

## Magyar filmtörténet – tankönyv formában

*Első látásra úgy fest, kettős igényt elégít ki Balogh Gyöngyi, Gyürey Vera és Honffy Pál könyve.*

A magyar film kutatása szempontjából tekintve régóta várt, hiánypótló munkáról van szó. Ha végiggondoljuk, szinte valamennyi korszak filmgyártásáról találunk – többnyire nem komplex elemzésre vállalkozó – könyvet vagy tanulmányt, de az egységes korpusz, amelyből épp a történetiség olvasható ki, amely a korszakok kapcsolódására és a törésvonalakra irányítja a figyelmet, a változások okait és sajátosságait követi nyomon, eddig nem készült el. Másrészt a közoktatásban és a felsőoktatásban egyaránt növekszik a mozgóképpel foglalkozó intézmények száma, miközben sem a tanárok, sem a diákok nem tudtak kézbe venni a hazai filmkultúra történetét egységes szerkezetbe foglaló tankönyvet. Valószínű azonban, hogy e két igénynek, a száztíz év kellő mélységű, árnyalt elemzésének és a taníthatóság elvárásainak egy könyvben egyszerre megfelelni nem lehet. Legalábbis ‚A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig’ nem tud – igaz, nem is ez legfőbb célja.

Írásuk határait és műfaját a szerzők már a bevezetőben nyilvánvalóvá teszik: „Ne számítson az olvasó tudományos részletességre, új fölfedezésekre. Inkább összefoglaló képet kívánunk adni.” Világos beszéd: nem szándékoznak a nemzeti filmtörténet tudományos igényű feltárásához hozzájárulni, viszont könyvükkel tudatosan és vállaltan az oktatásban jelentkező tankönyvhiányt kívánják pótolni. Erre a hatalmas témához viszonyított csekély terjedelem is utal: 306 oldal, filmográfiával, bibliográfiával és a rengeteg, jobbnál jobb fotóval együtt. Továbbá ezt támasztja alá, hogy a szerzők közül ketten, Gyürey Vera és Honffy Pál a filmoktatásban és tankönyvírásban több évtizedes tapasztalattal rendelkeznek. A legtöbb fejezetet jegyző Honffy Pálnak például a hetvenes években, mikor a filmesztétika a középiskolai magyarórákba implikálva kötelező penzum lett, két tankönyve is megjelent. (1) (Balogh Gyöngyi a könyv első nagy egységének, az általa alaposan feltérképezett és publikált, a némafilmtől a második világháború végéig tartó időszaknak a szerzője.) Ha elvárásainkat a megcélzott műfajhoz igazítjuk, vagyis e keményfedeles művet tankönyvként olvassuk, funkcióját az ismeretterjesztésben, a magyar film történetének rendszerezett, koncepciózus népszerűsítésében keressük, látni fogjuk, ‚A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig’ a küldetését teljesíti. E recenzióban én is elsősorban a taníthatóság szempontjaiból fogalmazom meg észrevételeimet.

A bevezetőben olvasható és az ímént idézett ars poeticához következetesen tartják magukat a szerzők: az enciklopédikus tudás közvetítése és a történetiség mint szervező elv érvényesítése egyszerre határozza meg az anyagot. Mivel elsősorban tények, adatok, leírások jellemzik, stílusa engem gyakran a lexikonokéra emlékeztet. Ugyanis miközben számos filmről olvashatunk mini-esszét vagy – többnyire rövid – ismertetőt (a ‚Hypolit’-tól a ‚Valahol Európában’ remeklésén át a ‚Megáll az idő’-ig) és gyakran rendezői portrék is felvillannak (például Fábri Zoltán, Makk Károly, Jancsó Miklós, Tarr Béla), a könyvre inkább az ismertető s kevésbé az elemző attitűd jellemző. Nem az analitikus szemlélet a domináns, az olvasó nem tud egy-egy korszakban elmélyedni. Tulajdonképpen összegzéssel, az egyes korszakokról eddig felhalmozódott tudás összefoglalásával, rendszerezett bemutatásával találkozhatunk. Ugyanakkor a szerzők érdeme, hogy a korszakokat összekötik, gyakran utal az egyik fejezet egy korábbira, az olvasó figyelmét a

változás vagy épp a folytonosság okaira, egy-egy stílus, alkotói módszer továbbélésére, átalakulására vagy eltűnésére irányítva.

Azt hiszem, egyáltalán nem meglepő, ha szülőkből, tanárokból és diákokból megfogalmazódik a kérdés: miért kell az egyébként is túlzásfolt iskolai tudáshalmazt a filmmel tovább növelni? Mi értelme a „nagy” tradíciókkal rendelkező művészeti ágakhoz képest hagyományt felmutatni is alig tudó kifejezési formával oktatási keretek között foglalkozni? Miért szükséges kötelezővé tenni azt, amivel általában merő élvezetből találkozunk? Igaz: a film, különösen más, az iskolákban biztos helyet kiharcolt művészetekkel összehasonlítva, nagyon fiatal, másrészt az alkotások túlnyomórészt a szórakoztatóipar termékei, a „hivatalos” álláspont, a teoretikus megközelítés szerint a sokszor lebecsült tömegkultúra részei. A kétkedőknek többek között azért is javasolom végiglapozni a magyar játékfilm történetéről írt könyvet, mert kiolvasható belőle, miért érdemes a közoktatásba a mozgóképkultúrát beemelni. Kiderül például, hogy kronologikus áttekintése kiválóan alkalmas a 20. századi magyar történelem időszakainak társadalmi-politikai elemzésére; vagy miközben figyelemmel kísérhetjük, hogyan alakul, bontakozik ki és teremti meg önmaga művészettörténeti hagyományát a film, a társművészetekről szerzett tudásunkat is gyarapíthatjuk. De azt is a filmtörténetről való gondolkodás fontos hozadékának tartom, hogy általa közelebb juthatunk a nemzeti kultúra mibenlétének megértéshez.

Érdemes továbbá azt is megjegyezni, hogy Magyarországon a filmoktatás, még ha kihagyásokkal és akadozva is, de fel tud mutatni egy közel negyven éves történetet, vagyis nem előzmények nélküli iskolai ismeretanyagról van szó. Amikor a hatvanas és a hetvenes évek után a kilencvenes évek második felétől újra fontos lett az oktatás és a mozgókép kapcsolata, a film a tananyagban már csupán egyik, igaz, hangsúlyos része. A filmkultúra értékei és formanyelve mellett egyre fontosabb szerephez jutnak a tömegkommunikációs ismeretek. De ma a hazai Mozgóképkultúra és médiaismeret

műveltségi területet éppen a filmoktatási tradíció, illetve a több évtizeden át a filmgyártást és a filmről való elméleti gondolkodást egyaránt uraló szerzői filmes látásmód teszi sajátossá. A tananyagban a film és a média (elsősorban a televízió) együtt jelenik meg, s úgy tűnik, a közös nevezőt a „mozgóképes beszédben” kell keresnünk. Az utóbbi években több (tan)könyv is megjelent, amely e két területet együtt kezeli. (2) Balogh – Gyürey – Honffy munkája klasszikus értelemben vett filmtörténet, amely bár időnként kitekint a tv és a mozi kapcsolatára (elsősorban a nézői magatartás változására utalva), a középpontban mindvégig a filmalkotások állnak. Így a tárgyalt téma behatárolása és a fogalmak használata nem okoz gondot, nem úgy, mint az előbb említett, a média és film világát együtt megérteni kívánó műveknél, ahol még a „dolgok” megnevezése és definiálása is bizonytalan (média, tömegkommunikáció, médiahatás, műfaj stb.). A magyar filmtörténetet áttekintő munkánál problémát legfeljebb annak vizsgálata jelenthetné,

*A kétkedőknek többek között azért is javasolom végiglapozni a magyar játékfilm történetéről írt könyvet, mert kiolvasható belőle, miért érdemes a közoktatásba a mozgóképkultúrát beemelni. Kiderül például, hogy kronologikus áttekintése kiválóan alkalmas a 20. századi magyar történelem időszakainak társadalmi-politikai elemzésére; vagy miközben figyelemmel kísérhetjük, hogyan alakul, bontakozik ki és teremti meg önmaga művészettörténeti hagyományát a film, a társművészetekről szerzett tudásunkat is gyarapíthatjuk. De azt is a filmtörténetről való gondolkodás fontos hozadékának tartom, hogy általa közelebb juthatunk a nemzeti kultúra mibenlétének megértéshez.*

hogyan hol a határa egy nemzet filmkultúrájának. Ám ilyen jellegű teoretikus kérdéseket a könyv nem vet fel. (3)

A kötet felépítése és stílusa egyaránt arról tanúskodik, hogy kifejezetten oktatás céljára készült. Ha az olvasó kézbe veszi és belelapoz, rögvest szembeütő ismeretterjesztő jellege. Két tulajdonsága ugyanis első pillantásra előtérbe kerül: különösen fontos szerepet szántak a szerzők a szöveg tagolásának és a képi illusztrációnak. Ritka a magyar könyvkiadásban az ilyen gazdagon illusztrált filmtörténeti munka, gyakran egész oldalas fotók adnak ízelítőt a filmek világából.

Az időbeli korszakolás adja a könyv alapstruktúráját, de ezen belül valamennyi elemzési szempont külön alfejezetet jelent. Mivel az egyes korszakok bemutatását a komplex filmtörténeti megközelítés jellemzi, vagyis a gyártási körülmények, a politikai hatás, a moziba járási szokások, a műfajok, a stílus kérdése, rendezői életművek és a kiemelkedőnek vagy valamilyen szempontból példaértékűnek ítélt alkotások ismertetése együtt nyújtja a korszak átfogó képét a számos cím és alcím az olvasót mindvégig irányítja, segíti a tájékozódást. Az alapos tagolásnak azonban ára van. Egy tankönyv, főként, ha a közoktatás számára készül, elsősorban azt kívánja megmutatni, ahogyan a világ „van”, és kevésbé hangsúlyozza a „miértet”. Egy-egy tény vagy állítás alátámasztására, kérdés megválaszolására általában egyetlen választ ad, egy utat vázol fel és kevésbé érzékelteti a probléma összetettségét, a többféle interpretáció lehetőségét. Az anyag taníthatóvá és tanulhatóvá tétele, vagyis átlátható felületre szerkesztése nagyon jellemző. „A magyar játékfilm történeté”-re is: igazi tankönyvhöz híven olyan képet fest a hazai filmkultúra történetéről, mintha egy eleve jól strukturált, zárt rendszerről volna szó. A függelékben szereplő filmográfia is ezt az érzést erősíti: a gyors tájékozódást segítő táblázatba szerkesztve 1901-től 1990-ig szerepelnek a művek, viszont minden évszámmal csak egy, a szerzők (és valószínűleg a filmes közgondolkodás) értéktételeit tükröző válogatást találunk, a teljesség igénye nélkül.

A könyv egyik gyengeségét a filmgyártás kultúrpolitikai környezetének nem kellően árnyalt megrajzolásában látom. Természetesen a szerzők pontosan tudják, hogy a magyar film története, különösképpen az 1945 és 1990 közötti időszak nem érthető meg a politika és az alkotók, illetve a hatalom és az alkotói folyamat sajátos kapcsolatának ismerete nélkül. Miközben az olvasó a *Kádár*-rendszer kultúrpolitikájába újra és újra betekintést nyerhet (pl. 95., 126. o.), mégis úgy érzem, pontosabb és bővebb ismeretanyagra lett volna szükség a cenzúra mechanizmusával és különösképpen az öncenzúrával, vagy az értelmiség szerepvállalásával, a hatalommal történt „kiegyezéssel” kapcsolatban. Tudom, ennek megírása komoly kihívást jelent, hiszen a puha diktatúrának nevezett három évtized művészetpolitikájának sajátos működési rendszerét mozaikdarabokból kell kiraknunk, s ebben többnyire visszaemlékezésekre, az úgynevezett oral history módszerével feltárt anyagokra támaszkodhatunk. (4) Mindezzel együtt alaposabb magyarázatot igényelnek az olyan mondatok, mint „végül is a kompromisszumok korát éltük. A társadalom is nem sokkal előbb kötötte meg a maga kompromisszumát a Kádár-kormányzattal.” (95. o.) Azt hiszem egy mai tízen- és huszoneves számára nem egyértelmű, mit jelent ez az egyezkedés, miféle „szerződésről” van szó, milyen implicit folyamatok eredményére utalnak a szerzők.

Egy nemzet filmtörténetének vizsgálatából kihagyhatatlan szempont a külföld hatása. A könyv sem feledkezik meg erről, s következetesen, a némafilmtől a 20. század végéig utal a filmes iskolák, irányzatok befolyására vagy éppen a magyar film elszigetelődésére (például a személyi kultusz és a korai Kádár-korszak éveiben). Időnként azonban néhány utalás tudatlanságban hagyja a filmtörténetben kevésbé jártas olvasót. „A caprai kisembermítosz magyar változata” (47. o.), olvashatjuk a „Meseautó”-val kapcsolatban vagy mást: *Hamza D. Ákos* „a francia költői realizmust próbálta meghonosítani a magyar filmben.” (53. o.); Capráról és a két világháború közötti amerikai hangosfilm műfajairól, vagy

a francia lírai realizmusról azonban szinte semmit nem találni sem a szövegkörnyezetben, sem a könyv más részeiben. Másutt az olasz neorealizmus alapvető stílusjegyeit felsorolják, de az új hullám és például *Antonioni* Jancsóra gyakorolt hatására (miközben Jancsóval sokat foglalkoznak) alig egy-két mondatot szántak a szerzők (127., 128. o.). Tehát a nemzeti és nemzetközi trendek viszonyításának szempontja következetesen megjelenik, alkalmazása azonban váltakozó színvonalú, így az olvasónak csak ritkán van lehetősége a magyar filmet az egyetemes filmtörténeti áramlatokhoz képest elhelyezni.

A művészettörténeti ismeretek elsajátításánál tanár és diák számára egyaránt fontos a fogalmak minél pontosabb meghatározása és megfelelő használata. Ez nem nélkülözhető a mozgókép kronológikus áttekintésénél sem, hiszen a film is kidolgozta saját fogalomrendszerét. Balogh, Gyürey és Honffy számos terminust definiálnak vagy írnak körül (stílus, műfaj, szerzői film, parabola, film noir és így tovább), ügyelve arra, hogy az értelmezést ahhoz a korszakhoz kössék, amelyben a fogalom megszületett, elterjedt. Lehet, most a szerzők helyett én vagyok túl didaktikus, de talán érdemes lett volna a fogalmakat valamilyen módon kiemelni, esetleg a filmográfiához hasonlóan függelékebe szerkeszteni.

Számomra hiányzik a könyvből a rendszerváltozás, és az azóta óta eltelt másfél évtized magyar filmkultúrájának az áttekintése. Még nem született átfogó munka erről az időszakról, s most itt lett volna a lehetőség. Mondjuk tovább lehetett volna vezetni a szálat, megvizsgálni a korábbi évtizedekben megjelent tendenciák alakulását a kilencvenes években (hiszen a szerzők rendre kiemelik például a magyar film műfaji próbálkozásait, vagy a múltábrázolás változásait, melyek, ha más formában és stílusban, de megjelennek a rendszerváltozás után). A bevezető a 90-es évek hazai filmjei után érdeklődő olvasókat Györfly Miklós könyvéhez, „A tizedik évtizedhez” irányítja. Mindezidáig valóban Györfly az, aki megkísérelte szisztematikusan, „A magyar játékfilm történeté”-nek szellemiségéhez közel álló, enciklopédikus módon áttekinteni, mi történt a rendszerváltozást követően a magyar filmben. Bár Györfly kötetében több mint száz oldalon keresztül ismerteti és rendszerezi tíz esztendő játékfilmjeit, maga a szerző is jelzi, hogy nem a teljesség igényével készült az írása, s ráadásul ő nem beszél a társadalmi változásokról, a gyökeresen átalakult gyártási körülményekről, a tömegkultúra térhódításáról és hatásáról, a megváltozott moziba járási és filmnézési szokásokról. Pedig lehet, hogy azok a diákok, akik majd feltehetően lapozgatni fogják Balogh – Gyürey – Honffy munkáját, s elsősorban a programozott, jól bevált sémákat variáló, hollywoodi mintára készülő alkotásokat részesítik előnyben, bátrabban fordulnának a mai magyar film felé, ha valaki vagy éppen egy tankönyv felhívna rá a figyelmüket, ne adj’ isten felcsigázná érdeklődésüket saját kortárs nemzeti (film)kultúrájuk iránt. Mellesleg azt gondolom, hogy az elmúlt másfél évtized nem éppen könnyen megfogalmazható társadalmi változásait a magyar filmekben keresztül kiválóan lehet érzékeltetni.

Nem tudom eldönteni, mennyire időszerű módon, mindenesetre azon az állásponton vagyok, hogy az oktatás egyik feladata a kritikus szellemű nevelés. Ezért megelégedéssel töltött el, hogy „A magyar játékfilm története” sok helyen kiemeli, mely alkotásokat tartja fontosnak, nagy hatásúnak, melyeket ítéel kiemelkedőnek vagy éppen sikertelennek. Sajnos nem minden esetben társulnak a kritikához érvek („Jó film a „Hatásvadászok”.” No comment. 258. o.). Mindenesetre az értékítélet közvetítésével az anyag személyesebbé tehető, mely így valószínűleg kevésbé enged majd az oktatási intézményrendszer kockásításának. A kritikai szemlélet, a befogadói viszony tudatosítása segíti a film történetét megóvni a legrosszabbtól, ami történhet vele: a tantárggyá válástól.

### Jegyzet

(1) Honffy Pál (1975): *Filmelemzés a magyarórán*. Tankönyvkiadó, Budapest. Honffy Pál (1979): *Filmről, televízióról középiskolásoknak*. Tankönyvkiadó, Budapest.

(2) Hickethier, Knut (1998): *Film- és televízióelemzés*. Krónika Nova Kiadó, Budapest. O’Sullivan – Dutton – Rayner (2002): *Médiaismeret*. Korona Kiadó, Budapest. *Film- és médiafogalmak kisszótára*. Korona Kiadó, Budapest.

(3) A nemzeti filmtörténet kérdésköréről lásd a *Metropolis* 2001/1. számát.

(4) Érdekes olvasmány e témában Gervai András *A tanúk*. *Film – történelem* című interjú kötete (Saxum, 2004), vagy az 56-os intézet által megjelentetett *A 60-as évek* című könyv, de Révész Sándornak Aczélről írt életrajza is számos epizóddal járul hozzá a művészet és a filmgyártás helyzetének megértéséhez (Révész Sándor [1997]: *Aczél és korunk*. Sik Kiadó.)

(5) Györfly Miklós (2001): *A tizedik évtized*. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok. Palatinus, Budapest.

Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál (2004):  
*A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*.  
Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

**Murai András**  
főiskolai adjunktus,  
Berzsenyi Dániel Főiskola,  
Szombathely

## Csongor és Csilla

*Vörösmarty klasszikusa, az élet teljességére vágyó Csongor és Tünde, a fény leányának Ég és Föld között játszódó története, új megvilágításban, az egykor volt aranykor után sóvárgó, a valóság és eszmény közötti szakadékot áthidaló mítoszeremtés romantikus toposzát elhagyó, profán értelmezésben került színre a Kamarában.*

*A hangsúlyosan egypólusú, a földi szférára, a szereplők viszonyrendszerére koncentráló rendezésben Csongor sóvárgó szerelme nem a természet harmóniájából kiszakadt ember transzcendens hazatalálási vágyának példázata, hanem egy olyan evilági epekedő szerelemnek és negatív következményeinek története, „aminek az egyik fél halálával nincs vége”. (1)*

Lázás, öröklő, nyomtalan keresés tölti meg az egész költeményt ezer reményével, kétségbeesésével, várakozásaival és lemondásával, hirdeti a színlap *Vörösmarty* drámai költeményéről *Babits Mihály* nyomán. S valóban, az alig két órás előadás szereplői semmi mást nem csinálnak, csak reménykednek, kétségbeesnek, várakoznak és lemondanak.

Ülnek.

Felmondják a szöveget, az egész darabot, de nem cselekszenek. Nincsenek akciók, mozgás is alig, csak a végén, de az már a semmibe vezet. Hiányzik az előadásból mindenfajta aktivitás. Minden szereplő passzív, minden energiájukat Tünde köti le, ő a szervező elem, a dramaturgiai gyújtópont, aki mindenkit mozgásba hoz, ebben az előadásban inkább a „passzivitásba hoz” lenne a megfelelő kifejezés. Holott Tünde mint fizikailag létező személy színre sem lép. Színész nem játssza el; énekhang testesíti meg.

Az előadás elhagyja a hagyományos színházi akciókat (a szó itt most szoros értelmében értendő), mert fel akarja mutatni azt a passzivitást, amelyet a színpadi alakok egymás iránt tanúsítanak, s aminek oka Tünde, aki vágyaik, motivációik eredője. Ahelyett, hogy körülnéznének maguk körül, tekintetük a kiábrándítóan sötét veremből, amely profán díszlete és kiképzés végett egyrészt nagyon is konkrét (lehet akár kávézó, vagy klubhelyiség), másrészt azonban absztrakt térként is szolgál, a magasba téved. Az előadás szembehelyezkedik ezzel a passzív attitűddel, magát ezzel szemben definiálja.