek tűnő alkotás a néző számára még a túrés határain belül maradjon. Pécsi Sándor Hódis óta nem alakított ilyen meggyőzően, ennyi természetességgel („romlott” munkás) figurát, s a vértelen Barna bácsi, a párttitkár – „akinek” háládatlan, okvetetlenkedő szerepében ezúttal a rendszerint hiteles parasztszerepeket, öreg szakmunkásokat alakító Szemethy Endre is vergődik – és a „vonalas” Medve doktor után ismét élményszámba megy játéka.

*A város alatt* új műtermi színes negatívra készült, s forgatása során – Magyarországon első ízben – sikerrel kísérleteztek színes háttérvetítéssel. [85] Feltehetően kizárólag ezeknek a tényezőknak köszönheti majd ez a film, hogy a filmtörténet referenciaként megőrzi emlékét. Annnyiban viszont beváltotta az előzetesen hozzá fűzött reményeket, hogy sikerült benne a munka közösségteremtő erejét értékmérőként ábrázolni, s a hangsúly azon volt, milyen fontos szerep jut ebben a szervezett, nagyipari munkásságnak, e folyamat kovászáinak.

A közeg, a környezetrajz adott volt (egy nagy építkezés), az átnevelésre szánt típusok is körvonalazódtak, mindössze a központi hős hiányzott. Nyilvánvaló volt ugyanakkor, hogy *A város alatt* sebezhető pontja éppen egy ilyen hős hiánya: szereplői között nem akadt egy sem (bármilyen pozitívumot hordoztak is egyesek), akivel a nézők tömege azonosulhatott volna. „Népi karakter” kellett, aki ezt a fájón tátongó úrt be tudja tölteni; egyszerű, de talpraesett; tiszta, lassabban eszmélő, mint Góz Jóska, de eszmélő; garas, ami gondos kezekben aranyat fiadzik.

A *Kiskrajcár* az első mai tárgyú film, amely a júniusi fordulatot követően indult útjára – új idők új szellemének megfelelően, másféle küldetéssel, más irányelvek szerint. Ezekről a Népművelési Minisztérium vezetői – Jánosi Ferenc, Non György és Mihályfi Ernő miniszterhelyettesek – néhány nappal a forgatás megkezdése előtt értekezleten tájékoztatták a filmművészeket. Bírálták filmjeink „túl ünnepélyes, túl hivatalos” hangnemét, ábrázolásmódját, és a *Kiskrajcárt* jelölték meg az első olyan filmként, amelyben „mindezektől eltérünk”. „Új, emberi motívumok kerültek a filmbe”, több szerelmi jelenettel kibővítették. „Ez a megbeszélés új utat nyitott [...] a filmkészítés terén.” [86] Egy régóta vajdúdó téma – úgy látszott – végre révbe ért.

---

*Mi idefönt kicsit elfeledkeztünk arról, hogyan élnek  
lent az emberek. Azt hiszem, itt szorít a csizma!*  
(Részlet a filmből.)

---

A film – „Sztálinváros építésének nagyszerű története” – Sándor András, Palotai Boris és Thurzó Gábor írásaiból „összegyúrt” forgatókönyvből készült. Sándor a hajdani Dunapentele építésének kezdetétől lent élt a városban, részt vett életében. Figyelte, miként lesz a poros kis helységről a magyar szocializmus jelképe, „a vas és acél városa”. Forgatókönyvének első változata színes figurákban, éles konfliktusokban bővelkedett, mégis sok kivetnivalót találtak benne 1952 elején. „Ismerte Sztálinvárost, de nem ismerte eléggé, a részletek mögött nem sikerült megrajzolnia az eszmeileg leglényegesebbet.” A filmgyár dramaturgiája is „elmulasztotta” figyelmeztetni őt „hibáira”, megelégedtek „tüneti javítgatásokkal”. Valójában azonban „a párt ábrázolásának gyengesége miatt” kellett dramaturgiailag átdolgozni Sándor András *Sztálinvárosát*. Rábírták, hogy „világosan tisztázza” mondanivalóját, hősének ne csak drámáját, de győzelmét is ábrázolja, mondjon le a „naturalista” részletábrázolásról. [87] Sándort megsegítendő, Palotai Borist és Thurzó Gábort is „bekapcsolták” a *Fiatalkor városa* címmel készülő forgatókönyv munkálataiba.

Palotai Boris maga is szakértője volt a témának: riportot, novellákat (majd ezekből kötetet), *Sztálinvárosi gyerekek* címmel ifjúsági regényt, rádiójátékot írt a városépítésről, közös szálláshelyen élt a munkásokkal. „Az ország minden részéből szaladtak itt össze az emberek – írta. – Kora reggel mindannyian egyszerre indultunk. Rólam legtöbben azt hitték, hogy valami közöm van az építkezéshez, mert egyre az új falakon, pallókon mászkáltam. Lassanként a közös szállás intimitásában kevés titkunk maradt egymás előtt. A töltőtoll szinte ugrált a zsebemben, olyan egyszerűen, okosan, eredetien mondták el a lányok, asszonyok önmagukat. [...] Ezek a figurák fonódnak össze ebben a filmben azzal, amit másik két író társam látott meg Sztálinvárosban.” [88]

Hajnalig tartó viták során alakult ki a cselekmény, egy-egy figura jellemrajza. Mindhármójuknak voltak kedvencei – Sándornak Madaras Jóska, Palotainak Garas Juli (elbeszéléseinek Morzsa Marija), Thurzónak Gulyásné, a negyvenes éveiben járó, molett özvegy. Soruk alakulását egymással összevetve, párhuzamos erővonalak mentén, egységes szemlélettel igyekeztek megformálni.

Az érlelődő változások szele a forgatócsoportban is megcsapott mindenkit. A munkatársak izgatottan készültek, valami mást vártak, noha a változásokat még alig lehetett érzékelni. Már maga a megcsillanó lehetőség, hogy megszabadulhatnak a sematikus ábrázolás mindenki-re ballasztként nehezédő terhétől, felvillanyozta valamennyiüket. Az eredmény kevésbé mutatkozott meg a vásznon – a mai néző számára ez a film alig vagy egyáltalán nem különbözik elődeitől –, de a megváltozott hangulat új energiát szabadított fel rendezőben, színészen egyaránt. „Azelőtt a filmjeinkben sok volt az esztergapad és kevés az ember. Most az embert állítjuk a film középpontjába. Nem a történetet igazítottuk elképzeléseinkhez, hanem a látottak alapján formáltuk meg elképzeléseinket” – állította közel másfél hónapi forgatás után az 1953. augusztus 29-én megkezdett film rendezője, Keleti Márton. [89] Mindez – nincs okunk kételkedni benne – alapos szemléletbeli változásra utalt.

A film hitelét növelte, hogy szereplői közül sokat az életből, a látottak és tapasztaltak alapján mintáztak meg az írók. S hogy ez az egyezés, a hitelesség szembeszökő legyen, még neveik kezdőbetűit is megőrizték: az egykori Olajos-brigádból született meg a filmbeli Orbán-brigád, vetélytársából, a Matola-brigádból pedig Madaras-brigád lett.

57 forgatási napon át folytak a film felvételei – a változások ellenére 2,5 napos „kiigazító” pótfelvételt is beleértve –, és 1953. november 21-én fejeződtek be. December 11-ére pedig már elkészült a 2650 méter hosszú film *standard* kópiája, s karácsony másnapján, december 25-én bemutatóját is megtartották – a *Péntek 13* című rövid játékfilmmel egy műsorban, amelyet a *Kiskrajcár* forgatási szünetében, október 4. és december 5. között készített Keleti. [90]

„A *Kiskrajcár* volt az első a mai tárgyú filmek közül, amely ha nem vetkőzte le egészen az élet behatolását megakadályozó sémák kongó pléhburkolatát, sok helyütt szétfeszítette, és a hasadékokon keresztül emberi hangokat kihallani, emberi arcokat megpillantani, az élet levegőjéből szippantani lehetett belőle.” [91] A film erényeit mindenekelőtt a Palotai Boris írásaiból már Morzsa Mariként ismert, de Garas Julira átkeresztelt, kezdetben megilletődött, majd mindjobban feleszmélő leányalak – „az új magyar irodalom egyik legigazibb és legköltőibb kis hőse” – viszontagságos történetének köszönhetette.

Már a film bevezető képsora „megindította” a korabeli nézőt. „Egy piciny kislány nekiszalad a napsütötte zöld és kék világnak, átgázol egy türkiz színű víztükrön, mely szemében tükröződik, és elindul a végtelenbe vezető csillogó sín pár veszélyes talpfáin” a fiatalok városá-

ba, Pentelére, „jelképes jelentőségű sehol sem hamisan csengő színeinek szépségével”. [92]

Garas Juli, „az árva lelenclány” (Mészáros Ági) menekül így falujából. Volt gazdája, aki elvermelte a gabonát, azzal vádolta, hogy ő árulta el a begyűjtőknek. A lány az igaztalan vád, de saját nyomorúsága elől is szökik, bele a nagyvilágba. A vonaton Pentelére tartó falusi legényekkel találkozik. Ők a Madaras-brigád tagjai. Vezetőjük és névadójuk, Madaras Jóska (Soós Imre) „szárnya alá veszi” a kalauz érkezésével zavarba került lányt, kifizeti menetjegyét. Az „épülő szocializmus városában”, amely, mint „valami nagy kohó, magába olvasztja a jót és a rosszat, a szépet és az elriasztót”, vízhold lányként keresi kenyerét mindaddig, mígnem éberségével megmenti a pusztulástól az éjszakai viharban elszabadult toronydarut. E „hőstettének” eredményeképpen a város büszke építőinek soraiba léphet, a Madaras-brigád megbecsült tagja lesz. Igazi, segítőképző jó baráttra lel köztük Orbán Annában (Pápay Erzs), Jóska jegyesében, a nagy vetélytárs, az Orbán-brigád vezetőjének, Orbán Pistának (Szirtes Ádám) húgában, és Pista „simogató tekintetében rátalál a szerelemre is”. Egy táncmulatság forgatagában – ahol a „nájlonok” (ahogy a jampeceket nevezik) tömegverekedést robbantának ki „dekadens” táncukkal, provokatív magatartásukkal – elé villan volt gazdájának, a „fegyverrejtegető kulák” fiának, Micskei Bálintnak (Kállai Ferenc) gyűlölt ábrázata, de mint egy rossz álom, pillanat alatt el is tűnik előle. Mikor azonban újonnan vásárolt ruhájában, cipőjében találkára siet, ismét elébe toppan „az ügybuzgó anyagbeszerzőnek álcázott, kártevő kulákfiú” és megfenyegeti, ne merjen szólni róla senkinek, induljon vissza rögvest falujába. A randevút feledő, megfélemlített lány jelenteni akarja az esetet Turi Ferencnek, az új párttitkárnak (Bessenyei Ferenc), aki a Ganz Vagonból érkezett az építkezésre, de zárt ajtaja előtt Tiszai Edit munkaügyi osztályvezetőbe (Simon Zsuzsa), Micskei szeretőjébe botlik. Ő kifaggatja a lányt, majd az esetről tudomást szerezve, felkészíti Micskeit az esetleges vizsgálatra, s „kikozmetikázza” káderlapját. (Micskei ugyanis „megfeledkezett” arról, hol volt 1945 és 1948 között!)

Az Orbán-brigád – példamutatóan – feloszlik, hogy tagjai egy-egy új brigád élére állva népszerűsítsék a versenyszellemet. Madaras azonban nem hajlandó követni a példát. Tart tőle, hogy így nem tudja biztosítani maga és társai számára a magas keresetet. Döntése miatt brigádja is szembefordul vele, s ő dacosan, sértődötten visszamegy falujába, ahol anyja, testvérei, a falu fiataljai a szocialista városépítő hőst ünneplik benne. Itt érti meg, hol a helye. Kiengesztelődve utazik vissza. Épp jókor érkezik.



Az építkezésen leállt a munka, nincs cement: Micskei szabotázsakciójának eredményeképpen vagonokban vesztegel a pályaudvaron. Micskei és pártfogója azonban lelepleződik. A cement megérkezik, a munka folytatódhat tovább. A két brigádvezető – ki-ki a maga párjával – megtartja lakodalmát, és beköltözhet a kezük munkájával felépített, szép új lakásba.

A történet valódi szemtanúi szerint a film kissé megszépítette a valóságot. „Kicsit nagyobbak voltak a nehézségek, több volt a sár és a kátyú, amiben elindultunk” – állapította meg a hajdani építkezés főmérnöke, Wolf Johanna (akinek filmbeli mását, a szikár, kemény, férfias Rauf Kornéliát Sennyei Vera keltette életre). Olajos Dezső viszont – a filmbeli Orbán Pista modellje –, aki nyolcadmagával a párt felhívására indult a Vasöntöde és Gépgyártó Vállalattól Dunapentele-re, már több valós elemre ismert. „Rengeteg problémám volt, s ezekből sokat viszontlátok a filmben. A törzsbrigád valóban azért oszlott fel, hogy a gyengébb brigádokat erősítsék. Mennyit zúgolódtunk – mint a filmben –, hogy nincs egy tiszteességes kultúrterem vagy vendéglő! [...] Amikor lett, alaposan meggyűlt a bajunk a jampikkal, akik minduntalan zavarták szórakozásunkat. Előfordult olyan összecsapás is, mint a filmben. [...] Helyesen ábrázolja a film az ellenség akkori módszereit. [...] Egyszer a vízcsöveket vágták át, máskor az ételt mérgezték meg.” [93]

A főszereplők, Garas Juli – avagy Kiskrajcár, miként Orbán Pista becézi –, Orbán, Madaras ugyanolyan dramaturgiai sémák szorításában vergődnek, mint a korábbi filmekben. A jellemeket, a cselekményt tekintve alig van nyoma a változásnak. Rendező és színésznő jól érezték ezt a leírtak olvastán, és forgatás közben alakígtatták, formálták – főként a címszerepet. „Kiskrajcár az a szerep, amelyre évek óta vágyódtam – vallotta be Mészáros Ági. – Amikor Sztálinvárosban a vakolatlan háztömbök között folytak a felvételek, a falakon dolgozó kőművesek rám mutattak: ott dolgozik Kiskrajcár. [...] Megindítóan kedves ez a lányfigura. [...] A szerep is azért hiteles, mert én is annak éreztem. [...] Keleti Mártonnal és Illés Györggyel olyanná alakítottuk ezt a keccses figurát, hogy a közönség is megszeresse. Régi adósságot törlesztettünk ezzel a filmmel.” [94] Mészáros Ági, Soós Imre és Szirtes Ádám igyekezete ellenére – utóbbi a szerepre készülve még Ket-

linszkaja hasonló történetet elbeszélő *Iffjú városát* is elolvasta, hogy kellőképpen átérezze, miként építettek a szovjet fiatalok hóban-fagyban, nélkülözések között várost a puszta helyén [95] – az igazi, emlékezetes alakítások a néhány mondatos epizód szerepek meglevenítői között lelhetők fel. Pongrácz Imre, a rokonszenves falusi nőcsábász, Baksa – aki minden jelöltnek azt füllenti, hogy hasonlít az anyjára –, Fónay Márta Gulyásné, az érzékeny lelkű, szeretetre vágyó, kövér asszony, Kiss Manyi a zsémbes Zámboné, Ajtay Andor az ingyenc Mikola mérnök („Dunavécsein találtam egy parasztszanyit, aki olyan lekváros derelyét főzl” – mondja átéléssel, hogy a nézők szájában összefut a nyál), Peti Sándor a félénk Zámbo, Rozsos István a nyegle jampec, Alfonzó a blazírt totózó szerepében pillanatok alatt villant fel hosszan elemezhető karaktereket.

A műszaki értelmiségi (Rauf Kornélia) realista, pesszimista, kritikus, de nem ellenséges. „Ilyen cseppfolyós emberanyaggal akarják maguk Pentelét felépíteni! [...] A munkaerőhelyzet katasztrofális! Nincs az a politika, amelyik pótolni tudná a munkaerőt!” – vágja a párttitkár szemébe, aki túlzott optimizmussal igyekszik felülkerekedni a nehéz helyzeten, de csak egy frázisra futja az erejéből. („Türelem meg szív kell az emberekhez!” – mondja békéltetően.) „Magának könnyű, ért a nyelvükön!” – válaszolja neki a főmérnök, s ezzel a film folytatja a bálványimádás korábban megkezdett tradícióját, egy arasznyit azért közelebb hozva a bálványt az emberhez.

Mint a *Kis Katalin házasságának* jóságos Barna bácsijához, úgy fordul Juli bajában Jóska helyett Turihoz, aki „a tapasztalt pártmunkás mély emberismeretével azonnal megneszeli (Tiszai Editben) a túlbuzgó ellenkezőjét”. Garas Juli sok mindent nem tud még, idegenül mozog a számára új világban, de jól sejti, hogy egyedül a Párt képes megharcolni a közös ellenséggel. Újszerű ez az ellenség: Micskei, a rejtélyes múltú, ellenszenves külsejű kuláki [96] (hozzá hasonló eddig csak a falu életét ábrázoló filmekben tűnt fel, de most „átszivárog” a városi közegbe), aki behálózza a munkaügyi osztály vezetőjét, „Tiszai elvtársnőt” is („Még orvosi szempontból is precízen megrajzolt típus. Írói telitalálat [...], Palotai Borist gyanítjuk szülőjeként.”), mintegy jelképezve, hogy az ellenség egy új régióba nyújtja át csápjait, de erejéből amolyan igazi szabotázsakcióra már nem telik. A cement-rakomány eltagadása csupán gyermekded trükk a korábbi filmek „nagyszabású” konspirációs terveihez képest.

„Talán egyetlen magyar filmen sem tükröződött ilyen pontosan a nők tömegének új szerepe életünkben” – állította nem titkolt büszke-

séggel az frónó. „Mi egy ideig [...] hőseinket csak munka közben láttuk. [...] Ma azonban ráérünk észrevenni, hogy [...] új típusú emberek, szerelmek, gyerekek születnek.” [97]

Az, hogy az ember fontosabbá vált, mint a kohó, új lehetőségeket, új feladatot jelentett az operatőr számára: „az ember érzésvilágát a fényképezéssel is alátámasztani”. „Nagy segítségemre volt ebben – nyilatkozta még az előkészületek során Illés György – az a szovjet-unióbeli utam, amelyen alkalmam volt a legkiválóbb szovjet operatőrökkel beszélgetni. Ennek az útnak tapasztalatait először ennél a filmnél hasznosítottam.” Noha felvételei – nyilatkozatával ellentétben – szemléletbeli változásról, a stílus megújulásáról nem tanúskodnak, a változás szellemétől fűtött kritikusból mégis a korábbi „hurrahangulatot” még nyomasztóan idéző, mértéktelen lelkesedést váltottak ki: „filmjeinkben eddig soha nem látott szépséggel mutatják az építkezés lendületét, a táj és az építkezés harmóniáját, az ember kapcsolatát a munkához”. [98] Az ilyen és ehhez hasonló szavak azt a félrevezető benyomást keltették, mintha a *Kiskrajcár* a megújódás első jeleit mutatta volna.

„A film alkotói – olvasni országszerte a lapokban – bátran éltek azzal a lehetőséggel, amelyet a számos új párthatározat és kormányprogram – a júniusi fordulat – nyújtott az írók, művészek számára.” A rendező mind eszmeileg, mind művészileg rendkívül sokat „fejlődött”. „Az a szemlélet, hogy az emberek felől kell ábrázolni a munkát, kitűnően érvényesül [...] felfogásában.” [99] Keleti „új”, eszmei-művészi kezdeményezése a közönség és a kritika körében egyaránt sikert aratott. A *Kiskrajcárt* városszerte dicsérték, óriási érdeklődés mutatkozott iránta. Motoros küldöncök hozták-vitték a filmtekercseket egyik moziból a másikba. „Nem telik bele egy hét – jósolták egyesek –, és az emberek valósággal számon fogják kérni egymástól: »Láttad már a *Kiskrajcárt*?« Márpedig ilyesmi az utóbbi időben nemigen történt magyar filmmel.” Valóban, a *Kiskrajcár*ra, mint jelenségre, felfigyeltek az emberek. Alig telt bele néhány hét, s már a film egymilliomodik nézőjét köszöntötték! [100]

A *Kiskrajcár* iránt megnyilvánuló, már-már tüntetésszámba menő érdeklődés elsősorban nem magának a filmnek szólt, hanem annak a politikában, gondolkodásban, művészetben megcsillanó új szemléletnek, amely egyelőre csak ígéretes felvillanásként nyilvánult meg a látottakban, de később feloldotta béklyóiból az alkotói fantáziát, s előkészítette a magyar filmművészet csakhamar bekövetkező megújódását.

A *Kiskrajcár* – alkotói feltett szándéka ellenére – inkább a visszahúzó, a korábbi állapotot konzerválni óhajtó, a megújulást ellenző erőnek szolgált aduval, akik a jellemek „összetettségét, árnyaltságát” ünnepezték benne, mivel az építőket jó és rossz tulajdonságokkal együtt ábrázolta. Valósak, nem amolyan „gáncs nélküli szerencselovagok, makulátlan frázishősök” [101], mint a korábban láttak. Íme, Madaras Jóska („a legsokoldalúbb, legbonyolultabb és legemberibb alak a filmben”) egyszerre hősiess, öntelt, igazságos és önfejlő, s az igazi építők mellett – akár a valóságban – ott látjuk a semmirekellő naplopókat is. [102]

A *Kiskrajcárban* az egyedül üdvözítő szocialista realista valóságábrázolás látványos sikerét ünnepezték, szembeállítva a júniusi fordulatot követő irodalmi vitákban ismét megnyilvánuló „téves” nézetekkel, és az ezeket tükröző művekkel, amelyek „visszajára fordított valóságábrázolással” az életet csak sötét oldaláról, a nehézségek, hibák tükrözésével mutatják be. „Ez a szemlélet hovatovább az eredményeket is hibákká torzíja.” [103]

Valójában nem attól kellett tartani, hogy „az eredmények” torzulnak, sokkal inkább attól, hogy a hibák felszínre kerülnek, s megjelennek a művészi ábrázolásban. Ezt a tendenciát kezdetben sikerrel igyekeztek a társadalmi folyamatokban is lassítani, de az irodalomban és kíváltképp a filmművészetben ez az utóvédharc mind erőteljesebb, művekben is megnyilvánuló radikalizálódáshoz vezetett. A *Kiskrajcár* – az állításokkal ellentétben – így hát nem az első új film, csupán az első, elhibázott lehetőség, amely valóban „minden eddigi eredmény összegezésékeppen, valóságos fordulatot hozhat”, de nem annyira az új filmművészet kezdetét, mint a régi csillagának leáldozását jelképezi. Azt mutatja meg, honnan és milyen irányba kell elrugaszkodni.

Ezt az új szellemiséget, ezt az új irányzatot kereste, remélte felfedezni a *Kiskrajcárban* a nézők tömege. Az egymillió között azonban szép számmal akadt olyan is, aki egész egyszerűen belefáradt a szürke és unalmas valóságábrázolásba, az esztergapad és a fakanál, a sztarnovista előmunkás és az öreg csiga megújuló konfliktusába. Mindössze szórakoztatást remélt a filmtől, elutasítva a lapos politizálást és bárgyú aktualizálást, a munkaruhában és gyárbelsőben feszengető hősokeket. „Ha a néző napi munkája után fáradtan, másodmagával beül a moziba – fogalmazza meg első ízben, nem is olyan bátoritanul a kritikus –, akkor szórakozni akar. [...] Legyen a film érdekes, vonzó, derűs, izgalmas. Ne lehessen kitalálni 100 méter után a végét. [...] Eddig ez a gondolat sor akarva-akaratlanul a feje tetejére állt. Min-

denáron oktatni akarták a nézőt, valamely feladatra mozgósítani és kevésbé törődtek azzal, hogy a néző szórakozni akar [...], elérzékenyülni [...], izgulni [...], szóval *filmet akar látni*.” [104]

Úgy festett, mintha kritikus és néző – az első kedvező alkalmat megragadva – e film kapcsán akart volna évek óta tartó rossz hangulatának, elégedetlenségének kifejezést adni. Hisz a *Kiskrajcár* távolról sem remekmű, még újszerűnek sem nevezhető, cselekménye vontatott, mondanivalóját didaktikusan, ismert leegyszerűsítő közvetlenséggel, vulgáris dialektikával adja elő, s a dicséretként elhangzó szavak nem a holnapot, sokkal inkább a tegnapot ünneplik benne, de azért korántsem olyan rossz film, mint előtte jó egynéhány. Az ünneplés és az elmarasztalás egyaránt a korabeli jelenből fakadt. A „fordulat”, amit a *Kiskrajcár* jelzett, „elválaszthatatlan a népi demokrácia fejlődésének új szakaszától, és hozzátartozik a kormányprogram megvalósításához”.

A mai tárgyú művek közt a *Kiskrajcár* nem volt a film Csimborasszója, még csak János-hegy sem (aminek lelkesült kritikusá látta), s nem is látszott valószínűnek, hogy „az itt megtalálható út vezet a Kékesig”. Ahhoz, hogy a magyar filmművészet a szerényebb csúcsokra, vagy akár csak dombocskákra is feljusson, radikális megújulásra, a film korábbi nyelvének következetes és egyértelmű rehabilitálására volt szükség, aminek első jelei – néhány hónappal később – már örvendetesen körvonalazódtak a *Simon Menyhért* születésében.

---

## Szánts d a földet, elvtárs, a magot vígan vesd!

---

*Kellene film annak az ábrázolására, miért rossz, hogy – mint Rákosi elvtárs kifejezte – megesszük a jövőnket.*

Révai József, 1951. [105]

---

„A föld azé, aki megműveli” – amit az MKP 1945-ben hirdetett, az MDP már nem vallotta magáénak: 1948-tól a mezőgazdaság kollektivizálása került napirendre. A földosztás eufóriájában egyéni gazdál-

adásba adott parcellákat az állam – fokozatosan araszolva a vágyak vágya, a teljes kollektivizálás felé – visszavette, az egyéni parasztot nagyüzemi gazdálkodóvá „szervezte be”, „meggyőzéssel” a közsébe kényszerítette, s ezzel „sikert” az egész parasztságot szembeállítania agrárpolitikájával. Ez az agrárpolitika egyébként – mint akkoriban minden politikai-ideológiai kérdésre adott válasz – világos és egyszerű volt: szövetségben a szegényparaszttal megnyerni az „ingadozó középparasztot”, harcolni a nagygazdák, a kulákság ellen. Szorongató begyűjtési politika, lesöpört padlások, a tiltott vágás megtorlása: ezek után kevesen maradtak, akik még hittek a szocialista mezőgazdaság jövőjében, az élet „új minőségében”. Az ő példájuknak kellett volna meggyőznie a még kételkedőket, rábírnia őket a közséhez való csatlakozásra. A magyar filmgyártás e művészeti struccpolitika tükörképéként őket kívánta – „tűzkereszttségben, viharban” – heroizálni. Az ötesztendő csata a falu megnyeréséért a vásznon és a filmgyártásban egyaránt sok áldozatot követelt. De igazi nyertese egy sem volt.

A párt legfelsőbb szintű vezetői idegenül mozogtak abban a közegben, amit a falu világa, a parasztság élete és hétköznapijai jelentettek, de az MDP agrárpolitikája, világosan körvonalazott célkitűzései iránymutatóul szolgáltak a filmgyártóknak. Hiányzott azonban a közvetítőknak – filmíróknak és rendezőknek – az a népes tábora, amelyik a politika célkitűzéseit e témakörben hitelesen formába önthette volna. Ha igaz az – márpedig igaz –, hogy a munkástémával megbízott írók az évek során fokozatosan „elfogytak” a filmgyárból, még inkább igaz volt ez azokat tekintve, akik a népi írók hagyományainak folytatójaként a siker reményével vállalhatták volna, hogy megbirkóznak a vidéki élet ábrázolásának korántsem egyszerű feladatával. Ilyen jelentkezőből nem akadt sok a Gyarmat utcában. Az a különös, de szemléletes arányeltolódás, amely az 1948–1953 között készült munkás-, illetve paraszttárgyú, mai témájú filmek számszerű megoszlásában érzékelhető, az államosítást követő időszak filmgyártásának egyik jellemző sajátossága. Noha a falu „szocialista átalakulásának” ábrázolása fontos ideológiai szempontként szerepelt a tématervekben, mégis háttérbe szorult a munkásosztály „hiteles” ábrázolását szorgalmazó gyakorlatban. A parasztság osztálytagozódása és annak újfajta minősítése ugyan könnyen áttekinthető, sematikus leegyszerűsítő volt, de a pillanatnyi, napi politikai szempontok megvalósulásából adódó változások e témakörben is zavart keltettek, és elriasztották az alkotókat. A *Talpalatnyi föld* világsikere azonban folytatásra kötelezett. Ám

az első kísérlet, a *Felszabadult föld* kudarca máris árnyékot vetett a jövőre.

Pedig minden olyan szépen kezdődött. „Csodálatos idők, csodálatos tervek! A magam részéről – nyilatkozta 1949 végén az író, Szabó Pál – [igyekszem], hogy még az ötéves terv hajnalán [...] bevégezzem a *Talpalatnyi föld* című filmtrilógia második részének írói munkáit, hogy utána majd elvégezzem a harmadik, tehát befejező részt is.” [106]

A *Talpalatnyi föld* sikerét nem kis részben a rendező, Bán Frigyes önmagát felülmúló, váratlan teljesítményének köszönhetette. Mi sem volt természetesebb, mint hogy „egyenestől ágú leszármazottját”, a *Felszabadult földet* is ő rendezze. „Igen sokan szóvá tették, hogy a *Talpalatnyi föld* befejezetlen, jó lenne megcsinálni Góz Jóska történetének folytatását” – indokolta a filmgyártásban meglehetősen szokatlan vállalkozás létjogosultságát a rendező. [107]

A *Talpalatnyi föld* befejező filmkockáin Góz mögött bezárult a Csillag-börtön cellájának ajtaja, s rajta megjelent a felirat: „Szabadul 1945-ben”. A *Felszabadult föld* innen szövi tovább a mese fonalát. A cselekmény nagyrészt ugyanabban a faluban játszódik, szereplői is majd kivétel nélkül ugyanazok, akik a tervezett trilógia első részéből már ismertek. A felvételek is a hajdani siker színhelyén, Ócsán kezdődtek 1950. április 18-án, s Tápiószecsőn, Tóalmáson a kastély előtt (a földosztással), majd Felsőbábodon, Biharugrán, Szegeden folytatódtak a külsőkkel. Tápiószecső 500 lakója statisztált a filmben. A népes szereplőgárda lélegzet-visszafojtva figyelte a készülő film egyik izgalmas, jó szervezést, a statisztéria kitervelt mozgását és operatőri bravúrt igénylő jelenetének forgatását. A kulákok az éj leple alatt átvágják a hajdani uradalmi halastó gátját – szakasztott úgy, ahogy a parasztok tették a *Talpalatnyi földben* –, ezúttal azonban azért, hogy az életet adó víz elfolyjon, kárba vesszen. Az iszapos víz már ömleni kezd, de az odaérkező Góz Jóska és a szegényparasztok az utolsó percben, emberfeletti erővel helyreállítják a gátat, s megmentik a közösség számára a halálománynál és a vizet. Hajnali 5 óra, amikor a forgatócsoport és a szereplők a felvételhez készülődnek. A sötétség lassan oszlik, a vízben elhelyezett alacsony állványokon jó néhány hatalmas szeneslámpa tüzel. Hajnalodik, sürget az idő: mikor a nap felkel, vége szakad a munkának. Bán Frigyes intésére a színészek és a statisztéria elfoglalja a helyét. Illés György – az *élmunkás* címmel kitüntetett operatőr – még egyszer végigtekint a vízbe fektetett, tutajszerű padlón: ezen fut a fahírkocsi a jelenet folyamán. A megbeszéltekre kinyílnak a zsílipek, a víz nekifeszül a gátnak, áttöri: előbb csak

zubog, majd hömpölyögve átmossa. 150 kép, a 710 beállítás közül egy sikerrel elkészült, a 66 forgatási nappól egy eredményesen zárult. Még jó néhány hátravan azonban addig, amíg 1951. február 13-án végre ki lehet mondani: a *Talpalatnyi föld* folytatása, a 3062 méter hosszú, 20 díszletkomplexumot igénylő *Felszabadult föld* elkészült. A rendezőre azonban ekkor még sok munka vár: ki kell „igazítani”, át kell vágni a meglehetősen hosszúra nyúlt, igen költséges művet. [108] 5 napi pótfelvétel után, a beállítások számát – a méterhossz megváltoztatása nélkül – 537-re csökkentve végre elmondhatja: megfelelt a kitűzött feladatnak. Kétségek mardossák azonban: vajon sikerült-e megütnie vagy – ezt csak legmerészebb álmaiban reméli – túlszárnyalnia a *Talpalatnyi föld*del oly magasra állított mércét? [109]

A szegedi Csillag-börtön hermetikusan elzárt világában is jól érezni: nagy változások érlelődnek az országban. A Vörös Hadsereg már Magyarországban harcol, közeleg a felszabadulás. A falakon belül az élet még szokott kerékvágásában halad. Az elítéltek napi munkájukat végzik a műhelyekben, de a hangulat már feszült. Kovács Gábor (Görbe János), a börtönben működő illegális kommunista szervezet tagja szabadság előtt áll. Búcsúzik Góz Jóskától (Szirtes Ádám), akit a hosszú, együtt töltött idő alatt szívébe zárt. Mellette a börtön iskolájában – sőt egyetemein – Góz is kommunistává érett. Ösztönös lázadását átgondolt, érett politikai magatartás váltotta fel. Jóska falujában az élet nem sokat változott. A front közeledtével azonban nő a nyugtalanság az uralkodó osztály képviselőiben. Az uradalom gazdája, számtartója, a jegyző és a nyilas körorvos alig bír már a „bűdös parasztjával”. Kovács is ide tart, ahol nem ismerik, hogy a felszabadulásig meghúzza magát. A kastélyba szegődik szerelőnek, de ez csak fedőtevékenység. Közben – ahogy a pártja megbízta – okítja az embereket, szervezi a parasztokat, ellenállásra buzdítja őket. Az egyik tanyán még rádió is akad. „Megfontolt, nyugodt hang szól belőle az agyonsanyargatott magyar néphez: *Rákosi Mátyás beszél.*” [110] Kovács tanácsára mind többen tagadják meg a bevonulást, s rejtőznek el a nádasban. Az uradalom gazdája (Greguss Zoltán) elmenekül, a számtartóra (Deák Sándor) bízva a javakat. Szilasy jegyző (Bánhidi László) és dr. Kabay, a nyilas körorvos (Tapolczay Gyula) a front közeledtétől megrettenve, fékevesztett terrort gyakorol a faluban. Az állatokat elhajtják, a gabonát beszedik, s akik újukban állnak, azokat azonnali hatállyal behívják katonának. Kovács irányításával azonban az ellenállás is szerveződik. Lelassul a munka, ismeretlen tettesek összeszabdálják a halgazdaság hálóját. A gyanú a „szerelőre” terelődik: menekülnie kell.



A nádasban bújjik meg, a szovjet hadsereg előrenyomulását várva. Hiába vallatják felőle németek és nyilasok együttes erővel a legilletékebbeket, Góz apósát, Juhos bácsit (Tamás Benő) és lányát, Marikát, Jóska feleségét (Mészáros Ági), ők hallgatnak. Kovács szembeszáll a nyomára bukkant katonákkal, s átszöki a már felszabadult területre. A fasiszták a faluban akarják utóvédharcukat megvívni. Sorra gyűjtják fel a nádfedeles házakat, egyik tankjuk Gózék udvarába tör be. A tiltakozó Juhos bácsit egy SS-katona halálosan megsebesíti. Néhány pillanat múlva azonban megérkezik az első szovjet alakulat kapitánya (Ujlaky László), megelőzve a további vérontást. Közben Szeged is felszabadul. Jóska visszatérhet falujába, amelyet megtisztított az ellenségtől a Vörös Hadsereg. Tizenöt év után végre találkozhat kislányával (Egri Ilona), akit csecsemőkora óta nem látott. A Góz család első boldog, szabad karácsonyát ünnepli a szovjet hadsereg egyik őrmesterének (Vándor József) társaságában. A kislány ajándékot is kap tőle, s ő hajszalagjával viszonozza azt. „Mi azt akarjuk, hogy ti is olyan szabadon éljétek, mint mi a Szovjetunióban” – mondja az őrmester Góznak. A szovjet katonák segítik megszervezni a közigazgatást, rendbe tenni a községházát, az iskolát. Góz és társai kezükbe veszik a falu irányítását, szervezik annak új életét a szovjet katonák áldásos segítségével. Az ellenség azonban nem nézi tétlenül nagyszerű ténykedésüket. Jóska régi vetélytársával, Zsifos Tóth Ferkével (Egri István) az élen, a nagygazdák cselekvésre zsánják magukat. Góz lezáratta a gabonátárat, nehogy az emberek széthordják a vetőmagnakvalót, a falu tartalékát. A zsifosparasztkok ezt használják fel fegyverül ellene. Az éjszaka leple alatt – a falu lakóit megtévesztve és maguk mellé állítva – feltörik a magtár ajtaját, s degeszre tömött zsákjaikban kocsijaikra cipelik a búzát. A felriasztott Gózt csak a szovjet katonák mentik meg a tömeg haragjától, de a vetőmag visszakérül a helyére, a magtárba. Jóska a rászorulóknak kiadja a részüket, de a többi nem hagyja széthordani. A kudarc azonban nem töri meg az ellenséget: átszakítja a volt uradalmi halastógátját, azzal szédítve az embereket, hogy ezáltal 21 ezer hold jó szántóföldet nyerhetnek. Mikor Góz tudomást szerez az esetről, már ömlik a víz az átvágott gáton keresztül a földekre. A helyszínrre siet, de útközben lövés éri. A merénylő azonban nem éri el célját. Jóska – komoly sebe ellenére – a halastóhoz viteti magát, és megérteti a félrevezetett emberekkel, hogy a tó már a nép vagyona, az övük, vigyázniuk kell rá. Ha kiengedik a vizet, nemcsak a tó mérték hal pusztul el, de az elárasztott szántóföldön egész évre lehetetlenné válik a mezői munka. A gátat helyreállítják, a reakció újabb csatát veszített, de a háborút nem adja fel. Azzal ijesztgeti a parasztokat, hogy csodafegyverrel jön vissza a német, földosztás sose lesz, de ha mégis, jaj annak, aki földet mer elfogadni. Rémhíreket terjesztenek: a só, a petróleum, az iparcikk hiányát véglegesnek tüntetik fel. Veszűkre, mert betoppan Kovács Gábor, akit időközben a megye párttitkárává neveztek ki. Elmondja, hogy a gabonáért cserébe a város iparcikkokat ad a falunak.

Góz és ő kíséri Debrecenbe a gabonaszállítmányt, de Jóska a tervezett négy nap után sem tér vissza a faluba. A zsírosparasztok azt hírsztelik, hogy a városban saját zsebére értékesítette a termést. A szegényparasztok közül sokan elhiszik a vádat, tüntetve vonulnak a pártszervezet elé. Ekkor érkezik meg Góz. Hozzák Kováccsal a várva várt iparcikkeket. Velük jött az Országos Földosztó Bizottság megbízottja is. Kezében a Magyar Közlöny első számával, amely a földosztást elrendelő törvényt tartalmazza. Ezt Jóska olvassa fel, s az ő irányításával megkezdődik az új honfoglalás: ki félve, ki boldogan járul elébe, hogy átvegye – az ezer éve várt aktus eredményeképpen – a tulajdonjogát bizonyító okmányt.

Bán Frigyes azzal, hogy a háború befejezését váró és a felszabadulást követően újjászerveződő falu életének valamennyi problémáját bele akarta sűríteni a filmbe, akkora feladatot vállalt, aminek nem felelt, nem is felelhetett meg maradéktalanul. A trilógiának készülő eposz második részében zsúfolódó epizódok egyikénél sincs ideje a rendezőnek, hogy mélyrehatóan elemezve, árnyaltan, nem pedig sematikusán és összegző igénnyel ábrázolja a kialakult helyzetet. Különösen a film második fele viseli magán a kapkodás, a hevenyészettség jeleit, de avatatlan kezek munkájáról is árulkodik. A forgatókönyvön az utolsó pillanatig végrehajtott, kényszerű változtatások az író és a rendezőt egyaránt megviselték, és oly mértékben elidegenítették őket a műtől, hogy az utolsó harmadot illetően szót is emeltek, ellenérzésüknek adtak hangot. [111] Mindez azonban pusztába kiáltott szó maradt, s a nagy lehetőség – a közelmúlt magyar falujában lezajlott nem kis horderejű események higgadt és tényszerű felvillantása – hiú ábrándként foszlott szét. A falusi osztályharc és reakció, a „népnyúzó kulák” később sztereotípiává vált fantomképét vetítette rá egy konfliktusaiban, rétegezettségében, motivációiban és érdekviszonyaiban merőben más falura, s ezzel teljesen irreálissá tette még a részgazságokat is, amelyeket kétségkívül magában hordozott. Mindez a legélesebb szemű kritikus, Révai József figyelmét sem kerülhette el, amikor a filmet a minisztérium vetítőjében Bán Frigyes bemutatta neki. „Amit később a kritika megállapított, azért már ott, helyben megkaptam a fejmosást. A film második felének központi kérdése a földosztás, és ez [...] elsikkadt, mert a politikai aktualitás tételének helytelen magyarázásával az egész kérdésnek mellébeszélt a film. Nem merte a földosztás tényét a maga történelmi fontosságában és őszintén bemutatni –

emlékezett vissza Bán –, mert a film készítésének és megjelenésének időpontjában ez állítólag messze túlhaladott kérdés volt, és csupán a kisparcellák diadalát regisztrálta volna. Révai elvtárs megmagyarázta nekem [...], hogy a rendező a felelős a film minden hibájáért. [...] Be kellett látnom, hogy igaza van.” [112]

A film kompozíciója sokat nyerhetett volna, ha az alkotók – az elvárásoknak megfelelően – a felszabadulást követő időszak legfontosabb eseményének, a földosztásnak nagyobb teret biztosítanak. Minderre azonban már nem kerülhetett sor. A földosztás „nem volt napirenden”, sőt az erőltetett „közösítés”, a téesszervezés akut szakaszában egyéni gazdálkodásról beszélni, a paraszt földhöz juttatását dicserni szentségtörésnek számított. A földosztás témája a „haladó hagyományok”, a „nagy tettek” panteonjában pihent ekkor már: fel lehetett idézni a neki kijáró tisztelettel, de a rákövetkező események tükrében csak mint a szocializmus építésének meghaladott szakaszát. A hangsúly áthelyeződött mindarra, ami közös: a közös tulajdonra és a közös ellenségre. Ez utóbbi nemcsak felsejlik a falu életét elsőként bemutató alkotásban. Markáns jegyei később sem módosulnak, csak elnevezése változik: a zsírosparasztból kulák lesz, a nép ádáz ellensége. Csavaros eszű és veszélyes ellenfél, aki a maga célját ügyesen tudja a többség követelésének köntösébe bújtatva népakaratként álcázni. Velük szemben Góz Jóska, „a legjobb magyar filmhős”, ez az „íz-ig-vé-ri-ig eleven, harcos, tetőtől talpig magyar némileg eltörpül, amint a mába lép”. Igaz, hogy elszürkülése „csak kismértékű”, de a „felszabadult Góz Jóska” ezáltal „egy fokkal kevésbé él, kevésbé szeretetre méltó, mint az elnyomás ellen harcoló”. [113] Sokkal inkább a későbbi téesszelnök, majdani falusi párttitkárok előfutára, mint a ritka, de öntudatos kigazdák utódja. Maga szervezi a földosztást is, statisztaszerepre kárhóztatva az Országos Földosztó Bizottság képviselőjét. Még soha nem látott, de mégis ismerős álarchan tűnik elő az ijedt, nincstelen paraszt (Bihari József), aki retteg a gondolattól, hogy az uraktól elvett földön gazdálkodjék, de akit földhétsége azért tulajdonszerzésre ösztökél. Szabó Pál és Bán Frigyes – „ahelyett, hogy a *Talpalatnyi földben* szereplő, ingadozó orvos figuráját fejlesztették volna tovább, s mutatták volna meg a becsületes értelmiségi nép felé vezető útját” [114] – „indokolatlanul” kihagyták őt a második részből, és helyette pozitív példaként pár szavas, könnyen feledhető szerepben a tanító-nőt állították példaképül.

A Vörös Hadsereg képviselőinek aktív közreműködése révén először látható filmjeinkben a „Szovjetunióhoz való viszony ilyen mély-

ségű és szépségű megjelenítése”. Vándor József – a szovjet őrmester „kedves, élethű” szerepében – „nagy szeretettel formálja meg az egyszerű szovjet katona alakját”. A szovjet katona nemcsak felszabadító, de barát is, aki segít az építésben, az új élet szervezésében, s ott van, ha le kell sújtani az ellenségre.

---

*Adóssága a magyar filmgyártásnak, hogy a jelenlegi élet alapvető, döntő problémáit [...] még nem dolgozták fel. [...] Nincs film a szövetkezésről [...], a szövetkezeti parasztok munkájáról. [...] Ezek olyan adósságok, amelyeket sürgősen le kell törleszteni.”*

Kende István, 1950. [115]

---

A *Felszabadult föld* előkészületei már javában folytak, amikor 1950. január 2-án Urbán Ernő megbízást kapott a filmgyár dramaturgiájától, hogy 10 nap alatt írjon forgatókönyvet a téesszervezésről, a hozzá „társított” rendező, dr. Ranódy László útmutatásai alapján, aki maga is, mint a forgatókönyvíró, első önálló munkájára készült. Ranódy hiába tiltakozott az ésszerűtlen, eleve kudarcra ítélt terv ellen, a téma mégis elindult útjára. A forgatókönyv első változata elkészült, de a megítélésével megbízottak természetesen elégedetlenek voltak vele. A kudarcért Urbánt tették felelőssé, mondván, „a filmíráshoz különös adottság szükséges”. „Szavak helyett a film *elsősorban és csakis* képekben beszél – emlékezett vissza Urbán a hozzá intézett intelmekre, a kudarcot vallott vállalkozáson dohogva –, ugyanakkor úgy kell megírni, hogy minden egyes szó a cselekményt előrevigye.” Az író vitatta, hogy a film „formanyelve” a kép, s a szöveg csak másodrendű. „Jelen állapotban a hangosfilmmel az eszmei mondanivalót kell a tömegekben tudatosítani – felelte. – Ha tagadom a nagyjelenet jogosultságát, ha a dialógus elhanyagolható – fortyogott –, akkor hús-vér alakok megírására nincs lehetőség. A kép és a dialógus [...] lehetőségeit egyaránt ki kell használni” – vélte.

A pályakezdő forgatókönyvíró ritkán alkot remekművet, de a *Vörös Csillagból Csillagosokra* átkeresztelt témával nem formabeli, hanem tartalmi kifogások miatt gyűlt meg a baja Urbánnak. A falusi környezetben játszódó alkotás a már ismert „működési zavarok” miatt futott zátonyra. „Az illetékesek körében makacs, a munkát akadályozó járvány dühöngött. Félelem attól, hogy a filmből valami aktuális szem-

pont kimarad.” Mint annyi esetben, a döntésért a felelősséget ezúttal sem merte vállalni senki, a döntéshozatal odázása, a felelősségtől való félelem – amelyre a kultúrpolitikai vezetés rákényszerítette a kultúr-bürokráciát – a filmgyártás egésze szempontjából is iktóztatós kerékkötővé vált. „Minden változtatásért engem tettek felelőssé – mesélte Urbán általános érvényű kórképnek is beillő esettanulmányát ismeretve a forgatókönyvről rendezett szövetségi vitán, felelősök és »felelőtlenek« hallgató gyülekezete elé tárva tapasztalatait – éppen azok, akik sohasem a saját ötleteiket hozták javaslatba.” Szűk határidők, a végtelenségig elhúzódó bírálat Prokrusztész-ágyában „szülte meg” a *Csillagosokat* Urbán Ernő. Bár azt a rendezők „elemista fokúnak, naivnak, elejétől végéig propagandának, hazugnak” találták, a Dramaturgia és a Filmfőosztály tetszését megnyerte, s Ranódy 1950 őszén hozzákezdhetett a *Vörös Csillag* szövetkezet életéről szóló film forgatásához. A főbb szerepeket – Illés György kamerája előtt – Bihari József, Görbe János, Tompa Sándor, Makláry Zoltán, Horváth Teri és a filmben másodszor „debütáló” Gyurkovits Zsuzsa játszották. Már 1000 métert leforgattak, amikor – a forgatókönyv még mindig elsimítatlan problémái miatt – le kellett állni a munkával, s egy hónap alatt úgy átírni a könyvet, hogy a már leforgatott anyagot a *merőben más* történetben hasznosítani lehessen. Az átdolgozott vázlatot 1951. február 17-én küldték fel a Minisztériumba, de onnan nem a jóváhagyás, hanem letiltó üzenet érkezett vissza, az is csak jó néhány hét elteltével. Nem mondható, hogy a döntést elsierték volna. A Kollégiumi Bizottság csak április elején „vizsgálta meg” a *Csillagosokat*, és a filmet végleg „elvetette”. „A kész anyagból – hangzott az immár megfellebbezhetetlen döntés – olyan kevés használható, hogy amiatt a filmmel nem érdemes tovább foglalkozni.” A filmgyártás 822 ezer forinttal szegényebb, az alkotók egy életre elegendő tapasztalattal gazdagabbak lettek a végelszámolásakor. Az író kilábolt a veszteségek nyomán keletkezett kátyúból, de a rendező majd öt évig benne ragadt. [116] Urbán ekkor még nem sejtette, milyen haszonnal kamatoztathatja keserves tapasztalatait, s egy sikertelen próba után végre sikeres bemutatóra készülhet.

*Tűzkeresztség* című, a téesszervezés nehézségeit drámaian ecsetelő, végkifejletében a szocialista szövetkezés jövőjét ünneplő színművét a Nemzeti Színház tűzte műsorára, és játszotta nagy sikerrel 1951-ben. Miután a „mezőgazdasági téma” a filmgyárban is a hiánycikkek számát szaporította, kézenfekvőnek tűnt a megoldás: a nagy sikerű színdarabot kell megfilmesíteni. Ez semmiféle kockázattal nem jár, hisz

ami politikai szempontból megfelelt a Nemzeti színpadán, megfelel a mozivásznak is. Nincs gond a cselekménnyel, a jellemalkotással, az egyes epizódok megszerkesztésével, s ami talán a legfőbb szempont volt, rövid idő alatt átfuthat a legkülönbözőbb fórumokon, amelyeket minden témának be kellett járnia ahhoz, hogy film születhessék belőle. A Dramaturgia tehát forgatókönyvet rendelt a szerzőtől. Bán Frigyes szavaival egy „Express-vonat sebességével” kellett aztán a forgatókönyvet filmre „átköltetni”. [117]

1951. június 18-án Urbán Ernő maga vitte be a kész irodalmi forgatókönyvet a Dramaturgiára, ahol Simon Zsuzsa, Nádasy László „szerkesztő” és Makk Károly, a kijelölt rendező várta. Négyesben megvitatták a forgatókönyvet, és az itt kialakult álláspont szellemében az író nekiült, hogy átdolgozza az anyagot. Az átdolgozás lényegében nem érintette a művet, csupán egyetlen ponton történt változás: az a mozzanat, amikor Ható Ignác, az ingadozó középparaszt belép a szövetkezetbe, a cselekmény közepéről a forgatókönyv elejére került. Ezzel gyorsan – július 2-ra – elkészült a szerző, és az irodalmi forgatókönyvet július 9-én jóváhagyás végett felküldték a minisztériumba, hogy a július 11–12-re kitűzött, széles körű értekezleten, amelyen a mezőgazdasági tárgyú filmek kérdéskörét szándékoztak szakértők bevonásával megbeszélni, vita tárgyát képezze. Az értekezleten – amelyre Urbánt is meghívták – megjelent Erdei Ferenc, Hegedűs András, Jánosi Ferenc, Erdei Sándor, Pudovkin, Szántó Miklós, Tardos András és Kemény Pálné. Talán a *Csillagosok* kudarca, talán a téma jelentősége, a rövidre szabott felkészülési idő, amely előkészítésére rendelkezésre állt – a filmgyár kapacitását ki kellett használni –, talán egyéb szempont játszott közre abban, hogy a filmet végül is nem egy pályakezdőre, hanem tapasztalt rendezőre, Bán Frigyesre bízta.

A *Tűzkeresztiséget* azonban ekkor még csak mint lehetőséget vették számításba azok után, hogy Sándor András *24-en kezdték* címmel készülő forgatókönyvének írását leállították. A végleges döntés az augusztus 1-jén összeülő Kollégiumi Bizottságra várt. Ezen a tárgyaláson már Révai József elnökölt. Erdei Ferenc, Pudovkin, Kemény Pálné és – a filmgyár művészeti vezetőségének képviselőjében – Fábri Zoltán várta a vitába bekapcsolódó író és a frissiben kijelölt rendezőt. Néhány, az átdolgozásban érvényesítendő szempontot ugyan az alkotók figyelmébe ajánlottak (a film a szegény- és középparaszt réteg ellentétére épüljön, ne pusztán „becsületdráma” legyen; a kulákságot a körülmények kényszerítsék zavarkeltésre, ne előre tervezzék meg a bonyodalmat), de a forgatókönyvet elfogadták. Urbán Ernő ezeket a

szempontokat figyelembe véve szeptember 1-jére készült el az irodalmi forgatókönyvvel. Közeledett a nyár vége, a forgatás megkezdésének lehetősége viszont nem, sőt – a szokásokhoz híven – egyre távolodni látszott. Révai József véleményét egy újabb, szeptember 12-re összehívott megbeszélésen tolmácsolta az alkotóknak Erdei Sándor, Szántó Miklós és Révai Dezső. „Mindössze” néhány dialógus megváltoztatását írta elő, és javasolta, „gondolkodjanak a befejezésen is”. Anélkül azonban, hogy további javításra sor kerülhetett volna, a Filmfőosztály szeptember 14-én váratlanul elfogadta a könyvet. Bán Frigyes elképzelésének előzetes írásba fektetése nélkül dolgozta ki szeptember 27-re a technikai forgatókönyvet. Ez az eljárás szabálytalan volt, a filmgyár vezetősége utolsó alkalommal tekintett el az előzetes írásos elképzeléstől. A filmgyártás tervszerűbbé tétele és művészi színvonalának állandó emelése érdekében – szölt az igazgatói utasítás – a jövőben forgatásra addig nem adnak engedélyt, amíg a rendező részletes elképzelését írásban le nem fekteti. A lepecsételt forgatókönyv – a minisztérium jóváhagyásával – október 12-én érkezett vissza a gyárba, s így a rendező tetemes késéssel, csak 1951. október 23-án [118] kezddhetett hozzá a forgatáshoz, előkészítés és próbák nélkül.

Bán Frigyes és munkatársainak jelentős része számos vonatkozásban nem értett egyet a forgatókönyvvel. A felvételek rossz hangulatban kezdődtek Válon, hasonlóképpen folytatódtak Bajon és Tata környékén. Ez a közérzet a forgatás 47. napja során [119] tovább romlott, állandósult, s óhatatlanul nyomot hagyott az elkészült művön is, noha azt minősítéskor – a „hivatal” elégedett lévén vele – mint egyetlen „mezőgazdasági tárgyú” filmet, I. osztályba sorolták. [120]

Urbán Ernő a színdarab és a film magvát személyes élményeinek összegzésével alakította ki. Eközben igyekezett azt sem elfelejtetni, amit dél-baranyai barangolásai során az országnak ebben a szegletében szerveződő termelőszövetkezetekben látott, tapasztalt. Nemcsak az ő hibája, hogy a filmben elbeszélt események inkább az írói fantázia szüleményének, mint valósághoz hű mozzanatoknak hatnak. Pontosabban, nem is az ábrázolt figurákkal, eseményekkel van baj – azok sok tekintetben valóban egyezhettek a látottakkal –, hanem a szereplők motivációja kérdőjelezhető meg. A tét nagy volt: első ízben ábrázolni filmen a szocialista gazdálkodás bűvkörébe került falut, úgy bemutatni az új élet motorját, a szerveződő szövetkezeti mozgalmat, hogy előnyei vonzóan hassanak, hátrányai ne riasszanak. Ahogy a cselekmény halad előre, úgy bicsaklik meg mind gyakrabban az író

tolla a felelősség súlya alatt, a pontos vagy megközelítő láttelet kontúrjai mindjobban elmosódnak, a szerepkörök torzulnak.

Amikor Ható Ignác (Deák Sándor), a példamutatóan gazdálkodó, sokak mintaképeül szolgáló középparaszt is elszánja magát arra, hogy belép a *Két Október* termelőszövetkezetbe, arra az egész falu felfigyel. Elvégre nem akármit visz a közösbbe: rendben tartott gazdaságot, gyönyörű lovakat, és mindenekfelett munkaszeretettel, olyanfajta gazdálkodási kultúrát, ami bizony a nemrég alakult termelőszövetkezetben még hiányzik. Köröm Sándor (Bihari József), a szövetkezet elnöke, hajdani 19-es vöröskatona, szegényparasztból lett tártulajdonossá. Ő és hasonlórú társai nem sokáig ízelgethették, mit jelent az egyéni gazdálkodás, a tulajdonosi tudat. Erre csak Zsátó belépése ébreszti rá őket. A brigádvezetővé kinevezett középparaszt ugyanis nem túri a hanyagságot, leteremt traktorost, elnököt is, ha hozzáértés, lelkiismeretesség hiányát tapasztalja. A merev Köröm, aki lelke mélyén nem szívelheti a hatóignácok gazdagógját, az első adódó alkalommal összehasonlítja vele. A sértődött Ható kilépésre szánja el magát. Visszakövetel lovat, földet, s példáját jó néhány gazdatársa követni akarja. Köröm azonban hajthatatlan, szűklátókörűsége már-már a szövetkezet felbomlását eredményezi, de Bozine Zsuzka (Pápay Klára), a szövetkezet párttitkára – mindkét fél érdemeit látva – össze akarja békíteni őket. A falu kulákjai – élükön a kemény, gátlástalan Sohár Lidivel (Kelemen Éva), a pipogya Szijártó (Tompá Sándor) feleségével – már tort ülnek, temetik a szövetkezetet, amikor jön a hír: a megbékült Ható visszatér a közösbbe. A gondolat, hogy még sincs vége a szövetkezetnek, elszánt cselekedetre ösztönzi Lidit. Felbéréli Ható feleségének (Kiss Manyi) unokaöccsét, Suhajda Misát (Raksányi Gellért) – a nyilas számonkérők volt csendőré, aki az ügyefogyottság álarca mögé bújva igyekszik menekülni a felelősségre vonás elől –, hogy Hatót tegye el láb alól. A merénylő golyója azonban Bozine sebesíti meg. A menekülő Suhajdát Ható és fia elfogja és lefegyverzi. Ható és Köröm Bozine betegágyánál végleg megbékél egymással, így annak sincs már akadálya, hogy a viszálykodástól szenvedő Ható Imre (Surányi Imre) és Bozi Marika (Pápai Erzs) egymáséi lehessenek.

Az évad „legkomolyabb magyar színpadi sikeréből” készült 2914 méteres film – amelynek forgatását 1952. március 30-án fejezte be Bán Frigyes [121] – „közelről és annyira világosan” tükrözte a falu újjászervezett életének megannyi problémáját, mint egyetlen irodalmi mű se a felszabadulás óta. A szerző „belenyúlt az élet valóságába, és a kérdés, amelyet felvet, szerves és logikus elágazásokban termi a többi kérdéseket”. Urbán csakugyan sokat markolt, s nem is keveset



fogott. A falu rétegvizonyaitól kezdve, a termelés szervezésén, az újak és a régiek, a jól és rosszul gazdálkodók ellentétén át a kulákság (az osztályellenség) motivációjáig, cselekvési stratégiájáig mindenről szólni igyekezett, minden paraszttípust belezsúfolt forgatókönyvébe. A szöveteztet a szegényparasztsztrók hozták létre, de hosszabb távon nem lehetnek meg a középparasztság támogatása, végül pedig csatlakozása nélkül. Az ingadozó középparaszttal – okít a film – csínján kell bánni, nem lerohanni, sértegetni, s így visszavonulásra késztetni, mint Köröm teszi, hanem ütőképes szövetségessé kovácsolni a közös osztályellenséggel szemben. Köröm Sándornak nem ad felmentést a film sem vöröskatona múltja, sem volt szegényparaszti státusa miatt. Magatartása jelzi a vezetésnek azon hibáit, amelyekről Rákosi Mátyás a KV ülésén 1951. december 1-jén elmondott beszédében szólt. A szegényparaszti sorból vezetővé emelt Köröm bizalmatlansággal – mint maga állítja, irigységgel – szemléli a gazdákat, akik nem szenvedtek annyit a múltban, mint ő és sorstársai, s azzal vádolja őket – miközben „megagitálásukon” maga is fáradozik –, hogy „a készre jönnek”. „A múltba néz, és nem a jövőbe.” Ható jogos kritikáját leckéztetésnek érzi, tulajdonos-szemléletének túlélését károsnak tartja. Pedig Ható bírálatában minden szó igaz. A mintagazdaként ábrázolt középparasztról minden szép és jó elhangzik, látszik, mi teheti vonzóvá hasonszórú társai számára a belépést. Egyetlen bíralt tulajdonsága sértődékenysége: néhány szóval tisztázhatná helyzetét, a félreértést, ehelyett ő „cincinnatusi duzzogással” hazavonul, „azzal a kilátással, hogy hét év múlva esetleg magára gyűjthatja a házat”. [122]

A kiéleződött ellentétek „sűrűjéből” a párt képviselője, Boziné mutat kivezető utat. A magyar filmgyártás első női párttitkára mindjárt igen nehéz szerepben mutatkozik be: falun nőnek tekintélyt teremteni még párttitkárként sem könnyű. Ő azonban pontosan olyan megfontolt, makulátlan jellem, mint Szabóné, s éppoly hideg, ízig-vérig férfias jelenség: szentkép, akit csak imádni lehet. Ellenpólusa, az osztályellenség szervezőereje, szellemi irányítója, Sohár Lidi sem akármilyen asszony. „Eszes, mint a kígyó, tevékeny és leleményes, emellett szép asszony, és szépségét szemérmesség nélkül állítja céljai szolgálatába.” A cselekményt, az ész és az akarat lángját e két „Vesta-szűz” élesíti újra és újra.

A film számos „tanulsága” közül nem a legcsekélyebb, hogy a tegnapi középparaszti belépésével nem lesz egyik pillanatról a másikra újfajta „szövetkezeti ember”. „Az egyéni gazdálkodó paraszti [mind-

azonáltal] nem ellenség – hangzott az intelem a türelmetlenkedők felé az MDP II. kongresszusán –, ő a holnap termelőszövetkezeti tagja.”

A *Tűzkeresztség* a téesszervezésben is modellt kínált: győzd meg a legkiválóbb középparasztot, léptesd be a szövetkezetbe, a többi bizalmatlankodó majd követi. Egyszerű, hatásos recept, igaz, alkalmazása akkoriban inkább rendhagyó, fölöttébb kíváncsú, mintsem tipikus eset volt.

A filmben legárnyaltabban ábrázolt figurákat a középparasztság soraiban találjuk. Fúvaros Szél János (Bánhidó László) heves és megdöglodatlan, hirtelen haragú, lobbanékony; Viszket Jakab (Gózon Gyula) óvatos, félénk és befolyásolható; Kapitány András (Egri István) talpraesett és ravasz. A színészek is ezekben a szerepekben a leghitelesebbek. A Boziné felé záporozó dicséretok inkább a funkcionálnak, mint a szerepnek és szereplőnek szólnak. Pápay Klára Vera Mareckáját tartotta mintaképének, aki *A kormány tagja* című filmben Szokolovát, a parasztlányból lett képviselőt személyesíti meg. Az ő „élettani alakítását” azonban nem sikerült megismételnie. [123]

A darabhoz viszonyítva, amelytől a párbeszédek erejét tekintve a film elmarad – ezért kisebb hibái megnőttek, kivált „a munkássággal való kapcsolat hiányzik belőle” –, néhány szereplő jelentős változáson ment keresztül. Szijártó például nagyobb szerepet kap a filmben. A feldolgozás lényegében nem érintette a darab cselekményét, de kitégította a színház falait: amiről ott csak szó esett, az a vásznon megelevenedik. A sok belső azonban változatlanul színdarabjellegget kölcsönzött a filmnek, kevés a mozgás, sok az ülve, állva, deklamálva előadott szólam. Illés György munkáját is helyenként szürkesség jellemzi, „amit csak részben indokolnak a felvétel nehéz technikai körülményei”. [124] A lóvásárlás Tömörkénytől kölcsönzött epizódja pedig idegen testként különül el a stílusban elütő szöveggörnyezettől, cselekmény-mozzanatoktól.

A „dolgozó parasztok azonban magukra ismertek” mindezek ellenére a *Tűzkeresztség* Szentesen rendezett díszbemutatóján, ami némi elégtételt szolgáltatott az előkészületek és a forgatás cseppet sem szívet derítő körülményeiert. Az viszont nyilvánvalóvá vált, hogy egy „mezőgazdasági téma” megfilmesítésére, a *Talpalatnyi föld* hajdani sikere ellenére sem Bán Frigyes a legalkalmasabb. Új rendező után kellett nézni a gyárvezetésnek, de megfelelő jelölt a rendelkezésre álló „káderyagban” nemigen akadt. A falu életének ábrázolása jóval nagyobb próbatétel elé állította a filmgyártást, mint az alkotóknak inkább „fekvő” munkástéma filmrevitele, noha közülük gyárat, üzemet

sem sokan láttak belülről a forgatást megelőzően. A magyar falu azonban még a gyárnál, üzemnél is távolabbinak tűnt, mintha nem is ezen a planétán helyezkedett volna el.

Az alapozást – jól, rosszul – a Karlovy Varyban Munka-díjjal kitüntetett *Tűzkeresztség* már elvégezte. Azt lehetett mondani: „azért mégsem volt az *olyan* rossz”. A keret a főbb jellemekkel és konfliktusokkal adva volt: szövetkezetesítés, ellenállás, jó gazdák és rossz tagok; még kialakulatlan osztályöntudat egyfelől, jól felismert érdekközösség másfelől. Az osztályharc élesedése azonban keményen megleckéztette a valóság viharos változását követni nem képes tudatot. A magyar filmgyártás újabb, hosszú időre érvényes leckére készült azt követően, hogy a *Tűzkeresztség*gel – bár a „konfliktusokat illetően nagy lépést jelentett előre” – éppen hogy csak átcúsúzott egy vizsgán. A gyenge jegy ellenére azonban a *Vihar* címmel készülő filmmel Urbán Ernő számára újabb lehetőség adódott a bizonyításra. Talán nem elhanyagolható sajátossága filmgyártásunknak (ezzel valószínűleg egyedül áll a világon), hogy egy filmtörténeti korszakon belül, egyazon témakörben valamennyi alkotásnak ugyanaz a szerzője. Urbánnak nyilván nem mindennapi dicsőség – a filmszakmának már kevésbé – ez a szomorú statisztikai rekord. [125]

---

*Minden szem gabona megannyi katonája: a béke katonája!*

(Részlet a *Vihar* című filmből.)

---

Mulat, vigad a Vörös Hajnal termelőszövetkezet tagsága. A jó termést ünnepli, a beért kalászoszt. Szól a nóta, ropják a táncot, senki sem figyel a fodrozódó viharfelhőkkel borított égre. Alig néhány perc, és hull az égi áldás. A víz patakokban folyik, egyenest a gabonatóblára. A gazos vizesárok – amelyet a szövetkezet nemtörődő tagjai pucolatlanul hagytak – nem tudja elvezetni a fölös vizet: megáll a táblákon. A vihar elfektetti a búzát, sárban a kalászos, veszélyben a jónak ígérkező termés. A másnapi, sebtében összehívott téesszgyűlésen a tagság két pártra szakad. Gilicze Péter (Bihari József) és társai, Göndöcs párttitkár (Molnár Tibor) egyetértésével, sietnének aratni, menteni a menthetőt. Az elnök, Pörnecei Gáspár (Bessenyei Ferenc) és népes tábora azonban a könnyebb megoldást választaná: beszántani az elfeküdt búzát, majd fizet a biztosító. A többség Pörnecei mellé áll, a tagok nyugodt lelkiismerettel távoznak: meglesz a pénz, s nem is kell érte semmit tenni. Gilicze és Göndöcs azonban nem az a fajta, aki könnyen feladja.

A técsz kommunistáiból brigádost szervez a párttitkár, és Giliczével, menyasszonyával, Jucival (Pápai Erzs), az egyéni gazdálkodó Árendás (Bánhidya László) lányával együtt hajnalban elindulnak aratni. Szorgalmasan vágják a rendet, de számuk mindegyre fogyatkozik. Ki ezzel, ki azzal az ürüggyel, kaszát a vállra vetve eloldalog. Kevés az öntudat, fiatal még a szövetkezeti mozgalom. Pörneczy és felesége, a nagygazdálány (Olthya Magda) diadalt ülnek. Követelik, hogy a tagság kövesse meg a lemondott Pörneczyt, hívja vissza a szövetkezet élére. Göndöcs a megfogyatkozott aratók szaporítására a faluba indul embereket toborozni, de a Pörneczynél vizitáló tagok – annak ötletére – újabb követeléssel állnak elő: a szövetkezet adja ki az elnök által aratásra belfért és „összeköttetése” révén kijárt szalonnát, akkor hajlandók dolgozni. A szalonnaügy háttérében a járási tanácsapparátusba befurakodott Bánkúti „elvtárs”, Pörneczy „kulák sógora” (Selmeczi Mihály) áll. Kérdőívekkel bombázza a legnagyobb dologidőben a szövetkezetet – „hány dekát esznek és hány dekát híznak naponta a disznók?” –, az örületbe kergeti az állatgondozót, a derék Csetét (Szemethy Endre), aki kénytelen etetés helyett papírmunkával foglalkozni, majd felettesei tudta nélkül, egy látszólag jogos kéréssel (lényegében újabb aknamunkával) hatásosan bomlasztja a szövetkezetet. A ravasz kulák azonban saját csapájába esik: a járási tanácsitkárhoz „szalonnaügyben” érkező küldöttség leleplezi üzelmeit, s ezzel Pörneczy helyzete is megrendül. Szalonna nincs, de aratás mégis lesz. A megszegyenült elnök és felesége hiába kullog ki a földekre aratni, a tagok gúnykacaja messzire űzi őket. Gilicze és Göndöcs vezetésével a tagság, éjjel is aratva, már könnyen megbirkózik a táblányi búzával, annak boldog tudatában, hogy újabb csapást mért a reakcióra.

„A téma – mesélte Urbán Ernő – döntően a vasszilvágyi Szabad Föld tszcs-ben érintett meg, bár ott az alaphelyzet [...] egészen más volt. [...] A termelőszövetkezet tövében telepedtem meg, s esténként látogatni kezdtem a község lakosságát. A barátsággal nőttön-nőtt a bizalom, s elkövetkezett az este, amikor is a macskabajszú Németh János bácsi »nyilatkozni« kezdett. Eleinte tréfált, mellébeszél, köntörfalazott. [...] Ez csak amolyan tapogatózás volt, afféle vég nélküli párbaj. [...] Végül is azt bökte ki az öreg: »ha tudni akar, nyissa ki a szemét, és lásson!« [...] Ennek birtokában könnyű volt a bajt kitapogtatni, a diagnózis helyességét az estéről estére folytatott falujárás során ellenőrizni.” [126]

Az fró arról is meggyőződhetett, hogy az egyszerű emberekben milyen „hős” igénye él. Nem elég megrendíteni a nézőt, de észérvekkel meg is kell győzni. Kiderült, hogy az embereket sokkal jobban

érdeklí a h  ss   válás folyamata, mint maga a hőstett. Ha a nézők szeme láttára lesz a rosszúl jó, erősebb a film „nevelő hatása”, mint ha a jó már adott, és csak próbára teszik állhatatosságát.

Ez a szemlélet, amely a *T  zkereszts  gben* m  g csak csírájában érlelődik, a *Viharban* sarjad ki. Az eddigi gyakorlat – hogy a h  s egyszerűen „mélyről” indul – nem váltotta be a hozzá f  z  tt reményeket. A *Vihar* főszereplőinek esetében valódi jellemfejl  d  sr  l nem beszélhetünk, itt a mellékszereplők – a hat  ign  cok   g  nyes gazdaszeml  let  t   r  kl     rend  s; a „jud  s” Illés Kálmán (Barsi Béla); az óvatos, mindenk  nek   genl   Ment  s Károly (Misoga László) – változnak szemünk láttára ellent  t  kre. „A *Vihar* rendezésében legtöbbre értékelem – mondta a debütáló Fábri Zoltán, aki el  s   filmj  ert mindjárt Kossuth-díjat kapott –, hogy sikerült megvalósítani az ember  br  zol  sna  k és a bel  s     tala  kul  si folyamatra  n meggyőző, örökletes bemutatását.” [127]

Nem a kommunista  k foglalna  k állást látványosan, f  ltre  rthetetlen  l, hanem azok, „  kik  rt a harc folyik”. A *T  zkereszts  gben* a kommunista Köröm indokolatlanul gyanakvó, pass  v személyiség volt, „a bajok a sz  vetkezes bajai, te  t  t következmény és nem eredendő nehézség” formájában jelentkeznek. „Megfeledekkeztem arról –   rja Urbán –, hogy nem az ellenség, hanem mi vagyunk támadásban. A pozitív h  s legfőbb ismert  jegy   a támadás” – s a *Vihar* Gilicz  je, G  nd  cse e szerint az elv szerint cselekszik.   zi, hajtja habozó, bizonytalan tagtársait: „az új harcban és nem v  dekezesben születik!” „Az   r   elsősorban a születő újra, s csak azután az elhaló r  gire vess   a szemét.” [128]

A konfliktus el  s   pillantásra pusztán „termelési” kérdésnek tűnik (aratni vagy besz  ntani),   m erre két külön világból érkezik eltérő válasz.

A falusi osztályellenség ábrázolása ugyanazt a fejl  d  svonalat követi, mint a munkástárgyú filmekben. A *T  zkereszts  gben* Sohár Lidi   s Suhajda, a volt nyilas csendőr önmagukat felfedve, nyíltan cselekszenek. P  rnezin  , Sohár Lidi szakasztott mása, rafináltabb.    is akaratgyenge férjét manipulálja, mögéje bújik, a háttérből   r  ny  t, de pártfogó birtokában nyugodtan teheti. A kulák sógor már egy magasabb szintű testületbe, a járási tanácsba épült be, jelezvén, milyen messzire vezetnek az ellenséges „  sszeesk  v  s” sz  alai. Az ellenállás falun is rétegesen szerveződik, bonyolultabbá v  lt. „Az   tb  l félrelökni siker  ln   talán az államhatalom eszközeivel is, *legyőzni* azonban cs  p  n a tömegekkel lehet.” [129]

Pörnczi elnök – Göndöcs párttitkárral és Giliczével, az 1919-es vöröskatonával szemben – igen összetett figura. „Olcsó ígéretekkel” szerez népszerűséget magának, „a továbbélő önzésre és haszonlesésre” épít. Amikor nem túl változatos fegyvertárat kimerül, lemond, sértődöttséget színlel, lázít, hogy a tagok követeljék a jussukat. A reakció egyik fő fegyverével, „a szociális demagógiával” él, a „népbarát” álarca mögé bújik. Így az ő szájából kockázat nélkül elhangozhat egy jogos követelés, az agrárpolitika túlkapasait fricskázó bíráló. Ugyan erőltén, de mégiscsak bíráló. E furcsa szereposztás következtében – mint megannyi filmben –, a szerzők szándéka ellenére feje tetejére áll az értékrend: a néző szívesebben azonosul a negatív szereplővel, közelebb érzi magához, mert sok igazságot az ő, nem pedig a szólamokat visszhangzó figurák szájából hall. Bonyolult érzékelőkre, megkülönböztetési képességre volt szükség, hogy az elhangzó mondatok hangzavarából az érvényeset, az útbaigazítót kihallják, hisz a filmek valóban nem segíthettek ebben, sőt mindent megtettek a néző dezorientálására. Aki azonban rájött a deszifrozás mikéntjére, jól szórakozhatott rajta, miként esik a „legfőbb esztétikai tényező: az eszmék győzelme és a harc szépsége” [130] a kultúrpolitika önmaga állította csapdájába.

„Az íróval együtt rendkívüli nehézségekkel kellett megküzdeni, és célkitűzéseinket – tekintetbe véve mezőgazdaságunk óriási átalakulását – csak bizonyos hiányosságokkal tudtuk megvalósítani” – jelezte finoman a „szokásos” nehézségekre utalva a rendező. [131]

A film felvételei 1952. június 27-én kezdődtek meg az ürömi Cservenkov termelőszövetkezet területén és Pomázon. Első ízben fordult elő, hogy a forgatócsoport művészi elveit tekintve egységes egészet alkotott, ami nagymértékben hatott cselekvőképességére, könnyebbé tette a rendező munkáját. Az operatőr, Illés György már a forgatókönyv írásában is tevékenyen részt vett. Minden beállítást megbeszélte a rendezővel, s ezeket Fábri rajzban is papírra vetette. A forgatási terv elkészülte után Révész György rendezőasszisztens ún. ellentervet adott be, ennek alapján még pontosabban szervezhették meg a munkát. Valóságos tervfelbontást hajtottak végre: reggelente ismertették a stábbal és a szereplőkkel a leforgatásra váró részeket, így mindenki pontosan ismerte aznap feladatát.

A *Vihar* operatőri szempontból legnehezebb, egyben leghatásosabb jelenete az aratás. Gilicze egyedül marad, de rendületlenül, kifulladásig vágja tovább az elfeküdt gabonát. A gép először szemmagasságból mutatja, majd a kamera – daruzással – szinte felreppen az égb.

Kitárul a képtér, a gabonatábla mérete mind nagyobbra nő, mindinkább eltörpül rajta a magányos kaszás alakja. A szürkülő, majd sötétbe boruló ég alatt lejátszódó jelenetet a szokásos módon nappal forgatták volna – fekete tüllel fedve az objektívet –, de ezzel a módszerrel csak állóképeket lehetett felvenni. Itt azonban végig mozgásban kellett fényképezni mind az egyedül kaszáló Giliczét, mind pedig a későbbi, közös aratást. A megoldást az operatőr és asszisztense, Badal János, valamint Dobrányi Géza, a színes laboratórium vezetője együttesen találta meg. „Eldobtuk a fekete tüllt, és új szűrősorozatot állítottunk össze, amellyel úgy fényképezhattuk nappal az aratási jeleneteket, mintha éjszaka történnék. [...] Igyekeztem kerülni mindenféle mesterséges színt – mondta Illyés György –, olyan filmet akartam fényképezni, amely a *hétköznapi élet természetes színeit tükrözi* [132], amely túlzott színhatásával nem vonja el a figyelmet a drámáról.” [133]

A Népművelési Minisztérium illetékesei augusztus 27-én tekintették meg a nyersen összevágott anyagot, melyet „igen komolyan” értékeltek. Rámutattak néhány dramaturgiai hibára: „a párttagok tévesen értelmezett hősiességből elszigetelték magukat a szövetkezet egész tagságától, sőt az elmaradott párttagoktól is, akikkel szemben liberálisan nem érvényesítették a pártfegyelem kötelező erejét; Göndöcs élettelen figura, a hős iránti követelményeket nem tudja kielégíteni”. Pótfelvételeket sürgettek. A pótlások forgatása október 13-án kezdődött meg. Újabb vetítés – ezúttal már Révai József jelenlétében. A véleményezés: „komoly siker”, de újabb pótfelvételre van szükség Göndöcsről, a gyűlés „megerősítése” érdekében. A forgatás – a pótfelvételeket is figyelembe véve – október 27-én fejeződött be. Összesen 50 napon át tartott, s a külsők és belsők aránya (23,5 : 26,5) a külsők javára még sohasem alakult olyan kedvezően, mint a *Vihar* esetében. Az ún. színesfilm-norma napi 40-50 hasznos métert írt elő, ezzel szemben Fábri átlag 60 métert (durván számítva 2 percet) teljesített naponta, ami egy kezdő rendezőtől meglepően jó eredménynek számított. A 2805 méter hosszú film tetemes összköltsége (2 977 850 forint) azonban valamennyi korábbi színes film kiadását meghaladta, s a végelszámolás során nemcsak az anyagiakat tekintve mutatott ki a szaldó „követel” rovata tetemes tartozást, de az eszmei, művészi siker sem billentette egyensúlyba a mérleget. A *Vihar* – visszakozott Révai, korábbi kedvező ítéletét megváltoztatva – visszaesést jelent a *Tűzkeresztség*hez képest. Urbán nem mert „újítani”, így félő, hogy a boldog vég ellenére a film kedvezőtlen fogadtatásra talál a középparaszttság soraiban. [134]

A valóban nem túl kedvező véleményt azonban elsősorban nem a film eszmei-politikai ítéletalkotása váltotta ki a vidéki nézőkből, hanem a falusi élet, az ottani viselet ismeretének bántó, sőt bosszantó hibákat eredményező hiánya, amely immár konkrét példával tanúsította, mennyire nincsenek tisztában a Gyarmat utcában a Révai Józsefre figyelő, annak bűvkörében élő, s mások véleményére mit sem adó alkotók a falvakban élők szokásaival, mindennapjaival. Az okokra Veres Péter mutat rá ironikusan, kéziratban maradt, csak 3 évvel később megjelent cikkében:

„A *Vihar* kezdete az esővel, bállal [...] túljátszott dolog, szinte már blöff. Hegyvidéki falvak lakosai tudják, mit jelent egy felhőszakadás. Az is kérdéses, hogy egy ilyen szövetkezet, amely már annyira közösség, hogy így együtt mulat, olyan könnyen széthulljon az első kis bajnál. A fő hiba a film szerint a ledőlt búzával van. A ledült búza azonban utójára érik, és mert a földön is fekszik, egyáltalán nem pereg ki (hónapokig elül a kalászbán). [...] Gyönyörű tábla talpon álló búzájuk van, tehát az sem igaz, hogy oda a kenyér. Ezzel a dráma nincs is tovább, mert nem is volt. [...] A kulákmachináció is teljesen hazug, képtelen dolog, semmi tárgyi alapja nincs. [...] Maradna a téesz belső egyenlensége az aratás és az elnök körül. Az aratásnál ez már elesik, mert ez a sereg parasztember nem csupa hülyékből és naplopókból áll, tehát látja, milyen szép talpon álló búzájuk van, lesz mit aratni. [...] Ezzel a Pörnecezi elnök szabotázsa is kútba esik. Baj van a sok gyűlésezéssel is. A hiábavaló veszekedésbe belefáradt és széthulló téeszek bomlására nem az örökös gyűlésezés volt a jellemző, hanem az, hogy hallgattak. [...] A szalonnaügy reális, de ezt meg elkenték. Ha voltak sok helyen lázongások, ezért voltak. Szalonna nélkül nem bírja az ember a kaszát, de ezt meg elmismásolja a film azzal, hogy mindenki ölt disznót. Ez először is nem igaz, másodszor a nagy családoknál aratásra elfogy az egy malac zsírja. Hamis a kintiek és bentiek viszonyának szembeállítása. Egy rendes parasztember [Árendás] nem teszi csúffá a lányát a falu előtt, hogy erőszakkal hazarágassa a bálból. [...] Ugyanígyen hamis, amikor [Árendás] lóvalszekérrel kirobog a szövetkezeti búzához, a lovat az úton hagyja kifogatlanul, maga pedig vállára veszi a kaszát, és rohan segíteni. Úgy csizmában, majdnem ünneplősen. A segítség is légből kapott. Senki sem ugrik be fejest a szövetkezetbe, aratás derekán. Vannak aztán kisebb-nagyobb technikai melléfogások. Dülésével szemben kaszálják a lábon álló búzát. Pörnecezi az aratók közül hívja el Illést favágni. Fát vágatni aratáskor! [...] Pápai Erzsébet [...] lelógó bakfiscsopfja sem paraszti.



A parasztlányoké hátul van. [...] A végén pedig a himnikus befejezés végérvényesen agyonüti az egész filmdrámát, mert ahol ilyen gyönyörű búzatáblák vannak és segítségül jön az állam és a párt a kombájnnal, ott minden eddigi álprobléma volt.” [136] A dicstelenül feldolgozott „mezőgazdasági téma” ily módon jó időre bevégeztetett.

---

## Oly szép az élet, ezt zúgják a fénylő gépek

---

1948 – ki kétlené – fordulópont a magyar gazdaságban, politikában, s fordulópont a magyar filmgyártás történetében. Ahogy 1948-ban fokozatosan elborul az 1945-ben szépen felsejlő horizont; ahogy a politikai változás kemény, sőt kegyetlen logikája egy idealizált kommunista állameszmény és államrend felé hajtja az arra cseppet sem érett társadalmat, százezreket feláldozva, kit kitelepítve, kit internálva, kit lecsukva, kit kivégezve; ahogy mind több lesz a könny és a szenvedés – úgy nő az igény a hatalom birtokosaiban a lepusztult jelen kozmetikázásra, az élet változásának „pozitív” ábrázolására. Az értékrend csúcspontján a munka áll, amely „becsület és dicsőség dolga”. Ez sok, de azért nem minden, nem töltheti ki teljesen az élet keretét. Az új típusú, szocialista ember tanul, örül, szeret, bízik egy távolabbi, de boldog jövőben. Álmodozik, s csodák csodája, álmai valósággá válnak a filmvásznon. Balla János például hajdan csak remélte, hogy író lesz Magyarországon, de darabját betiltották, őt pedig emigrációba kényszerítették. Amikor azonban Amerikából hazalátogat a felszabadult Magyarországra, az itt látottak alapján döbben rá, hogy ez az álom idehaza már nem is álom, hanem reális lehetőség, sőt valóság. Boldogan mond búcsút a dollárszázezreknek, a Broadwaynek, Hollywoodnak a Margitszigetért, a Nemzetiért, a Gyarmat utcáért cserébe. Ő az első utas azon a szerelvényen, amely akadályt nem ismerve zakatol, száguld – fejlődésünk egy-egy korszakos állomását maga mögött hagyva – boldogabb jövőnkbe.

## A humor és az ideológia kényszerházassága

A háború befejezését követő évek szerveződő, újjáéledő kulturális piacán magas árfolyama volt a humornak, a szórakoztató, derős perceket kínáló vígjátékoknak. „Határozott kívánság” mutatkozott a vidámságra, „optimizmusra”, ami természetszerűleg fakadt az ország helyzetéből. A közönség felejteni akart a színházban, a kabaréban, s egy biztos sikerrel kecsegtető témáért a filmgyárban is sokat kínáltak, de a magyar filmgyártás erejéből – a *Hazugság nélkül* néhány derős pillanatát és a dobozba kényszerített *Könnyű műzsa* kudarcát leszámítva – többre nem futotta. A könnyű műfaj terén tehát hamar „mutakoztak” a nehézségek. A közönség követelt – ezt kockázat nélkül nem lehetett figyelmen kívül hagyni –, ugyanakkor a szocialista realizmus „ezen a téren még keveset produkált”.

A közönség – a politikusok feltevésével ellentétben – nagyon jól tudta, hogy milyen formában kívánja fogyasztani az optimizmust. Vígjátékok kellettek. A magyar film ebben a műfajban le nem becsülhető eredményeket mutatott fel. A két háború között készült filmvígjátékok „polgári, kávéházi szellemű” humorát, ízlésvilágát lehetett bírálni, hiszen magától értetődően a „polgári milió íze vonult végig” bennük, de azt az erényt, hogy szórakoztattak, másfél órás kellemes kikapcsolódást szereztek, kiváló színészek sorát vonultatták fel jól megírt szerepekben, könnyen átlátható, de humorizálásra jó alkalmat szolgáltató helyzetekben – senki sem tagadhatta meg tőlük.

A gondot a felszabadulás után elsősorban nem a darabok, hanem maga műfaj okozta. A vígjátékot a születőfélben lévő marxista esztétika vulgarizált, agyonideologizált zsengéiben „a polgári eszmevilághoz kötött” műfajnak tekintették, amely idővel valószínűleg végleg eltűnik majd. Így aztán az új, szocialista filmgyártás „nem kötötte szekerét” egy „halódó” műfajhoz.

Mint ahogy általában előfordul, az életidegen elméleteket hamar megcáfolja a figyelmen kívül hagyott valóság, s akik vakbuzgóságukban a csecsemőt is kiöntötték a fürdővízzel, az utolsó pillanatban kénytelenek voltak utánanyúlni, és kelletlenül ugyan, de a szocialista eszmeiség emlőin táplálni tovább. A *Janikában* még végna csecsemő így felcseperedhetett, a *Dalolva szép az életben* megerősödhetett, a *Civil a pályánban* felserdült, és – csodák csodájára – életképesnek bizonyult.

Békeffi István és Stella Adorján *Janika* című vígjátékát – Turay Idával a címszerepben, Sárdy Jánossal az oldalán – szezonnyitó da-

rabként mutatta be 1946 őszén a *Magyar Színház*, s 1947. január 24-ére már túljutott a 100. előadásán. [137] Nem csoda, hogy ilyen sikerre a filmgyárban is felfigyeltek az illetékesek. Ebben a „kommersz vígjátékban” – a műfaji „negatívum” ellenére – az érdemelt figyelmet, hogy a vígjátéki keretben lehetőség nyílt a kor „problémáinak felvetésére”. Felfedezték benne – valószínűleg Háy Gyula, a téma felelőse, a Magyar Film Központi Lektorátus és Dramaturgia vezetője –, hogy a cselekmény két különálló szálból szövődik egybe. Az egyik „közönséges magánügy” (a férj elhagyja feleségét, aki különféle eszközökkel és ötletekkel próbálja meg visszaszerezni őt), de ez a magánügy „telítve van közüggel: valaki elmegy Magyarországról a lehetetlen állapotok miatt, és 14 év múlva talál egy megváltozott országot, megváltozott feleséget és egy kiábrándító Amerikát, és marad” itthon. [138] Amikor úgy döntöttek, hogy a *Janikából* filmet csinálnak, a Dramaturgia ezt az ún. „második cselekményt” próbálta meg „fejleszteni” – Békeffi István közreműködésével, és annak feje fölött –, hogy a politika is jóllakjon, de a szórakoztatás is megmaradjon. Még nem látták ugyan tisztán, „miként kell hozzányúlni a vígjátéki kérdéshez”, de – gyakorlat teszi a mestert – megpróbálkoztak vele. A mélypontról indultak, ahonnan csak felfelé vezethet az út – gondolták. Senki sem sejtette, hogy egy nagy ívű kanyarral visszavezet a mélyponthoz.

A *Janika* megfilmesítését azonban más tényezők is motiválták. Új magyar irodalom, vígjáték nem létezett. A darab cselekménye 24 óra alatt játszódott, annyi eseménnyel, amennyinél több egy napba nem fért bele. A *Janikából* olcsó filmet lehetett gyártani – végül valóban az államosítást követő időszak legolcsóbb filmje lett [139] –, viszonylag rövid idő alatt, „csökkentett” forgatási napokkal. [140] A filmgyártás válságban volt, csak egy lehetőség kínálkozott: forgatnak vagy leállnak a gyártással. Ennek a döntéskényszernek köszönhetően született meg a film, visszacsempészve „a két háború közötti magyar filmvígjáték szellemét, humorát” – noha a darab karakterét igyekeztek megváltoztatni, a bohózatból vígjátékot csinálni –, emlékeztetve arra, ami volt, s amit már nem lehetett feltámasztani.

A filmnovellát Békeffi István Stella Adorján és Vári Pál társaságában írta, de a forgatókönyv egyedül Békeffi munkája volt. A Dramaturgia több apró kifogásolnivalót talált benne, s másik változatot rendelték Békeffitől. Arra kérték, rövidítse meg a forgatókönyvet, ami olcsóbb kivitelezést tenne lehetővé, s vegyen figyelembe néhány „dramaturgiai szempontot”. Az író ezeket a követelményeket teljesítette, és a Dramaturgia – néhány további kiegészítést azért még kérve – a

forgatókönyvet „lényegében” befejezettnek, megfilmesítésre alkalmasnak találta. [140] A Filmpolitikai Bizottság szűrőjén azonban ennek ellenére fennakadt. A testület úgy vélte, hogy a női főszereplő, Gizi, a színésznő túlon túl régimódi. „Nem látszik eléggé, hogy a színésznő dolgozó ember, aki nehéz munkát végez.” Öltöztetőnőjéhez és a színház dolgozóihoz fűződő viszonya a hajdani díva viselkedését idézi. Ezeket a hibákat Békeffi nagyrészt kijavította, Gizi magatartása „demokratikusabb” lett. További szereplők jellemét is át kellett formálnia. Adorján színigazgatónak megjelenésével és viselkedésével egyértelműen bizonyítania kellett, hogy nem a „múlt rezsimből átsodródott, link színigazgatóval van dolgunk, hanem igazi művésszel”. A fiatal fró, Fenek nem tűnhetett kispolgári parazitának. Előírták, hogy legyen valamiféle szerény, de rendes foglalkozása, s Adorjáné az érdem, hogy tehetségét felfedezte. Edus bácsi, az ÜB-elnök a művészet „igaz népi barátja és pártolója” lett, akit a művészek is elfogadnak. Balla János, a férfi főszereplő figuráját úgy kellett beállítani, amiből kiviláglik, hogy nem érezte jól magát Amerikában, és magyarországi utazása honvágyát hivatott csillapítani. A filmből ki kellett derülnie, hogy ő „itt találja meg azt az Amerikát, amit ott 15 éve keresett”. Daisy, János menyasszonya tipikus amerikai nő lett. „Az Amerika-ellenes vonalat offenzívávé kell tenni – hangzott a határozat –, az amerikai propagandának nemcsak az életszínvonal ellen intézett támadását kell visszaverni, hanem egyéb vonalon is megcáfolni azt.” Derüljön ki, hogy nálunk van vallásszabadság. A Dramaturgia – javasolta Losonczy Géza, a Bizottság tagja – gyűjtse maga köré a stábot, és fogjon hozzá a jóváhagyott szempontok alapján a forgatókönyv átdolgozásához. [142]

A forgatókönyv átalakítására tett javaslatok végrehajtása után újabb, komoly nézeteltérés támadt a rendező, Keleti Márton és a Bizottság funkcionáriusai között. Keleti a darabban nagy sikert aratott Turay Idára bízta a film címszerepét. A Bizottságból Molnár Miklós ezzel szemben Mészáros Ágit, Tolnay Klárit vagy Dayka Margitot javasolta a címszerepre, Sala Sándor pedig Ruttkai Évát ajánlotta. Balla János szerepében – Sárdy helyett – Szabó Sándor készült felvevőgép elé lépni, a Bizottság azonban Básti Lajost proponálta. A színigazgató szerepét Keleti Várkonyi Zoltánra osztotta ki, ám a Bizottság Somlay Arturt találta a legmegfelelőbbnek. (Végül Kemény László kapta a megbízást.) Keletit kötelezték arra, hogy Bálint Györgynek, a Játékfilm Főosztály vezetőjének jelenlétében próbafelvételt készítsen Tolnayról, s ha nem felel meg a szerepre, Mészáros Ágiról is. „A szerep-

osztást illetően, Hont elvtárs közli Keletivel a Filmbizottság határozatát, mint saját álláspontját. Felhívja őt, hogy bár tudomása van ellenkező állásfoglalásáról, mégis a megadott szereposztás szerint kell megvalósítania a filmet.” Keleti azonban nem adta be egykönnyen a derekát. A szereposztási huzavona egy hónapon át folyt, és végül a rendező erkölcsi győzelmével ért véget. Sikerült megvédenie álláspontját, és a főszerepekre elfogadtatnia a népszerű Turay Idát, valamint Szabó Sándort, a kitűnő karakterszínészt. Nem volt többé akadálya annak, hogy a *Janika* nagy gyorsasággal, egyetlen leállás nélkül zajló felvételei 1949. március 9-én megkezdődjenek és május 5-én be is fejezték a filmet. Az utolsó hétre már csak két külső felvétel maradt. Az egyiket éjszaka, a Rózsák terén, a másikat nappal, a margitszigeti Palatinus Szálló előtt vették fel. [143] „Ezekre meghívták a Filmszak-szervezet Dolgozóinak Továbbképző Iskolájából a műtermi tagozat 30 hallgatóját is, gyakorlati oktatás céljából.” [144]

Csiky Gergely nagy sikerrel játszott *Nagymamájának* szép sorozata után Gizi (Turay Ida), a címszereplő izgatottan várja az új feladatot a színházban. Igazgatója, Adorján (Kemény László) egy pályakezdő, tehetséges fiatal fró, a félénk és gátlásos Fenek (Latabár Kálmán) darabját, a *Janikát* ajánlja a színésznő figyelmébe. A nagymamaszerep után egy 15 éves fiút eljátszani: ez igazi próbatétel Gizi számára, újabb nagy lehetőség sok sikerrel szegélyezett pályáján. Izgatottan viszi haza a darabot, elmerül olvasásában. Még nem sejtí, hogy az életben hamarabb kell eljátszania ezt a szerepet, mint a színpadon.

Balla János fró (Szabó Sándor), Gizi férje, 15 évi távollét után menyasszonya, Daisy (Mezei Mária) társaságában Amerikából Budapestre érkezik. Jövetelének célja, hogy rávegye Gizit, váljanak el, hogy ő feleségül vehesse Daisyt. A tét nagy: János darabját – melyet annak idején idehaza a bemutató előtt tiltottak be – a lány apja, egy amerikai pénzember bemutatni készül a Broadwayn, és a hollywoodi filmszerződés sem távoli álom. Az ára – házasság. Gizi a sokévi távollét után is szereti férjét. Megérti, hogy János cselekedetét mi motiválja. Hajlandó megbocsátani, de a férfi és az új ara sietsége, önteltsége láttán megmakacsolja magát. Azt fullenti férjének, hogy távollétében fia született, Janika, és amikor a boldog apa látni kívánja fiát, maga ugrik be a gyerek szerepébe. János megszereti a gézengúz, már nincs is kedve visszautazni. Mikor rájön, hogy becsapták – egy látogatása alkalmával észereveszi a másik szobából a karosszék karfájára tett parókat és ruhákat –, meg akarja leckéztetni Gizit. Egy óvatlan pillanatban elemeli a parókat, majd követeli, hogy fiával sétálni indulhasson.

A pánikba esett Gizi túvé teszi a szobát a parókáért, de amikor az János zsebéből kerül elő, feladja a játszmát. A „megtért bűnösnek” már cseppet sincs kedve karriert csinálni Amerikában. Ráébred, hogy felesége még mindig szereti, és fájdalom nélkül adja ki a gazdag amerikai lány útját.

Rutinos szerző és tapasztalt rendező fogott össze, hogy a szórakoztató, fordulatos cselekményt kihasználva, válogatott színészgárdára támaszkodva – Rajnai Gáborral a papa, Gombaszögi Ellával a mama, Gobbi Hildával Malvin, Komlós Vilmossal a házmester villanásnyi epizód-szerepében – e „privát ügyből” sokakat érdeklő, mulattató filmet csináljon. Tetszett is a közönségnek, de a siker egyeseket „elgondolkodtatott”. Nem lehetett csak úgy, magától értetődően tudomásul venni a közönség spontán demonstrációját, s örvendezni a sikernek. Elemezni kellett a siker mélyebben fekvő okait. Megvizsgálták hát, hogy „a közönség milyen nívón fogadja a filmet”. Az óhajtott, mégis váratlanul jött siker meglepettő volt. A közönség értékelte a film érényeit – Latabár humorát, néhány, évek múltán is visszacsengő mondatát, jellegzetes alakítását –, s megbékélt gyengéivel, a többség számára bosszantó, primitív propagandával. A film ugyan azzal a céllal készült, hogy „a primitív ember számára bemutassa az amerikai propaganda hazugságait” (üresek az üzletek, nincs vallásszabadság, az emberek szomorú karácsonyra készülnek), de az üzenet kiagyaloí maguk is elismerték, hogy annak ellenére, hogy „a reakcióellenes részek természetesen illeszkednek a cselekménybe, kissé primitívre fogták az amerikai propagandát”. A néző nem volt olyan együgyű, mint egyesek hitték vagy remélték. A film sikere jól tükrözte a magyar mozilátogató közönség ízlésének fejlettségi fokát. Ez cseppet sem képviselt alacsonyabb színvonalat, mint a korabeli francia, német, angol vagy – uram bocsá’ – szovjet közönségé volt. Sikerként ünnepelte, ami másutt is siker volt vagy sikerre számíthatott, és megbuktatta, ami másutt is bukott. Kevesen méltányolták, ünnepelték a *Janikában* a politikai mondanivalót, többségben voltak azok, akik sejtetően csupán szórakozásra vágyva ültek be a moziba. Amit a filmben „mondanak” – ezt a Filmpolitikai Bizottság is kénytelen-kelletlen, önkritikusan megállapította –, „egy rossz vezércikk színvonalánál alacsonyabban állt”. A politikai mondanivaló, amit erőnek erejével belecsepegtettek, nem vált hússá-vérre a film szövetében, hanem „kissé” betétszerűen hatott.

A színészno „kettősen” testesítette meg mindazt, ami ellen az MDP harcolt: egyrészt a figurában, akit ábrázolt, másrészt saját személyében. [145] Az író alakja pontosan olyan lett, „ahogy az ellenforradalom kívánta látni az írókat”. „Az amerikai magyar író és Fenek figurája politikailag káros” – mondta Somlyó György, a Bizottság tagja. „Fenek egy idióta, nem haladó értelmiségi” – duplázott rá a másik, Sala Sándor. [146]

A párt Politikai Bizottsága azonban elnézőbb volt. Olyan, amilyen alapon elfogadta a filmet, és ez sokakat „gondolkodóba ejtett” a *Janika* értékelését illetően. Ennek szellemében végül is úgy ítélték meg, hogy bár esztétikailag „ellentmondó”, a magyar társadalom fejlettségi fokát tekintve a film „pozitívum”.

A Filmpolitikai Bizottság ezek után úgy döntött, „ajánlja”, hogy a napi sajtó külön cikkben ne foglalkozzon a *Janikával*, csak a magyar film általános problémáiról szólván térjen ki rá a kritika. Horváth Márton [147] is azt az álláspontot képviselte, hogy a film megjelenésekor ne hangozzék el éles bírálóat róla, hanem egy későbbi időpontban, a *Szabad Nép* hasábjain a filmgyártás egészét érintő cikk térjen ki a *Janika* hibáira is. Miután sejtették, hogy a film előreláthatóan közönség sikert arat, Losonczy Géza mindjárt recepttel is szolgált: írjanak azonnal a *Janikáról*, s a vélemény lényegében elutasító, részleteiben azonban pozitív legyen. „A pozitív részekről meg lehet mondani, hogy először fordul elő magyar filmben, hogy a magyar élet fénye megmutatkozik benne. [...] Rá kell mutatni antiimperialista tendenciájára. A negatív résznél meg kell mondani, hogy egy helyzetkomikumon alapuló ötletből nem lehet jó dolgot kihozni. A kritika ne éles hangú, hanem határozott legyen.”

A film kudarcáért elsősorban Keleti Mártont okolták, de az operatőrrel, Eiben Istvánról, a díszlettervező Varga Mátyásról, sőt a vágóról, Zákonyi Sándorról is leszedték a keresztvizet. Keleti nem mélyítette el az alakokat – hangzott a szemrehányás –, a vágó nem hagyott időt arra, hogy a közönség ne vessen, Eiben „hamis” beállításai torz képet mutatnak. „Kellék, bútor, jelmez hibája, hogy a polgári miliő íze végigvonul a filmen” – mennydörgött Hont Ferenc. „A színészi játék nem rontott, de nem is javított” a filmen – adta meg a kegyelemdőfést Losonczy Géza.

A bírálóat jogosultságát majd minden tekintetben a rendező is elismerte. Ez a 2172 méter hosszú film – mondta – „azért mégis az első, ma játszódó vígjáték”. „Több *Janikát* nem fogunk gyártani, és mindent el fogunk követni – összegezte a filmügyekben illetékes, leg-

felsőbb szintű politikai testület véleményét Losonczy Géza –, hogy többet ilyen helyzetben ne legyünk.” [148]

A *Janika* elkésett, utolsó reprezentánsa volt egy, a háború előtt oly népszerű és sikeres műfajnak, amelynek életre keltése kudarcot vallott. A miliő, a szereplők, a cselekmény felett visszavonhatatlanul eljárt az idő. Ami pedig már az új idők szellemét képviselte benne, az végképp tönkretette a filmet. A műfaj évek óta haldoklott, de gondos kezek ezúttal fájdalommentesen átsegítettek a túlvilágra.

Az osztályellenség iparban, közigazgatásban már felfedte arcát, s akarva-akaratlanul lelepleződött. A kultúra területén azonban még meglapult. „Ezeket az ügynököket kell minden lehető módon leleplezni” – nyilatkozta Mérai Tibor, a *Szabad Nép* kultúrrovatának vezetője, a kérdés szakavatott ismerője, aki 1945-ben maga is kultúrvezetőként kezdte később meredeken felfelé ívelő pályáját. Az ő alapötletéből született a „kulturfront” jelentőségét előtérbe állító film, amely – híven kifejezve a korszak szellemiségét – a *Dalolva szép az élet* címet kapta.

A téma – bemutatni, „milyen vidám, napsugaras lett az üzem” országunkban – már a felszabadulás óta foglalkoztatta Mérait, de igazán csak akkor körvonalazódott benne, midőn egy kultúrünnepevényen az ország egyik legrégibb munkáskórusát hallgatta. A dalok szövege tartalmazta, hangulatilag „időszerűtlen” volt, s ez mélységesen lehangolta az optimista kultúrvezetőből lett újságíró. A benyomást aztán a „megszépült élet” mélyítette drámai konfliktussá, amely két, egymással vetélkedő üzemi kórust állított szembe. Az egyik, a nagy múltú, „helytelen úton halad”, a másik „a népi és mozgalmi kóruskultúrát képviseli”. [149]

Mivel az ötletadó nem rendelkezett még kellő tapasztalattal a forgatókönyvírásban, a filmgyár Dramaturgiája a sokat próbált Békeffít is bevonta a téma kibővítésének munkálataiba.

1950. április 5-én reggel 8 órakor tíz-, öt-, és kétezres lámpák világították meg a három részből álló díszletlakást – Seregély otthonát – a filmgyár műtermében. Ezzel a felvétellel indult útjára a *Dalolva szép az élet*, Keleti Márton rendező irányításával. A műteremből – ahol 18 díszletkomplexumban forgatták a belsőket – a Mávag-gyár lakatosműhelyébe vándorolt a forgatócsoport, a további külső felvételeket Óbudán, a Pamutipar előtt, illetve a Nemzeti Színháznál, az újabb belsőket pedig az Operában és a Zeneakadémián forgatták. 56 napi munka után, június 27-én [150] ért véget a munka, s eredményeként elkészült a 108 képből, illetve 640 beállításból álló, 2859 méter hosszú –



a korábbi és későbbi fekete-fehér filmekhez képest jóval drágább – alkotás. [151]

A *Dalolva szép az élet* „eredetisége”, újszerűsége abban rejlett, hogy a vígjátékokra emlékeztető jellemábrázolással, bizonyos „negatív jelenségek” karikírozásával „a szocializmus építése kapcsán a kultúr-munka egy fontos kérdését” dolgozta fel, amire magyar filmben eddig nem akadt példa, ezt „csak a Szovjetuniónak sikerült megvalósítania”. [152] Mikor a film témája ismeretessé vált, méltán keltett nagy várakozást, hiszen „a kultúr-munka ügye üzemeinkben rendkívül időse-rű, dolgozó népünket erősen foglalkoztatja”. A cselekmény két szálon bonyolódik párhuzamosan, s két különböző, de egymással összefüggő konfliktus kapcsán szemlélteti az idős és fiatal munkásgeneráció szem-benállását, ízléskülönbségét a termelés és a kultúra „frontján”.

A Váci Gépgyár Nemzeti Vállalat műhelyében sajnálatosan megnőtt a selejt. Az üzemvezetés értekezletet hív össze a selejtcsökkenés lehetsé-ges módzatainak megbeszélésére. A legjobb ifjúmunkás, Torma Feri (Soós Imre) a besülő késeket, a gyakori késcserét, az ebből adódó idővesztést okolja, s egy újtáson dolgozik, amely a selejtet nagymér-tékben csökkenti. Az újtás azonban csak nem készül el. Társai Berta bácsihoz (Bihari József), a sokat tapasztalt szakmunkáshoz irányítják, de Feri egy kézlegyintéssel elintézi az öreg: rossz, maradi, ásatag, a felszabadulás óta nem fejlődött. Az öreg megsértődik. Többé hallani sem akar Feriről, hiába környékezi meg újra az immár kétségbeesett fiú. Berta és barátai, Seregély (Latabár Kálmán) és a többiek évtizedek óta a gyár munkáskórusában, az *Ezüstlant* dalárdában énekelnek, Réz Győző (Balázs Samu) irányítása alatt. A karnagy hiú, becsvágyó ember, aki saját, kétes értékű szerzeményeit erőlteti a kórusra, s megtépzott tekintélyét féltve öröködik azon, hogy a dalárdába ne hatoljon, ne ha-tolhasson be a politika, a mozgalom, az új idők szele. Így tett a múltban is, s ezt „felettesei mindig honorálták”. „Mi most is számítunk magára” – mondja neki a hajdani kultúrfőtanácsos. Az országos dalosünnepély hírére, amelyet az Operaházban rendeznek, Réz újabb szerzeménnyel áll elő, és benevezeti a versenyre az *Ezüstlantot*. Sorra elüldözi a jó hangú munkásfiatlokat, neki csak idősekre, hí követőkre van szüksége. A fiatalok körében nő az elégedetlenség, és lázadásba csap át. La-katos párttitkár (Ladányi Ferenc) és Torma Feri köré tömörülve elhatározzák, hogy új dalárdát alakítanak, új karmesterrel, Nagy Pis-tával (Gálcsiki János) az élen, aki korábban a gépgyárban dolgozott, de most a Zeneakadémián tanul. A munkaverseny ügye Budapestre szó-lítja a párttitkárt, s az alkalmat kihasználva, ő egy pesti gyár kultúr-munkáját is tanulmányozza. Végleg meggyőződik arról, hogy helyesen cselekszik, amikor az új dalárda életre hívását szorgalmazza.

Nagy Pista érkezésével Réz helyzete megrendül. Mind többen hagyják ott a régi kórust, s pártolnak át az újhoz. A kultúrteremből is kiszorítják őket. Réznek mindössze egy új tagot sikerül toboroznia, Swing Tónit (Pongrácz Imre), a csónadrágos jampecet. A sarokba szorított karnagy döntő lépésre szánja el magát: felfedi a kórustagok előtt, mire megy ki a játék. Az öregek – mondja – már nem kellene! Az idősök és fiatalok között gyorsan elmérgesedő viszonyt Lakatos hozza rendbe. Rábeszéli Bertát, segítsen Ferinek az újításban. Feri végre megkérheti Kádas Zsóka (Ferrari Violetta) kezét, akit Berta hatodmagával nevel, minek-utána elhunyt dalostársuk lányát közösen fogadták örökbe. (Zsóka „az üzemi napköziben neveli a szocialista Magyarországi ígéreteit”). Már minden elsimulni látszik, amikor a gyárkapun kilépő öregeket pimasz hangú felirat fogadja a szemközti falon: „Le az Ezüstlanttal! Ki az öregekkel a gyárból!” (A feliratot – Réz felbujtására – Swing Tóni festette). Berta ezek után megmakacsolja magát: mégsem önti ki a fogaskerekeket Torma Feri számára. Lakatos azonban ezúttal is segít: majd kiönti ő. Ő sem volt akármilyen öntő! Felnyitja Zsóka szemét, elmagyarázza neki, kinek áll érdekében ellentétet szítani öregek és fiatalok között. Swingnek? Nem. Ő csak eszköz. Réz a felbujtó. Az összesereglett öreg dalosok előtt Lakatos leplezi le a karnagyot, aki káros, elavult, reakciós szakmai tevékenységével – amerikai professzorokra hivatkozva – akadályozza, hogy az új munkáskultúra megfelelő rangot, elismerést kapjon. Lenin, Sztálin, Zsdánov tanításait idézve veri vissza a megörökönyödött karnagy szakmai érveit, aki vert seregének pillantásaitól lesújtva, megszegyenülten oldalog el. Az *Ezüstlant* és az *Új hang* dalárda egyesül, és Nagy Pista vezényletével fellép az Operaházban. Minden jó, ha jó a vége: Berta kiönti a fogaskerekeket. A munkában is megvalósul az összhang öregek és fiatalok között, bizonyításgul, hogy ha megvan az egység, a reakció nemcsak csatát veszíthet, de esélye sincs, hogy a háborút megnyerje.

A *Dalolva szép az élet* „érdekes” és fontos témát dolgozott fel. A jó kultúrmunka – cseng ki a filmből – segíti a dolgozók fejlődését, javítja a termelőmunkához való viszonyukat. Miközben az új munkásnemzedéket ünnepli, kezdeményezőkézségét, újító szándékát, elszántságát dicséri, arra is figyelmeztet, hogy azért „jó az öreg a háznál”. Az idős munkásgenerációra szükség van, szaktudása megbecsülést érdemel. Tapasztalataiból csak okulhat az új nemzedék. Rávilágít arra, hogy az életnek nincs elhanyagolható területe: „ahol mi nem vagyunk, ott az ellenség van”. [153] A harc minden téren folyik: természetben, kultúrában, sportban, magánéletben, és aki az egyik területen lemarad, a másikon sem tud helytállni. A kultúra fontos értékordo-

zó, tudatformáló erő, nem mindegy, hogy kinek a kezében van a karmesterpálca.

Filmgyártásunk első ízben modellezi az öreg és fiatal szakmunkás magatartását, viszonyát, s mindjárt a békés egymás mellett élés érdekében agitál. Az ellenség rafináltan és leplezve fejt ki aknamunkáját. Réz látszólag nem tesz semmi különöset, nem uszít, nem gyújtogat, nem gyilkol. Csupán szomorú, lehangoló dalokat énekel a dalárdával („Éhezünk és szenvedünk” – mondja a dal, miközben a munkás jót harap a nagy karéj zsíros kenyérbe), a dekadencia szellemét csempészi be a munkáskultúrába. Szövetségesei a Swing Tóni-féle figurák, „akik egy húron pendülnek az üzemben még fellelhető néhány reakcióssal, jobboldali szociáldemokratával”, s akikkel a „Réz Győzők hamarosan egymásra találhatnak, örömmel ragadnak meg minden eszközt [...], hogy békétlenséget keltsenek az üzemi dolgozók között”. Ezek többségét azonban más fából faragták, nem mennek olyan könnyen lépre. „Fiatalok és idősök szeme felcsillan, ha a gyár ablaka előtt néphadseregünk daliái vonulnak vidám énekükkel. Felkapják a kedves melódiát, és együtt énekelnek a katonákkal.” [154]

„A párttitkár – jellemzi kedvenc figuráját Mérai – a munkásokhoz helyesen viszonyul, azonban az első pillanatban nem ismeri fel a termelés és a kultúrmunka közti összefüggéseket.” Ám Lakatos párttitkár „Ladányi kiváló képességei ellenére sem” tudott közel kerülni a munkások és a közönség szívéhez – mutatott rá Pudovkin. Ennek oka, hogy Ladányi nem foglalkozott az életnek azokkal a részleteivel, amelyek nem szerepelnek a filmben. A legkisebb epizódszereplőnek is – hangzott Pudovkin tanítása – tisztában kell lennie nemcsak az alakítandó figura pontos jellemrajzával, de annak teljes életútjával. Ladányi ezt nem kutatta fel magában, gyárlátogatások, beszélgetések során nem ismerkedett meg a munkások gondolatvilágával, így párttitkára nem válhatott hús-vér alakká, megmaradt szerepei egyikének. [155]

Míg a főszereplők viselkedését, beszédét és érvelését pontosan körülírta a korszak ideológiája, az író alkotó fantáziája, a tényleges valóság a mellékszereplőkön keresztül hatolt be a napfényben fürdő üzemcsarnokok ellenére vérszegény, sápatag világba. Az ideológia zsinórmértékével kicentizett dialógusok közben végre spontánnak tűnő megnyilvánulásokat hallani szájukból, közvetlen, emberszabású alakokat, s a valóságból a fikció világába lépve sem veszítik el mértéktartásukat. Sereglény szerepében Latabár Kálmán egy nagyszerű alakítás-sorozat első gyöngyszemével szolgál. Bámulatra méltó, ahogy Latabár kidolgozza figuráinak sajátos arculatát, s ugyanakkor – mint a nagy

színészegyéniségek – mindig megőriz valamit magából. Minden szerepe mögül előbukkan a Latabár-arc, a Latabár-mimika, életre kel a Latabár-gesztusrendszer. Hálás szerepek ezek – mondhatnánk –, de Latabár érdeme, hogy hálássá tette őket. Egy kifejezőképességében érett művész pályájának legemlékezetesebb korszakát idézi ez az egy-néhány epizódalakításból formált szerepkoszorú.

„Seregély figuráját [...] az élet adta [...], egy amatőr bűvész, aki óriási sikert aratott azzal – mondta az író –, hogy semmi sem sikerült neki.” A filmbeli könyvelő is bűvészbabérokra pályázik, furfangos szerkezeteket ötöl ki, amelyek azonban sosem azt teszik, amit ő és mások várnak. Ha Seregély-Latabár megjelenik, még semmit sem mond, még semmit sem tesz, de máris nevet a néző. Pongrácz Imre Swing Tónija – széles vállú, szűkülő, kockás zakójában, csónadrágjában, széles karimájú kalapjában, gojzervarrású, vastag talpú cipőjében – az első, de máig legemlékezetesebb mítoszteremtő jampec filmjeinkben. Hanyag mozgású, hosszú, fergeteges táncot járó lábai, flegmája nem egyszerű karikatúra, hanem a városi folklór hiteles lelete. Aki látta Balázs Samut Réz Győzőként, sosem feledheti. Alkata, megjelenése predesztinálta erre a szerepre, amely egyben be is zárta a negatív karakterek börtönébe, ahonnan későbbi filmjeiben sem szabadulhatott.

A *Dalolva szép az élet* több tekintetben is hagyományteremtő filmalkotás. Elsőként él a *tömegdal* mozgósító erejével – a kórus erre kiváló alkalmat is szolgáltat –, a helyzet- és jellemkomikum sem hiányzik belőle, és a főszereplőket olyan mellékalakokkal veszi körül, akik feledtetni tudják a sematikus hősöket. Ideológiát és humort jól kiporciózott dózisokban adagol, s eléri, hogy – miközben a film pereg – az előbbit elfeledjük. Keleti egy jó mester biztonságával és tapasztalatával ügyel arra, hogy ez a kétfajta orvosság, egymás hatását semlegesítve, életben tartson filmet és érdeklődést egyaránt. Nagyon jó érzékkel válogatja meg szereplőit – a *Janika* esetében láttuk, hogy csak a szerepre legmegfelelőbb színésszel hajlandó dolgozni –, ha kell, az új arcoktól sem riad vissza. Ő indítja el pályáján a film női főszereplőjét, Ferrari Violetát. Ferrari – aki kislányszerepekben kínlódva végig az első éveket, a *Gázolás* Zenthe Juditjaként jut el a csúcsra – Soós Imrével oly tökéletes kettőst alkotott, hogy Keleti egy percig sem habozott, s következő mai tárgyú munkájában, a *Civil a pályán* című filmben – amely a korszak legnagyobb kasszasikerét aratta [156] – újra összepárosította őket.

1948-ban, a második világháború után rendezett első olimpián a magyar sportolók 10 aranyérmét nyertek, ezenkívül számos ezüst- és bronzéremmel térhettek vissza Londonból. A 9 milliós Magyarország sportnagyhatalommá vált. A testkultúra fejlesztése a politikai nevelés fontos eszközévé minősült. Ezzel – a munka, a kulturálódás, a magánélet szférájának ideológiai célzatú kisajátítása után – jóformán nem maradt az ember életének olyan tevékenységi köre, amelyet a politika a maga céljai szerint szabályozni, korlátozni ne próbált volna.

A minőségi vagy élsport azonban nagy tömeget nem mozgató meg, viszonylag szűk kört érintett. „Mi – jelentette ki Rákosi Mátyás 1948-ban – a sportot a legszélesebb népi tömegek egyik legfontosabb kulturális tevékenységévé akarjuk fejleszteni.” 1949. április 4-én a munkaverseny- és kultúrmozgalom után megszületett hát „a legszélesebb népi tömegek” sportolását biztosítani hivatott, annak keretétől szolgáló (*Munkára, harcra kész*) tömegmozgalom, az MHK. Az MHK, illetve a tömegsport népszerűsítése érdekében vette fel tématervébe a filmgyártás a majdan *Civil a pályán* címre elkeresztelt film ötletét.

A novellát két népszerű sportriporter, Szepesi György és Gulyás Gyula írta 1950-ben, Csillag István közreműködésével. A film terén amatőrnek számító szerzők egy megfelelő forgatókönyv megírásával nemigen birkózhattak meg. Ezért azt két vérbeli hivatásosra, Békeffi Istvánra és Nóti Károlyra bízta. Ők gyúrták, formálták át a sport propagandját talán jól szolgáló, de sikeres film alapjául aligha megfelelő vézna történetecskét milliókat szórakoztató, igazi filmvígjátékká. Szinte jelenetről jelenetre érzékelni, mi az, amivel a rutinos szerzőpáros gazdagította a témát. [157] Az ő fantáziájuk szüleménye Karikás, a sportért elméletben rajongó, a gyakorlatban ügyetlen, csetlő-botló termelési felelős, akit Latabár Kálmán személyesít meg mindmáig emlékezetesen. A főszereplők mondatai már mind a feledés homályába vesztek, de ki ne emlékezne – ha ezt a filmcímet hallja – Karikás sportleckéire, kórházi szökésére, szurkolására és vitájára a meccset szóltanul élvező, épp ezért őt felettébb ingerlő szakállal (Latabár Árpád)?

A Vörös Traktor gyár esztergaműhelyében munkakezdekor mindenki a helyén van már. Izgatottan várják az emberek, hogy a tegnapi eredmények alapján kinek a brigádja kerül fel elsőként a versenytáblára. Mindössze egyetlen esztergapad árválkodik: gazdája,

Teleki Jóska (Szusza Ferenc), a gyár labdarúgócsapatának ünnepelt sztárja még várta magára. Brigádvezetője, Rácz Pista (Soós Imre) őt okolja a brigád lemaradásáért. Pista számára csak a munka, a versenymozgalom számít, a sportot és a sportolókat nem sokra becsüli, naplopóknak tartja őket. Emiatt komoly szóváltása támad a későn érkező Telekivel. A futballista megsértődik, összevesznek. Az üzem dolgozói – felismerve az MHK-mozgalom jelentőségét – munka után Rácz Pista vezetésével a sportpályára indulnak. A pályán azonban a labdarúgócsapat tartja edzését. Rácz Pista, a sportfelelős leparancsolja a pályáról a hétvégi mérkőzésre készülő futballistákat. A tiltakozó intézővel, Bogdánnal (Solthy György) közli, hogy ezentúl meg kell osztaniok a pályát az MHK versenyeire készülő munkásokkal. Az intéző és Rácz között ezzel kitör a „háború”. A Béke-stafétára az üzem is csapatot állít. Pista a résztvevők között van, de állóképessége nem lévén, majd „belehal” a néhány száz méteres táv lefutásába. A kudarc annál fájóbb, mert szenvedésének tanúja is akad, Marika (Ferrari Violetta), Teleki Jóska húga, akiről Pista nem is sejti, kicsoda. A kudarcérzet és a Marika iránt születő rokonszenv arra indítja, hogy az eddigénél többet foglalkozzon a sporttal, testkultúrával. Egy balatoni üdülés jó alkalomnak ítélik a különféle sportágak elsajátítására. Karikás (Latabár Kálmán) „irányításával” veti bele magát a sportolás örömeibe – aki elméletben minden sportot kiválóan ismer, a parton úszást, evezést oktat tanítványának, de se úszni, se evezni nem tud.

A Vörös Traktor labdarúgócsapata kupadöntőre készül. Ezt az alkalmat ragadja meg Bogdán, hogy megindítsa a háborút a „civiliek” ellen. A sértett Telekiben – hiúságát legyezve – elülteti, hogy nélküle a csapat mit sem ér, s biztatja Jóska, bizonyítsa is be: jelentsen sérültet a döntő meccs előtt. Ő azt is elintézi, hogy néhány napra kórházba kerüljön kivizsgálásra. Valódi célját azonban Teleki előtt sem fedi fel. Egy játékosügynök, Kubanek (Pethes Sándor) közvetítésével el akarja adni Telekit egy olasz proficsapatnak, és már kicsempészéséről is gondoskodott. Jóska a kórházi ágyon heverve hallgatja a rádióközvetítést a várva várt kupadöntőről. Az egész stadion lázban ég. A Vörös Traktor a biztos esélyes, de Jóska nélkül szárnya szegett madár. Az eredmény az első félidő végén katasztrofális: a Vörös Traktor vesztesre áll. Marika, aki korábban már értesült bátyjától, hogy nem sérülése, hanem sértődése miatt maradt távol a pályától, riasztja Rácz Pistát. Ő Karikással besiet a kórházba, megszökteti Telekit, s otthagyja helyette Karikást. Karikás a műtőből kénytelen az ablakon át meglepni, ha nem akarja, hogy vakbelét kivegyék.

A Telekire várakozó sofőr „elrabolja” a pokrócban kisettenkedő alakot, azt hiszi, hogy a híres futballistával van dolga. Az autóban – a fél szavakból mit sem értő Karikás előtt – leleplezi az összeesküvést, felfedi Teleki úti célját.

A rémült Karikásnak cselvetéssel sikerül megszöknie a határ felé száguldó autóból, s megérkeznie a második féldő utolsó perceire. A stadionban az első féldő óta nagyot fordult a világ: Teleki megjelenése, játéka szárnyakat ad a csapatnak. A Vörös Traktor győz. A felsült Bogdán azonban nem adja fel. A sportversenyen alattomosan szöget ver az egyik futó cipőjébe, aki belelépve kiállni kényszerül. Helyét azonban Rácz Pista veszi át, s a váltó győztesen fut a célba. Pista és Jóska kibékülnek, Bogdán lelepleződik, s Marikának most már nem kell szégyenkeznie választottja miatt, aki ország-világ előtt bizonyította, hogy már nemcsak kiváló dolgozó, de edzett sportoló is.

Az első magyar sportfilm felvételei 1951. június 28-án kezdődtek, és 55 napi forgatás után, október 30-án fejeződtek be. A magyar színesfilm-gyártás történetében első ízben fordult elő, hogy egy negatív helyett kettőt készítettek, ami a pozitív kópiaszámot rendkívül kedvező mértékben befolyásolta. [158] Igen jelentős tényezőnek számított ez, hiszen a korábbi produkciók 18–20 ezer méterből csak egy, Keletiék 22 ezer méterből pedig két teljes negatívot bocsátottak a filmgyár rendelkezésére.

A *Civil a pályán*, sportfilm lévén, nemcsak tömegeket mozgatott meg a forgatás során, de a sportesemények számos, előre ki nem számítható mozzanatát is figyelembe véve, minden eddiginél nehezebb feladat elé állított operatőrt és rendezőt. Így például a filmben látható labdarúgó-mérkőzés betétjéhez két futballmeccs teljes felvételéből vágták össze a felhasznált anyagot. Illés György operatőr a Béke-stadiont az utca megszokott forgatagába illesztve vette fel, eltérően a korábban megszokott filmezési gyakorlattól, amelyben statisztéria bevonásával rekonstruálták az utcai forgalmat. Színes film esetében ez első ízben zajlott megrendezetlen körülmények között. A színes film költségigényei miatt [159] korlátozni kellett a statisztériát, a szükségeshez képest kevesebb statisztia miatt viszont számos felvételt fel kellett bontani – totálók helyett féltotál beállításokra –, hogy a meglévő „anyagot” a leggazdaságosabban ki tudják használni. A labdarúgó-mérkőzésnél a csepeli stadion nézőterét a szükséges 5 ezer szurkoló helyett így 2 ezerrel tudták „megtölteni”. A plánozásnak egyebek között ezt kellett figyelembe vennie, illetve kiaknáznia a 2616 méter hosszú film munkálatai során. [160]

A *Civil a pályán* a sportról szólt, a testedzés, a testkultúra szükségességét hirdette, amely testre-lélekre, akaratra és munkaerőkölcsre egya-

ránt jótékony hatással van. Bonyodalmának magvát a sport és a munka látszólag kibékíthetetlen konfliktusa szolgáltatta. Míg a *Dalolva szép az élet* a munka és a kulturálódás harmóniájáról „dalolt”, a sport (kivált az élsport) és a munka látszólag egyaránt egész embert követelt. Teleki Jóska alakjában – anélkül, hogy valós státusára utaltak volna – a sportállásba „bújtatott” élsportoló magatartását és munkához való viszonyát igyekeztek érzékeltetni. Az olimpikonok, élsportolók – ez közismert volt akkor is – munkahelyükre csak a fizetésükért jártak be, amatőr státusuk valójában profi sportolót rejtett. A film ezt a kérdést nem meri nyíltan bolygatni, ezért Teleki alakja irreálissá válik. Ő, a válogatott szintű futballista, akiért olasz klubok nagy összeget hajlandók áldozni, akit külföldre akarnak csempészni – nap mint nap esztergál. A film azonban azt kívánta bizonyítani, hogy „a minőségi sport és a tömegsport szembeállítása csak az ellenség érdeké”. „Hazánkban [a kettő] egymástól elválaszthatatlan, mert mind a kettő egy célt szolgál: népünk egészségét, edzettségét, derűjét.” [161] Ezért akar az élsportolóból is élmunkást faragni Rácz Pista. Telekit így „lényegében” pozitívrá formálták – a Kollégiumi Bizottság útmutatásához híven. Egyetlen negatív tulajdonsága a hiúság. Ez vezeti félre, ez szolgáltatja ki az ellenségnek. „Világosan látni kell azonban – hangzott az instrukció –, hogy az ellenség csábításának lényegében határozottan ellenáll, pusztán a játéktól hagyja eltúlni magát.” Húga kritikája nem hatja meg, de Rácz Pistától megkapja „a játék vágyához szükséges eszmei-politikai tartalmat”. [162]

A munka és a sport konfliktusának modellezése két síkon, két szereplő életvitelében is jelentkezik. A film igazi hőse nem az élsportoló Teleki, hanem az élmunkás Rácz Pista, Teleki szakasztott ellentéte. Ő a munka „frontján” produkál kiválót, de gyatra teljesítményt nyújt a sportban. Neki e tekintetben kell megváltoznia. A film befejezése arról biztosítja a nézőt, hogy mindkettőjük szemléletében gyökeres változás állott be, mindketten felülemelkedtek önmagukon, legyőzték rosszabbik énjüket. „Eszmeileg-politikailag helytelen [azonban], hogy a film egyenlőségjelet tesz a munka elhanyagolása és a sport elhanyagolása közé.” [165] A helyes álláspontot Teleki Marika képviseli: mint hal a vízben, oly könnyen mozog munkában, sportban egyaránt. S még szép is, kedves és vonzó, apjának jó gyermeke, fivérének kritikus, de szerető testvére.

A film alkotói azonban – a tématerv irányelveinek megfelelően – mindenekelőtt a tömegsport, a frissiben útjára indított MHK-mozgalom nehézségeiről és eredményeiről kívántak beszélni. A valóság némi-



képp rácsfolt a hivatalos álláspontra, amely szerint száz- és százezrek kapcsolódtak az MHK-mozgalomba. A szervezett s ily módon már eleve ellenszenvenssé tett mozgalom, „testkulturálódás” néha ellenálást, a leggyakrabban pedig közömbösséget váltott ki a munkások soraiban. A film oly fürgén mozgó, serénykedő, izzadó kövérjei és kehesei, lihegő, kifulladásig üreg szakijai a valóságban messze ívben elkerülték a sportpályákat, s munka után inkább a gyárközeli kiskocsmákat, kerthelyiségeket látogatták makacs konoksággal. Ők voltak azok a „valakik”, akik az MHK-ban „valamiféle unalmas, kötelező, színtelen mozgalmat láttak” [164], s ebbeli meggyőződésükben a film „csattanós válasza” sem nagyon rendítette meg őket. Hiába vonult fel mhk-zónak álcázva vagy a gyári csapat dresszébe rejtve élsportolók (Gyarmati Olga, Papp László, Keleti Agnes, Pataki Ferenc), válogatott futballisták sora (Henni, Balogh II., Deák, Egresi), a közönség nem ment lépre, sőt, felfedezve a szereplők álarcá mögé bújtatott valódi személyiségeket, jót derült az álamatórök izzadságos buzgalmán. A film végeredményben, szándékával ellentétben, nevetségessé tette a sportoló-lihegő „civileket”.

Békeffi és Nóti az új, nevelő hatású „eszmei mondanivaló” leple alatt ezúttal is a hagyományos, polgári vígjátékot csempészte vissza a szocialista filmgyártásba. A helyzet- és jellemkomikum, „több, jelképes erejű apróság” [165] (amikor például Bogdán szeget szúr a futócipőbe, azt a magyar címerből veszi ki, mire az leesik a falról), igaz, néhol már ismertnek tűnő fogásokkal, de mindig mosolyt csal ki, nevetést fakaszt, s elviselhetővé teszi a rossz jelszavakat visszacsengő mondatokat, a lejáratott frázisokat. A humor azokban a jelenetekben tör ki elemi erővel a felszínre, amelyekben Latabár, illetve a Latabárok játsszák a prímet, de néha-néha „besegít” a Csótányt alakító Tompa Sándor vagy az Inke bácsit megszemélyesítő Peti Sándor is. Solthy György viszont szenved a „különösen kezdetleges, sematikus ellenség”, Bogdán szerepében. „A sötét lelkű és még sötétebb ábrázolatú intézőről első pillanatban látszik, hogy ő az ellenség.” [166] Egy „rosszul felfogott” egyéni érdekeit sértő döntés okozta traumából éledve, fokozatosan sodródik praktikáival a mind súlyosabb vétségek irányába: áruba bocsátja Telekit, „szabotálja” az MHK sikerét. A film érzékletesen igyekszik illusztrálni, hogy nemcsak a kultúrterületnek vannak megbúvó kártevői, de a sport sem független az osztályharctól.

Míg a múltban gyakran és joggal érte szemrehányás filmjeinket, hogy „éterien” ábrázolják a szerelmet, szemérmesen elsikkasztva a csókot – főként a hosszú, forró csók volt évekig hiánycikk a magyar

mozivásznzon –, a *Civil a pályán* ezzel szemben abban vétkezik, hogy „a csókot ábrázolja, szerelem nélkül”. S e „formalizmus” vétségét még továbbiakkal tetézi: „az üzemi csasztuskabrigád – a népszerű Harsányi-együttes triójának alakításában – holmi bárénekesek csoportjává züllik”, a Balaton-parti felvételek pedig „egykori ízléstelen szerelmes levezőlapokra” emlékeztetnek benne. [167]

A *Civil a pályán* a szocialista „humor műfajára” hívta fel a figyelmet. A heteken, majd hónapokon át telt házak előtt pergő film, az el nem apadó érdeklődés jól mutatta, hogy a közönség letette voksát a „humoros műfaj” mellett. Nem akármilyen humor kapott ezúttal megnyilvánulási lehetőséget, hanem a „népi demokrácia erősödéséért harcoló, a magunk életét ábrázoló szocialista humor”. A siker sem hasonlított „a régi értelemben vett sikerre”. Ezúttal is elleneztek azt – nyilatkozta a filmgyár igazgatója –, hogy eszmei tartalom helyett a közönségnél régebben bevált tényezőkre [...] „helyzetkomikumra” építsék az alkotók a filmet, „de határozottan amellett vagyunk, [...] hogy az új, szocialista humor [...] minél nagyobb tömegeket vonzzon”. [168] Miért tetszett mégis a *Civil a pályán* a közönségnek? „Semmi esetre sem azért, mert – mint állítják egyesek – »1 forint ötvenért footballmeccs, Latabár és az illető még moziban is volt«, hanem mert a film egy lépés előre, de éppen hibái miatt nem fordulat, nem minőségi változás.” [169]

Egy korszak legsikeresebb, leglátogatottabb filmje valószínűleg sehol és semmikor sem kapott még olyan egybehangzóan, egyértelműen elmarasztaló, kedvezőtlen bírálatot, mint amilyennel a *Civil a pályán* „büszkélkedhetett”. Holott a sematizmus hibái nem ütköztek ki bántóbban ebben a filmben sem, mint a korszak többi alkotásában, s tagadhatatlan erényei mentik gyarlóságait. A kritikai ösztűz voltaképpen egy lappangó, rossz közérzet, egy bevallatlan, feloldhatatlan, főképp kimondhatatlan ellentmondás feszítő erejének kockázat nélküli kifejeződése volt. Abban a szemléletben gyökereztek a bajok, amelyet nyíltan bírálni csak a júniusi fordulat után lehetett, de amellyel szemben az ellenérzés már korábban is ott munkált az alkotóban és kritikusban: a szórakoztatás szégyellni való tevékenység, a művészet köntösében jelentkező szórakoztatás pedig kivált elítélendő, hacsak a pártosság nem menti. „A jó film és a közönségsiker nem ellentmondó jelenségek” – hívta fel a figyelmet, röviddel miniszteri kinevezése után, Darvas József. „Filmgyártásunk demokratizálódásának egyik döntő feladata a tömeg szórakozását kielégítő könnyű műfaj kifejlesztése” – szögezte le az új miniszter. [170] Pedig a műfaj is, a sikerfilm

is létezett, csak illett volna lelkiismeret-furdalás és szívfájdalom nélkül tudomást venni róla. Mikor erre megérették a körülmények, a magyar filmművészet fejlődése már túlhaladt a szórakoztató film problémáján. Az elkövetkező évek nem a derű korszakát nyitják meg, hanem a helyzetfelmérés realitásabb, s éppen ezért sötétebbre színezett megjelenítéséhez szolgáltatnak inkább keretet. Ezekből a vígjátékokban ínséges évekből visszatekintve, a *Civil a pályán* már egészen más megítélést érdemel.

## Banditák és mintakatonák

---

*Nemrég néztem meg [...] a Nyugati övezetet.  
[...] Politikailag megfelel, de hiányzik a tehet-  
ség sava-borsa.  
Rákosi Mátyás, 1952. [171]*

---

A negyvenes évek végén az amerikai imperialisták azzal vétették észre magukat filmjeinkben, hogy a magyar olajkincs megszerzésére törekedtek – sikertelenül. Módszereik néhány évvel később sem finomodtak. Ezúttal ezek a „banditák” agyrablásra készültek: a magyar tudomány jeles képviselőjét kívánták Amerikába kényszeríteni. Gaztettük egy magyar munkás szemfülességén, rátermettségén bukott meg. Ezt a galád merényletet nem Allen Dulles, a CIA főnöke tervezte ki Washingtonban, hanem Bacsó Péter és a filmgyártásban rendezőként debütáló Várkonyi Zoltán a Gyarmat utcában. Brudermann és Dalton szálnalmas amatőröknek tűnnek a *Nyugati övezet*ben színre lépő vérbeli profikkal – Thompson ezredessel és társaival – összehasonlítva. Az egyéni kezdeményezést itt már jól szervezett csapatmunka váltja fel, az amerikai hadsereg és a hírszerzés ad nyomatékot egész súlyával a kitervelt akciónak, az emberrablásnak. Az amerikai imperializmus jelképe, a hadsereg első ízben jelenik meg magyar filmben, ördögi tervet dédelgetve. Álnok, a behízelgő, sima modorú, de kegyetlen képviselői ébresztik rá a dolgozókat, milyen ellenféllel áll szemben a szocialista Magyarország.

A *Banditák* – a későbbi *Nyugati övezet* – ötlete Bacsó Pétertől származott. Az antiimperialista tématervi pont konkretizálása kedvező fo-

gadtatásra talált valamennyi fórumon. Fő érdeként újszerűségét dicsérték, alakjait valószerűnek tartották. Mindezek alapján bő vázlatot rendeltek Bacsótól, a forgatókönyv megírását pedig Karinthy Ferencre és Várkonyi Zoltánra bízta. Az elkészült forgatókönyvet – annak rendje-módja szerint – előbb a Dramaturgián, majd a minisztérium Filmfőosztályán vitatták meg, és a Kollégiumi Bizottság ülésén véglegesítették a vele kapcsolatos álláspontot. Mint az már szinte szokássá vált, számos ponton változtatni kellett a leírtakon, cselekményen és szereplőkön egyaránt. [172] 1951. július 9-én – egy nappal a forgatás megkezdése előtt – Várkonyi közölte, hogy 172 métert húztak a filmből [173], és „nagy művészi áldozattal” további 64 métert tudnának még húzni.

A hosszadalmas elfogadási folyamat ezúttal is megakadályozta, hogy a film gondos előkészítés után induljon útjára. A felvételek 1951. július 10-én kezdődtek Várkonyi Zoltán irányítása alatt. A rendező – berlini kiküldetését kihasználva – előkészítés nélkül forgatta le Walter Roskopf operatőr közreműködésével a film valamennyi berlini külsőjét. A forgatókönyvben 39 belső (díslet) és 16 különböző külső motívum szerepelt, hatféle, háttérvetítéssel felhasználandó betét. A film második felében a nagyméretű díszletek jó része – a változtatások, s a nem megfelelő előkészítés „eredményeképpen” – kihasználatlan maradt, az egyébként se olcsó produkció [174] költségvetését terhelve. A nagyszabású szállodabelsőket (étterem, lépcsőház, előcsarnok) néhány méteres vágóképekben hasznosították csak. [175] A 39 napi forgatással befejezettnek vélt filmet Révai József és Erdei Sándor szeptember elején tekintette meg nyersvágásban. 4 belsőben játszódó jelenet, illetve 3 külső helyszínek újraforgatását kívánták a vetítés után. [176] A 7 napot igénylő pótfelvételek után Várkonyi szeptember 21-én tényleg befejezte és röviddel később át is adta elfogadásra a 2856 méter hosszú filmet. [177]

Ákos professzor (Somlay Artúr), a világhírhírű ásványkutató a magyar tudomány egyik büszkesége. Intézete élén most olyan műszer előállításán fáradozik, amely a szénvagyon feltárását nagymértékben megkönnyítheti. Régi munkatársa, Örvös (Benkő Gyula), és fiatal kolléganője, Éva (Spányik Éva) segítik kutatásában. Ákos a tiszta tudomány művelőjeként nem ismeri a gyakorlatot, annak jelentőségét egyes találmányok megtervezésében és kivitelezésében.

A párt ezért egy kiváló szakmunkást állít mellé, Kádast (Sziertes Ádám), hogy legyen segítségére abban, hogy a műszer mielőbb elkészüljön. Ákos külföldön élő régi barátja meghívására Nyugat-Berlinbe utazik egy konferenciára, ahová – a tervezettől eltérően – Örvösön kívül Kádas is elkíséri. Ákos becses kincs a magyar népgazdaság számára, vigyázni kell biztonságára, mert értékével az amerikai imperialisták is tisztában vannak. Nem hiába csalogatták Nyugatra, most itt az alkalom, hogy szép szóval, meggyőzéssel, de ha kell, erőszakkal is ott tartsák, a maguk szolgálatába kényszerítsék. A konspiráció már megérkezésekor elkezdődik. A katonai hírszerzés először a gyenge jellemű Örvöst környékezi meg és veszi rá az együttműködésre. Miután kötélnek állt, vele szervezik meg a professzor foglyul ejtését. Barátjára hivatkozva átcsalják a nyugat-berlini amerikai zónába, ahol egy szanatóriumnak álcázott katonai objektumban rázárul a csapda. Kádas, aki apró jelekből ráébredt, mi történik, követi a professzort, de az ellenség karjaiba fut. Az amerikaiak internálják. A táborban azután alkalma van tapasztalni, mit jelent Nyugaton a szabadság. Az amerikaiak azonban nem boldogulnak egykönnyen Ákossal. Nem tudják rávenni az árulásra, hazája elhagyására. Színtelt együttműködésre is csak akkor hajlandó, ha Kádast mellé adják. Az internálótáborból kiszabadult Kádas felnyitja Ákos szemét. Leleplezi az összeesküvést, rávilágít Örvös kétes, kettős szerepére. Lotte (Gobbi Hilda), a német tudós, akit az amerikaiak ugyancsak zsarolnak, mindinkább rokonszenvez Ákossal. Tovább tágtítja a professzor látókörét, betekintést enged az imperialisták módszereibe. Ákos – Kádas tanácsára – belemegy az együttműködésbe. Az amerikaiak diadalt ülnék. Sajtókonferenciát hívnak össze, hogy ország-világ elé tárják, a magyar professzor „a szabadságot választotta”. Thompson ezredes (Somló István), Ákos *case officer*e megszervezi a professzor útját az Államokba. Hajnalban egy autó várja a szigorúan őrzött objektum előtt, hogy a repülőterre vigye. Kádas tanácsára a professzor és a magyar munkás – kijátszva az amerikaiak éberségét – egy órával korábban indul el. Leütik az őr, elrabolják a kocsit, és elszáguldanak az övezethatár felé, hogy Kelet-Berlinbe meneküljenek. A rászédett amerikaiak későn ocsúdnak, Kádasék előnye tetemes. Hajsza indul utánuk, de ők – némi segítséggel ugyan – a szektorhatár alagútrendszerében egerutat nyerve, már a szocialista Németország fővárosában bukkannak a felszínre. Az amerikai imperialisták terve kudarcot vallott. Ákos egy nemzetközi tudóstalálkozón mondott beszédében vonja le a tanulságokat: legyünk mindig éberek, őrizzük rendületlenül a béke érdekében fellobbantott szocialista tudomány szent lángját.

A film – leplezetlen propagandaszólamai ellenére – valós tényekből indult ki. Ez idő tájt igencsak megszaporodott azoknak a tudósoknak

a száma, akik a „keleti blokk” országaiból véglegesen Nyugatra távoztak. Az irányukban megnyilvánuló gyanakvás, a kedvezőtlen munkakörülmények, a tudomány alárendelése a politikának, a gyakorlat túlzó előtérbe állítása, az elméleti munka jelentőségének tagadása megannyi olyan szempont volt, amely a józan elméket mielőbbi menekülésre kényszerítette. Akik maradtak, megalkudtak, vagy szótlanul tűrték – jobb időre várva –, hogy a fölébük helyezett, képzetlen káderek irányítsák a munkát, kijelölve a tudományos kutatás irányát, céljait. A film komoly hangvétele a karikatúráig fokozza a képtelen állapot ábrázolását. „Mi lehet ezzel?” – kérdezi értetlenül a professzor egy kísérlet alkalmával a mit sem tudó Kádastól. S ő tudatlansága magabiztosságával „elmagyarázza” Ákosnak, mi volt a hiba oka. A *Nyugati övezet* tökéletes illusztrációja annak a sztálini tételnek, hogy a szocializmusban minden különbség eltűnik munkás és értelmiségi között. Szándéka ellenére ugyan, de azt illusztrálja, hogy nem a munkás nő fel az értelmiségihez tudásban, hanem az értelmiségi züllik le a tudatlan ember szintjére. Fél, alázatoskodik, a hatalmaskodó kegyét keresi. Kádas a film szerint kiváló munkás, de halvány fogalma sincs a kutatómunka mibenlétéről. Mégis ő irányítja a nála élettapasztalatokban is gazdagabb idős embert. Ő pedig naivan és értetlenül, mindenben követi tanácsát. A szocialista előmunkás dilettantizmusát csak a film készítőinek szakképzetlensége múlja felül. A meseséma függetlenedik a tartalomtól, a részletek hitelessége nem érdekli a filmkészítőket, ők a tartalmi-ideológiai kérdésekre koncentrálnak. Így fordulhat elő, hogy egy gépészeti műhelyben állandóan kémcsövekkel kísérletezgetnek.

A korszak hangulatát jól illusztrálja a már-már betegessé vált éberségkampánynak az alkotók szándéka ellenére is leleplezően hiteles ábrázolása: Ákos professzor páncélszekrényében őrzí az alkatrészeket, amelyek közül mindegyiket más és más csinált. Somlay Artúr – utolsó szerepében – nem ilyen búcsúról álmódott, mint ahogy Spányik Éva a női főszerepben sem ilyen bemutatkozást remélt. Kováts Nóra, Ferrari Violetta, Spányik Éva – sorozatnyi kísérlet (s ez még tovább folyik), hogy a munkás-paraszt tematikájú vagy mai tárgyú filmekben a Szirtes Adám-Soós Imre alternatíva mellé karakterben, kifejezésben, megjelenésben egyenértékű női főszereplőket találjanak. Kérészerűtlen karrierrek, érdemtelen bukások és indokolt kudarcok jelzik, hogy a női főszereplő kiválasztása filmgyártásunk neuralgikus pontja volt és maradt az egész korszakban.

Nem az alkotókból hiányzott a tehetség. A feladat volt irreális. A tudomány szerepének elemzése a szocializmus keretei között nehezen fért össze az imperialista konspirációval. Ismét egy hibrid cselekményszerkezet született, amely sem a politikai propaganda okfejtésének, sem a bűnügyi film megkívánta fordulatos elbeszélésnek nem tudott eleget tenni. A propaganda késleltette a bűnügyi kibontakozását, míg az utóbbi akadályozta az előbbi tételes kifejtését.

Első és egyben utolsó ízben jelenik meg filmjeinkben az ellenség „kemény magja”, az amerikai hadsereg. „Árnyalt” ábrázolása két szinten történik. A hírszerző tiszték ravasz, kétszínű, simulékony „banditák”, akik gígászi terveket szőnek a szocialista országok elpusztítására, tudósaik „kimenekítésére”. A végrehajtók – katonák, altisztek – erőszakosak, primitívek, vérszomjasak. Ez egy merőben más fegyveres testület, mint amilyet az *Ütközet békében* című film ismertet meg nézőivel.

Szabó Lászlónak a hadsereget népszerűsítő, „erejét, a néppel való szoros kapcsolatát, emberformáló munkáját” [178] bemutató témájából csak hosszadalmas „vajúdás” után születte meg a forgatókönyvet Halász Péter, akit a szerző tapasztalatlansága, gyakorlatlansága miatt bízott meg a filmgyár a téma formába öntésével. A forgatókönyv első, vázlatos formája nem felelt meg, a második változat elkészítésére pedig – a szokásoknak megfelelően – kevés idő állt rendelkezésre, mert a film előkészítése, forgatása már jó előre eszköz- és időigényesnek látszott, tömegjelenetei szervezési szempontból is komoly erőpróba elé állították a filmgyárat, az alkotókat. A néphadsereg egész „gépezetét” meg kellett mozgatni, nagyszámú statisztériát kellett toborozni. Halász nem ismerte a honvédség életét, a katonai szolgálati szabályzatot, amelyet viszont a forgatókönyv megírásakor következmények nélkül nem hagyhatott figyelmen kívül. A hadsereg „érzékeny testület” volt, életébe nem engedtek akárkit és akárhogyan beleszólni. A témát egyébként is „kiemelten” kezelték: politikai jelentőségére való tekintettel már a film forgatásának megkezdése előtt, anélkül hogy tudták volna, milyen lesz a produktum, igazgatói jóváhagyással I. osztályba sorolták. [179]

A kezdőt kezdőként felváltó, újdonsült forgatókönyvíró is tisztában volt a feladat „nagyszerűségével”, s bizonyítani akarta, hogy méltó a megbízatásra. A rendező, Gertler Viktor társaságában járta a lakatnyákat. Felkereste az egyik tiszti iskolát is, hogy a parancsnokoktól, növendékektől hallja-megtudja, melyek néphadseregünk életének legfeszítőbb problémái, valós, megoldásra váró nehézségei. „Alig

győztük jegyezni a sok felszólalást. Hatalmas anyagot gyűjtöttünk össze” – emlékezett Halász. [180] A forgatókönyvíró ezt a rohamosan növekvő ismeretanyagot elemezte, rostálta, és az elhangzottak alapján válogatta ki a tipikus jellemeket és eseményeket, mindazt, ami a néphadsereg mindennapi életében szerepet játszik, nehézséget okoz vagy példamutató. Az őszinte, „tényfeltáró” vizsgálódás eredményeképpen született meg azután az *Ütközet békében* forgatókönyve, így esett a választás a fegyvernemre, azon belül pedig a páncélos alakulatra.

A dokumentálás igénye szüntelen kísérte az alkotókat. Szemük mindent lefotografált, agyuk mindent rögzített, mivel azonban nem dokumentumfilmet szándékoztak forgatni, válogatniuk kellett. „Itt kezdődött az író feladata – mondta Gertler –, hogy megkeresse a néphadseregen belül azt a harcot, amely a régi és az új között folyik.” [181] A rendező pedig a szereposztással. Sok azonos korú fiatal kellett találnia, akiket a főszereplő, Szirtes Ádám köré tömörítve az új típusú katona egy-egy mintaképének vagy „díszpéldányának” szánt. Az előbbi a Széki tizedest alakító Molnár Tiborban lelte meg, míg az utóbbira Márkus Lászlót választotta ki, aki a film máig emlékezetes alakját, a falánk, önző, ravasz „haspók” Dánielt személyesíti meg. A zömében főiskolás, „munkás-paraszt származású ifjak” között újoncnak számított Szirtes partnere, a női főszereplő, Szentirmai Éva is.

A forgatókönyv javíthatása, kiegészítése még a vártnál is több időt vett igénybe. Így a külső felvételek jóformán minden előkészítés nélkül kezdődtek meg 1951. szeptember 21-én. Mindössze két napot forgattak, máris le kellett állni a munkálatokkal, hogy a könyvet „végre” rögzítsék. Ezután azonban újabb előkészítés vált szükségessé, ráadásul az időjárás is kedvezőtlenre fordult. Neszmélyre, a szüret felvételeire három ízben vonult ki a forgatócsoport, de harmadszorra már későn érkeztek: a termést leszedték a gazdák. Így azután 150 kg szőlőt fürtönként kötöttek a tőkére, hogy a lányok, kiskatonák valóban szüretelők benyomását keltsék. [182] 51 napi forgatás után, december 21-re fejezték be a munkálatok zömét.

Ezt követően – 7 napon át – a makett-, illetve trükkfelvételek elkészítése folyt. 1952. március 6-án már teljes terjedelmében készen állt a 2622 méter hosszú film [183], amelyben Beke András honvéd, aki kezdetben „mint egy céltalan, rozsdásodó kampósszög a falból, úgy állt ki társai közül”, segítségükkel megvívja belső ütközetét önmagával, s abból megváltozott emberként kerülve ki, „különállását megszünteti, beleilleszkedik rájának, a néphadseregnek, a népnek céljaiba”. [184]



Beke András (Szirtes Ádám), a szövetkezet legjobb traktorosa, magabiztos, öntelt fiatalember. Amit a fejébe vesz, azt meg is valósítja. Hiába óvják barátai, szántás alkalmával a meredek dombokon úzi-hajtja gépét, szíjat szakaszt, tárcsát tör. A rakoncátlan Andriással nem bír se az apja, se az elnök. Megkönnyebbülten sóhajtanak fel, amikor kézhez kapja behívóját: majd a hadseregben embert nevelnek belőle! A bevonuló újoncok taps és üdvözlő közepette masíroznak a laktanya felé a kisváros utcáin át. A zeneiskola ablakaiból lányok integetnek a fiúk felé. Itt pillantja meg András először Marikát (Szentirmai Éva), és rögtön beleszeret. Beke a kaszárnnyában is azonnal felhívja magára a figyelmet hetyke kijelentéseivel, önhiúságával. Öneki ne magyarázzon senki, ő tudja mi a teendő. A menetgyakorlat során „mérgezett kút” mellett táborozik le az osztag. A felirat tiltja az ivást, de Beke bizonygatja társainak, hogy a kutat nem mérgezték meg, hisz a marhák békésen iszogatnak vizéből. Társai értelme ellenére maga is merít belőle, de Antal politikai tiszt (Bessenyei Ferenc) tetten éri, s szégyenszemre hordágyon mint „beteget” viteti a laktanyaába. Büntetése laktanyafogság. A kapus Marikának azt füllenti, hogy beteg. A lány egy zacskó mézcukrot küld a „betegnek”. A maga útját járó Bekét mind nehezebben viselik el társai. Gyakoriak az összeütközések, főként közte és a falujából származó Széki (Molnár Tibor), Beke rajparancsnoka között. A járórversenyen Széki raja sorra megelőzi a korábban indulókat. A biztos győzelem reményében Beke az út megrövidítését javasolja: vágjanak át az erdőn, majd ő mutatja az irányt. A raj eltéved, jelentős hátrányba kerül, tagjai Beke nélkül érnek célba, aki cserbenhagyta őket. Apja, látogatói ismét laktanyafogságban találják. A sorozatos megszigényítés ráébreszti, hogy magatartást kell változtatnia. Elszántan veti bele magát a tanulásba. Széki irányításával éjjel-nappal gyakorol a harckocsi-szimulátoron. Mindene a gép, harckocsivezető szeretne lenni. A páncélosok az éves hadgyakorlatra készülnek. Az álcázott, hatalmas géptestek nagy robajjal gördülnek elő a fák árnyékából. A folyónál gázlót keresnek. Egymás után merülnek alá, hogy néhány percnyi átkelés után, a másik parton bukkanjának fel újra. Már-már úgy tűnik, nem lehet baj, amikor az egyik páncélos, Székiéké, lecsúszik a gázlóról, és a folyó mélyén marad. Csörlővel kell kivontatni, de a drótkötelet a víz alatt kell a páncélos testére erősíteni. A feladat jó tüdőt, elszántságot, bátorságot igényel. Beke vállalkozik rá. Többszöri kísérlet után sikerül kötélvégre kapni a harckocsit, és kiszabadítani a víz alatti fogságából. A nem mindennapos hőstettért Bekének kitüntetés, előléptetés jár.

Az egész film végestelen-végig azt a benyomást kelti, mintha az alkotók pontról pontra megelevenítették volna a hadsereg szolgálati szabályzatát. A fegyveres testület mint egy hatalmas család jelenik meg,

amelyben a megváltozott körülmények között – ellentétben a Horthy-hadsereggel – tiszt és közkatona bensőséges, meghitt, szinte apa-fiú viszonyban áll. Idősebb Beke (Bánhidya László) ezért magától értetődő természetességgel, mint egyik apa a másikhoz, fordul nevelési kérdésekben fia feletteséhez. Az önféjű Beke kétségtelenül egyéniség, akit azonban a film végére sikerül olyan alakatlan masszává gyúrnia, hogy gond nélkül illeszkedhet be a néphadsereg arctalan, személytelen közkatonaínak tömegébe. A hadsereg minden időben ismert volt „embert formáló” képességéről, de a szocialista hadseregben merőben más jellemet faragnak minden újoncból, mint korábban. Összetartásra, kollektív érzületre nevelnek önző és makacs fiatalembereket, türelemmel és meggyőzéssel, de ha kell, szigorral is, amely azonban mindig emberséges. Lám, Bekét, akit sem a téesszelnök, sem az apja, sem bajtársai, sem az imádott lány nem tudott megregulázni, a hadseregnek sikerült ráncba szednie. A rakoncátlan Beke minden hibájával együtt jóval színesebb jellem, mint a szürke mintakatonaa, Széki, de ő is egysikúnak hat Dániel, Kapor (Kozák László) és a többiek mellett.

Beke András csupán névleges főhőse az *Ütközet békében* című filmnek, a valódi főszereplő maga a néphadsereg. Ez az első intézmény, amelynek egész estét betöltő játékfilmet szentelnek. Ilyen megtiszteltetésben nem részesült még sem a Párt, sem az Államvédelmi Hatóság, a szocialista Magyarország akkoriban két legrangosabb intézménye. A hadseregnek megadatott, hogy önmagáról valljon másfél órán át. Beke átnevelése is az intézmény győzelme, nyertes ütközet békében, de „a bajtársak, a lány, az otthoniak előtti megszépülésnek nagyobb szerep jut jellemének átalakításában, mint a kommunista szellemű nevelőmunkának”. [185] Mint egy kiképzésre szánt oktatófilm képei, peregnek előttünk a film kockái, s Pásztor István „gyönyörű tájképeivel csak fokozza hazaszeretetünket”. „Csak az eskü fényképezésével ér el a kelleténél kisebb hatást.” [186] Az egyetlen, ami a nézők emlékezetében maradandóan megragadt e grafitszürke univerzum láttán, az Ránky György Innocent Vince Ernő és Korom István szövegére komponált, „népi hangvétellű tömegdal indulója” (*Szármaya, szármaya a madárnak...*). [187] Mint megannyi filmünk programadó dala, ez is feledtette a filmhez szerzett szimfonikus programzenét, az elhangzó valódi népdalokat és kórusmuzsikát, s egyszerű, de fülbe-mászó dallamával befészkelte magát a mozilátogatók tudatába, elraktározódott a *Dalolva szép az élet...*, a *Rajta sportlars...* (*Civil a pályán*), a *Nyílik a rózsaa...* (*Első fecskék*) korábban szerzett és örök életűnek bizo-

nyuló melódiáinak társaságában, sejtetve a későbbiek [188] és egy „szocialista szellemű” operett elsőpró sikerét.

Mint a vígjáték, az operett sem moshatta le születéséből eredő szégyenfoltját: polgári gyökereit, felmenő ági rokonait, *Luxemburg grófját*, *Lili bárónőt* és a *Csárdáskirálynőt*. E „nemes” rokonok a szocialista színikultúra purgatóriumában megtisztulva újfent polgárjogot nyertek, s idővel elfoglalhatták méltó helyüket színpadjainkon. A műfaj feloldozást kapott. Ugyanis a Szovjetunió-szerte nagy sikert arató *Szabad szél* és a *Havasi kürt* budapesti bemutatói meggyőzően cáfolták azt az elméletet, hogy az operett „a burzsoá színpadok sajátos műfaja [...], nem lehet haladó eszmei mondanivalóval megtölteni; hogy napjaink kérdéseit, mindennapi életünk alapjait nem lehet operettszínpadra vinni”. [189]

Az 1951–1952-es színházi évad legnagyobb sikerét a Fővárosi Operettszínház bemutatója, a Barabás Tibor–Gádor Béla librettója nyomán készült *Allami Áruház* című operett aratta, amelynek zenéjét Kerekes János szerezte. Nagy érdeme időszerűsége volt: életünket tükrözte, valódi konfliktusokra épült. Valóban megtörtént, hogy az *Amerika Hangja* rádióadó bejelentette: a 100 forint címletű bankjegyeket bevonni készülnek. A hír hallatán a vásárlók megrohanták az üzleteket, áruházakat. Mindenki igyekezett megszabadulni az inkriminált bankjegyeitől. Az emberek összевásároltak mindent, ami a boltokban épp akadt, időszakos áruhiányt idézve elő. Barabás és Gádor ezt az eseményt állította darabjának középpontjába, s jól ábrázolt vígjátéki figurákkal élénk, fordulatos cselekményt font köré. Az ötvenes évek elejének számos jellegzetes figuráját állították színpadra, kifigurázva „a kapitalista csökevényeket”, a még élénken ható „burzsoá ideológia” különféle megnyilvánulásait, „életünk új, haladó szocialista elemeit magasztalva”.

A kedvező kritikai fogadtatás láttán a filmgyár kapva kapott a témán, és Darvas Szilárddal kiegészítve a duót, forgatókönyvet rendelt a szerzőktől.

A három forgatókönyvíró 7-8 hónapon keresztül vajúdott az átdolgozással – eredménytelenül. Az irodalmi forgatókönyv nem tetszett a kijelölt rendezőnek. Mivel az idő sürgetett, Gertler Viktor „felpörgette” a tempót. Halász Pétert is bevonta a munkába, és két hét alatt ötven pontot tettek a hónapok óta várt forgatókönyv végére. Majd Makk Károlylyal közösen, 3 napi megfeszített munkával – a szó szoros értelmében éjt napallá téve – a technikai forgatókönyvvel is végeztek szeptember 1-jére. A sietség azonban ezúttal is hiábavalónak bizo-

nyult. A forgatókönyv jóváhagyása elhúzódott, így csak október 17-én kezdődhetett el a „nyári film” forgatása. [190]

A film jelentős része belsőben játszódott. 23 és fél napot forgattak műteremben, 11 napot külsőben. Pán József díszlettervei „itt-ott kozmopolita jellegű vonalaival” megbotránkozást keltettek, s ezeken változtatni kellett. A női főszereplő kiválasztása sem talált egyértelmű helyeslésre. Gertler a színpadon már sikert aratott, rutinos, szép énekhangú, jó alakú Petress Zsuzsára bízta Ilonka megformálását. Akadtak azonban olyanok, akiknek ez az „alkat” nem felelt meg a feladatra. „Petress színészi adottságai és egyénisége aláhúzzák a forgatókönyvben egyébként is meglévő kispolgári és érzelgős jelleget” – hangoztatták. A ruhatervező utasítást kapott, hogy „a jelmezekkel segítse leplezni a színésznő alakjának hibáit”. [191]

A forgatás ilyen előzmények után kezdődött meg 1952. október 17-én. Az elkészült anyagot időről időre megtekintették a minisztérium képviselői, s azt „általában” rendben találták. A gellérthegyi szerelmi kettős *play back*jét, a Budapest-montázs néhány felvételét azonban megismételtették. Az áruházi pánikjelenetben is sok kifogásolnivalót találtak, és javításokat rendeltek el, valamint a film megrövidítését javasolták. A tetőterasz-jelenetet, amelyben Kocsis kinevezését ünnepelték, mint dramaturgiailag felesleges részt, kivágatták a filmből. A filmgyár művészeti vezetése viszont Gábor Miklós játékával volt elégedetlen. Rossz szemmel nézték és észrevételezték, hogy hanyagul mozog, zsebre dugott kézzel játszik, bizonyos jelenetekben szenvtelen. Gertler – bár nem tudni, egyetértett-e ezekkel a megjegyzésekkel – a szükséges korrekciót annak rendje-módja szerint elvégezte az egy-napi pótfelvétel során. Így fordulhatott elő, hogy az 1953. január 8-án befejezett, 2886 hasznos méter hosszú, 2 029 862 forintért forgatott filmből január 13-ra már elkészülhetett a 2829 méteres *standardkópia*. [192]

Az elkészült alkotást végül „komoly eredményként” méltatták. Céljának maradéktalanul megfelelt: szórakoztató formában vetette fel „népi demokráciánk néhány olyan fontos kérdését”, mint a szocialista kereskedelem kialakulása, a harc a felvásárlás ellen, „pozitív választ adva” rájuk. Míg a színdarab említés nélkül hagyta, a film „helyesen” szót emelt az áruk minőségének kérdésében, a cselekményt kivitte az áruház szűk keretei közül az életbe, és arra is alkalmat talált, hogy néhány képben bemutassa „szép fővárosunkat”.

Reggel 7 óra. Villamosok, autóbuszok szállítják a munkába siető emberek tömegét. Köztük van Ilonka (Petress Zsuzsa), a Diadal Áruház divattervezője és Kocsis Ferenc (Gábor Miklós) is, aki egy 5 hónapos tanfolyam után tér vissza munkahelyére. A sors és a tömeg jóvoltából közeli ismeretségbe kerülnek. Ilonka szatyra beleakad Kocsis zakójának gombjába, aki akkor még nem sejt, hogy egy életre foglya marad a bájos ruhatervezőnek. Az áruház nyitásra kész. A tömeg bezúdul a kinyíló kapukon, megkezdődik a mindennapos harc a vevőért. A női és férfi konfekció-osztály ádag munkaversenyt vív. Vezetők, Dániel (Latabár Kálmán), illetve Klimkó (Horváth Tivadar) a magánéletben is rivalizálnak: mindketten Dániel szép beosztottjáért, Boriskáért (Turai Ida) lágolnak. A vevők elégedetlenek a díszítés nélküli, selejtes női ruhákkal. A vita és veszekedés mindennapos vevő és eladó között. Kocsis a rossz minőséget hibáztatja. Ilonka, a ruhák tervezője ezt személyes sértésnek veszi, megharagszik Kocsisra. A férfiszabóműhelyben is kitör a vihar: Dancs (Mányai Lajos) igazgatóhelyettes utasítására – anyagtakarékosság címen – pár centit lecsptek a zakókból, sok a selejtes holmi, a reklamáció. Dancs igazgatói kinevezését várja, de csalódására a volt raktári dolgozót, Kocsist nevezik ki az áruház élére. Dancs bosszút esküszik. Kocsisra nem kis tennivaló vár. A házi konfekció jól dolgozik, de drágán. A forgalom visszaesett. Az eladók nem tanulták meg a szocialista kereskedelmi morált, mindent ráerőszakolnak a jóhiszemű vásárlóra, csak hogy fogyjon a készlet. „Éppen úgy adsz el, mint 20 évvel ezelőtt” – tesz szemrehányást az új igazgató a túlbuzgó Dánielnek. „30 éve vagyok kereskedő, ezt nem lehet behozni 5 hónapos iskolával” – vág vissza Dániel sértődötten. A félreállított Dancsnál éhenkórász rokona, Csorvász, a volt földbirtokos (Pethes Sándor) kilincsel némi kölcsönért. Dancs kiadná az útját egy konyhában elfogyasztott vacsora után, de értesül barátaitól, hogy az amerikai rádió bementta, baj lesz a 100 forintosokkal. Dancs ráébred, hogy a szegény rokont a gondviselés küldte. Megbízza Csorvásyt, hívjon össze minden közeli és távoli rokont. Az összesereglett társaságnak bőkezűen osztja a pénzt, arra biztatva őket, másnap mindent vásároljanak össze az áruházban, amire csak telik. A futótűzként terjedő rémhírre a spekulánsok megrohanják az áruházat, felvásárolják a készleteket. Az üres polcok láttán feldühödő tisztességes vásárlók megnyugtatóására Kocsis segítséghez folyamodik, árut rendel, csitítja a várakozókat. Dániel azonban elemében van. Úgy érzi, most megmutathatja, milyen eladó ő, akit Kocsis leteremtett. Azt az elvet vallja, az a jó eladó, aki nyáron bundát, télen fürdőruhát is el tud adni. Az ellenkezőjét mindenki tudja. A tömeg fenyegető fellépésének következményeitől az áruszállító teherautók érkezése menti meg az áruházat.

A becsapott vásárlók csalódott tömege között törnek utat, sok végnyi szövettel a vállukon, a szállítók, csapást mérve a rémhírek terjesztőire, a spekulánsokra, a Dancs-félékre. Utóbbi lakására egymás után futnak be a dühödt reklamálók. Elégtételt azonban nem tőle, hanem az ÁVH-tól kapnak: a spekulánsok vezérét áruhalmozásért letartóztatják, s a közjük nem illő elemektől megtisztított áruházi gárda ünnepi koncerttel teszi emlékezetessé a reakcióra mért csapás sikerét.

Az *Állami Áruház* filmváltozata azzal a nem csekély hátránnyal indult útjára, amelyet minden irodalmi alkotásból adaptált mű ballasztként hordoz magával. Az összevetés olyanfajta megméretés, amely egyfelől indokolt – hisz az ötlet közös tövéről fakad színdarab és film –, másfelől indokolatlan, hisz a színpadi mű és a filmalkotás megkomponálása, a megjelenítés más és más eszközöket, felfogásmódot igényel. Mindenekelőtt a legérzékletesebb, a cselekmény változik meg, amikor egy regény vagy színdarab filmformát ölt: bővül, leszűkül, más hangsúlyt kap benne egy-egy momentum, epizód. Az *Állami Áruház* filmváltozata sem csak annyiban tér el a színdarabtól, hogy cselekményét kivitték a színpad zárt keretéből a valóságba, utcai jeleneteket forgattak hozzá, Pest, a Római-part lüktető életét elevenítették meg benne. A színdarabban Dancs például elhitette Ilonkával, hogy Kocsis a ki-nevezése óta lenézi őt. A filmben viszont ennek nyoma sincs. Ezért „nem elég világos és logikus a szerelmi vonal fejlődése [...] érthetetlen Ilonka szembekerülése Kocsissal”. [193]

A film azonban nem erre a kapcsolatra, hanem a spekulánsok áruházi rohamára s az ebből adódó komikus jelenetek, epizódok sorozatára épül. Mindaz, ami megelőzi, illetve követi, előkészítésnek vérszegény, lezárásnak iskolás és sematikus, de ez a hiba aligha egyedül ennek a műnek a jellemzője. Dramaturgiai hiányosságai egy korszak következetesen érvényesített dramaturgiai szemléletéből fakadnak. A korábban oly gonddal kimunkált „ellenségkép” az *Állami Áruház*ban vázlattá szegényedik. Dancs megmosolyogtató, veszélytelen idiótának tűnik, akinek erejéből csak annyira telik, hogy rokonságát, baráti körét mozgósítsa, de „széles tömegbázisa” nincs. Viselkedéséből, lakása rekvizitumaiból – *Life* a dohányzóasztalon, *A tőke* az íróasztalon – csak az derül ki róla, hogy ügyeskedő, nagyszabású terv kiötlésére és kivitelezésére aligha futja képességeiből. Ezért az ÁVH megjelenése is nevetséges helyzetet idéz elő. „Vígjátékban a negatív oldalt nem

letartóztatni kell, hanem kinevetni. Vígjátékában az ÁVH ne jelenjen meg.” [194] Mindezek a tényezők állítólag műfaji bizonytalanságra vezethetők vissza. Kérdés, vajon ha tisztázták volna, zenés vígjáték vagy filmpoerett legyen az *Állami Áruház* – a kettő közti különbség mibenlétére senki sem tudott érdemleges választ adni –, jobb film sikeredett volna belőle? Nem a „Dancs-vonal” lezárásának mikéntje a film Achilles-sarka, hanem az a helytelen ötlet, hogy a szocialista kereskedelem kialakulását, a felvásárlás elleni harc jelentőségét operetteretben, operetthősökkel igyekszik érzékeltetni. A klasszikussá vált operett olyan világot teremtett, amelyben semminek sincs valóságtartalma. Az operettvilág – nevezhetjük vérmérséklet szerint hazugnak vagy csupán valótlannak – egy olyan szigorú konvenciórendszeren alapuló ábrázolásmódot feltételez, amelyet nem lehet „szocialista tartalommal” megtölteni, megszépíteni. E konvenciórendszer leglényegesebb eleme a cselekmény, amelyet az *Állami Áruház* szerzőinek sem sikerült „bevennie”. E film tényleges hősei az eladók és vásárlók, nem pedig Ilonka, Kocsis vagy Dancs. Nem a „szerelmi vonal” játssza benne a főszerepet – mint a klasszikus operettben –, hanem a spekulánsok elleni harc.

A közönség „egészséges igénye a vidámság, jókedv, nevetés” iránt, amelyet a korszak művészete az oly szűkmarkúan adagolt, és jóízű humorral igazán sohasem tudott kielégíteni – a kritika szidalmaira fittyet hányva, sikerfilmmé avatta az *Állami Áruházat*. Az operett két legfontosabb kelléke, a szerelem és a dallamos zene – Kerekes János szinte valamennyi, a filmben elhangzó dalából sláger lett – megtette a hatását. Ilonka és Kocsis románcánál és munkakonfliktusánál jobban érdekelt a közönséget Dániel és Klimkó szerelmi párharca, amelyet Boriska megnyeréséért folytatnak. A film legjobb jelenetei azok, amelyek egyikükkel, illetve hármójukkal együttesen készültek. Latabár a szertelen eladó és gátlásos udvarló szerepében Karikás-alakításával egyenértékűt nyújt. „Latabárnak ez az alakítása remekbe szabott színészi munka. [...] Szeretjük ezt a figurát, nevetünk rajta, de kicsit mérgesek vagyunk rá, mert nem akarja megérteni, hogy ma már másképp kell viselkednie az áruházi eladónak, mint azelőtt.” [195] Latabár Kálmán minden egyes szerepében száz- és százazreket vonzott a színházba, moziba. Annak, aki számára szerepet írt, ezzel számolnia kellett. Az *Állami Áruház* humorista szerzőpárosa, Darvas és Gádor, jól poentúrozott mondatokkal szolgálják ki Latabárt (a hegytetőn kitáruló panoráma láttán így szól: „Szép, szép, de azért nem ártana egy lift”), aki saját ötleteivel is megtoldja ezeket (például csiz-

mába bújtatott kézzel akar kezét fogni). Horváth Tivadar a finomkodó Klimkó szerepében tökéletes stílusparódiát nyújt, kifigurázva a választékoskodó, nyakra-főre idegen szavakat használó, azokat időnként akarva-akaratlanul eltorzító fiatalembert, ami újabb dimenziót ad a figurának. Feleki Kamill legsikeresebb filmszerepét játssza el Glauziusz, az öreg, meggyötört könyvelő életre keltésével. Visszatérő szavai – „nekem mindegy” – szólásmondássá váltak. „Eddigi élete folyamán leszokott arról, hogy a véleményét megmondja, mert úgysem hallgatnak rá [...] Megszokta, hogy az olyan kisemberek, mint ő, mindig vereséget szenvedtek. [...] Remélem, hogy az írók által megalkotott figura, amelyet én váltottam valóra, sok Glauziusz bácsihoz hasonló embert segít talpra állni, öntudatosítani. [...] Nem úgy nyúltam a szerephez – fogalmazott Feleki Kamill –, hogy csak nevetetni fogom a közönséget. [...] Az volt a célom, hogy a figura tegyen egy lépést a mondanivaló helyes kifejezése felé. Ez nem ún. humoros szerep.” [196]

Akik – mint a *Szabad Nép* kritikusa – „a szép, napfényes életet” kívánták viszontlátni a vászonról is, az *Allami Áruházban* nem csalatkoztak. Napfény, vidámság, egészséges fiatalok barnára sült teste, hajat borzoló, lágy esti szellő, evezősök önfeledt csapata: megannyi olyan jelenség, mozzanat, amely mind derűre adott okot. Mint a hajdani úrifíúk és úrilányok, úgy hancúrozik, nevet, úszkál az eladók, munkások e serény hada – mintha egy tűz esztendővel korábban készült filmből varázsolták volna elő őket. A fiatal Forgács Ottó „kissé édeskés beállításával, levelezőlapokra emlékeztető, kezdetleges fényképezéssel” [197] fokozza a nézőben azt az érzetet, hogy – miután a fürdőnadrág nem árulkodik arról, aki viseli – urak módjára szórakozik „egy Duna-parti csónakházban” az új szocialista elit, ifjúságunk színe-virága.



## Földön-égen zeng az új dal, ifjúság, ifjúság

---

*A frissen, egyszerre lépő lábak üteme az új élet ritmusára dobban, az okos, vidám szemekben egy minden eddiginél boldogabb ifjúság ereje, lelkesedése csillog.*

(Szabad Nép, 1953. április 19.)

---

A szocialista művészetpolitika osztályszempontokon alapult. Az új társadalom életében két meghatározó szerepet játszó osztályt ismert – a munkásságot és a parasztságot –, s a művészetben is ezek konfliktusait, törekvéseit kívánta vizsgálni. A rétegvizonyokra, a nem osztályszempontú társadalmi ütközésekre viszont kevés figyelmet fordított. Az a nemzedéki konfliktus azonban, amely a munkástárgyú filmekben idősök és fiatalok között kipattant, és mély szemléletbeli eltérést fejezett ki, arra figyelmeztetett, hogy a társadalmi tagozódás efféle dualista felfogása felületes, nem felel meg a valóságnak. Igaz, a rétegvizonyok jelentőségükben alulmaradtak az osztálykonfliktusokhoz viszonyítva, de mégis megosztották a társadalmat, ellentétes, sőt ellentmondó érdekvizonyokat tükröztek. Így a rétegvizonyok olyan kényszerítő erővel hatottak, hogy idővel mégis belekerültek a művészetpolitika érdeklődésének szférájába, sőt az önálló művészeti ábrázolás megoldásra váró problémáinak sorába is.

A politikai vezetés viszonylag korán, már 1951 folyamán érzékelte, hogy szükség van rétegvizonyokon alapuló alkotásokra, amelyek konfliktusai ugyan nem ún. osztálykonfliktusok, hanem társadalmi problémák, mégis tömegeket érintenek, jelen vannak és hatnak a társadalom életében. „Nagy szükség van ifjúsági témájú filmekre” – hívta fel a figyelmet erre az új szempontokra Rákosi Mátyás a Politikai Bizottság 1952. január 10-i ülésén. Mindjárt konkrétummal is szolgált. Nem akármilyen ifjúságot kívánt vizsgálni a vásznon, hanem a munkásosztály utánpótlását képező ipari tanulókat, a hajdani tanoncok újsütetű utódait. Nem utasításnak szánta, amit mondott, de mégsem lehetett figyelmen kívül hagyni szavait. „Művészileg” szabad kezű adott, de a témát ő jelölte ki. [198]

„Film az ifjúságról – régen igényli ezt népünk.” S legott megindult a fejtörés, miként lehetne olyan érzékletesen ábrázolni a „boldog, szabad ifjúságot”, ahogy a hét esztendővel ezelőtt hazánkba érkező

első szovjet filmek, köztük is elsősorban a „daloló, táncoló, lelkes és művelt fiatalokat” bemutató *Halló Moszkva!* tette. Hiszen ami akkor még csak távoli jövőnek tűnt – egy új típusú ifjúság kialakulása –, idővel „életünk részévé, természetes jelenségévé vált”.

Ifjúság – bolondság. A megoldás tehát kézenfekvőnél látszott: „a vígjáték fontos műfajának eszközével tükrözni az új élet derűjét, optimizmusát”. [199] Az előkészületek azzal a célkitűzéssel indultak, hogy az *Ipari tanulók*, illetve *Tavaszi szél* munkacímen szereplő, majd végérvényesen *Ifjú szívvel* címre elkeresztelt film minél több fiatallal szerettese meg a *munkaerő-tartalékok* életét. Toborzónak szánták, s ez a követelmény kihatott drámai szerkezetére, szereplői jellemfejlődésére. A forgatókönyv megírására Bacsó Péter kapott megbízást, akinek munkáját – a *Nyugati övezetben* nyújtott teljesítménye alapján – reménykeltőnek ítélték. Az elkészült és kb. 2800 méter hosszú alkotásnak megfelelő forgatókönyvvel szemben azonban különféle „szempontok” merültek fel a Non György miniszterhelyettesnél lezajlott értekezleten, amelyek 3000 méterre nyújtották az amúgy sem rövid filmet. Az értekezlet résztvevői főként azt kifogásolták – s ezek az észrevételek a film elkészülte után megismétlődtek –, hogy a DISZ és a nevelők ábrázolása nem felel meg a követelményeknek, ezért aztán a tanulók fejlődése ösztönös, jellemüket véletlen események formálják. [200]

A forgatókönyv végleges változatának kialakulása e vita következményeként ismételten elhúzódott. A nyáron esedékes jeleneteket már csak ősszel lehetett leforgatni. Keleti Márton 1952. október 29-én [201] úgy kezdte el a filmet, hogy a forgatókönyvet még nem hagyták jóvá. A „nyári külsők legnagyobb részét”, a falusi toborzási jelenetet leszűkítették, „levegőtlen motívumban” szorították bele, amelyben mindössze néhány fa árválkodott – műlombozattal. Miután a könyv jóváhagyása december 1-jén megtörtént, a folyamatos gyártás december 11-én indult meg, de ebben a hónapban mindössze 5 napot tudtak forgatni, mert a jóváhagyott könyvet újabb és újabb ötletek alapján szünet nélkül javítani kellett. Zavartalan munkára így csak januárban kerülhetett sor. A filmet – 51,5 napi forgatás után – végül oly sikeresen fejezték be április 2-án, hogy szinte a gyárból vitték a mozikba, az április 4-i bemutatóra. A 3135 méteres hasznos hosszból előbb 3012 méterre, majd 2856 méterre rövidített, 2 150 038 forint költségigényű színes film – amely a könyv jóváhagyásától a *standard-kópiáig* 124 naptári nap alatt készült el – így feltehetően mintegy 1 millió forintnyi többletbevételt eredményezett. [202]

Dani János (Soós Imre) ipari tanuló. „Műhelyből ötös, a többi meg úgysem számít” – vallja hetykén. Jani nem sok időt áldoz a tanulásra. Így aztán nem csoda, ha az iskolában az utolsók között kullog, s az év végi záróvizsgán övé a legrosszabb bizonyítvány. Nem is kap a mindenhez értő pedellus, Matejka bácsi (Latabár Kálmán) finom süteményéből, amellyel a vizsgáról kitóduló gyerekeket várja. Otthon megoszlanak a vélemények. Nagypapja (Gózon Gyula) maga is azt vallja: „az elméleti tárgyak nem fontosak”. Apja, Dani Sándor (Pécsi Sándor), aki hajdan pofonokat kapott, nem könyveket, más véleményen van. Titokban tanul, tanárnak készül. A „munkaerő-tartalékok” toborzására indulnak vidékre – kell a folyamatos utánpótlás. Matejka is velük tart. A falusiak nehezen engedik a gyerekeket a városba, bármily szívesen is szól az invitálás. Szíves Kati (Földi Teri) félénk, tartózkodó kislány, anyja nem is hagyná elmenni, ha Matejka bácsi meg nem győzné, hogy szülőként gondoskodnak róla majd nevelői, tanárai. Az évnnyitóra Kati meg is jelenik anyja kíséretében, és elfoglalja helyét a világos, tiszta hálóteremben. Be-bekukkant az osztályokba, végigsétál anyjával a tisztaságtól ragyogó folyosókon. Az ipari tanulókat versenyre szólítják fel a hajógyár fiataljai. Nemcsak a munka, a tanulás is beleszámt a versenybe. A cél: egy hajó építése. A tét: jutalomutazás az elkészült hajó fedélzetén. Katinak nem megy se a munka, se a tanulás. Selejtet gyárt, rosszul felel, nehezen marad meg a fejében a sok szám, adat. Jani segítségét ígér neki, de ígéretét nem teljesíti. Újításával van elfoglalva – 4 késsel akar esztergálni –, s újfent nem készül az órákra. Az elszontyolodott Kati haza akar menni, de Florina (Ferrari Violetta), a görög partizánlány példája, élettörténete új erőt ad neki. Elhatározza, hogy mégis marad. Janiék brigádja csak harmadik a munkaversenyben. Miatta maradtak le, szörnyű rosszak a jegyei. Jani úgy véli, rajtuk már csak újítása segíthet. Kuczogi műhelymester (Szemethy Endre) segítséget kéri, siet, kapkod, kést tör. Társai megbírálják fennhéjázó magatartásáért, önzéséért. Kati is ellene fordul. Jani nem alkalmas termelési felelősnek, le kell váltani – mondja. „Aki nem tanul, az nem harcol.” Danit kártérítésre ítélik, Pogácsás Ferkót (Gyárfás Endre), a vidám, szorgalmas, versfaragó fiút választják helyére. Jani megsértődik. „El-lenem fordultál” – veti oda szenvedélyesen Katinak. „Nem vagyok a barátod.” A megbántott Jani azzal a gondolattal foglalkozik, hogy ott-hagyja az iskolát, a bányába vagy Sztálinvárosba megy dolgozni. „Sztahanovista leszek” – jelenti ki keresetlen egyszerűséggel. Apjához indul, és éppen akkor érkezik a gyárba, amikor azt búcsúztatják. Idősebb Dani valamennyi vizsgáját kitüntetéssel tette le, és most tanárként folytatja pályáját. Az alkonyba boruló Duna-parton hazafelé tartva, Jani megismerkedik apja élettörténetével. Dani Sándor tanonc volt, de tanulni akart. A felügyelő felpofozta, megpálcázta merészségeért. Néhány idősebb elvtárs azonban mellé állt. Segítették, tanították, így lett belőle vasesztergályos.

A fiú belátja, hogy neki milyen könnyű, és önkritikát gyakorol. A másnapi órán lepődik meg csak igazán: a terembe apja lép be, ő lesz a tanáruk. A fiának azt tanácsolja, dolgozza ki elméletben az újtását. Jani ezt meg is teszi, s az újtás sikerül. Brigádja az első lesz, és az újabb év vége már egy egészen más Dani Jánosra köszönt rá. Bizonyítványa színfőtös, s immár felhőtlen jókedvvel ünnepelhet barátai, nevelői társaságában a Dunát szelő gyönyörű hajó fedélzetén, amelynek elkészültéhez ő is hozzájárult munkájával.

A film három munkásgeneráció sorsát, szemléletét illusztrálva, arról igyekszik meggyőzni nézőjét, hogy ami tegnapelőtt álom, tegnap pedig csupán lehetőség volt, a tanulás, ma nemcsak jog, de a munkás kötelessége is. A népi demokráciának képzett munkásosztályra van szüksége. Míg a korábbi filmekben az újtás magától értetődő jelenség, amely készen, úgy pattan ki Torma Feri, Lugosi Sándor agyából, mint Pallasz Athéné – teljes fegyverzetben – Zeusz fejéből, Janinak meg kell küzdenie érte: anyagismeret nélkül az újtás csak hiú ábránd marad. Számára apja, Szíves Katinak Florina a pozitív példa: kitartást, akaraterőt tanulnak tőlük. Velük szemben állnak, mint „férgesek a sok egészséges között”, a cigiző, swingelő, kártyázó, lumpoló jampecek, a kasznárok, akik igyekeznek lezülleszteni az egészséges életszemléletű ifjúságot. Dani Jani legfőbb ellensége azonban – mint Beke Andrásé – nem Kasznár és társa, hanem önmaga. Elsősorban önmagán kell felülemelkednie, önnön makacsságát legyőznie, és öröme is abból fakad, hogy ez végül sikerül neki.

Az *Ifjú szívvel* „sok oldalról, rendkívül vonzóan mutatja be ipari tanulóink életét”. [203] Bár a film szereplői ipari tanulók, ez esetben többről van szó, mint csupán az ő életük alakulásáról. Az új magyar ifjúság – amelynek képviselői itt-ott feltűntek már a vásznon – lép elő főszereplővé, s válik különböző típusai révén pozitív modellé. A szakmunkásképzés nagy olvasztótégelyében a munkás- és parasztfiatalok hasonlóvá formálódnak olyan nevelők és mesterek gondos „keze munkája” nyomán, mint a „csupaszív” öreg Kuczogi, vagy a DISZ-titkár Pataki (Sinkovits Imre), aki „olyan, amilyen funkcionáriusnak lenni kell: munkában, szórakozásban a fiatalokkal tart”. Az MTH-otthon [204] valóságos palotaként jelenik meg a filmben. Folyosóin, termeiben „szép, új ruhákban feszítenek a gyerekek, dalolnak, szórakoznak” [205], mindig mosolygó nevelők vigyázó, de simogató tekintetétől kísérve. Nem is szólva Matejka bácsiról, a pedellusról, aki apjuk

helyett apjuk, anyjuk helyett anyjuk. Süt, főz, takarít rájuk, óvja a rendet, szelíden, halk szóval büntet, erélyesen, hangosan dicsér. Latabár Kálmán Matejkája tartja életben ezt az idillt, viszi előre a filmet. Jelenetről jelenetre várjuk, mikor tűnik fel újra, s visz humort, színt az elviselhetetlenül pedáns szónoklatok szürkén hömpölygő áradatában fuldokló cselekménybe. Magánszámainak láncolatában az első a süteményosztás rítusa. Ahogy ez az őszülő hajú-bajuszú férfi süteményeket osztogat a jó bizonyítvánnyal kitóduló diákoknak, már önmagában megmosolyogtató. Latabárnak azonban sikerül mind feljebb „srófolnia” a hatást. Előbb Kasznárral akaszt tengelyt, aki eldobja a csikket a folyosón (Latabár szemet forgatva leteremti), majd egy immár klasszikus értékűvé vált *geg*ben látjuk viszont. Matejka sír, hullának a könnyei. Amikor a gép lejjebb igazít, látjuk, hogy hagymát pucol. Alakításának csúcspontja ünnepélyen előadott ének- és táncszáma. Mint süteményre a tejszínhab, olyan a rákövetkező epizód a Vidám Parkban, amelyben Latabár – mint Karikás a *Civil a pályán* című filmben – tanúbizonyságát adja tökéletes hozzá nem értésének egy olyan területen, amelyet játékosan kérkedve ismertnek állít be fiatal hódolói előtt. Űt, dob, horgászik, és amint várható, semmi sem sikerül neki. A sort egy ugyancsak klasszikussá vált *geg* zárja. Matejka tésztát gyúr: a massa a kezére ragad, belegabalyodik, bármit tesz, ott marad „begubózva”. Az *Ifjú szívvel* határkő Latabár pályáján. Egy szakaszt zár le, amelyben nem is olyan apró, nem is olyan jelentéktelen epizód szerepekben többet elárul egy korszak típusairól, mint első önfeledt, derűs pillanatainkban sejtenénk. A *Fel a fejjel!*, a *Micsoda éjszaka!* főszerepében Latabár már nem találja a helyét. Egyénisége nem viseli el a tragédia vagy a tragikomédia légkörét. Az ő világa a végletesség, a burleszk, az abszurdítás, amelyben oly otthonosan, oly magától értetődően mozog, él, cselekszik, mintha ez lenne az élet természetes, mindennapi közege.

Az *Ifjú szívvel* tipikus megnyilvánulása a „minden simán megy” szemléletnek, „amelynek veszélyére pedig Révai elvtárs több ízben figyelmeztetett”. Amint a szereplők – magukkal vagy másokkal – konfliktusba bonyolódnak, a film alkotói mindent megtesznek, hogy azok azonnal meg is oldódjanak. A cselekmény olajozottan, akadály nélkül gördül a végkifejlet, a „nagyszerű” zárójelenet felé. „A Dunán hatalmas tengerjáró halad. Tetején egyenruhás fiatalok haját lobogtatja a szél, s vígan száll a dal a szép életről.” [206] Élénk, derűs színei az „egyre fejlődő” magyar színesfilm-gyártást dicsérték, amely – a „sike-  
reken” felbátorodva – már újabb ifjúsági film előkészítésén munkál-

kodott. A téma – a legfiatalabbak ifjúsági mozgalmának, az úttörő-életnek megjelenítése – négy esztendő óta érett. Egy fájó kudarc emléke tette még sürgetőbbé a négy éve beválatlan ígéretet. Az az úttörőfilm, amelyre a magyar filmgyártás 1953-ban készült, már cseppet sem hasonlított ahhoz, amelyet 1949-ben készítettek, és amely mindmáig dobozban maradt. [207]

---

*Mint a mókus fenn a fán, az úttörő oly vidám...*

(Részlet egy tömegdalból)

---

Amikor a *Janika* kudarcával kapcsolatban a filmgyár művészeti vezetése, Dramaturgiája, a Filmpolitikai Bizottság funkcionáriusai (ön)-vizsgálatot tartottak, nem arra a végkövetkeztetésre jutottak, mint a ma pártatlan szemlélője (a *Janika* nem remekmű, de helyenként mulatságos, néhány jól bonyolított fordulattal még feszültséget is előidéz, szórakoztató alkotás, amelyet csak a belecsepegtetett propaganda torzít néhol elviselhetetlenné), nem önmaguk felelősségét kutatták, hanem – a később jól bevált szisztéma szerint – bűnbakot kerestek. Mint aki düledező házba új garnitúrát állít, gondolván, hogy ettől megszépül otthona, ők is a „berendezés” kicserélésével próbálkoztak. Elérkezettnek látták az időt, hogy megújítsák, felfrissítsék a filmgyártás művészeti „káderalományát”, olyan erőket kapcsoljanak be – a forgatókönyvírókon túl – a filmkészítés folyamatába, akik már az új idők teremtményei, akik abban a rendszerben értek vagy váltak filmrendezőkké. Három játékfilm is indult gyors egymásutánban „új” rendezők irányításával. Az első (*Egy asszony elindul*) kudarcnak, a másodikat (*Szabóné*) sikernek ítélték a filmgyártás irányítói. A mérleg nem volt éppen kedvező, az arányon javítani kellett. Hont Ferenc, a Magyar Filmgyártó Vállalat nagy hatalmú igazgatóhelyettese, művészeti vezetője, egyben a Színház- és Filmművészeti Főiskola igazgatója ezért „tisztá forrásból” merített, és merész elhatározással – a hitet fontosabbnak tartván a képzettségénél – egy főiskolai hallgatóra, Makk Károlyra bízta az egész estét betöltő *Úttörők* rendezését.

Az első „új magyar ifjúsági film” forgatókönyvét 4 főiskolai hallgató – Banovich Tamás, Bacsó Péter, Fehér Imre és Makk Károly – írta, s mint a cím is jelzi, a szerzők a szerveződő úttörőmozgalom bemutatása kapcsán a régi és az új minden területre kiterjedő küzdelmét

igyekeztek érzékeltetni. A forgatókönyv – ugyancsak szokatlanul – nem a Dramaturgián készült, hanem Hont Ferenc „atyai” pártfogásával, az ő felügyelete alatt alakult és nyerte el végső formáját. Ez érthetően visszatetszést váltott ki a Dramaturgia vezetőjében, a rendező kijelölése pedig nagy port vert fel a filmgyár berkeiben. Hontnak – pozíciójából, mindenre kiterjedő hatásköréből adódóan – sikerült teljesen „kivonnia” a témát és az előkészítést a filmgyártás hierarchikus szervezetének (bűv)köréből. A forgatás 1949. augusztus 1-jén kezdődött – a felvevőgép mögött Pásztor István operatőr állt. A Dramaturgia csak szeptember vége felé szerzett tudomást a forgatókönyv mibenlétéről, amikor a filmből már 1900 métert leforgattak, de – a könyv alapján – még a felén sem jutottak túl. Bár 1 393 962 forintot elköltöttek már, ha mindent, ami a könyvben szerepel, leforgatnak, egy kb. 4000 méteres film születik, ami a standardnak tekintett 2400–2700 méterhez viszonyítva tetemes költségnövekedést és egy mérhetetlenül hosszú művet eredményezett volna. Az idő múltott, a film befejezésének perspektívája pedig mind messzebbre tolódott. Hont Ferenc távollétét és az aggály jól bebiztosított fedezékét kihasználva, a Dramaturgia vezetője, Háy Gyula koncentrált támadást indított a tengeri kígyó hosszúságára nőtt, tőle idegen műalkotás ellen. A forgatókönyv dramaturgiai, illetve a már leforgatott részletek rendezésbeli, technikai hibáira hivatkozva javasolta – Máriássy Félix egyetértésével – a forgatókönyv átdolgozását, a terjedelem mérséklését. A filmgyár vezetője Hont távollétében nem kívánt beavatkozni a művészeti vezető egyéni kezdeményezésébe, s a film munkálatai október 24-ig zavartalanul folytatódtak 80 forgatási napon át – amire, egyrészes film esetében, sem korábban, sem később nem akadt példa. Az időközben visszatért művészeti vezető azonban sokáig már nem térhetett ki döntése következményeinek mérlegelése elől. A benyújtott módosítási javaslat a forgatókönyv 1–32. oldalának elvetését szorgalmazta, további, „apróbb” korrekciókról nem is beszélve, amelyek a film egész felépítését megkérdőjelezték. Még nagyobb befektetésre, a módosított jelenetek ismételt leforgatására lett volna szükség ahhoz, hogy az anyagból bemutatásra alkalmas filmet lehessen összeállítani. Ennek esélyét azonban már Hont Ferenc is igen kicsinek ítélte, ezért feladta a további küzdelmet. [208] A leforgatott anyag dobozba került, a dobozok pedig az elkövetkező évek eseménydús forgatagában nyomtalanul eltűntek. Így ma már nem lehet megítélni, mit tartalmaztak ezek a bizonyos filmtekercsek, mi okozta a film vesztét: a hatalmi harc, a meggondolatlanság vagy a kiérleletlen téma, a kezdő

rendező bizonytalankodásából eredő tévedések. A „káderfejlesztés” kérdése ezzel ideiglenesen lekerült a napirendről, s a filmre a feledés fátyla borult.

Olyannyira, hogy 4 évvel később lelkiismeret-furdalás nélkül nyilatkozhatta *A másik kettő* című forgatókönyve kapcsán Palotai Boris: „Ez lesz az első magyar játékfilm, amely úttörőkről szól.” Az írónőben, mint azt ifjúsági regénye, a *Sztálinvárosi gyerekek* bizonyította, a téma szakavatott ismerőjére leltek. *A másik kettő* cselekménye – miként a bemutatkozást jelentő *Kiskrajcáré* – szintén Sztálinvárosban játszódott.

„Akkor kerültem arra a nagy építkezésre, amikor a zöldvetés közé leverték az első cölöpöket.” Az építkezés színhelyeit fáradhatatlanul járva akadt össze az öreg kubikossal, akiről a filmbeli Tóth Bertalant mintázta. „Dülöngözve járt-kelt a barakkok között, s minden lépésnél kihúzta az üveget a kabátja alól, s koccintott a saját egészségére. Néhány nap múlva egy krumpliorrú, rettentően elhanyagolt kisfiú tűnt fel az öreg mellett – az unokája. [Az öreg nevelte a fiút, akinek] szülei elpusztultak a háborúban.” [209] Ők ketten lesznek az időközben címet váltó új játékfilm, az *Én és a nagyapám* főszereplői.

A film előkészítő munkálatai már a forgatókönyv írásával párhuzamosan folytak, megkezdésére csak 1953. augusztus 12-én kapott engedélyt a filmgyár a minisztériumtól. Szeptember 9-én megtartották a beindító értekezletet, s ugyanezen hónap 15-én kezdhették hozzá a forgatáshoz a 30 éves rendezői pályafutásának jubileumát ünneplő Gertler Viktor, akit – saját szavai szerint – „film így még nem érdekelt”. Több mint 5000 gyereket nézett meg, s választotta ki közülük a főszereplőt – egy óbudai asztalosmester fiát –, Koletár Kálmánt. Köréje „rutinos” gyermekszínészekből vont gyűrűt. Horváth Lacira, a *Valahol Európában* és az *Úttörők* Kuksijára bízta Ferkó, az *Ifjú szívvel* és a *Rákóczi hadnagya* című filmekben szép sikert aratott Gyárfás Endrére pedig Misi szerepét. Oszoli, a stréber az a Balassa Gábor lett, aki kora ellenére már a Nemzeti Színház tagja volt.

A filmrendező legfontosabb erénye tehetségén kívül – tartotta Gertler Viktor – a türelem. Márpedig türelemre ennél a filmnél kiváltképp szükség volt. Seregnyi gyerekszereplővel dolgozott, és a gyerek „nem érzi [...] annyira, mit, hogyan kell játszania, mint a régi, kiforrott színész”. „Általában két módszerrel értem el – mondta a rendező –, hogy érezzék a szerepet. Az egyik az, hogy »a fülükbe muzsikálom«, hogy mit kell tenniük. A másik módszerem: egyszerűen lejátszom, amit tenniük kell. Ezt különösen szeretik.” [210] Gertler asszisztense-



ként debütált a filmben Szemes Mariann is, aki „e minőségében” az egyetlen nő volt a magyar játékfilmgyártásban.

A felvételek meglepő módon nem a helyszínen, Sztálinvárosban, hanem Almásfüzitőn folytak. A gyerekek nagy kedvvel és könnyedséggel sajátították el, mondták fel szerepeiket, mert Palotai Boris mondataiban saját szavaikra ismertek. Ebben a légkörben a szenvedélyes újtó, Eiben István is szárnyakat kapott. (A „legrégebben működő magyar filmoperatőr” annyi sikeres film után, 1954-ben még mindig csak „érdemes művész” volt.) A kerékpárosversenyt egy Dodge-autóhoz kapcsolt hosszú platóról fényképezte, amelyen a *fahrt*-kocsira rögzített felvevőgép önállóan is mozoghatott. A versenyt – eltérve a hagyományos felfogástól – nem felülnézetből, hanem totálból ábrázolta. Három és fél napi forgatás után az alkotók kérésére a minisztérium engedélyezte a gyártás félbeszakítását. Gertler és munkatársai az előrehaladott őszi időjárás, a még hátralévő nagyszámú külső felvétel, a gyerekszereplőkkel folyó munka kiszámíthatatlansága miatt döntöttek úgy, hogy tavasszal folytatják. A váratlanul jött szünet ugyanakkor lehetőséget szolgáltatott a forgatókönyv vitatott részleteinek átírására. Miután ez 1954. május végére megtörtént, a forgatás június 10-én újra elkezdődött, s szeptember 29-re – 46 napi munka után – befejeződött. Az összevágott anyag megtekintése után a Művészeti Tanács kisebb javításokat kezdeményezett, amelyekhez másfél napi újabb forgatásra volt szükség. November 10-re elkészült a szokatlanul rövid, 2054 méter hosszú *standard*kópia, egy nappal később pedig engedélyezték a film bemutatását. [211]

Sztálinváros. A helybeli iskola VII. és VIII. osztályának diákjai kerékpárversenyre készülnek. A pályát izgatott fiúk és lányok koszorúja veszi körül. A mezőny elindul, egyre fergetegesebb iramban róják a köröket. Az izgalom tetőpontjára hág, amikor váratlanul egy toprongyos fiú vág az élboly elé, megzavarva a versenyt. Tóth Berci (Koletár Kálmán) a jövevény, aki nagyapja (Gózon Gyula) keresése közben vetődik a színhelyre. Az öreggel bejárta már – Kőbányától Várpalotáig – szinte az egész országot, de a részeges nagyapa és csavargó, iskolakerülő unokája sehol sem tudott hosszabb időn át megragadni. A VII. osztály ellenségesen fogadja a jövevényt. Orrolnak rá, amiért beállt a versenybe, őt hibáztatják azért, mert elvesztették a viadalt. Csak egy falusi kislány, Daru Kati (Vígh Magda) rokonszenvezik Bercivel. Ő is egyedül érzi magát.

Nincs barátja, nem sikerült még beilleszkednie a számára szokatlan városi környezetbe, az osztályközösségbe. Bercit és Katit közös titok fűzi össze: Kati faluról hozott kacsája, Málka. A Daru szülők kitiltották a lakótelepi fürdőszobából, s most a két gyerek egy szigeten rejtegeti és táplálja. Az iskolában vasgyűjtést szerveznek. („Gyűjtsd a vasat és a fémét, ezzel is a békét véded!”) Berci most jóváteheti, amit elrontott. A szigeten lovas szobrot fedez fel. Ha sikerül a városba szállítani, megnyerik a versenyt. Ehhez kéri nagyapja és a tudálművész Králik szaki (Balázs Samu) segítségét. Mikor azonban a két gyerek a helyszínre érkezik, a szobornak már hült helyét találja: időközben beszállították egy raktárba. Berci és Kati hamarosan felfedezi a helyet, de a telepőr nyakon csípi és az irodába kíséri a hivatalnokok vendégeket. Egy fontoskodó hivatalnok (Pethes Sándor) jegyzőkönyvet vesz fel, nagyszabású tolvajlást sejt az ártatlan gyermekkeland mögött. Okvetetlenkedő kérdéseivel visszatartja Bercit, aki pedig a stadionba sietne, ahol a VII. és VIII. osztály sorsdöntő labdarúgómeccset vív, amit a rádió is közvetít. Az első félidő letelt, a VII. vesztesre áll. A nagypapa és Králik pedig még nincs sehol. Végre megérkeznek, igazolják a fiút. Így nincs akadálya, hogy Berci lóhalálában a meccsre siessen. Játékra jelentkezik, s beállásával gyökeres fordulatot vesz a mérkőzés. Csapatársai szárnyakat kapnak, ő maga ontja a gólokat. Nemcsak a meccset nyerik meg, de a fémgyűjtésben is az ő osztályuk diadalmaskodik. Ezek után a megérdemelt elismerés sem maradhat el: Bercinek és Katinak nyakába kötik a vörös nyakkendőt, felveszik őket a csapatba.

*Az Én és a nagyapám* – a gyermek- és úttörőélet kis és nagy eseményeinek bemutatásával – mindenekelőtt arra vállalkozott, hogy választ ad, ki is voltaképpen Tóth Berci és Bertalan (a tóthbercik és bertalanok), hogy válik Berci „idegen fiúból közénk való fiúvá”? [212] Tehát csupán látszólag ún. gyermekfilm, hisz a gyerekszereplő csak ürügy, hogy mellette jó néhány olyan társadalmi típust bemutasson, akik a korábbi filmekből hiányoztak, akikről – szemérmesen – mindaddig tudomást sem vett a közvélemény. Azokról a „nemkívánatos elemekről” szól, akik beilleszkedési nehézségekkel küzdenek a maguk hibájából vagy a társadalom közönye révén, amely ellenségesen tekint rájuk, kivetnivalót talál magatartásukban, életmódjukban. A *migráló*, munkahelyről munkahelyre repdeső „vándormadarak” ezek, akik az italt sem vetik meg; akik úgy vélik, hogy a rájuk bízott vagy éppen gondatlanságuk átkát nyögő gyerekek felett úgy rendelkeznek, hogy abba másoknak nincs beleszólása. Berci mindenekelőtt nagyapja nemtörődömségének áldozata, de hogy odáig jutott, ahol van, abban a

társadalmat, közvetlen környezetét is felelősség terheli. Persze mindenkinek megvan a maga keresztje, s az öreg Tóth is évek óta cipeli a sajátját. Három fiát – köztük Berci apját – veszítette el a háborúban, s bánatában felesége is „utánuk ment”. Maga is áldozat, aki a rábízott javakkal nem sáfárkodik, nem sáfárkodhat jól, s a lelki sebek gyötörő fájdalma elől az italban keres menedéket, feledést. Unokáját saját tulajdonának tekinti, nevelésébe senkit sem enged beleszólni. Sztálinvárosban azonban másként vélekednek e kérdésről, mint eddigi vándorlása során egyebütt. A közösség ereje mágnesként vonzza Bercit. Osztálytársai, osztályfőnöke, Margit néni (Ruttkai Éva) nem különbözik sorsa iránt, mint korábban azok, akiknek nem volt elegendő hitük és erejük, hogy „átneveljék” a fiút. Ahogy nő a közösség vonzereje, hatalma Berci fölött, úgy alakul át az öreg Tóth is. Már vannak partnerei, akik segítenek egyenesbe hozni az elkallódás veszélyétől fenyegetett unoka székérrúdját.

A film cselekményvezetésében ugyanaz a pedagógiai elv érvényesül, mint amelyik az *Egy asszony elindul* Loláját segítette abban, hogy rátaláljon a helyes útra. A szocializáció nem ismer alternatívát: egyedüli módja az asszimilálódás, a közösség érdekeinek és értékeinek elfogadása, tiszteletben tartása. A nagyvárosi szegény gyerek, a csavargó kisfiú sok filmalkotót ihletett meg, könnyfakasztó, szomorkás történetük gyakran giccsbe torkollott. Az *Én és a nagyapám* „hurraoptimizmus” azonban másfajta veszélyre figyelmeztetett. Miközben „elkerülte a nyugati, különösképpen az amerikai kispolgári irodalomban oly gyakori lumpenproletár-kultuszt” [213], olyan szocialista karriertörténetet kanyarított, amely a kor közhangulatának megfelelt ugyan, tükrözte is azt, de semmiképp sem vágott egybe a kultúr-, illetve művészetpolitika célkitűzéseivel, népszerűsítésre szánt tételeivel. A filmből felreérthetetlenül az derült ki, hogy Tóth Berci „sokkal többre viheti az életben, ha elsőrangú futballistának és nem elsőrangú sztahanovistának [...] képezi magát”. [214] A film, ahelyett hogy küzdött volna az ilyen értékrend ellen, megerősítette a fiatalokat annak helyességében, és e tekintetben – akarva-akaratlanul – valós értékeket tükrözött.

De hiába adott a júniusi fordulat új ösztönzést a művészetnek a társadalmi igazságok, a tényleges értékrend ábrázolására, bemutatására, az *Én és a nagyapám*ban mindebből még vajmi kevés látszik. Hőseink feje fölött mindig azúrkék, felhőtlen az égbolt, a gyerekek tiszták és jól fésültek, az úttörőélet idilli, rózsaszínben játszik, ellenségnek nyoma sincs, kikoptott ebből az univerzumból.

A film egyetlen revelációja a címszereplő Koletár Kálmán. Gertler Viktor jó szemét dicséri, hogy felfedezte ebben a fiúban a színészi östehetséget, de azt is megérezte – amit Koletár későbbi pályafutása „fényesen” igazolt –, hogy erejéből (e testhez álló szerep jóvoltából) igazán csak egy filmre futja. „Mi, színészek – mondta Gózon Gyula – és a rendezőség annyit bajlódtunk ezzel a gyerekkel, hogy azt el sem lehet mondani! Néha eltűnt és átrándult a szomszéd faluba. Másfél-két órát kalandozott, mialatt tétlenül állt 600 ember. [...] De amikor levetítettük az előző napi felvételeket, a fiú játékát oly döbbenetesen jónak találtuk, hogy hajlandók voltunk minden kamaszos komiszkodását megbocsátani.” [215]

A film valódi szereplői tehát a gyerekek. A felnőttek csak sablonos szerepkarikatúrákban jelennek meg. Gózon Gyula (egyetlen filmfőszerepében) és Balázs Samu egyéniségüktől végletesen idegen karakterekbe próbáltak életet lehelni, s ha nagy néha, kinnal-keservvel, sikerül is nekik, a rákövetkező jelenetben ismét hozzászürkülnek a többi felnőtthez. „Úgynevezett pozitív szerep – próbálta menteni a menthetőt Balázs Samu –, ahogyan ezt mondani szokták. [...] Ilyenféle szerepet még nem játszottam filmen, de színpadon is alig. [...] A premieren Králik [...] hatása olyan volt, mint amilyennek szántam.” [216] Gertler Viktor sem ilyen jubileumot képzelt magának: az évtizede várt elismertetésre továbbra is türelemmel várnia kellett. Egy korszak zárult le ezzel a filmmel. Miközben – az események által késleltetve – készült, a júniusi fordulat hatására új folyamat kezdődött el a magyar filmgyártásban, amely hamarosan művekben konkretizálódva mutatkozott meg. Ez azonban – ahogy mondani szokás – már másik történet.

### Jegyzetek

- [1] Az SZKB XII. kongresszusán, illetve a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján elhangzott beszédekből.
- [2] ÚMKL, XV–29/223.
- [3] *Színház- és Filmművészet*, 1951:194.
- [4] *Magyar Nemzet*, 1953. december 20. *Szabad Nép*, 1953. december 26.
- [5] *Új Film*, 1949. augusztus 1.
- [6] A forgatás megkezdését több ízben jelezték a lapok, de mindössze egyetlen megbízható adat áll rendelkezésre arról, mikor indult útjára a film. (*Mozi Élet*, 1948. március 19.; március 26. *Egy nő tizenkét férfi ellen*. *Mozi Élet*, 1948. április 9. *Készül a „Tűz”*. *Magyar Rádió*, 1948. április 18.)

- [7] A film költségvetése meghaladta ugyan a 800 ezer forintot (ennek nagyobbik részét az állam előre biztosította), a tényleges költségek – 626 695 forint – azonban alatta maradtak a kalkulációnak. (ÚMKL, XV-29/22.)
- [8] *Színház*, 1948. április 23.
- [9] A pályázatra 570 mű érkezett be. Közülük 50 jutott át a válogatás első, 10 a második rostáján. Öten Arany *Toldiját*, egy pályázó pedig Petőfi *Apostolát* dolgozta fel. A pályázók zöme azonban olyan háborús és a közelmúlttal kapcsolatos témát küldött be, amelyek alig lépték túl az érdektelen magánügyek kereteit. (*Mozi Élet*, 1948. március 5.)
- [10] *Színház és Mozi*, 1948. október 1.
- [11] Veress jellemzésekor indokolni kellett, miért gyűlölik a munkások. Winter nem mondhatja rá, hogy „becsületes ember volt”. Galgóczy nem mondhatja Zakariás minisztériumi osztályfőnöknek: „tied a politikai élelslátás”. Helyette „politikai kezdeményezés” került a szövegbe. Gereblyés „uraknak” titulálta kollégáit: ehelyett a „bajtárs” megszólítás járt nekik. Veress szövegéből – „nekem nem lehet egyetlen emberben sem bizalmam ebben az országban” – törölték a három utolsó szót. Indokolni kellett továbbá, hogy Inczének miért volt szüksége Mária nyilas párttagságára. A szöveg egyértelműen eligazította a nézőt, hogy a film cselekménye 1947 szeptemberében játszódik. Az ÜB-elnök egy jellemző mozdulata kapcsán szóba hozták, hogy betegségét a homutovkai erdőben, partizánként szerezte. Törlendő volt továbbá a „munkaverseny” szó, a „magyar munkásság”-ból a *magyar* jelző (Winter szövegében). „Sosem volt revolverem” – mondja Veress. Helyette „leszerelésem óta nem volt revolver a kezemben” szövegezésű mondat hangzott el a filmben. További jelentős dramaturgiai változást jelzett a filmben, hogy a sztrájk gondolata nem Winter, hanem Varga fejében született meg. A 284. beállítás után Winter csodálkozó arcát látjuk a tömegben, majd Bátit, amint intézkedik.
- Több, a rendőri szervek munkájával, illetve a nyomozással kapcsolatos hibára a szakértő, Gyenes-Dienes rendőrezredes mutatott rá. A demokratikus rendőrségnél nincs detektív, hanem nyomozó. Helytelen, ahogy Gereblyés megnézi a revolvert. Ahhoz, hogy az ujjlenyomatot ne semmisítse meg, tollszárat kellene dugnia a fegyver csővébe, és azzal felemelni. A rendőrorvos tiszt, nem szállítják doktornak. A helyszínelésnél az orvos nem a nyomozó szerepét játssza, hanem szakértő. A helyszínelő csoport összeállítása helytelen. Nem tudni, hogy a műszaki főhadnagy kicsoda. Rendőrségi épületbe nem kell belépési engedély. A forgatókönyvből nem derül ki, hogy Gereblyés milyen rendőri szervnél teljesít szolgálatot. (Ha a bűnügyi osztály beosztottja, miért nyomoz politikai ügyben? „Ezt a film tisztázza, ne a közönség!”) Gereblyés csak hatósági szolgálatot teljesítő százados lehet és nem nyomozó. Egyenruhát sem viselhet. Ő csak végrehajtó, s nem irányító. (1948. március 25. ÚMKL, XV-29/3.)
- [12] *Népszava*, 1948. október 24.
- [13] ÚMKL, XV-29/22. *Szikra*, 1948. május 14. Golda József: Javaslat a *Tűz* című film kiváló munkáinak jutalmazására. 1948. augusztus 12. (MFI, kézirat 217/153.)
- [14] *Magyar Nap*, 1948. október 22. *Népszava*, 1948. október 24. *Magyar Vasárnap*, 1948. október 24. Darvas Szilárd: *Tűz. Szabadság*, 1948. október 26. Sch.a.: *Igy született... Színház és Mozi*, 1948. november 3.
- [15] *Szabad Nép*, 1948. október 22.
- [16] Baráth: *Tűz. Esti Szó*, 1948. október 26.
- [17] Stób Zoltán: Beszámoló a „*Tűz*”-ről. *Képes Figyelő*, 1948. október 30. *Színház és Mozi*, 1948. október 27.

- [18] Czimer József: *Beszámoló a hét filmjeiről. Színház és Mozi*, 1948. október 20.
- [19] A Magyar Film Központi Lektorátus és Dramaturgia levele a Filmipari Igazgatóságnak. 1948. szeptember 8. A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat Központi Lektorátus és Dramaturgia levele. 1948. december 14. Háy Gyula: Dramaturgiai vélemény az *Egy asszony elindul* című filmről. d. n. (ÚMKL, XV-29/3.)
- [20] Kende István: *A filmkritika és a magyar film. A Színház- és Filmművészeti Szövetség útja*. 1950. március 27. (MFI, kézirat 227/411.)
- [21] *A Filmkritika...*: 15. Feljegyzés a magyar filmgyártás helyzetéről és elvi kérdéseiről. Népművelési Minisztérium, 1950. március 31. (MFI, kézirat 217/254.)
- [22] ÚMKL, XV-29/259.
- [23] Kende István, i. m.
- [24] *Kis Újság*, 1949. április 29.
- [25] ÚMKL, XV-29/7. A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. április 13. (MFI, kézirat 217/58.) garai: *Harc a ruha és a giccs ellen. Magyar Nap*, 1949. június 19.
- [26] Darvas Szilárd: *A Hunniában az Oetl-gyár szaga terjeng s az Oetl-gyár büszke színházeire. Világosság*, 1949. július 19.
- [27] *Magyar Nemzet*, 1949. április 29. *Magyar Nap*, 1949. május 21. *Pesti Műsor*, 1949. május 27. *Hírlap*, 1949. június 19. *Színház és Mozi*, 1950:12:4.
- [28] Kilenc film részletes gyártási kimutatása. d. n. (ÚMKL, XV-29/259.) *Esti Szó*, 1949. június 9. *Világ*, 1949. június 11. *Magyar Nap*, 1949. június 16. *Hírlap*, 1949. augusztus 14.
- [29] A Dramaturgia ülése. 1950. április 2. (ÚMKL, XV-29/3.) *A rendezés...*: 50-52.
- [30] ÚMKL, XV-29/219.
- [31] Molnár Miklós: *Szabóné. Szabad Nép*, 1949. december 10.
- [32] -rs.: *Szabóné. Friss Újság*, 1949. december 2.
- [33] ppp.: *Új magyar film: „Szabóné”*. *Magyar Nemzet*, 1949. december 2.
- [34] Szekeres József: *Szabóné. Új Világ*, 1949. december 9.
- [35] „*Szabóné*” vagy amit akartok. *Világosság*, 1949. október 28. Joós F. Imre: *Új magyar film: „Szabóné”*. *Szabad Szó*, 1949. december 4.
- [36] A Párt szerepe és jelentősége nincs kellőképp kidomborítva – hangzott a fő kifogás. A film az üzemvezetés összes kérdésének „rugójaként” az ÜB-t állítja be. („Egy üzemi négyeszőg szerencsésebben ábrázolná a gyárvezetés problémáit.”) A cselekmény középpontjában a munkaverseny kérdése áll, „holott a munkaverseny nem cél, csak eszköz a terv szolgálatában”. Az üzem profilja nem világos. Szabóné a film végén „hisztérikus, mozgalmi emberhez méltatlanul, egyéni problémájától befolyásolva”, elhanyagolja munkáját. Ugyanakkor – élmunkásként – kitüntetik. A „formalista” varrógépjelenet helyett úgy kellene bemutatni, mint aki lakásán a szemináriumra készül, tanul, jegyzetel. Nem szerencsés, hogy Oravecne büntetlenül őrizza meg úzerkedéseit. Nem világos, hogy Szabóné miért fizeti ki Hódos adósságait. Jobb megoldás volna film végén az ünnepélyt – a kultúrterem helyett – a gyár udvarán rendezni. („Vajon kellőképpen illusztrálja-e az üzem kultúrmunkáját a tanoncok zenekara?”)
- A Filmpolitikai Bizottságban megfogalmazódott kifogások pótfelvételeket tettek szükségessé, sőt – ezeken túl – a Népművelési Minisztérium később újabbak elkészítésére utasította a filmgyárat. (A Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat levele, XI/2159. 1949. november 4. ÚMKL, XV-29/7, 289.)
- [37] *Szabad Nép*, 1949. december 10.
- [38] -di-: *Szabóné. Kis Újság*, 1949. december 4. *Színház és Mozi*, 1949. december 9.
- [39] Kende István: *Pozitív hősök filmjeinkben. Színház- és Filmművészet*, 1951:172.
- [40] *Mi készül a filmgyárban? Színház és Mozi*, 1950:30:34; 51:5-7.

- [41] A Dramaturgia ülése. 1950. január 20. (ÚMKL, XV-29/23.)
- [42] A Dramaturgia, illetve a Dramaturgiai Tanács a gépek üzembe helyezése körül kialakult helyzet erőteljesebb kifejtését javasolta, s valószínűleg tartották a házszenelőn, a beköltözés közben kialakuló beszélgetést Gortvainé (Ladomerszky Margit) és a Varga házaspár között. Javasolták, hogy Varga Józsa és Kis Katalin „kispolgári szokásainak eredetét” mutassa be a szerző, s a vígjátéki elemek mind a fő-, mind a mellékszereplők magatartásában érvényesüljenek. A Kollégiumi Bizottság viszont a két főszereplő jellemfejlődésében mutatkozó hibákra hívta fel a figyelmet. Kata kezdeményezte, hogy otthon maradjon Józsa, lakásán legyenek bele, mert számára ez kényelmet jelent, egyébként is restelli felesége rossz munkáját. Ádám mérnök ne legyen kimondottan ellenséges Jós-kával szemben, kerüljenek mind közelebb egymáshoz. Gortvai főmérnököt erősen klerikális beállítottságúnak kell ábrázolni. (Felesége nyakában lógjon kereszt, lakásán legyenek „ájtatos” tárgyak, beszélgetésükben Gortvai utaljon egyházi kapcsolataikra.) Az ÁVH emberei találják meg nála leleplezésekor a kiszerezt csavart. A taggyűlésen legyen több hozzászóló, az esküvői jelenet készüljön egyszerűbben. (A Dramaturgiai Tanács ülése. 1950. április 24. A Dramaturgia meg-jegyzései. 1950. május 19. A Kollégiumi Bizottság határozatai. d. n. ÚMKL, XV-29/3, 240.)
- [43] Másik összegzés szerint 42 nap. (ÚMKL, XV-29/219.)
- [44] A *Kis Katalin házassága* című film megbeszélése Pudovkinnal. d. n. Kiértékelés. 1950. december 20. A Játékfilm Főosztály kimutatása. 1951. január 25. (ÚMKL, XV-29/22, 208, 219.)
- [45] Kende István, i. m.
- [46] Révai József. (*A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája. Színház- és Filmművészet*, 1951:621.)
- [47] *A rendezés...* 50–52.
- [48] Gombos László: *Kis Katalin nagy sikere. Színház és Mozi*, 1950:51–57.
- [49] A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. június 22. (MFI, kézirat 217/641.)
- [50] Dramaturgiai értekezlet. 1950. február 2. A *Gyarmat a föld alatt* című film előké-sztését lezáró értekezletek. 1950. október 12.; október 20.; október 21. Az MFNV háromszög-értekezlete. 1950. december 14. Jelentés Révai [Dezsőnek]. 1951. január 9. A játékfilmgyártás 1951. I. félévi munkája. 1951. június. A Gyártási Főosztály levele. 1952. január 10. (ÚMKL, XV-29/22., 23., 28., 29., 259., 272., 283.)
- [51] Eredetileg Nyers. (ÚMKL, XV-29/17.)
- [52] Jegyzőkönyv a Magyar Filmgyártó Vállalat értekezletéről, melyen a művészeti dolgozók beszámoltak Rákosi elvtárral folytatott beszélgetésükről. 1951. augusztus 24. (ÚMKL, XV-29/273.)
- [53] 1952. január 10. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [54] 1941-ben ő jelentette fel Varga Pál kommunista ifjómunkást.
- [55] Utalás a főhős kedveléséből úzótt tevékenységére, aki szabad idejében nagy igye-kezettel és nem kevés kitarással hajómodelleket épít üvegekben.
- [56] „Nálunk a munka becsület és dicsőség dolga.”
- [57] Simon Zsuzsa.
- [58] Örkény István: *Amikor kevesebb segítség több lett volna. Irodalmi Újság*, 1951. február 1.
- [59] A Filmfőosztály helytelenítette, hogy a főszereplőt (Lugosit) a közösséggel szem-behelyezkedő emberként ismerjük meg, mert ez azt a látszatot keltheti, hogy a társadalommal meghasonlott embertől többet várhatunk, mint a társadalomhoz

„pozitív viszonyulótól”. Ezért már a film elején Lugosi pozitív tulajdonságainak bemutatását kérték, „különböző változása meglepetésszerű lesz”. Alacsony keresete az ellenséges „manipuláció” következménye legyen. Helytelen azt az érzést kelteni a nézőben, hogy a munkások általában keveset keresnek. Az alacsony bér ne az egész gyárat, annak csak egy részlegét jellemezze. A bércsalás semmi esetre se Lugositól induljon ki, elkeseredését használja ki az ellenség. Bikov hatása „szervesen épüljön Lugosi fejlődésébe”. A mama legyen súlyos beteg, de napjai nincsenek megszámlálva. Több pozitív alak szerepeljen Lugosi gyári környezetében, felesége is „fejlődjön”. (A Népművelési Minisztérium levelei. 1950. április 8.; április 17. ÚMKL, XV-29/23.) Corrodini főmérnök pályafutása is figyelemre méltó. „Eredetileg torzonborz, bővérű, sokat és izesen szitkozódó, szakmájáért élő-haló, olasz eredetű mérnöknek született. Szakmáján kívül nem érdekli más, nem költ ruhára, lakása lompos, némileg egzaltált. [...] Egykettőre megmagyarosodott, Koródi lett belőle. Zamatos kiszólásai az ajkára fagytak, valaki megfésülte szegény Corrodinét. Volt egy kép, amely a lakásán mutatta éjszaka, munka közben, papucsban, pizsamában, vedlett fürdőkabátban. A film már forgatásra készen állt, mikor még egy sürgős telefon érkezett, és levétette pizsamáját, továbbá intézkedett, hogy ne legyen szőrös a mellkasa.” (Örkény István, i. m.)

- [60] A Nagyjátékfilm Főosztály 1951. évi tematikai tervének megbeszélése. 1950. október 10. A Népművelési Minisztérium levele, 1770/5/4-2. 1950. december 27. (ÚMKL, XV-29/205., 211., 259.)
- [61] A Gyártási Főosztály másutt március 18-át jelölte meg utolsó forgatási napként. Összköltséget illetően még sosem volt oly nagy a szóródás a különböző források adatai közt, mint ennek a filmnek az esetében. Mi a legkétségteljesebb összegzés adatait – mert abban feltehetően már minden kiadás szerepelt –, 1 321 750 forintot tekintettük mérvadónak. (ÚMKL, XV-29/22., 30., 208., 272.)
- [62] *A forgatókönyv... 18-19.*
- [63] A párttitkár, az ÁVH, a szerelmi vonal ábrázolása gyenge, erősíteni kell. (Dramaturgiai Tanácsülés. 1950. december 8. ÚMKL, XV-29/23.) Értekezleteken, a Kollégiumi Bizottság ülésein rendre visszatérő téma volt a párt szerepének sematikus ábrázolása. Révai kongresszusi beszédében külön is utalt erre. (ÚMKL, XV-29/214.)
- [64] A forgatókönyv felépítéséről. Vita a Színház- és Filmművészeti Szövetségben. 1951. március 16. Háromszög-értekezlet. 1951. április 6. (ÚMKL, XV-29/214.) A Kollégiumi Bizottság (Adorján József, ifj. Barta Lajos, Both Béla, Domokos János, Kemény Pálné, Révai Dezső, Simon Zsuzsa, Szántó Miklós részvételével, két tagja, Széll Jenő és Felcsuti László távollétében) 1951. január 27-i ülésén részt vettek az alkotók is. A testület a következő, kötelező érvényű szempontokat szabta meg. 1. A Sztahanov-mozgalom hátterét – a 2000 tonnás mozgalommal összekapcsolva – bemutatni. 2. Faragó figuráját, motivációit élesen megrajzolni. 3. Behozni a filmbe a becsületet, régi szakember, értelmiségi alakját, aki „mindinkább mellénk áll”, s azt a réteget, amely mindinkább lemarad, ellenséggé válik. 4. Világosan megmutatni, hogy Varga (Molnár) célja nem egy vonat kisiklása, hanem a mozgalom lejáratása. 5. Szerelem legyen a filmben. 6. Lássuk, hogyan nyomoz az ÁVH. 7. Több humor kell, több emberi vonás. 8. A kémek egymás közti beszélgetéséből értesüljünk az osztályhelyzetről. „A kém azért kém, mert a régi rendszer uralkodó rétegéhez tartozott, és azt akarja visszaállítani.” 9. A magyar és szovjet kapcsolat ne szavakban, hanem jól beépített jelenetekben mutatható meg. Például a Horváthnál (Pongrácz) talált, összegyűrt szovjet broszúra



- illusztrálhatja ezt. 10. Vigyázni kell a nyelvre, „ne használjanak filmjeinkben olyan nyelvet, ami csak a beavatottak, a párttagok számára világos”.
- [65] A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1952. február 8., április 16. (ÚMKL, XV-29/25., 259.)
- [66] A filmben semmiféle utalás nincs arra, hogy Farkas értelmiségi lenne.
- [67] *Színház és Mozi*, 1953:12:19.
- [68] Föld Ottó: *Pontosan olyan voltam azelőtt, mint a filmben szereplő Patak Pista. Esti Budapest*, 1952. szeptember 4.
- [69] *Készül a Porcelángyárban az „Első fecskék” című új magyar film. Dunántúli Napló*, 1952. augusztus 24. Rendezői kiértékelés. 1953. március 14. (ÚMKL, XV-29/55., 240.)
- [70] ÚMKL, XV-29/211. Ezt követően hozott olyan döntést a Művészeti Tanács, hogy a jövőben a szereposztást az írónak is jóvá kell hagynia. (ÚMKL, XV-29/39.)
- [71] A Művészeti Osztály kiértékelése. 1952. szeptember 16.; szeptember 23.; október 27.; november 5.; november 12. A művészeti vezetés kiértékelése, 587/1952. 1952. december 19. (ÚMKL, XV-29/211., 226., 232., 239., 240.)
- [72] Máriássy Judit: *Első fecskék. Esti Budapest*, 1953. április 10.
- [73] Gerencsér Jenő: *Első fecskék. Szabad Ifjúság*, 1953. március 22.
- [74] Filmművészetünk helyzete és feladatai. 1953. október 8. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [75] *Színház és Mozi*, 1953:12:19.
- [76] A Művészeti Tanács ülése. 1952. október 14. (ÚMKL, XV-29/39.)
- [77] Mennyiben rossz a magyar filmgyártás helyzete? 1952. december 9. (ÚMKL, XV-29/115., 272.)
- [78] *Esti Budapest*, 1953. április 10.
- [79] A hídczata, amely történelmileg mindkettőt megelőzte, furcsa módon a legtovább várt filmbeli megörökltésére. Keleti Márton *Az élet hídjai*, 1955-ben készült filmje így sokkal inkább történelmi, mint mai tárgyú alkotásnak minősül.
- [80] ÚMKL, XV-29/232. Más forrás szerint június 22-én. (ÚMKL, XV-29/240.) A film befejezését illetően is több adat ellentmond egymásnak. Legvalószínűbb, hogy a filmet október 28-án fejezték be, a 6,5 napos pótfelvételt is figyelembe véve. (ÚMKL, XV-29/232., 239., 240.)
- [81] A forgatókönyv legfőbb hibájának azt tartotta, hogy túl sok a probléma benne: a régi munkásréteg átnevelése, a régi értelmiségi ingadozása és a szabotázskció nehezen fért meg egyetlen filmben. Véleménye szerint a szabotázs került a történet homlokterébe, és ezt feltétlen el kell kerülni. A párttitkár csak statisztál. Ne függetlenített párttitkár, hanem aktív dolgozó legyen. Erőteljesebben hangsúlyozni kell, hogyan akarja a régi értelmiség Váradi főmérnököt magához édesgetni, a munkásságtól elidegeníteni. (Révai József megjegyzései. 1953. április 28. ÚMKL, XV-29/54.) Révai a film elkészülte után már nem volt hivatalban, így csak annak bemutatásakor értesülhetett, hogy tanácsai süket fülekre találtak.
- [82] Köllő Miklós: *A város alatt. Szabad Nép*, 1953. december 24.
- [83] Máriássy Judit: *A város alatt. Béke és Szabadság*, 1953. december 16.
- [84] Ennek ellentmondani látszik két adat, amelyek szerint 33 napi forgatásról, illetve 6,5 nap pótfelvételről van szó. (ÚMKL, XV-29/232., 239., 240.)
- [85] *A város alatt* gyártásvezetői kiértékelése. 1953. november 14. (ÚMKL, XV-29/239.)
- [86] A Művészeti Tanács ülése. 1953. augusztus 24. (ÚMKL, XV-29/44.)
- [87] Kovács András: *Irodalmunk legnépszerűbb műfaja. Irodalmi Újság*, 1952. április 10. Játékfilmgyártásunk 1952. évi művészi munkájának értékelése és az 1953/54. évi tématerv. d. n.

- [88] Fedor Ágnes: *Hét színészről beszél szerepéről az új színházvárosi filmben. Nők Lapja*, 1953. november 12.
- [89] Simon Éva: *Egy új magyar film bölcsőjénél. Népszava*, 1953. október 22. Más források szerint az első forgatási napra augusztus 31-én került sor. (ÚMKL, XV-29/240.)
- [90] Más forrás szerint ez december 5-én történt. (ÚMKL, XV-29/114., 232., 240.)
- [91] *Színház- és Filmművészet*, 1954:602-604.
- [92] Fedor Ágnes: *Egy város magára ismer. Nők Lapja*, 1954. január 14.
- [93] *Nők Lapja*, 1954. január 14. Kiss Erzsébet: *Orbán Pista a „Kiskrajcár”-ban és az életben. Esti Budapest*, 1954. január 14.
- [94] *Népszava*, 1953. október 22. *Nők Lapja*, 1953. november 12.; 1954. január 14. *Szabad Ifjúság*, 1954. február 7.
- [95] *Magyar Nemzet*, 1953. szeptember 26.
- [96] Kállai Ferenc, a szerep alakítója mesélte, milyen kínos érzés volt számára – a nézőtérben ülve –, midőn arca közeliben megjelent a vásznon, s előtte megszólalt egy hang: „No, nézd a ronda köpetet!” És milyen elégedetten állapította meg – néhány perccel később – az idős munkás a vásznon le-fel sétáló alak láttán. „Ez Micskeit várja! Csak detektív lehet. Utóvégre ez szabotázás!” (*Nők Lapja*, 1954. január 14.)
- [97] *Nők Lapja*, 1953. november 12.
- [98] *Irodalmi Újság*, 1954. január 2.
- [99] Vészi Endre: *Kiskrajcár. Irodalmi Újság*, 1954. január 2.
- [100] B. I.: *Kiskrajcár. Magyar Nemzet*, 1953. december 20. *Esti Budapest*, 1954. január 8. *Magyar Nemzet*, 1954. február 9. Gyanítjuk, hogy a sikerben az is közrejátszott – anélkül, hogy tagadnánk ezt a valóban figyelmet érdemlő tényt –, hogy a filmet a *Péntek* 13-mal egy műsorban vetítették.
- [101] Rajcsányi Károly: *Kiskrajcár. Szabad Nép*, 1953. december 26.
- [102] *Irodalmi Újság*, 1954. január 2.
- [103] *Szabad Nép*, 1953. december 26.
- [104] *Magyar Nemzet*, 1953. december 20.
- [105] *A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája. Színház és Filmművészet*, 1951:619.
- [106] *Népszava*, 1949. december 18.
- [107] Góz Jóska eljut a felszabadult földre. *Színház és Mozi*, 1950:28:15-16.
- [108] 2 187 228 forint. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [109] *Kis Újság*, 1950. április 18. *Világosság*, 1950. április 21. *Színház és Mozi*, 1950:30:34. Ábel Péter: *Új magyar film nyomában... Színház és Mozi*, 1950:40:36-37. (ÚMKL, XV-29/22., 219., 240., 259., 283.)
- [110] Részlet a filmet ismertető szórólapról.
- [111] A játékfilmgyártás 1951. I. félévi munkája. 1951. június. (ÚMKL, XV-29/283.)
- [112] *A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciája. Színház- és Filmművészet*, 1951:599.
- [113] Kende István: *Pozitív hősök filmjeinkben. Színház és Filmművészet*, 1951:129.
- [114] Aczél Tamás: *Felszabadult föld. Szabad Nép*, 1951. március 22.
- [115] A film szerepe az osztályharcban. 1950. augusztus 9-10.
- [116] *Színház és Mozi*, 1950:30:35. *A forgatókönyv...: 8-10, 12-13. Háromszög-értekeztet.* 1951. április 6. Jelentés Révai [Dezső] elvtársnak. 1952. január 9. (ÚMKL, XV-29/214., 272.)
- [117] *Színház- és Filmművészet*, 1951:602.
- [118] A Gyártási Főosztály jelentése másutt október 21-ét említ. (1951. november 5. ÚMKL, XV-29/34.)

- [119] 45,5 nap + 1,5 nap pótfelvétel. (ÚMKL, XV-29/240., 259.) *Szabad Föld*, 1952. augusztus 10.
- [120] Tormássy János főosztályvezető feljegyzése Révai Dezsőhöz. 1951. szeptember 14. A *Tűzkeresztség* című film keletkezésének előzményei. 1951. október 18. Révai Dezső levele 1951. október 31. A *Tűzkeresztség* című film lezáró értekezlete. 1952. február 26. (ÚMKL, XV-29/34., 231.)
- [121] Összköltsége 1 593 498 forint. (Gyártási Főosztály, 1952. január 10. ÚMKL, XV-29/259., 272.)
- [122] Keszi Imre: A „*Tűzkeresztség*” filmváltozata. *Színház- és Filmművészet*, 1952:136.
- [123] *Színház és Mozi*, 1952. február 20. Játékfilmgyártásunk 1952. évi művészi munkájának értékelése és az 1953/54. évi tématerv. d. n.
- [124] Máriássy Judit: *Tűzkeresztség*. *Szabad Nép*, 1952. március 12.
- [125] A harmadik film, amelynek forgatókönyvét Urbán Ernő írta, a *Hintőnjáró szerelem*.
- [126] Urbán Ernő: *Harcban győz az új. Irodalmi Újság*, 1953. február 12.
- [127] *Színház és Mozi*, 1953:19:8.
- [128] Urbán Ernő, i. m.
- [129] Molnár Miklós: *Vihar*. *Szabad Nép*, 1953. január 3.
- [130] Molnár Miklós, i. m.
- [131] Az 1952. június 5-én – tehát mintegy három héttel a forgatás megkezdése előtt – a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályán megtartott Dramaturgiai Tanácsülésen még néhány, kötelező érvényű javaslatot ajánlottak a rendező figyelmébe. Gilicze – az eredetileg tervezettnél – hamarabb kapcsolódik a cselekménybe. „Világossá kell tenni, hogy mitől hős.” Árendás kupec voltát ne hangsúlyozza a film. Csonka Mária (Komlós Juci), a járási pártbizottság küldötte „többrétű” legyen. Többen szólaljanak fel a kommunisták javaslata mellett a gyűlésen. Lássuk a tagság véleményének változását, a két tábor érvelését, összecsapását. A földszerepet mint érv szerepeljen a vitában, „a mi embereink szájából”. Az asszonyok szereplése pozitívabban legyen. Csete telefonjelenetét jobban dolgozzák ki. Érzékeltetni kell, hogy Pörneczy párttag és nem kulák. „Ezáltal az ellenség tábora árnyaltabb, változatosabb lesz.” (ÚMKL, XV-29/228.)
- [132] Sajnos a film ma már csak fekete-fehér változatban létezik.
- [133] Barabás Tamás: *Egy nagy magyar filmsiker titka. Béke és Szabadság*, 1953. január 18.
- [134] A *Vihar* gyártásvezetői értékelése. d. n. A Művészeti Osztály kiértékelése. 1952. szeptember 1.; október 13.; november 12.; december 8. A Népművelési Minisztérium Kollégiumi Bizottságának ülése. 1952. december 9. Jelentés filmgyártásunk 1952. évi munkájáról d. n. Játékfilmgyártásunk 1952. évi művészi munkájának értékelése és az 1953/54. évi tématerv. d. n. (ÚMKL, XV-29/31., 211., 226., 230., 272.) A rendezés....: 44.
- [135] „Ez alapján véve ellenséges megnyilvánulás, a kritikának ugyanaz a lebecsülése, mint eddig volt. Révaiék a kritikának pártos módszerét adják, ami csak kollektívan jöhet létre.” (ÚMKL, XV-29/41.)
- [136] Veres Péter: *Így trnák filmkritikát – ha trnák. (Elkésztett megjegyzések a „Vihar” című filmhez.) Csillag*, 1955:632–634.
- [137] *Mozi Élet*, 1946. december 6.; december 13.; 1947. január 24.
- [138] A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. május 25. (MFI, kézirat 217/60.)
- [139] Összköltség 938 520 forint. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [140] 36 nap, ebből 30 műteremben, 6 külsőben. (ÚMKL, XV-29/22.)
- [141] A Lektorátus és Dramaturgia levele a művészeti vezetéshez. 1948. december 21. A Dramaturgia megjegyzései a *Janika* című film második változatáról. 1949. január 17. (ÚMKL, XV-29/3., 7.)

- [142] A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. január 31. (ÚMKL, XV-29/3. MFI, kézirat 217/46.)
- [143] A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. január 28.; február 9.; március 2. (MFI, kézirat 217/47., 50., 52.) A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1952. április 16. (ÚMKL, XV-29/259.)
- [144] *Új Film*, 1949. május 7.
- [145] Ezek után nem csoda, hogy Turay Ida, aki a felszabadulást megelőzően sorozatban játszotta a jobbnál jobb szerepeket, *persona non grata* lett a filmgyárban. Hét év alatt mindössze kétszer hívták – epizód szerepekre.
- [146] A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. május 25.
- [147] Horváth Márton nem volt tagja a Bizottságnak. Az Both Bélából, Hont Ferencből, Losonczy Gézából, Molnár Miklósból, Sala Sándorból, Somlyó Györgyből állt.
- [148] A Filmpolitikai Bizottság ülése. 1949. május 18.; május 25. (MFI, kézirat 217/59., 60.) *Új Film*, 1949. június 1. ÚMKL, XV-29/269.
- [149] *Színház és Mozi*, 1950. május 21.
- [150] Más forrás szerint június 30-án. (ÚMKL, XV-29/22.) Ez a dátum feltehetően a 3 napos pótfelvételt is magában foglalja, amelyre a tánciskolában felvett jelenetek ismétlése miatt került sor. Ezeket – mivel a felvétel „nem a forgatókönyv szellemének megfelelő módon történt” – a minisztérium rendelte el. (ÚMKL, XV-29/210., 240.)
- [151] 1 820 979 Ft. (ÚMKL, XV-29/219., 272.) *Kis Újság*, 1950. április 6.; április 22. d. i.: *Készül [...] a „Dalolva szép az élet”. Világosság*, 1950. május 9.
- [152] Gombos László: *Az új magyar filmvígjáték [...] Színház és Mozi*, 1950:37:6.
- [153] Kürti László: *Dalolva szép az élet. Színház és Mozi*, 1950. szeptember 17.
- [154] *Színház és Mozi*, 1950:37:6.
- [155] A „*Dalolva szép az élet*” *vitájának tanulságai. Színház és Mozi*, 1950:39:12.
- [156] A bemutatását követő két esztendő alatt 3 millióan tekintették meg, szemben a *Becsület és dicsőség* 417 ezer vagy a *Gyarmat a föld alatt* 718 ezer nézőjével. Ez az érdeklődés még a korábban készült *Déryné* iránt tanúsítottat is (2 millió 725 ezer néző) meghaladta. (ÚMKL, XV-29/239.)
- [157] A Dramaturgia feljegyzése. 1950. december 30. (ÚMKL, XV-29/23.)
- [158] Sajnos a film – ennek ellenére – ma már csak fekete-fehér változatban létezik.
- [159] A filmet végül 2 580 000 forint kiadással zárták. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [160] Keleti Márton és Illés György feljegyzése. 1951. szeptember 7. A Gyártási Főosztály összesítése. 1952. április 16. (ÚMKL, XV-29/24., 259.)
- [161] Gyertyán Ervin: *Civil a pályán. Népszava*, 1952. január 12.
- [162] A Népművelési Minisztérium Kollégiumi Bizottságának ülése. 1951. május 4. (ÚMKL, XV-29/24.)
- [163] Gyertyán Ervin: i. m.
- [164] *Sport és filmművészet. Népszport*, 1952. január 6.
- [165] Kisjó: *Civil a pályán. Magyar Nemzet*, 1952. január 17.
- [166] Kürti László, i. m.
- [167] Gyertyán Ervin, i. m.
- [168] Révai Dezső: *Játékfilm-gyártásunk feladatai az új évben. Színház- és Filmművészet*, 1952:11.
- [169] Szántó Miklós: *A filmvígjáték problémája. Színház- és Filmművészet*, 1952:63.
- [170] A népművelés és filmterület fő feladatai. 1953. július. (ÚMKL, XV-29/239.)
- [171] Játékfilmgyártásunk jelenlegi helyzete. A Politikai Bizottság ülése. 1952. január 10. (ÚMKL, XV-29/272.)

- [172] Az eredeti elképzelés szerint Ákos professzorhoz szovjet kollégái is tanulni járnak. Ez nem maradtatható benne a forgatókönyvben. Ki kellett domborítani viszont, hogy Ákosban a kozmopolitizmussal a hazaszeretet ütközik össze. „Lássuk, hogy Ákos mélyen szereti hazáját.” A nyugati tudósok – Lotte (Gobbi Hilda) és a forgatókönyvben még MacPearson, a filmben már MacLane (Uray Tivadar) alakját el kellett helyíteni. „Lottén keresztül meg kell látnunk a mai Németország legégetőbb kérdéseit, és éreznünk kell a szövegén keresztül, hogyan jutott el idáig.” A személyzetis, Forgács (Pécsi Sándor) figuráját is átformálták, a minisztérium segítőkészségét hangsúlyossá tették. Örvös jellemzéséből elhagyták a túlzó, konkrét utalásokat (például azt, hogy Camel cigaretta szív). A cselekményt Nyugat-Berlinbe helyezték, Ákos pacifista záróbeszédének színhelye nem Varsó, hanem egy, helyszínét tekintve tisztázatlan nemzetközi tudóstalálkozón hangzik el felszólalása. A saját szerepe Ákosé kiszabadításában túlzott, ezt is korrigálni kellett. „A szerelmi vonal kell – Éva és Kádas románca –, de egy kicsit jobban ki kell hozni.” (A Dramaturgiai Tanács ülése. 1950. december 8. Heti jelentés. 1950. december 30. A Kollégiumi Bizottság vitája a *Banditák* című forgatókönyv kapcsán. 1951. május 2. ÜMKL, XV-29/23., 33.)
- [173] A szénvidékmontázs és a berlini tüntetés kimaradt. (Előkészítő értekezlet. 1951. július 9. ÜMKL, XV-29/34.)
- [174] A film pontos költségeiről megbízható adat nem áll rendelkezésre, de 1,7–1,9 millió forintot terveztek elkészítésére.
- [175] Feljegyzés a Dramaturgiának. 1951. április 5. A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1952. január 30. (ÜMKL, XV-29/33., 231., 259., 276.)
- [176] Thompson szobája, berlini labor, a budapesti intézet műhelye, az Akadémia nagyterme, illetve a Park-Club kertje, romok a Várban, berlini utca.
- [177] A Művészeti Osztály feljegyzése. 1951. szeptember 6. Gyártásvezetői kiértékelés. 1952. január 23. A Gyártási Főosztály összesítése. 1952. április 16. (ÜMKL, XV-29/33., 259.)
- [178] Az *Ütközet békében* című film művészeti kiértékelése. 1952. május 7. (ÜMKL, XV-29/30.)
- [179] Tormássy János főosztályvezető feljegyzése Révai Dezsőhöz. 1951. szeptember 14. (ÜMKL, XV-29/231.)
- [180] Simon Gy. Ferenc: „*Ütközet békében*”: készül az első magyar honvéd játékfilm. *Szabad Ifjúság*, 1951. december 9.
- [181] *Esti Budapest*, 1952. május 7.
- [182] ghs.: *A Jupiterlámpa mögött. Független Magyarország*, 1951. december 10. ÜMKL, XV-29/259.
- [183] 1 708 423 forint. (A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1952. április 24. ÜMKL, XV-29/30.)
- [184] m-a: *Ütközet békében*. *Magyar Nemzet*, 1952. április 20.
- [185] Molnár Miklós: *Ütközet békében*. *Művelt Nép*, 1952:5:25.
- [186] Simon Gy. Ferenc: *Ütközet békében*. *Szabad Ifjúság*, 1952. április 11.
- [187] *Viharsarok*, 1952. április 20.
- [188] *Oly szép az élet... (Ifjú szívvel)*, *Szabadban élni de pompás, egyszerű... (Én és a nagypám)*: Bródy Tamás, illetve Csanak Béla szerzeményei. Míg az előbbieket – sorrendben – Tardos Béla, Bródy Tamás, Fényes Szabolcs komponálta.
- [189] Lóczy János: *Fővárosi Operettszínház. Színház- és Filmművészet*, 1952:273.
- [190] Jelentés a játékfilmkészítés 1953. évi munkájáról. d. n. Rendezői kiértékelés. 1953. január 15. A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1953. január 29. (ÜMKL, XV-29/45., 232., 248.)

- [191] Jelentés a játékfilmgyártás 1953. évi munkájáról. d. n. A Művészeti Osztály kiértékelése. 1952. szeptember 16. A Művészeti Vezetés kiértékelése. 1953. január 28. (ÚMKL, XV-29/211., 226., 248.)
- [192] A Művészeti Vezetés kiértékelése, 477/52. 1952. október 27. A Művészeti Osztály kiértékelése. 1952. november 5.; november 12.; december 19. A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1953. január 29. (ÚMKL, XV-29/45, 211, 232)
- [193] A Művészeti Vezetés kiértékelése. 1953. január 28. (ÚMKL, XV-29/248.)
- [194] A Művészeti Tanács ülése. 1953. január 27. (ÚMKL, XV-29/45.)
- [195] Szász Péter: *Latabár humora. Színház- és Filmművészet*, 1952:544.
- [196] *Három szerep. Színház- és Filmművészet*, 1952:539-540.
- [197] *Szabad Nép*, 1953. február 5.
- [198] Játékfilmgyártásunk helyzete. Rákosi Mátyás értékelése. (ÚMKL, XV-29/272.)
- [199] d. i.: *Ifjú szívvel. Esti Budapest*, 1953. április 20.
- [200] A DISZ-titkár, hangzott az intellektus, táncoljon, sportoljon, legyen példakép. Matejka szerepét ki kell bővíteni, hogy minél több humor legyen a filmben. Így került be az a jelenet, amelyben, az ipari tanulók toborzásakor, Matejka is jelen van, és elbeszélget Szíves Kati anyjával (Fónay Márta), aki először nem engedi el a lányát Pestre, majd Matejka rábeszélő szavaira mégis beleegyezik. Az ellenséget a hányaveti jampec, Kasznár képviseli. Szüleinek társadalmi helyzetét világosabban akarták látni a bírálók, megtudni, „miből élnek”. Végül a filmben ezek a momentumok nem kapnak szerepet, mindössze annyit tudunk meg, hogy Kasznár apukának a múltban ócskavastelepe volt. „Az ilyen figurának bomlasztó hatása van, és ezt meg kell mutatni.” A fiatalok aztán a DISZ-gyűlésen döbbennek rá Kasznár valódi jellemére, „igazi működésére”. (Feljegyzés Non elvtársnál az *Ipari tanulók* könyvével kapcsolatos megbeszélésről, ÚMKL, XV-29/64.)
- [201] Más adat szerint szeptember 29-én kezdődött meg a forgatás. (Jelentés a játékfilmgyártás 1953. évi munkájáról d. n. ÚMKL, XV-29/232.)
- [202] Az *Ipari tanulók* című film beindító értekezlete. 1952. december 5. A Művészeti Vezetés kiértékelése. 1953. április 23. Gyártásvezetői kiértékelés. 1953. április 23. Az *Ifjú szívvel* című film gyártási kiértékelése. 1953. április 25. A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1953. április 25. Kiértékelés. 1953. április 30. (ÚMKL, XV-29/54., 232., 240., 248., 259. Népművelési Minisztérium, 01798/53.) A korabeli filmek költségösszetevőinek alakulását, illetve azok jellegét jól illusztrálja az *Ifjú szívvel* című film költségelszámolása. A könyvjogokért 45 989 forintot fizettek ki. A szereplők gázsija 199 319 forintot tett ki. A statisztéria 110 387 forintba került. A díszletek ára 232 227 forint volt, míg a nyersanyag-laborálás 453 746 forintot emésztett föl. A fennmaradó összegből fizették a nyersanyagot, az alkotógárdát, illetve a film ún. rezsiköltségét, amely a költségvetés közel 35 százalékát jelentette. (A Gyártási Főosztály kiértékelése. 1953. április 23. ÚMKL, XV-29/248.)
- [203] Felkai Éva: *Ifjú szívvel. Szabad Ifjúság*, 1953. április 11.
- [204] Munkaerő-tartalékok Hivatala: az iparitanuló-képzést irányító intézmény neve.
- [205] Demeter Imre: *Ifjú szívvel. Művelt Nép*, 1953. május 31.
- [206] Fencsik Flóra: *Ifjú szívvel. Szabad Nép*, 1953. április 19.

Dukát Dániel (Horváth Laci) I. osztályos tanulót mindenki csak Kuksinak hívja. Úttörő szeretne lenni, táborozni, de a szülei úgy gondolják, jobb, ha Viktorékkal barátkozik. Viktor papája ugyanis gazdag. Így kerül Kuksi az *Utolsó bölények* bandájába, amelyet Viktor alapított. A banda csupa rossz tanulóbból áll. Kuksit kinézik maguk közül, mert csupa hetese van. A bölények főhadiszállása egy hatalmas fa, amelyet *Muszfának* neveznek. Az úttörők is szemet vetnek erre a rejtekhelyre. Emiatt ássa ki Tuskó a harci bárdot, vész össze a két csapat. Viktor bosszút esküszik, és elhatározza, percnyi nyugtot sem hagy az úttörőknek. Kötelezővé teszi a napi „jótettet”: minden bandatag köteles valamit ellopni az úttörővasútról, illetve a vasutasoktól. Az úttörővasutas Pistának (Ákos Gyula) eltűnik a tárcsája, Panni (Gyurkovits Zsuzsa) kalauztáskájából a jegyek, a vonatról a villanykörték, a táborkapuról a zászló. Ez a harc kezdetét jelenti. Pista vállalkozik arra, hogy kinyomozza, kik a rejtélyes tolvajok, rongálók, és megkísérli jó útra téríteni őket. Az *Utolsó bölények* legvakmerőbb tagja, Tollas, felgyújtja a *Muszfát*. Kuksi majdnem meghal itt, de az úttörők megmentük. Lábadozása idején sok barátot szerez köztük. Döntenie kell, hová tartozzon: a *Muskáli* őrshez, amelynek tagjai a virágokat szeretik, vagy a *Micsurin* őrshez, amelyben a konyhakerti növényeket kedvelik. Kuksi betegsége után még visszatér a Bölényekhez, de már biztosan tudja, hogy nem marad ott. Megszerette új barátait – és a karalábét. Pista, az úttörők egyik őrsvezetője – Klára pajtás (Ilosvay Katalin) engedélyével – elhitei a Bölényekkel, hogy otthagya az úttörőket, s szeretne hozzájuk csatlakozni. Feladata, hogy rávegyesse a Bölényeket arra, a tudás nemcsak hatalom, de szórakozás is. Ezért azt is vállalja, hogy pajtásai árulónak higgyék. („Ő az új arcú magyar fiatalok egyik típusa, aki nem fordul segítségért a felnőttekhez, hanem az adott helyzetet áttekintve, megtalálja a helyes megoldást.”) A Bölényeket saját vesszőparipájukkal, a robbantással fogja meg. Tollas és Viktor Pista tanácsára – nyári szünet ide vagy oda – előszedik tankönyveiket, rájönnek, nem is olyan kellemtelen dolog a tanulás. Tollas azt olvasta valahol, hogy a leghatásosabb robbanószer a TRI-2, s ezt kukoricából állítják elő. A házi laboratóriumban már minden készen áll, amikor borzalmas baleset történik. Tivadar, a számár, megeszi a TRI-2 nyersanyagát. Iszonyúan megdagad tőle, és mindenki remeg a gondolattól, hogy felrobban. *Muszfá*, az öreg fa épp ott áll, amerre a vasutat meg akarják hosszabbítani. Itt terülnék el az őrsök kertjei is. Ha erre menne a vonat, a fát ki kellene vágni, a karalábét pedig megenni. Az úttörők küldöttséget menesztenek a miniszterhez – akit a rendező Gerő Ernővel szeretett volna eljátszatni –, ígéri, hogy kitérőt építenek. A miniszter elfogadja a javaslatot. Elkezdődik a rohammunka.

Immár az *Utolsó bölények* is úttörők akarnak lenni, s mivel segédkeznek az építésben, a végén már ennek sincs semmi akadálya. (Ábel Péter: *Az Úttörő-film regénye. Színház és Mozi*, 1949:33:29.; 35:29.)

- [208] Háy Gyula: Javaslat az *Úttörők* című film átdolgozására. 1949. szeptember 30. Gyártási Főosztály, 1952. január 10.; április 16. (ÚMKL, XV-29/259., 272.)
- [209] *Szabad Ifjúság*, 1954. április 22. *Pestmegyei Népiújság*, 1954. november 21. ÚMKL, XV-29/120.
- [210] Harmat Endre: „Kolcsi” és a többiek. *Szabad Ifjúság*, 1954. szeptember 16.
- [211] Fedor Ágnes: *Én és a nagyapám. Nők Lapja*, 1954. augusztus 5. Sz. S.: Pista bácsi nem tudja, hányadik filmjénél tart. *Színház és Mozi*, 1954:42:25. Az *Én és a nagyapám* című film gyártási kiértékelése. d. n. Gyártásvezetői zárójelentés. d. n. (ÚMKL, XV-29/113., 248.) Népművelési Minisztérium, 0288/54.
- [212] Botond Edit: *Gyermekfilmről – felnőtteknek. Szabad Nép*, 1954. december 4.
- [213] Gyertyán Ervin: *Én és a nagyapám. Népszava*, 1954. november 28.
- [214] Majoros István: *Én és a nagyapám. Színház- és Filmművészet*, 1954:604.
- [215] György Endre: *Egy nagyapá látogatása Gózon nagyapánál. Színház és Mozi*, 1954:46:22.
- [216] *Színház és Mozi*, 1954:48:25.





---

# NÉVMUTATÓ

---

- Aczél Tamás 97  
Agfacolor 127, 165, 201, 203  
Agitációs és Propaganda Kollégium 66  
Ajtay Andor 59, 61, 194, 235, 239, 263  
Alfonzó 263  
Alföld 43  
Almásfüzitő 326  
Alsódabas 153, 165, 171-172  
Alsónémedi 158  
Ambrus András 204  
Ambrus Mátyás 35  
Andai Péter 56  
Andics Erzsébet 199  
Angyal György 57  
Angyal László 37  
Anonymus Film 28, 42  
Apáthi Imre 153, 155-157, 185, 188, 220, 223, 243  
Arriflex 129  
Ascher Oszkár 246  
Ákos Miklós 35, 57, 244  
Állampolitikai Osztály Gazdasági Bizottsága 62  
Államvédelmi Hatóság 112, 240, 245-246, 311, 315-316  
Babay József 157  
Babits Mihály 57  
Bacsó Péter 114, 147, 228, 304-305, 319, 323  
Badal János 284  
Baj 276  
Bakony 43, 205  
Bakonyi Károly 157  
Bakos Károly 148  
Balassa Gábor 325  
Balaton-part 303  
Balázs Béla 42, 48-49, 147, 150, 152, 169  
Balázs Samu 172, 294, 297, 327, 329  
Balogh Erzszi 189  
Balogh II. 302  
Banovich Tamás 38, 119-120, 228, 323  
Barabás Tibor 312  
Barsi Béla 282  
Bálint György 147, 155, 162, 289  
Bán Frigyes 14, 34, 52, 54, 106, 116-117, 119, 146-148, 150-151, 171, 173, 177, 184-190, 248-249 253, 268, 271-272, 275-277, 279, 311  
Bánhidi László 269, 279, 281  
Bánky Judit 57  
Bánki Zsuzsa 35, 161, 227  
Básti Lajos 27, 60, 181, 184, 204, 221, 223, 226, 289  
Beczássy Judit 224-225  
Belügyminisztérium 16, 38-39, 41-42, 53, 62-63, 198, 237  
Belvárosi Takarékpénztár Rt. 32  
Bem (József) 168, 199-200, 202-203, 207, 210  
Bencsik Imre 146, 224-225  
Benda Miklós 43  
Benedek András 169

- Benkő Gyula 54, 153, 161, 175, 178, 239-240, 305  
 Beregi Oszkár 57  
 Berlin 305  
 Bessenyei Ferenc 204, 239-240, 245, 255, 261, 280, 310  
 Békeffi István 20, 27, 34-35, 55, 58, 60, 94, 158-159, 180-182, 191-193, 287-289, 298, 302  
 Békés András 229  
 Béranger (Pierre Jean de) 34  
 Bihari József 194, 203, 208, 239-240, 254, 272, 274, 277, 280, 294  
 Bihari László 27  
 Biharugra 268  
 Bikádi György 203-204  
 Bilicsi Tivadar 182-183, 188  
 Blue Seal (-berendezés) 128  
 Bodony 54  
 Bodor Tibor 246  
 Bognár József 37  
 Bóka (Bencsik) Imre 224  
 Both Béla 199  
 Bozók István 164  
 Bródy Sándor 20-22, 35  
 Bulla Elma 257  
 Buñuel (Luis) 218  
 Buss Gyula 203  
 Bükk 205  
 Byron (Lord George Gordon) 34  
 Central Film 29  
 Corvin-filmgyár 57  
 Czippauer János 38  
 Csabai Imre 38  
 Cseres Tibor 97-98  
 Csiaureli 253  
 Csillag István 298  
 Dr. Csorba János 15  
 Csontos Gyula 14  
 Dalf (Salvador) 218  
 Dallos Sándor 146, 184, 190, 198  
 Dancz Endre Filmgyártó 29  
 Daróczy József 157  
 Darvas Iván 161, 189, 193  
 Darvas József 36, 83, 85, 97, 113, 303  
 Darvas Szilárd 27, 227, 312, 316  
 Dayka Margit 289  
 Deák 302  
 Deák Sándor 171, 183, 243, 269, 277  
 Debré (kopírgép) 127  
 Deéry Alfréd 169  
 Defa 102  
 De Fries (Károly) 34  
 Demokratikus Ifjúsági Szövetség (DISZ) 250-251, 319  
 Décsi Klári 17  
 Dénes György 27  
 Déry Tibor 84  
 Déryné (Széppataki Róza) 168, 180-182  
 Dobrányi Géza 165, 284  
 Dömsöd 165  
 Dömsödi János 208  
 Dramaturgia 176, 181, 200, 224, 238, 242, 274-275, 288-289, 293, 305, 323-324  
 Dramaturgiai Tanács 82, 105-106, 109, 112, 115, 123, 199, 233, 245, 249  
 Dunapentele 259, 262  
 Egresi 302  
 Egri Ilona 270  
 Egri István 149, 241, 270, 279  
 Eiben István 50, 119, 171, 197, 242, 292, 326  
 Engel György 29  
 Erdei Ferenc 275  
 Erdei Sándor 189, 195-196, 275-276, 305  
 Erdély 205  
 Erdélyi Filmvállalat 160  
 Erdős László 57  
 Erkel (Ferenc) 168, 190-193, 196-197  
 Ermler, F. 207  
 Export-import Főosztály 66  
 Farkas Ferenc 205  
 Farkas Zoltán 180

- Fazekas Mihály 163-164  
 Fábri Zoltán 9, 117, 120, 195, 239, 275, 282-284  
 Fehér Imre 323  
 Fejér Judit 42  
 Fejér Tamás 38  
 Fekete Sándor 210  
 Feleki Kamill 249, 251, 253, 317  
 Felsőbabád 153, 268  
 Ferrari Violetta 206, 295, 297, 299, 307, 320  
 Fényes Szabolcs 158  
 Filmalkalmazottak Szabad Szakszervezete 15  
 Filmdramaturgiai Tanács 81-82  
 Filmfőosztály 66, 85-86, 105, 108, 112, 122, 124, 242, 274, 305  
 Filmhivatal 221  
 Filmipari Igazgatóság 63-64  
 Filmkamara 20, 49  
 Filmkölcsonzó Osztály 64  
 Filmművészeti Iskola 38  
 Filmművészeti Szaktanács 24  
 Filmpolitikai Bizottság 62, 65-66, 93, 155, 159, 162, 165, 170, 225, 237, 289, 290-292, 323  
 Filmszakszervezet 37  
 Filmszakszervezet Dolgozóinak Továbbképző Iskolája 290  
 Filmügyek Minisztériuma 102  
 Fónay Márta 263  
 Forgács Ottó 119, 317  
 Fórum (filmszínház) 224  
 Földes Mihály 97, 100  
 Földényi László 153, 221, 239  
 Földi Teri 320  
 Fővárosi Operettszínház 312  
 Független Film Kft. 18, 39, 53, 55  
 Független Kisgazdapárt 19, 36, 39, 55  
 Fülöp Zoltán 165, 197  
 Gaál Ernő 20  
 Gaál Franciska 28  
 Ganz Ábrahám 42  
 Gazdasági Főtanács 32, 37, 41-42, 58, 63-64, 158  
 Gábor Andor 157  
 Gábor Áron 107  
 Gábor Miklós 159, 175, 193, 210, 313-314  
 Gádor Béla 312, 316  
 Gálcsiki János 294  
 Gellért Endre 169, 171, 173  
 Gellért Lajos 172  
 Gertler Viktor 17-18, 26-28, 37-38, 106, 117, 119, 161-162, 242, 308-309, 312-313, 325-326, 329  
 Gevacolor 165, 176  
 Gevaert 165  
 Glinka 192-193  
 Globus Film 34, 37  
 Gobbi Hilda 158-159, 225, 242, 291, 306  
 Golda József 203  
 Gombaszögi Ella 180, 291  
 Gózon Gyula 241, 279, 320, 326, 329  
 Görbe János 49, 164, 203, 209, 242, 246, 269, 274  
 Görgy (Arthur) 203  
 Greguss Zoltán 269  
 Grósz József 174  
 Gulyás Gyula 298  
 Gyarmati Olga 302  
 Gyárfás Endre 320, 325  
 Gyárfás Miklós 97-98, 161, 248, 251-252  
 Gyártási Osztály 63, 116, 123-124, 128-129  
 György László 255  
 Gyurkovics Mária 183  
 Gyurkovits Zsuzsa 274  
 Habsburg 182, 192  
 Hadtörténeti Múzeum 205  
 Haladás Filmvállalat (Kisgazdapárt) 19  
 Haladás Rt. 36  
 Halász Péter 114, 254, 308-309, 312  
 Hamza D. Ákos 14, 16, 18-19

- Harmónia Film 35, 37  
 Harsányi-együttes 303  
 Harsányi Zsolt 28  
 Hárs László 58, 60, 94, 161, 237-238  
 Házy Gyula 19-20, 93, 97-99, 107, 147, 154, 169-170, 172-173, 175-176, 220, 288, 324  
 Hegedűs András 275  
 Hegedűs Zoltán 97-98  
 Hegyi Barnabás 43, 45, 50, 117, 119, 156, 165, 179, 223  
 Henni 302  
 Herskó János 117, 120, 147, 254  
 Hildebrand István 38  
 Hintsch György 119, 147  
 Híradó-, Dokumentum- és Kisfilmgyártó Főosztály 65  
 Híradó- és Dokumentumfilm-főosztály 66  
 Híradó- és Dokumentumfilmgyár 116, 127  
 Híradó- és Dokumentumfilm Osztály 116  
 Hitelügyi Tanács 18  
 Holhos 165  
 Hollókő 205  
 Hont Ferenc 64, 146-147, 199, 290, 292, 323-324  
 Honthy Hanna 184  
 Horthy (Miklós) 160, 311  
 Horváth Jenő 185, 203, 221  
 Horváth Laci 325  
 Horváth Márton 143, 155, 190, 219, 292  
 Horváth Teri 164, 226, 274  
 Horváth Tivadar 182, 256, 258, 314, 317  
 Hörbiger, Paul 42  
 Hungária Film Rt. 64  
 Hunnia (Filmgyár) 13-24, 26, 28, 32, 34-40, 42, 49, 53-54, 56-57, 59, 65, 146-147, 153, 158, 160, 171-172, 198, 220, 230, 244  
 Hunnia Filmgyár Rt. 15, 29, 63-64  
 Icsey Rudolf 24  
 Illés György 117, 119, 171-172, 229, 262, 264, 268, 274, 279, 283-284, 300  
 Illyés Gyula 36, 92, 199-203, 207  
 Innocent Vince Ernő 311  
 Iparügyi Minisztérium 16, 18, 23  
 Írószövetség 98  
 Jánosi Ferenc 275  
 Jászberény 172  
 Játékfilm Főosztály 105-106, 116, 123-124, 155, 289  
 Jávor Pál 20, 22, 29, 34  
 Jenei Imre 106, 119, 125, 225, 227, 229, 238  
 Jouvét, Louis 35  
 József Attila 57  
 József Attila (-film) 37  
 Juhász József 241, 249  
 Kalmár László 106, 117, 119, 180, 182-183  
 Kamarás Gyula 204  
 Karády Katalin 34, 152-153, 248  
 Karinthy Ferenc 305  
 Karlov Vary 189, 197, 231, 280  
 Kassák Lajos 19  
 Katona László 148  
 Kállai Ferenc 249, 255, 261  
 Kästner, Erich 42  
 Kelemen Éva 277  
 Keleti Ágnes 302  
 Keleti László 161  
 Keleti Márton 15-17, 34-35, 59, 100, 106, 113, 117, 119, 158, 178, 193, 260, 262, 264, 289-290, 292-293, 297, 300, 319  
 Kemény László 158-159, 255, 289-290  
 Kemény Pálné 275  
 Kenessey Jenő 197  
 Kerekes János 183, 312, 316  
 Kereskedelmi Bank 53  
 Kerényi Zoltán 53, 55  
 Kertész Pál 37

- Ketlinszkaja 262-263  
 Király Színház 157-158  
 Kisgazda Mozgóképzem Rt. (Kismort) 36, 56, 64  
 Kiss Ferenc 14  
 Kiss Manyi 164, 263, 277  
 Klangfilm-Diebold-Winkler (-féle gép) 127  
 Klangfilm-Eurocord N. (berendezés) 128  
 Koletár Kálmán 325-326, 329  
 Kollégiumi Bizottság 108, 112, 122-123, 181-182, 233, 274-275, 301, 305  
 Kolozsvári Andor 24, 28, 35  
 Komlós Vilmos 291  
 Korda Sándor 57, 157  
 Korom István 311  
 Kossuth (-film) 37  
 Kossuth (Lajos) 192, 203, 205, 210  
 Kovai Lőrinc 53  
 Kovács András 99  
 Kovács és Faludi Filmlabor Kft. 64  
 Kovács és Faludi Filmlaboratórium Kft. utóda Kovács Gusztáv 64-65  
 Kovács Gusztáv Filmgyár és Laboratórium Kft. 64-65  
 Kovács István 15, 17  
 Kovács Károly 29  
 Kovács Mária 161  
 Kovács Nóra 248-249, 253, 307  
 Kozák László 175, 311  
 Kómfves Sándor 227, 242  
 Közművelődésügyi Filmintézet 62  
 Közoktatásügyi Filmintézet 62  
 Központi Lektorátus és Dramaturgia 93, 95-96, 100-101, 103-114, 116, 121, 123-124, 154  
 Kultuszminisztérium 16, 24  
 Kurucz Sándor 251  
 Labor-főosztály 66  
 Ladányi Ferenc 221, 223, 226, 239, 294, 296  
 Ladomerszky Margit 29, 250  
 Lasetzky Frigyes 15  
 Latabár Árpád 158-159, 298, 302  
 Latabár Kálmán 27-28, 56, 158-159, 290-291, 294, 296-299, 302-303, 314, 316, 320, 322  
 Latinecz László, ifj. 164  
 Leányfalu 169  
 Lehár (Ferenc) 35  
 Lehotay Árpád 54  
 Léderer Antal 17  
 Lenin 219  
 Lingen, Theo 28  
 Litvay 165  
 Lóránt László 35  
 Losonczy Ádám 57  
 Losonczy Géza 170, 237, 289, 292-293  
 Lózy János  
 Madách Imre 29  
 Mafirt 17-18, 24, 34, 37, 39, 42, 101, 169, 220, 222  
 Magyar-Amerikai Olajipari Rt. (Mort) 237  
 Magyar Dolgozók Pártja (MDP) 65, 79-80, 83, 118, 143, 146, 152, 155, 166, 174, 191-192, 204, 217, 222, 266-267, 279  
 Magyar Film 146  
 Magyar Filmalkalmazottak Szabad Szakszervezete 49, 146  
 Magyar Film Állami Filmgyártó Vállalat Rt. 64  
 Magyar Filmgyártó Állami Vállalat 79, 117  
 Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat 64-66, 92-93, 102, 115, 118, 155, 176, 224  
 Magyar Filmgyártó Vállalat 127, 129, 195, 323  
 Magyar Film Központi Lektorátus és Dramaturgia 176, 199, 288  
 Magyar Filmipari Alap 62  
 Magyar Filmipari Rt. 64  
 Magyar Film Iroda Rt. 18, 64-65  
 Magyar Filmkölcsonzó Kft. 17

Magyar Filmügylek Országos Bizottsága 17, 23-24  
 Magyar Kommunista Párt (MKP) 16-17, 19, 29, 36, 39, 48, 62, 79, 101, 143, 217, 266  
 Magyar Művészek Szabad Szervezetének Filmosztálya 15-16  
 Magyar Művészeti Tanács 24, 164, 198  
 Magyar Nemzeti Bank 18  
 Magyar Rádió 22  
 Magyar Színház 98, 288  
 Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 98, 144  
 Magyar Szociáldemokrata Párt (MSZDP) 39, 79  
 Major Tamás 35, 169, 171-172, 178, 194  
 Makay Árpád 50, 148  
 Makay László 198  
 Makk Károly 119-120, 147, 229, 275, 313, 323  
 Maklár János 246  
 Maklár Zoltán 151, 203, 206, 210, 249, 274  
 Mamcsarov Frigyes 120, 244  
 Manninger János 30  
 Margitsziget 178, 286, 290  
 Mariánské Lázně 151  
 Martonvásár 248  
 Matola (-brigád) 260  
 Mádi Szabó Gábor 203, 226  
 Máltay Mariann 38  
 Mányai Lajos 239, 314  
 Máriássy Félix 42, 100-101, 106, 117, 119-120, 147, 187-188, 228-230, 234, 236-238, 244, 324  
 Máriássy Judit 233, 236  
 Márkus László 309  
 MÁV 247  
 Mávag 293  
 Melody Film 34  
 Mester-filmvállalat 15  
 Meussen 165  
 Mezei Mária 56, 290  
 Méray Tibor 220, 239, 293, 296  
 Mészáros Ági 147-149, 159, 171-173, 234, 253, 261-262, 270, 289  
 Mihályfi Ernő 258  
 Mikszáth Kálmán 14, 57-60, 152, 174-175, 176  
 Mindszenty (József) 52, 174  
 Miniszterelnökség 62  
 Minisztertanács 64  
 Misoga László 282  
 Molnár István 146  
 Molnár Miklós 289  
 Molnár Tibor 149, 182, 184, 242, 280, 309-310  
 Móra Ferenc 36, 49, 52  
 Morell Mihály 117, 146-147, 155  
 Móricz Zsigmond 53, 152-154, 169-173, 199  
 Moszfilm 102  
 Mozgóképzemzeti Nemzeti Vállalat 66  
 Muráti Lili 14  
 Múzeum-kert 205  
 Művészeti Főosztály 106, 117  
 Művészeti Osztály 116, 123-124, 128, 203, 206, 248  
 Művészeti Tanács 16, 29, 37, 52, 108, 112, 192-193, 195, 206, 220, 248, 326  
 Művészeti Vezetőség 103  
 Nagy Ferenc 29  
 Nagy István 228  
 Nagy Magda 38  
 Nagyjátékfilm-főosztály 66  
 Nagykőrös 153  
 Nádasdy Kálmán 106, 165-166, 199-202, 204  
 Nádasdy László 199, 275  
 Nehézipari Minisztérium 89  
 Nemzeti Bank 53  
 Nemzeti Múzeum 205  
 Nemzeti Parasztpárt 19, 36, 39, 53, 55

- Nemzeti Színház 147, 169, 172, 180,  
 274-275, 286, 293, 325  
 Neszmély 309  
 Neumann-Klangfilm (mikrofon) 128  
 Németh Antal 29  
 Németh János 281  
 Németh Marika 159  
 Népbírók Országos Tanácsa 237  
 Népgazdasági Tanács 66, 116  
 Népművelési Minisztérium 66, 79,  
 83, 93, 105, 112, 117, 123, 181, 199-  
 200, 202, 204, 242, 258, 274, 284  
 Non György 112, 258, 319  
 Nóti Károly 27-28, 160, 298, 302  
 Nyíri Tibor 160  
 Obrazcov 233  
 Óbuda 293  
 Ócsa 22, 148, 268  
 Oetl Vasöntőde 228-229  
 Oláh Gusztáv 197  
 Olajos Dezső 260, 262  
 Olthy Magda 281  
 Ómassa 205  
 Operaház 56, 248, 293  
 Orbán László 155  
 Orient Filmipari Rt. 17, 38-39, 58, 64  
 Orsolya Erzs 230  
 Országos Filmhivatal 57, 62-64, 66,  
 199, 220  
 Országos Mozgóképvizsgáló Bizott-  
 ság 14, 44, 62  
 Örkény István 242  
 Örkényi Éva 175, 178  
 Őrsi Béla 187  
 Palatinus Szálló 290  
 Palotai Boris 259-260, 263, 325-326  
 Palotai István 239  
 Pamutipar(i Vállalat) 293  
 Papp László 302  
 Papp Simon 237  
 Pataki Ferenc 302  
 Pataki Miklós 222  
 Patkós György 180  
 Páger Antal 14, 160  
 Pán József 43, 117 148, 187, 205, 313  
 Pánczél Lajos 34  
 Pándi Pál 210  
 Pápai Erzs 261, 277, 281, 285  
 Pápay Klára 277, 279  
 „Párt” (MDP) 117, 125, 219, 227-  
 228, 231-233, 237, 240, 292, 311  
 Pásztor Béla 15-16, 28, 35  
 Pásztor István 119, 187, 242, 311,  
 324  
 Pásztor János 243  
 Pásztor Lajos 160  
 Pedagógiai Filmbizottság 62  
 Peéry Piri 29  
 Pereg-Mold (-tanya) 148  
 Perényi László 29  
 Pethes Sándor 158, 299, 314, 327  
 Peti Sándor 161, 258, 263, 302  
 Petőfi (Sándor) 34, 107, 152, 168,  
 198-199, 202-203, 207, 209-210  
 Petress Zsuzsa 313-314  
 Pécsi Porcelángyár 248, 251  
 Pécsi Sándor 159, 175, 193, 195, 226,  
 230-231, 234, 236, 255, 258, 320  
 Pénzügyminisztérium 18, 67  
 Pless Ferenc 35, 57  
 Polgár Tibor 183  
 Politikai Bizottság 62, 79, 81, 166,  
 195, 201, 204, 241, 292, 318  
 Pollák Géza 26  
 Polli Ági 26  
 Pomáz 283  
 Pongrácz Imre 161, 255, 258, 263,  
 295, 297  
 Pressburger Imre 54  
 Pudovkin, Vsevolod 87, 95, 102,  
 116, 119-120, 177, 201-202, 204,  
 206, 233-234, 275, 296  
 Puskin (filmszínház) 224  
 Radványi Géza 37, 39, 41-43, 45, 47,  
 50, 55, 119, 121, 146-147, 153  
 Rajczy Lajos 175, 178, 255  
 Rajk László 237



- Rajnay Gábor 171-172, 182, 197, 221, 223, 291  
 Rajz János 255, 258  
 Raksányi Gellért 277  
 Dr. Ranódy László 18, 36, 106, 119-120, 155, 202, 229, 273-274  
 Ráday Imre 247  
 Rákosi-brigád 229  
 Rákosi Mátyás 52, 80-81, 83, 143-144, 166, 192-193, 195, 200-201, 204, 206, 240-241, 278, 298, 318  
 Ránky György 155, 223-224, 232, 311  
 Ráthonyi Ákos 16, 18, 24-26, 28, 119  
 Rátkay Márton 157, 161  
 Ráttonyi Róbert 161  
 Redoute 205  
 Rejtő Jenő 38  
 Révai Dezső 64, 117, 146-147, 276  
 Révai József 6, 48, 79-80, 82-83, 88-90, 95-97, 99, 144, 152, 168, 173-174, 177, 179, 183, 189-193, 195-197, 199-202, 206, 210, 247, 249, 252-254, 271-272, 275-276, 284-285, 305, 322  
 Révész György 119-120, 283  
 Rodríguez Endre 30, 34  
 Roszkopf, Walter 305  
 Rózsák tere 290  
 Rozsos István 249, 263  
 Ruttkai Éva 147, 164, 289, 328  
 Sadoul, Georges 151, 209  
 Sala Sándor 155, 289, 292  
 Sallay Kornélia 230-231  
 Sarkadi Imre 97  
 Sarló Filmvállalat 18-19, 36, 39, 53, 64, 146-147  
 Sas László 34, 37  
 Sándor András 97, 259, 275  
 Sárdy János 56, 159, 181, 287, 289  
 Schotelné 180  
 Scserbina, Vlagyimir 219  
 Segesdy László 160  
 Selényi Etelka 246  
 Selmeczi Mihály 281  
 Semmelweis (Ignác) 168, 184-190  
 Sennyei Vera 262  
 Siemens Varioglaukár (objektív) 38  
 Simon Zsuzsa 100, 108, 261, 275  
 Sinkovits Imre 240, 246, 255, 258, 321  
 Sipos László 14  
 Smolka János 18  
 Solthy György 161, 166, 207, 299, 302  
 Somlay Artúr 27, 42, 44, 164, 175, 289, 305, 307  
 Somló István 19, 241, 255, 306  
 Somló Tamás 38  
 Somlyó György 292  
 Somogyváry Rudolf 204  
 Soós Imre 166, 177, 261-262, 294, 297, 299, 307, 320  
 Sörös Imre 205  
 Spányik Éva 305, 307  
 Stella Adorján 287-288  
 Stób Zoltán 160  
 Sulyok Mária 158-159, 242  
 Super Parvo (felvevőgép) 127, 129  
 Super Parvo Reflex 127  
 Surányi Imre 277  
 Szabó Ferenc 210  
 Szabó Ilonka 180  
 Szabó László 308  
 Szabó Pál 97, 146, 149, 268, 272  
 Szabó Sándor 153, 175, 180, 204, 221, 289-290  
 Szakasits Árpád 32  
 Szakáts Miklós 153, 204, 226, 245  
 Szathmári István 244  
 Szálasi (Ferenc) 30  
 Szántó Armand 34  
 Szántó Film 34  
 Szántó Miklós 195, 204, 275-276  
 Szántó Rezső 34  
 Szász Péter 114  
 Szeged 268  
 Szegedi Nemzeti Színház 171

- Szegő István 37, 53  
 Szeleczky Zita 14  
 Szellay Alice 29, 49  
 Szemes Mari 244  
 Szemes Mariann 326  
 Szemes Mihály 106, 119, 202  
 Szemethy Endre 258, 281, 320  
 Szenes Anna 35  
 Szenes Béla 35  
 Szentés 279  
 Szentirmai Éva 309-310  
 Szepesi György 298  
 Szécsény 34  
 Szécsényi Ferenc 172  
 Székely István 169  
 Székesfehérvár 43  
 Szép Ernő 20, 24-25  
 Szilassy László 30  
 Szimay 53  
 Szinetár György 37, 164, 167, 228, 230, 244  
 Színház- és Filmművészeti Főiskola 323  
 Színház- és Filmművészeti Szövetség 230, 247  
 Színházművészeti Akadémia 38  
 Szinkron-főosztály 65-66, 117  
 Szinkron Osztály 116  
 Szirmai Albert 157-158  
 Szirtes Ádám 147-149, 177, 203-204, 234, 255, 261-262, 269, 306-307, 309-310  
 Szivárvány Laboratórium Rt. 63-65, 116-117, 165  
 Szociáldemokrata Párt 16-17, 19, 29, 36  
 Szőke Éva 54  
 Szörényi Éva 20, 56, 171  
 Szóts Filmgyártó és Filmkölcsonzó (Ritmus Film) 39, 41, 49  
 Szóts István 29, 47-52, 55, 119, 146, 199  
 Szatlinváros 254, 259, 262, 325-326  
 Szusza Ferenc 299  
 Tamás Benő 270  
 Tamási Áron 53-55, 198  
 Tapolczay Gyula 184, 269  
 Tardos András 275  
 Tata 178, 276  
 Tatár György 27  
 Táncsics (-film) 37  
 Tápiószecső 268  
 Tárcaközi Bizottság 64  
 Tárcaközi Hitelesztő Bizottság 39, 42  
 Tersánszky Józsi Jenő 37  
 Teuchert József 147  
 Thurzó Gábor 14, 114, 191-192, 259  
 Thurzó Margit 189  
 Tildy Zoltán 29  
 Tímár József 29, 204  
 Tiszaörs 148  
 Tóalmás 268  
 Tolnay Klári 29, 60, 152, 180, 183, 221, 223, 226-227, 289  
 Tompa Sándor 172, 249, 274, 277, 302  
 Tóth Endre 184, 186  
 Tömörkény (István) 279  
 Turay Ida 56, 60, 183, 287, 289-290, 314  
 UFA 160  
 Ujlaky László 239, 270  
 Új Magyar Film Iroda Rt. 63-65  
 Ungvári László 186, 204  
 Uray Tivadar 14, 185, 196, 209, 226  
 Urbán Ernő 90, 97, 273-277, 280-281, 284  
 Űröm 283  
 Vál 276  
 Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 32, 62, 164  
 Varga Mátyás 59, 292  
 Vasöntöde és Gépgyártó Vállalat 262  
 Vasszilvagy 281  
 Vándor József 270, 273  
 Várgesztes 43  
 Vári Pál 288

Várkonyi Zoltán 14, 30, 120, 152,  
155, 196, 221, 289, 304-305  
Velence 209  
Veres Péter 285  
Vészi Endre 38  
Veszprém 205  
Vfgh Magda 326  
Vígyszínház 169  
Dr. Vitéz Miklósné 155  
Volkmayer Antal 165  
ifj. báró Wlassics Gyula 180

Wolf Johanna 262  
Zách János 195, 236  
Zákonyi Sándor 147, 292  
Zeneakadémia 293  
Zenthe Ferenc 204  
Zilahy Lajos 32, 35  
Zimsky (-kúria) 171  
Zsoldos Andor 20, 34, 198  
Zsolnay (-gyár) 248  
Zsolt Béla 35

---

# CÍMMUTATÓ

---

- Alkonyat 34  
Angolkeringő 35  
Angyalföld 19  
Az aranyember 14  
Aranyóra 24–26, 28, 50  
Az asszony beleszól 53  
Asszonyok a gyárban 228  
Állami Áruház 312, 315–317  
Banditák 304  
Bánk bán 192, 196–197  
Báthory Mária 192–193, 195  
Becsület és dicsőség 237, 241–242, 244, 247  
Berlin eleste 253  
A beszélő köntös 14, 58  
Beszterce ostroma 55, 57–58, 61, 66, 144, 176, 178  
Bob herceg 14  
Bucsik Károly és az elmélet 228  
Búzavirág 169  
Civil a pályán 287, 297–298, 300, 303–304, 312, 322  
Csárdáskirálynő 312  
Csillagosok 273–275  
Csodálatos gallérgomb 34  
Csongor és Tünde 253  
Daloló vándor 34  
Dalolva szép az élet 256, 287, 293–295, 297, 301, 312  
Déryné 180, 183–184, 241  
Díszmagyar 104, 143, 160  
Doktor Bakó 38  
Don Quichote visszatér (Don Quichote csodálatos feltámadása) 35  
Don Quijote 58  
Dózsa György 192, 195, 197  
A döntő fordulat 207  
Drága föld, szülőhazánknak földje 46  
Écran français, L' 151  
Egy asszony elindul 104, 224–225, 227–228, 323, 328  
Egy álom megvalósul 36  
Egy fiúnak a fele I, 584  
Egy nagyságos asszony elindul 227  
Egy pofon, egy csók 14  
Egy vagon története 38  
Egyetlen megoldás 34  
Első fecskék 114, 125, 247–248, 250–253, 312  
Emberek a havason 50  
Erdélyi Szent Johanna 52  
Erkel 180, 186–187, 190–192, 195–197  
Erzsébetváros 35  
Éjjeli őrző 38  
Éltető reménység 53  
Én és a nagyapám 325, 327–328  
Ének a búzamezőkről 39, 48–49, 57, 146  
Fereteg 34, 153  
A fegyverek visszaneznek 35  
Fekete gyémántok 14  
Fel a fejjel! 322  
Felszabadult föld 112, 268–269, 273  
Fiatalok városa 259

- Forró mezők 104, 143, 152–153, 155–156, 168–170, 248  
 Földönfutók 53  
 Föltámadott a tenger 92, 172, 187, 198–200, 207, 211  
 Futótűz 35, 180  
 Gázolás 297  
 Gólyakalifa 57  
 Gül baba 14  
 Gyarmat a föld alatt 125, 237, 240  
 Hajtóvadászat 160  
 Halló Moszkva! 319  
 Havasi kürt 312  
 Hazugság nélkül 26, 287  
 Három galamb 14  
 Hét pofon, hat csók 35  
 Hunyadi László 192, 194, 196  
 24-en kezdték 275  
 Ifjú szívvel 114, 319, 321–322, 325  
 Ifjú város 263  
 Igaz út 38  
 Ipari tanulók 319  
 Írja kisasszony! 34  
 Isten asszisztensei 34  
 Janika 104, 287–288, 290–293, 297, 323  
 Jazzpresso 30  
 János vitéz 14  
 Kakukk Marci 37–38  
 Kerek Ferkó 169  
 Képes Figyelő 160  
 2000 tonna 244  
 Két férfi 199  
 2x2 30  
 Kisasszony 26  
 Kis Katalin házassága 107, 233, 241, 247, 253, 263  
 Kiskrajcár 254, 258, 260, 264–266, 325  
 Kivel? 34  
 A kormány tagja 279  
 Könnyű múzsa 55–56, 157, 287  
 Különös házasság 107, 174–176, 178, 207  
 Lakodalom, keresztelő, bölcső 146  
 Légy jó mindhalálig 169  
 Libération 151  
 Lili bárónő 312  
 Ludas Matyi 35, 85, 104, 107, 119, 163–168, 172, 176, 180, 199–200  
 Luxemburg grófja 312  
 Madách 29  
 A Maort-ügy 237  
 Marseillaise 46  
 Mágnás Miska 104, 107, 143, 157–158, 160  
 A másik kettő 126, 325  
 Merénylet 244  
 Mezei próféta 39, 52–53, 55, 57, 147  
 Micsoda éjszaka! 322  
 Muszorgszkij 192  
 Múzsát nem lehet feleségül venni 55  
 A nagy muzsikás 192  
 Nagyanyó mozija 35  
 Nászinduló 35  
 Nem élhetek muzsikaszó nélkül 169  
 Névtelen hősök 192  
 A Noszty fiú esete Tóth Marival 58, 176  
 Nyílik a rózsa 312  
 Nyomoz a VII/A 57  
 Nyugati övezet 304, 307, 319  
 Palackba zárt cirkáló 242  
 A Pál-utcai fiúk 57  
 Petőfi és Bem 200  
 Péntek 13 260  
 Piros bugyelláris 14  
 Piros Góz 146–147  
 Pista tekintetes úr 157  
 Puszták népe 36  
 Rajta sporttárs 312  
 Rákóczi hadnagya 325  
 Rákóczi-induló 46  
 Rokonok 171  
 Rózsa Sándor 199  
 Röpirat a magyar filmművészet ügyében 48  
 Sárga Rózsa 169

Sári bfró 169  
Simmelweis 180, 184–185, 187–190  
Simon Menyhért születése 266  
Sybill 35  
Szabad Nép 232, 292–293, 317  
Szabad szél 312  
Szabóné 104, 227–230, 232, 323  
Szakadék 36  
Száz piros rózsa 34  
Szent Péter esernyője 58  
Szerető 35  
Szervusz Péter 160  
Sztálini műszak 242  
Sztálinváros 259  
Sztálinvárosi gyerekek 259, 325  
Sztrájk 220  
Talpalatnyi föld 5, 41, 104, 107, 119,  
143, 146–147, 150–152, 168, 173,  
267–269, 272, 279  
A tanítónő 19–22, 24–26, 198  
Tavaszi szél 319  
Táncoló századok 35  
Táncosnőt keresek 35

Teljes gőzzel 112, 244, 247  
Tiszazug 19  
Titkárnő kerestetik 34  
XIV. René 28–29  
Tűz 220, 222–224, 229, 237, 240  
Tűz a hegyen 29  
Tűzkeresztység 83, 274–275, 279–  
280, 282, 284  
Úrifiú nadrag nélkül 35  
Úri muri 104, 107, 119, 143, 152,  
168–173  
Úttörők 323, 325  
Ütközet békében 114, 308–309, 311  
Valahol Európában 39, 41–42, 325  
A város alatt 254, 258  
Városunk hőse 35  
Vihar 125, 195, 280, 282–285  
Vihar után 14  
Világ szabadság 34, 198  
Vissza a természethez! 34–35  
Vitéz lélek 53  
Volt egyszer egy emberke 37  
Vörös Csillag 273–274

---

# Tartalom

---

BEVEZETÉS	5
I. UTAK ÉS TÉVUTAK	
Járt utat járatlanért...	13
A tervek csak tervek maradtak	30
Valahol Európában	41
Három betiltott film és semmi más	47
Történelmi lecke fiúknak	58
II. A POLITIKA SZOLGÁLÓLÁNYA	
Tématervek	87
Írók a filmgyártásban	91
Ahol a cipő szorított	101
A szervezet csapdái	115
Korszerű igények – korszerűtlen műszaki feltételek	127
III. A RÉGI ÉS AZ ÚJ	
A történelem torz tükörképe	143
Talpalatnyi föld	146
Széthulló dzsentrivilág	152
Ruha teszi az embert	157
Elnyomás, szolgasors – ez volt a rend ezer évig	162
A pozitív hős	167
Úri huncutság – úri önkény	168
A primási palást árnyékában	174
A nemzeti nyelv, a tudomány s a művészet szentháromsága	179
A hazaszeretet iskolája	198
Nem a valóság, annak égi mása	217

Kényszer volt egykor a munka, ma hősi tett	220
Szántsod a földet, elvtárs, a magot vígan vedd!	266
Oly szép az élet, ezt zúgják a fénylő gépek	286
A humor és az ideológia kényszerházassága	287
Banditák és mintakatonák	304
Földön-égen zeng az új dal, ifjúság, ifjúság	318
Név- és címmutató	343



