

Böszörményi-Nagy Orsolya

## Film: produkció és recepció között

### *A Szerelem című film értelmezései\**

A film és történelem témakörével foglalkozó – mind filmelméleti, mind történeti – szakirodalom szerint egyre kevésbé szorul magyarázatra, hogy a film forrásként alkalmazható. Az, hogy a filmekből le lehet vonni valamiféle történeti tanulságot, szinte evidensnek számít.

Számos, elsősorban a történelmi tematikájú játék- és dokumentumfilmekre koncentráló szakirodalmi munka rámutat a filmnek arra a lehetőségére, hogy egy múltbéli eseményt, egy kor tárgyi közegét vagy gondolkodásmódjait közvetlenül, komplexen és mindeközben szuggesztíven képes ábrázolni, ezért és az alkotások folyamatosan bővülő elérhetősége miatt pedig gyakran szó esik a film pedagógiai alkalmazhatóságáról is.<sup>1</sup>

Mindennek ellenére korántsem egyértelmű, hogy milyen értelemben lehet a film történeti forrás, így a kérdés, hogy mégis hogyan alkalmazható a film társadalomtörténeti vonatkozásban, noha különösebb igazolásra nem szorul, továbbra is aktuális.

Ha a filmre rendkívüli, autentikus forrásként tekintünk, akkor nem elegendő egy kor bizonyos aspektusainak illusztrációját látni benne. Ennek a tanulmánynak a célja a film fogalmának újragondolása olyan közegben, amely a film lét-rejöttének körülményeit és kontextusait, illetve annak társadalmi hatását együttesen értelmezi úgy, hogy közben nem hagyja figyelmen kívül a filmet, mint műalkotást. Hipotézisemhez Makk Károly *Szerelem* (1970) című filmjét vizsgálom. Erre a filmre rendkívüli forrásként tekintek, amely egyszerre kiindulópontja és tesztje is az alábbiakban kifejtendő módszertani és elméleti felvetéseknek.

A tanulmány első részében két elméletíró példáján mutatom be röviden, hogyan értelmezhető a film – más-más értelemben – a történeti vizsgálat forrásként. Ezt követően bemutatom azt az elméleti keretet, amelyben a *Szerelem* című film értelmezéseit és keletkezését vizsgálom. A következtetések csak formailag zárják le a tanulmányt, hiszen a film mint forrás történeti alkalmazásának egy tágabb horizontját nyitják meg.

\* A szerző köszönetet mond Czoch Gábornak, Gelencsér Gábornak, Litkei Józsefnek, Somorjai Szabolcsnak és Takács Ádámnak a szakmai segítségükért és a szöveg gondos átolvasásáért.

<sup>1</sup> A teljesség igénye nélkül lásd Sárközy 2011; Murai 2008; Lagny 1992; *The american historical review* 1988.

## A FILM MINT TÖRTÉNETI FORRÁS

Siegfried Kracauer és Marc Ferro időben és térben egymástól távoli, de egyaránt reprezentatív elképzelése szerint a film egészen mást közvetít, mint az írott források, és így „társadalmi ellen-analízisre” ad alkalmat (Ferro), vagy olyasmit képvisel, ami csak a filmekből olvasható ki ilyen egyedülálló módon, és lehetőséget nyújt egy társadalom mély, pszichológiai elemzésére (Kracauer).

Kracauer Ferro felvetésénél jóval korábban még nem számol a film kifejezett értelemben vett forrásértékével. Mindemellett *Caligaritól Hitlerig* című munkájában<sup>2</sup> amellet érvel, hogy a weimari időszak filmjeiben kimutathatók a társadalom mély, kollektív és tudatalatti tartalmai. A lényeges momentum ebben a felfogásban az, hogy Kracauer mindezt a film tömegkulturális természetének tulajdonítja, amely nem független a filmet létrehozó és befogadó emberek sokaságától.

Kracauer felismeri, hogy az 1918 és 1933 között készült filmalkotások egyedülálló módon tárják fel egy társadalom belső működését. A szerző szemléleti újítása, a német film pszichológiai vizsgálata számtalan olyan kutatásnak válik alapvető hivatkozási pontjává, mely arra törekszik, hogy a filmet társadalomtörténeti keretben értelmezze.

Marc Ferro néhány évtizeddel később egy fokkal radikálisabban tekint a filmre. 1977-ben megjelent *Cinéma et Histoire* című művében foglalja össze a film forrásként való értelmezésének lehetőségeit.<sup>3</sup> Esettanulmányai szerint nemcsak dokumentumértékű lehet a film a történész számára, hanem a filmek elemzésén alapuló kutatás olyan, az egyéb források vizsgálatának eredményeit felülíró következtetésekre juthat, melyek társadalmi jelentőséggel bírnak. Ferro is forrásként tekint a filmre, de mind Ferro, mind Kracauer esetében igaz, hogy a jelen tanulmány kérdéskörében elsősorban tudományos inspirációval és nem módszertani példákkal szolgálnak.

Kracauer elsősorban a filmekben megjelenő motivációs tényezőket elemzi a moziba járó közönség, a kor társadalmi összetétele és a filmek tükrözési képességének hármában. Ahogy a könyv alcíme is jelzi, elsősorban a német társadalom pszichológiai megnyilvánulása érdekli az elemzett filmek kapcsán. Ferro pedig a különböző esettanulmányokban nem igazít el bennünket arra vonatkozóan, hogy egy filmet hogyan lehet elemezni, ha forrásként tekintünk rá. Történészként egy számára meglévő ismeretanyagot tesztl a filmekben, amely nem feltétlenül fedi az egyéb források felvetéseit, így arra a következtetésre jut, hogy a film nem csak egy adott kor sajátos reprezentációja lehet.

A film forrásként való elgondolása és gyakorlati alkalmazásának problematikus volta azonban szükségszerűen vezet egy hiány felismeréséhez. Michèle Lagny felvetése szerint:

---

<sup>2</sup> Kracauer 1991.

<sup>3</sup> Ferro 1974, 1976.

„Amennyiben a filmek feltárják azokat a reprezentációkat, amelyeket egy társadalom önmagáról készít, bizonyosan alapvető (de nem kizárólagos) források maradnak az esztétika- vagy esetleg a társadalomtörténet számára. A filmek azonban keveset árulnak el a mozibajáró közönségről, és még kevesebbet arról az intézményrendszerrel, amelyben készülnek [...]”<sup>4</sup>

Lagny a Robert C. Allen és Douglas Gomery által jegyzett *Film History, Theory and Practice* című,<sup>5</sup> sokat hivatkozott, alapvető munkát olvasva fogalmaz újra egy nem elhanyagolható problémát. Eszerint az 1970-ben forgatott *Szerelmem* végső változata, amit ma DVD-n vagy moziban megnézünk, annyit árul el az öt létrehozó körülményekről, mint a piaci helyzetről egy bármilyen más termék, amelyet leveszünk a polcról. A film ugyanis egy iparág terméke, amely – hasonló módon más termékekhez – nem számol be közvetlenül a saját készítéstörténetéről, és azokról a tágabb gazdasági, társadalmi, technikai vagy politikai kontextusokról sem, amelyek a létrejöttét meghatározzák.

Így azon a kérdésen túl, hogy minek a forrása a *Szerelmem* című film, fontosra kell venni azt a kérdést is, hogy minek a rejtett forrása. Látni fogjuk, hogy mindaz a szellemi és gyakorlati tevékenység ugyanis, ami a filmet létrehozta, nem feltétlenül és semmiképp sem közvetlenül tud megjelenni a film által, miközben mégis szorosan a filmhez tartozik. A film tehát (potenciálisan) képes arra, hogy történetileg láthatóvá tegye az öt létrehozó társadalom bizonyos aspektusait, ám saját készítéstörténete láthatatlan marad.

A kérdés oda vezet, hogy az a közeg, amelyben Makk Károly és a stábjá létrehozta a *Szerelmemet*, milyen viszonyban áll magával a műalkotással. Vajon milyen kapcsolat lehet egyáltalán egy mű és az elkészültének körülményei között? Ez a dilemma azért is figyelemre méltó, mert arról a közegről van szó, amelynek a film nem az elsődleges forrása, de amely – a mű művészeti értékén túl – éppen az adott film létrejöttét befolyásolja.

## KÍSÉRLET A FILM REMATERIALIZÁLÁSÁRA: A FILM ÉS LÉTREHOZÁSÁNAK KÖRÜLMÉNYEI

Amikor egy számunkra meghatározó filmélményre gondolunk, hajlamosak vagyunk egy műegésszel azonosítani. Még ha a rendezőt vagy egyéb műveit ismerjük is, a műről való beszédünket általában ennek a műnek a ránk gyakorolt hatásával indokoljuk. Egy film formaelemzésénél (és általában a hagyományos, esztétikai irányultságú filmtörténetekben)<sup>6</sup> is hasonló a helyzet. A laikus,

<sup>4</sup> Lagny 1997.

<sup>5</sup> Allen–Gomery 1985.

<sup>6</sup> Esztétikai irányultságú filmtörténet alatt az olyan filmtörténeti munkákat értem, amelyekben a film mint új vagy önálló művészeti ág jelenik meg, és a művészi kifejezési mód alakulása áll az elemzés középpontjában.

az elemző, a kritikus, a tanár (attól függően, hogy milyen helyzetben és milyen céllal történik az elemzés) „kénytelen” abból a feltevésből kiindulni, hogy a mű minden mozzanata szerzői koncepció eredménye, így a film nem lehet más, mint a rendező elgondolásának megfeleltethető végeredmény. Könnyen belátható azonban, hogy az alkotók elsősorban nem azért hoznak létre műalkotásokat, hogy elemezzék azokat, és a nézőknek sem ez az elsődleges céljuk, amikor moziba mennek.<sup>7</sup>

A romantika óta jelen levő művészközpontúság általános hatása a filmtörténetekben, a remekművekre koncentráló úgynevezett „remekmű-hagyományban”, illetve később a szerzői elméletben is tovább élt. A nagy műveket és szerzőket tárgyaló, kánonképző szemlélet azóta jócskán átalakult, és több irányból érte kritika, mégis a mai napig meghatározó a filmekről való gondolkodásban. Gerald Mast például, miután megírja közel nyolcvan év filmtörténetét, a következő konklúzióra jut:

„Egyetlen jó filmet sem csináltak még egy egyedüli elme víziója és egységesítő intelligenciája nélkül, amely a film egészének megalkotásáért és irányításáért felelős. Ahogy minden tollhoz csak egy költő tartozik, és minden vászonhoz csupán egyetlen festő, úgy egy filmnek is kizárólag csak egy alkotója létezhet.”<sup>8</sup>

Eszerint lényegében egyetlen személy áll a műalkotás mögött, és feltételezhető, hogy az akarata közvetlenül megnyilvánul a filmvásznon, amennyiben képes egy egész stáb munkáját összetartani. A szerzői szándék alatt itt persze nem azt értem, hogy a rendezőnek és/vagy a film írójának a film készítése előtt feltétlenül konkrét és verbalizálható tartalommal kell rendelkeznie a készülő filmmel kapcsolatosan, amely aztán a néző fejében is jelentéssé „áll össze”.

Ha létezik „remekmű-hagyomány”, akkor a *Szerelem* ennek tökéletes példája, hiszen a magyar filmtörténet egyik csúcsteljesítményéről van szó, amely Makk Károlynak óriási sikert hozott, és amely a bemutatása pillanatában azonnal kanonizálódik. A korabeli kritikák és a rendszerváltás utáni elemzések is egyöntetűen<sup>9</sup> elismerik (remekműnek tételezik), de már ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy a visszhangok nagy része az esztétikai megítélésen túl valamilyen szinten számol a film társadalmi tematikájával is. Így például egy 1971-es vélemény szerint:

„A magyar filmtörténet nagy alkotásai – Az emberek a havason, Valahol Európában, Talpalatnyi föld, Hannibál Tanár úr, Budapesti tavasz, a Szegénylegények után ismét egy remekmű: a Szerelem.”<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Kovács 2009.

<sup>8</sup> Mast 1981: 10. (Saját fordítás.)

<sup>9</sup> Egyetlen magyar nyelvű kivételt találtam: Nemes G. 1971: 92–93.

<sup>10</sup> Thurzó 1971.

Szintén 1971-ből B. Nagy László megállapítása szerint:

„A *Szerelem*-ről nyilván sok szó esik még. De bármint közelítsünk feléje: a kritikus a mestersége korlátait érzékeli. Akár most, akár később: méltó kritikát írni róla csak az alkotókhoz hasonló kvalitások birtokában lehetne, de tán nem lehetetlenség a remény, hogy segít végigküzdeni a tulajdon »agóniánkat«. S lehet-e ennél nagyobb nyereségünk?»<sup>11</sup>

Végül, példaként idézhetjük még Gelencsér Gábort, már 2003-ból:

„Nem utasította el és nem tette idézőjelbe a társadalmi tematikát, hanem meghaladta – szemben a hetvenes–nyolcvanas évek filmjeinek többségével, amelyek nem voltak képesek ezt az átlépést végrehajtani: [...] A *Szerelemben* egybeesett a »kötelező« és az »elvárt«, megtörtént a korszakváltás – még ha ezzel a korszakot megváltani nem sikerült is.»<sup>12</sup>

Ez a gondolatmenet a romantika hagyományát idézi, ahol a rendező egy „zseni”, akinek a műve minden részletében indokolt és szükségszerű. Valójában azonban nagyon ritka, hogy egy film úgy kerül a moziba, ahogy a rendező azt elképzelte. Makk Károly a *Szerelem* forgatása előtt egy interjúbán arról számol be, hogy a film a saját művészi pályájának tudatos és jól előkészített fordulata, a „nagy dobás”, amivel túlléphet a könnyedebb, de nagyon sikeres *Liliomfi*n (1954), és amivel bebizonyíthatja, hogy Jancsó hosszú beállítási mellett és azon túl is lehet értékes, európai színvonalú filmet letenni az asztalra. Makk ezen a ponton gondol a befogadásra is (vagyis már a forgatás előtt is):

„Számítok a műértőkre és a sznobokra, a magyar film barátaira és a magyar film ellenségeire; azokra, akik a magyar film aranykorát akarják konstatálni; a megértőkre és a felháborodókra, a »konzervatívokra« és a »modernekre«, szóval a közönségre.»<sup>13</sup>

A következőkben áttekintem azokat az általános, főként materiális tényezőket, amelyek egy filmalkotás, elsősorban egy nagyjátékfilm létrejöttét jellemzik és befolyásolják. Abból indulok ki, hogy a filmkészítés technikai és elméleti hátterének folyamatos alakulása, illetve a nemzeti filmgyártások eltérései ellenére ezek mégis alapvető jellemzők. Arányuk, hatásuk mértéke ugyan változhat az idők során attól függetlenül, hogy egyéni kezdeményezésről, egy alkotócsoport vagy egy stúdió keretein belül megvalósuló filmről van-e szó, de jelenlétük a filmszakmában, vagyis a pusztán tényük azonban állandó. Bár a tanulmány elsősorban a magyar gyakorlatról szól, ezek, az alább pontokba szedve felsorolt jellemzők más filmgyártási környezetben egyaránt felismerhetők.

<sup>11</sup> B. Nagy 1974: 299–305.

<sup>12</sup> Gelencsér 1999.

<sup>13</sup> Zsugán 1970: 6–9.

- A filmkészítés rendkívül időigényes folyamat. A felvételeket a forgatásnál jóval hosszabb előkészítés előzi meg, majd hosszadalmas utómunka követi.
- A film, bármennyire is meghatározza a részlegek munkáját egy átfogó rendezői koncepció, sokkal inkább kollektív folyamat, mintsem egyéni teljesítmény.
- A film technikai háttere olyannyira meghatározó, hogy a filmtörténet kezdete tulajdonképpen nem más, mint technikatörténet. Az elkészült eredményt döntően befolyásolja az alkalmazott komplett technikai apparátus, az elérhető felszerelés és a stáb által képviselt szakértelem (mely szintén szoros összefüggésben áll a technikai adottságokkal).
- Egy film létrejötte tehát bonyolult kivitelező munkát igényel. Behatárolt idő alatt mozgósítja a legkülönbözőbb területeken dolgozó emberek csoportjait egy közös cél érdekében. Ez a cél azonban csak úgy jöhet létre, ha a résztvevők szigorú hierarchia és koreográfia szerint, tehát adott ritmusban és egymást figyelembe véve teljesítik a saját részlegük feladatát. Mint bármilyen kivitelező munkában, bizonyos munkafázisok a filmkészítésben sem cserélődhetnek fel időben, vagy helyettesíthetők mással.
- A komoly technikai háttér, az időigényesség és a munka összetett jellegéből adódóan a filmkészítés hallatlanul költséges. Többek között ezért is van fokozottan jelen a filmkészítés során a hierarchia, a feladatok és a felelősség megosztása és delegálása.
- A filmkészítésre, bár létrejöttek bizonyos mozzanatai rendkívül pragmatikusak (hierarchia, időbeosztás, koreográfia stb.), esetleges elemek is hatást gyakorolnak. A természeti környezet kihívásai, az időjárás kontrollálhatatlan változásai és bármilyen váratlan külső tényező alapjaiban befolyásolhatják a készülő alkotást.
- Az esetlegességen és a véletlen szerepén túl a filmkészítés az időbeliségnek van alárendelve. Egy-egy alkotás akár olyan hosszú időn keresztül is készülhet, hogy a film esszenciális elemei, úgymint a főszereplő vagy a helyszín, az idő során radikálisan megváltozhatnak. Az amortizáció vagy az öregedés, vagyis az idő kérlelhetetlen folyása olyan döntésekre kényszerítheti az alkotókat, melyek végérvényesen megváltoztathatják egy film jelentését.
- Mindezt kiegészíti a filmszakmán belül történő folyamatos belső kommunikáció, a rivalizálás, a személyes kompetencia vagy invenciózusság fluktuálása és az érdekérvényesítés legkülönbözőbb formái.
- A film így állandó kompromisszumok sorozata. A kompromisszumok azonban nemcsak egymást követik, hanem egymásból is következnek. Az egyik lemondás szüli a következő ötletet, amely újabb megoldást igényel.

A film így voltaképpen mindig mindennek ellenére, és mindezek mellett, vagyis a körülmények eredményeként is jön létre.

A filmkészítés materiális, technikai függőségének – elég csak egy egyszerűbb felvétel alapvető technikai igényeire gondolni (elektromos áram vagy fény nélkül a képalkotás nem lehetséges) – lényege az, hogy a kimerítő szervezés és logisztika

ellenére a legkisebb esetlegesség is komoly jelentésképző hatással bírhat. Ám bármennyire is meghatározza a filmet számtalan esetleges, pragmatikus, materiális tényező, a film maga nem egy véletlen.

Az itt összegyűjtött jellemzők azért fontosak, mert összességükben olyan filmfogalmat rajzolnak ki, amely eltávolodik a hagyományos művészetelméleti megközelítéstől, a rendezőt pedig egy az eredeti zseni (esztétikai felfogás) helyett a technikai szakemberhez (antropológiai felfogás) közelíti. A rendező és a film létrehozásában részt vállaló egyéb szakemberek, mint például a gyártásvezető (akik nem szoktak Oscar-díjat kapni), tulajdonképpen nem (csak) arra képesek, hogy egy művészeti koncepciót „átitassanak” a részlegek munkáján, hanem arra is, hogy lebonyolítsanak egy munkafolyamatot.

A film rematerializálása tehát annak a tudomásulvétele, hogy a filmművészet egyszerűen praxis is: létrejöttek a lényege, hogy a művészi intenciót folyamatosan átszövik a pragmatikus (egy helyszín jobban megközelíthető a filmezéshez szükséges eszközökkel), materiális (az elképzelt színész végül nem szerződik a produkcióra), olykor – a készülő mű szempontjából – banális tényezők (elered az eső).

Ennek alapján felmerül a kérdés, hogyan értelmezhető az eredeti szerzői szándék, amely tehát meghatározza egy film jelentését. Ha a filmet ennyi materiális tényező befolyásolja, vajon minek a „ténye” maga az elkészült film, ha történeti vizsgálat alá vetjük?

A *Szerelem* rengeteg példával szolgál mind az esetleges, mind a praktikus tényezők hatását illetően. A film szereposztása például, amely csak három főbb és néhány karakteres epizódszerepre épül, majdnem teljesen véletleneknek köszönhető a visszaemlékezések szerint. Darvas Lili például csak azután jöhetett szóba, hogy Makk megpillantotta Helene Weigel egyik fotóját a *Tükör* című lapban (Magyar Dezső hívta fel rá a figyelmét)<sup>14</sup>, majd lélekszakadva Kelet-Berlinbe utazott, hogy rábeszélje a szerepre, majd ott ráeszméljen, hogy Brecht egykor gyönyörű felesége felett jócskán eljárt az idő, és egyébként már nem is vállalja a szerepet (Makk szerencséjére). Darvas Iván pedig csak Pálos György hirtelen halála után merült fel a rendezőben.<sup>15</sup> Egyik tényező sem kibővíti a remek alakításokat, sőt utólag ezeket az esetlegességeket nemhogy nehéz elképzelni, de a díjak és a szakmai fogadtatás tükrében egyértelmű, hogy alapvetően járultak hozzá a film hazai és külföldi sikeréhez.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Makk 2014: 221.

<sup>15</sup> Balikó–Létay–Kőrössi 2006 (Kovács András interjúja Makk Károllyal); Kovács 2006: 12.

<sup>16</sup> A *Szerelem* legfőbb díjai: 1971, Cannes: különdíj, a Katolikus Nemzetközi Filmszövetség díja, Darvas Lilit és Törőcsik Marit a zsűri külön dicséretben részesítette; 1971, Chicago: a legjobb női alakítás díja Törőcsik Marinak, OCIC-érem; 1971, Sorrento: Nápoly város díja az év legjobb magyar filmjének; 1971, Budapest: Magyar Film- és Tévékritikusok nagydíja, operatőri díj Tóth Jánosnak, a legjobb női alakítás díja Darvas Lilinek és Törőcsik Marinak; 1973, Várna: ezüstérem.

## A FILM TÁRSADALMISÁGA

Bár egy egyéni teljesítményt igénylő művészeti tevékenységnek is lehetnek komoly anyagi és társadalmi kötöttségei, egy filmet csak nagyon ritkán lehet egyedül, egy helyszínen, viszonylag kevés felszereléssel elkészíteni (ahogy például minden további nélkül létrejöhet egy festmény vagy egy regény). Hasonló társadalmi elemzés alá veti a könyvet Chartier:

„A szerzők tehát nem könyveket írnak, hanem szövegeket, melyekből mások nyomtatott tárgyakat készítenek. A különbség – éppen az a tér, melyben a jelentés(ek) kialakul(nak) – gyakran feledésbe merül.”<sup>17</sup>

A film társadalmisága tehát egyrészt abból fakad, ami a filmkészítést megkülönbözteti egy egyéni művészeti teljesítménytől, és a maga technikai apparátusával egy iparághoz teszi hasonlatossá. Kollektív jellege és anyagi kötöttsége miatt a filmkészítés egy többszörösen összetett folyamat, amely jóval a forgatás előtt elkezdődik, és a forgatás befejeztével is meghatározó marad az elkészült mű szempontjából.

Másrészt a film elkészültének különböző fázisai társadalmi gyakorlatokként is értelmezhetők. Melyek is ezek a fázisok, és milyen színtereken értelmezhető mindez? A már idézett Robert C. Allen és Douglas Gomery öt pontban foglalja össze a film és társadalom viszonyát:<sup>18</sup>

1. Ki készíti a filmeket?
2. Ki látja őket?
3. Milyen következtetéseket vonhatunk le belőlük az őket létrehozó társadalomról?
4. Mit gondolnak róluk az emberek?
5. A film helyzete a társadalmi intézmények rendszerében.

A szerzőpáros tehát arra vállalkozik, hogy pontosan leírja a film alapvető társadalmi összetevőit, azzal a céllal, hogy a filmtörténetet elképzelhetővé tegye úgy is, mint a film társadalomtörténetét.

Arra azonban nem kapunk választ a könyvükből, hogyan értelmezhetők ezeknek a színtereknek a lehetséges összefüggései, és a film társadalmi dimenzióján belül jelentkező mechanizmusokból és erőviszonyokból milyen további dilemmák származnak. Mit tudhatunk meg a filmből, ha ilyen közegben jön létre? Hogyan használható forrásként, ha ilyen sok regiszterben értelmezhető egy alapvetően művészeti alkotás?

Az a kiindulópont, mely szerint a film (mint forrás vagy történeti anyag) közvetít tudatos, avagy önkéntelen tartalmakat (Ferro, Kracauer), illetve az a további felvetés, mely szerint a film ugyanakkor nem forrása elkészülte körülményeinek

<sup>17</sup> Chartier 2009: 46.

<sup>18</sup> Allen–Gomery 1985: 154. A könyv Ian Jarvie 1970-ben megjelent írásának fő kérdését ismétli meg. (Jarvie 1970: 14.)



(Lagny), amelyek azonban, miként arra rámutattam, nem mellőzik a külső hatásokat, vagyis nem mellőzhetjük a gyakorlati tényezők figyelembevételét és a véletlen szerepét (a film mégis mindezek mellett és ellenére létrejön), összességében arra enged következtetni, hogy a film mint jelenség kétféleképpen is értelmezhető.

Az egyik értelmezés szerint a film műalkotás, mely egy önmagában is vizsgálható, potenciális történeti forrás. Ez nem azt jelenti, hogy feltétlenül kiragadjuk az elemzés szempontjából releváns kontextusból, sokkal inkább azt, hogy a vizsgálat során elsősorban a kamera által rögzített tartalmakat vagy az ábrázolt tárgyak és szereplők közeget vesszük figyelembe. A film ebben az esetben lehet egy társadalmi jelenségre irányuló vizsgálat forrása (generációs konfliktusok, lakáshelyzet, paternalizmus stb.) vagy történeti kérdések lehetséges közvetítője (mint például a rendszerváltás előtti „ötvenesévek”-filmek<sup>19</sup> az alkotások készítésének idejéből szemlélve).

A másik értelmezés szerint a film az öt létrehozó és a filmre reagáló körülmények összessége, amely egyben igen széles horizontot nyit meg, hiszen mindennel számol, ami hat a filmre, és azzal is, amire hat a film. Ebben a filmértelmezésbe beletartozik az összes, a filmet létrehozó társadalmi gyakorlat és a befogadást vizsgálva a film társadalmi hatása is. Ezen a ponton úgy tűnik, hogy ebből a fel fogásból azonban éppen a vizsgálat tárgya szorul ki: a filmalkotás maga.

Világos, hogy a két megközelítés elvi síkon önállóan is leírható és értelmezhető. Ha azonban a filmre társadalmi jelenségként tekintünk, a film és az azt létrehozó körülmények együttes értelmezése szükséges ahhoz, hogy a filmet valóban társadalomtörténeti forrásként használjuk.

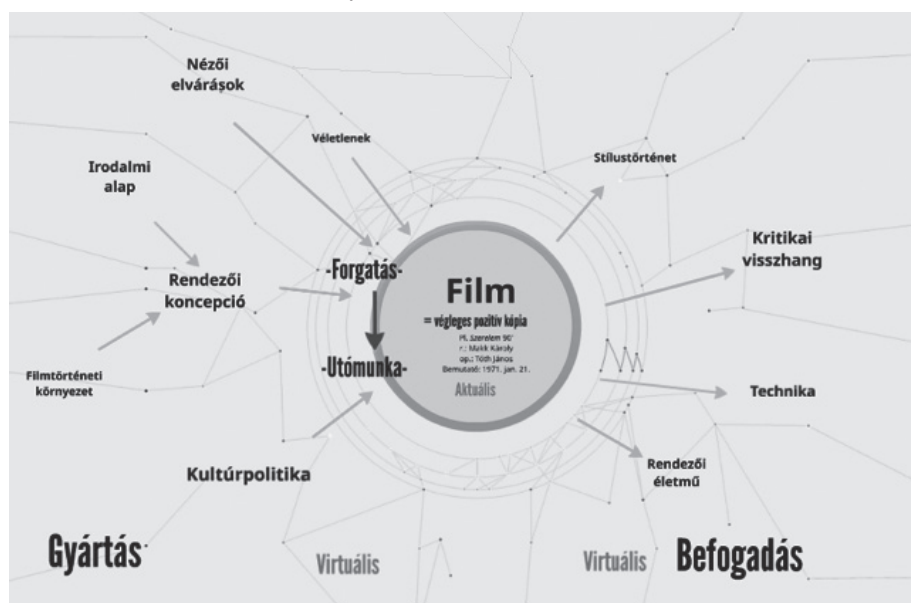
## TÁRSADALMI ERŐTÉRBEN

Az elmúlt évtizedek művészet-, irodalom- és filmelméleti vitái és megítélései alapján nem új keletű az itt felvetett probléma, mely szerint a mű önmagában való vizsgálata – mint zárt, egységesnek tételezett műegész – nem feltétlenül vezethet érvényes következtetésekhez a mű értelmezésében, hiszen a kontextus döntő fontosságú.

Az alapvetően művészetelméleti probléma termékeny kiindulópontja a történeti dilemmának, nevezetesen, hogy egy elkészült alkotás önmagában nem feltétlenül vizsgálható társadalmi kérdések dokumentumaként: ha a filmet társadalomtörténeti forrásként szeretnénk értelmezni, akkor a filmet komplex és nyitott jelenségként kell értelmezni, mint egyfajta „elnyújtott” társadalmi eseményt vagy események sorozatát. Egy olyan új definícióra van szükség, amely nemcsak magában foglalja a film két lehetséges értelmezését („műalkotás” és „kontextusok”), hanem amelyet éppen az a termékeny bizonytalanság határoz meg, amely a mű és minden körülménye között fennálló lehetséges viszonyok között létezhet. Ez a módszer egyrészt izgalmas, mert különös feszültségbe kerülhet a mű eszté-

<sup>19</sup> Idetartozik például: *Húsz óra* (Fábri Zoltán, 1965), *A tanú* (Bacsó Péter, 1969), *A ménesgazda* (Kovács András, 1978), *Angi Vera* (Gábor Pál, 1978), *Egymásra nézve* (Makk Károly, 1982), *Malom a pokolban* (Maár Gyula, 1986), *Kiáltás és kiáltás*. (Kézdi-Kovács Zsolt, 1987)

1. ábra.

*A film a társadalmi erőterben*

tikai úton feltárt értelmezése és a körülmények módosító/kijózanító tényezője, másrészt segíti a pontosabb megértést, hiszen a kevés forrásbázissal operáló készítő-történet végül visszanyeri a műalkotást, és nem hagyja teljesen figyelmen kívül.

A film ebben az értelemben nem egy film, és ez az állítás nemcsak esztétikai értelemben igaz. A film több annál az akárhány perces műnél, amelyet egy kópia vagy egy DVD tartalmaz: olyan jelenség vagy eseményhalmaz, amely társadalmilag kondicionált. Látni fogjuk, hogy a *Szerelem* elkészítésének a különböző szintjei társadalmi gyakorlatok, az elkészült mű hatása pedig szintén társadalmi jelentőséggel bír. A film gyártásában és befogadásában pedig rengeteg erő keresztezi egymást:

„Minden film számos történeti erő egybefonódását tükrözi: egyéni és intézményi, filmes és nem filmes erőket. Ezek az erők (vagy hátterek, vagy létrehozó mechanizmusok) azért is történetiek, mert történetük van – olyan történetük, amely a film-esztétára is tartozik.”<sup>20</sup>

A film (mint adott műalkotás) tehát egy társadalmi erőterben képzelhető el a legpontosabban. Az erőterben nem szükségszerű, hogy minden elem egyszerre hasson minden másik elemre. Inkább olyan közegről van szó, amelyben időben előrehaladva bizonyos körülmények, kontextusok, esetlegességek hatnak a filmre,

<sup>20</sup> Allen–Gomery 1985: 105.

amely maga is szintén hat bizonyos kontextusokra. A film hatása társadalmi jelentőségű lehet, amennyiben hat a gondolkodásformákra, alakítja az emlékezést, hozzájárul a múlt különböző értelmezéséhez, illetve filmtörténeti jelentőségre tesz szert, kanonizálódik, adott esetben betiltják, hogy évekkel később újra megjelenjen, és újabb hatáshullámot váltson ki, tovább terjeszkedve az erőterben. Az 1. ábra lényege tehát annak kérdése, hogy mi hat a filmre, és mire hat a film. Ez alapján a film, amely egy bizonyos időpontban bemutatott, adott hosszúságú és jelentős stábbal létrehozott konkrét alkotás (aktuális film), olyan alkotóelemekre bontható (gyártás és befogadás), amelyek döntően befolyásolják a tulajdonképpeni filmet és annak jelentését. A film pedig a bemutatását és terjesztését követően nemcsak a stílus- és technikátörténetet változtathatja meg, de a filmről, az alkotók életművéről való gondolkodást is befolyásolhatja, és ezen túl – több regiszteren keresztül – (film)történeti jelentőségre is szert tehet (befogadás).

## GYÁRTÁS, AKTUÁLIS FILM, BEFOGADÁS

Egy film bemutatása előtt rengeteg minden befolyásolja a készülő művet. Ezen tényezők egy része általános és gyakori jellemzője az előkészületeknek, a különböző szempontú filmtörténetekben hivatkozott és a műelemzésekben, kritikákban is felismert kontextusokról van szó, mint például a filmtörténeti környezet, a rendező életpályája és egyéb művei, a műfaji keretek, a kultúrpolitikai nyomás stb. A másik része a gyakorlati megvalósulás egyéb lehetséges körülményeiből áll, melyek elsősorban az előkészítést és a forgatást elhalmozó esetlegességek. A film már korábban tárgyalt materiális tényezői végtelenségig bővíthető listát alkotnak, így nem is célom ezeknek az elemeknek a kimerítő felsorolása, ez lehetetlen vállalkozás volna. A film nem végletesen és nem a végletekig materializálható. Az viszont mindenképpen meghatározó, hogy milyen szerepet játszik például az éppen elérhető technikai apparátus egy készülő film későbbi értékelésében és értelmezésében vagy megítélésében.

A film tehát bizonyos hatásokat „átereszt” magán. Egyfajta membránként működik, amely bizonyos elemeket képes befogadni, míg más elemeknek ellenáll, miközben ugyanaz a munkacímű film készül. A szerzői koncepció szükségszerűen alakul, és kénytelen átadni magát különböző külső tényezők hatásainak. Ez persze nem jelenti azt, hogy a film felismerhetetlenné vagy a szerzői koncepciótól idegenné válna, hiszen a rendező feladata éppen az, hogy még az esetlegességeket is uralni próbálja, és a megfelelő döntéseket hozza meg, azokat, amelyek a leginkább közelítenek az elképzeléséhez.

Az 1. ábrán a film készítésének folyamatában virtuális időszakot és aktuális momentumokat különböztetnek meg. Virtuálisnak nevezem azokat az elemeket és körülményeket, amelyek a film előkészítésében részt vesznek vagy megjelennek. Ez egy végtelen halmaz, amelyben a Mi lehet egyáltalán a készülő film? kérdése az egyetlen bizonyosság, és a már említett technikai, materiális, pragmatikus

erők szervezik. A legkomolyabb szervezéstől a véletlenekig, az elérhető technikai apparátustól a mindenkifelett elérni kívánt művészi szándékig minden erő megjelenik, és minden erő hat a filmre.

A készítéstörténet során különböző aktualizáló momentumok jelennek meg. A forgatás kezdetével vagy a vágással alapvető szelekciós eljárásokon esik át a film. Azok az erők, melyek az előkészítésben jelen voltak, elgyengülnek, és új erők jelennek meg. Az esetlegesség abból a szempontból kisebb, hogy például az utómunka során a természeti erők és az időjárásbeli tényezők már csak radikális helyzetben tudják befolyásolni az alkotást. Új erő lehet azonban a cenzúra megváltozott jelenléte.

A film ötlete, kiindulópontja és egész szerzői koncepciója mindaddig virtuális, amíg a forgatáson meg nem történik az első felvétel. Mindaddig, amíg képet rögzítő kamera előtt a rendező azt nem mondja, hogy „tessék”, majd azt, hogy „ennyi”, a leendő filmről minden addigi elképzelés megváltozhat. Szigorú értelemben ez mindig így van, hiszen egy film bármikor átalakítható, újravágható, de ennél radikálisabban is felfüggeszthető: betiltható és megsemmisíthető. A film készítése során azonban a forgatás kezdete az első, még nem véglegesítő, de valóban aktualizáló momentum. A kamera ugyanis bizonyos tartalmakat rögzít, míg a képkeret határán kívül eső tartományt már nem ábrázolhatja. (A képen kívüli információ maximum hang formájában érkezhethet a filmbe.) A forgatás során egyetlen pillanatra sem szűnik meg a filmet befolyásoló tényezők hatása, ám mindeközben bizonyos képek, képhatárok, kompozíciók, gesztusok és hátterek végérvényesen a film részévé válnak.

A felvétel kezdete így döntő jelentőségű, de természetesen nem végleges, hiszen köztudott, hogy a nyersanyag ebben a formájában vagy teljes egészében nem kerül a moziba. A filmet az utómunka teszi végérvényesen azzá az aktuális, körülbelül kilencvenperces nagyjátékfilmmé, amelyet a moziban megtekinthetünk. A kép- és hangvágás folyamata olyan aktualizáló momentum, amely a mű értelmezését alapvetően befolyásolja, és amelynek során egy-egy beállítás végérvényesen kikerülhet egy filmből, vagy épp ellenkezőleg, jelenlétével döntő jelentést nyerhet.

Érdekes momentum az utómunka során a végleges munkakópia elkészítése. Ez az analóg technikában alkalmazott kifejezés a filmnek az a formátuma, amely képileg már nem változik. Az ezt követő utószinkron, fénymegadás és hangkeverés a film jelentését árnyalhatják (radikális esetben felülírhatják), de a film alapvető ritmusára, kameramozgásaira, a kompozícióra és a rögzített tartalmak összességére nincsenek hatással. A negatív kópia fényelése és a kevert hang filmzalagra exponálása után készül el a végleges pozitív kópia, amelyet aztán a mozi vetítőjében is használnak.

Ezt a fontos különbséget Makk Károly is megfogalmazza egy interjúban, amikor a még készülő, tehát virtuális filmről és annak esendőségéről beszél:

„Ebből a zárt körből csak ritkán lép ki a film: a múltra történő szükséztől, foszlányos utalásokkal. Ezek az utalások, emlékképek nem a sztori kiegészítésére szolgálnak, csak

a zárt kört tágítják ki térben és időben. [...] Legalábbis e pillanatban ez az elképzelésem a filmről; a felvett anyagot most kezdem összevágni, s előfordulhat, hogy a vágóasztalon másként fejezi ki magát, más konstrukciót követel ki az anyag.”<sup>21</sup>

A folyamatosan aktualizálódó filmben tehát „végérvényesen” eldől, hogy milyen tartalmak és milyen megjelenítési módban jelennek meg. Azt nevezem tehát aktuálisnak, ami később, a mű befogadásakor műelemzéssel is hozzáférhető. A forgatás és az utómunka során így többek között aktualizálódnak az ábrázolt tárgyak és azok közege, a kompozíció és a vágás, a hang, valamint a tulajdonképpeni jelentés. Az aktualizálás szelekciója (nem minden történik meg, ami virtuális) így nem más, mint értelemképző folyamat.

Az alkotók tehát lehetőségek (és felvételek) sokaságából választják ki a véglegesnek mondható képeket, de ehhez szorosan kapcsolódnak azok a külső technikai, materiális kötöttségek vagy útjelzők, amelyek a választást determinálják. A *Szerelmem* forgatása 1970-ben zajlott. Tóth János operatőr az akkor a Mafilm-ben elérhető kamerák közül választhatott. Ugyanakkor az a tény, hogy ugyanabban az évben fekete-fehér nyersanyagra forgott a film, már nem technikai, hanem elsősorban stilisztikai kérdés, hiszen a színes film nyersanyaga ekkor már másfél évtizede elérhető volt.

A film a bemutatása pillanatában (a vetítőben a végleges pozitív kópia befűzésével) az a műalkotás, amelyre filmként gondolunk. Ezt nevezem aktuális filmnek. A *Szerelmet* 1971. január 21-én mutatták be, de már ezt megelőzően és ettől a pillanattól fogva hat a társadalmi erőterben elhelyezkedő többi tényezőre. (Nem beszélve arról az aktualitásról, hogy 2016-ban újra levetítették Cannes-ban.<sup>22</sup>)

Az a társadalmi erőter, amelynek erői a filmet létrehozzák, tovább terjeszkedik a film bemutatása után is. A befogadás is több szintéren zajlik, egymástól nem függetlenül. A film esztétikai recepciója figyel a filmtörténeti hatásokra, kritizálja a művet, hogy elhelyezhesse egy kánonban, értékeli, és alapvetően a mű teljesebb megértését segíti. Ettől nem teljesen elválasztható, mégis sok esetben nagyon különböző véleményt formál ugyanarról a filmről a filmszakma gyakorlati tábora. A laikus nézők filmről való véleménye azért döntő (hasonlóan a kultúrpolitikai nyomáshoz), mert ők azok, akik azzal, hogy belépnek a moziba, meghatározzák a film további lehetséges hatásait, és akik eközben általában nincsenek tudatában annak, hogy a film milyen kompromisszumok árán készült el.

Kovács András Bálint arra hívja fel a figyelmet, hogy a műalkotásról szóló nyilvános diskurzusnak része az „egy adott műalkotással kapcsolatos értelmezési norma”, amely szintén társadalmi konstrukció eredménye. A film jelentése és

<sup>21</sup> Zsugán 1970: 6–9.

<sup>22</sup> Negyvenöt évvel a cannes-i nemzetközi premier után újra bemutatták Makk Károly *Szerelmem* című alkotását a 69. cannes-i fesztiválon, a nagy klasszikusok felújított változatát bemutató Cannes Classics elnevezésű programban. <http://www.filmtekeres.hu/hirek/cannes-2016-makk-karoly-szerelmemjet-ma-vetitik-a-fesztivalon> – utolsó letöltés: 2016. június 30.

értelmezése egyrészt időben nem állandó jellegű, másrészt társadalmi normák és elvárások függvénye.<sup>23</sup> Ez a nyilvános diskurzus, a filmről való beszéd és annak továbbélése szintén végtelen univerzumot nyit meg, melybe egyaránt beletartozik a film külföldi fogadtatása, sajtóanyaga, a rendező megidézése más filmekben, illetve olyan nehezebben feltárható és leírható okok is, melyek alapján egy néző úgy dönt, hogy bemegy a moziba.

## JELENTÉS ÉS KÖRÜLMÉNYEK: EGY TÁRSADALOMTÖRTÉNETI PÉLDA

Az nem szorul magyarázatra, hogy egy film jelentése nem feltétlenül az lesz a befogadók számára (vagy akár az alkotók számára), mint aminek eredetileg készül. Az alkotói szándék a filmkészítés természetéből adódóan szükségszerűen alakul. De azt nem lehet állítani, hogy ez a szándék vagy a jelentés nyomtalanul eltűnik (vagyis a film maga esetlegesség), hiszen akkor az alkotásokat képtelenek volnánk megérteni. Így az sem valószínűsíthető, hogy csak a körülmények kimerítő ismeretében lehet egy filmet forrásként alkalmazni, mintha pusztán ez a módszer tenné lehetővé, hogy a legpontosabban értelmezzük egy alkotás jelentését. A film ebben az esetben ürüggyé válna, hogy vele kapcsolatosan vizsgáljunk egy kort.

Úgy gondolom, hogy az esztétikai kiindulóponton túl a filmtörténet különböző lehetséges aspektusainak az elkülönítése, leírása és alkalmazása (gazdasági, technikai, esztétikai) sem bír önmagában magyarázó jelleggel, ha feltett szándékunk, hogy a filmet történeti kutatásban alkalmazzuk.

Arra vonatkozóan, hogy milyen feszültségbe kerülhet egy film a készítésének körülményeivel, érdemes röviden felvázolni a *Szerelem* készítéstörténetének egyes momentumait, és összevetni a film lehetséges értelmezéseivel. A kérdés az, hogy a művészeti értelemben vett film, illetve a társadalmi gyakorlatok során elkészített film minek a ténye, vagyis hogyan tekinthetünk rá forrásként.

A *Szerelem* Makk első Déry-adaptációja: a rendező Déry két szuverén novellájából gyúrja össze a történetet. Az 1955-ös *Szerelem* 1956 előtti élményanyagot rögzít: a történet szerint szabadrálbra helyeznek egy politikai foglyot (indoklás nélkül, ugyanúgy, ahogy bebörtönözték), majd látjuk az útját hazafelé és a hazakerkezésének pillanatait. A *Két asszony* (1962) már 1956 utáni, és Déry saját történetén (is) alapszik, akit 1956-os szereplése miatt kilenc év börtönre ítélnék. Déry raboskodása alatt a felesége azt hazudja az anyjának, hogy fia Amerikába ment filmet forgatni.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> A szerző hozzáteszi azt is, hogy bár az uralkodó értelmezéssel nehéz szembehelyezkedni, minden értelmezés valaki értelmezése, így a befogadónak mindig van választási lehetősége. Kovács 2009: 20.

<sup>24</sup> Déry és az édesanyja levelezését *Liebe Mamuskám!* címen olvashatjuk (Botka 1998).

A *Szerelem* a kortárs beszámolók és kritikák, valamint a különböző magyar nyelvű filmtörténetek szerint alapvetően egy „ötvenesévek”-film. Szilágyi Ákos szerint:

„Az »ötvenesévek«-filmekben a tárgyi környezet, az öltözködés, az arcok, a típusok csupán *egzotikus külsőségek*, enyhébb vagy erősebb nosztalgiával vagy iróniával fűszerezve. Mícisapka, lódenkabát, csaszustuskák, faliújság, vastaps, Rákosi-szobor stb. [...] A tárgyi környezet egzotikuma is jelzi, hogy itt kívülről tekintünk az időre, az idő mitizált képét látjuk, még mielőtt a konkrét időt megpillanthattuk volna.”<sup>25</sup>

Rényi Péter például, aki korábban az engedélyeztetés folyamatában is részt vett, és amellet érvelt, hogy a film nem játszódhat a Kádár-korszakban, a bemutató után így ír Darvas Iván figurájáról: „a személyi kultusz áldozata: ártatlanul elítélték, börtönben van.”<sup>26</sup> Hasonlóan a „személyi kultusz” időszakát emlegeti B. Nagy László,<sup>27</sup> illetve „egy tovatűnt és – bízunk benne – soha vissza nem térő ember-telen világról” számol be ugyanebben az évben egy ismertető.<sup>28</sup> Báron György a Kossuth Rádió 1989-es adásában már megengedőbb: „Az ötvenes évek, vagy ha tetszik, a hatvanas évek, tetten érhető egy ma este látható magyar filmben.”<sup>29</sup>

A *Szerelem* valóban tartalmaz az ötvenes évekre jellemző toposzokat (csengőfrász, fekete autó, szomszédok, összeköltöztetések). A film engedélyeztetésének éveken át húzódó története azonban felveti, hogy az eredeti szerzői szándék szerint a film nem az ötvenes években (vagy nem egyértelműen akkor) játszódott, és éppen ez zavarta a cenzúrát is.

A *Szerelem* történetének részleteit a különböző résztvevők szemszögéből és több forrásból is ismerhetjük, melyeknek nagy része visszaemlékezéseken és személyes közléseken alapszik.<sup>30</sup> A fordulatos történetben meghatározó jelentőséggel bír, hogy az úgynevezett „művészsorsok” (Déry Tibor író, Makk Károly rendező, Tóth János operatőr) és a kultúrpolitikai döntéshozók (Aczél György, Újhelyi Szilárd) egyaránt *személyesen* érintettek.

A rendező visszaemlékezései alapján 1962-re datálja a két novellából egybe-gyúrt film ötletét.<sup>31</sup> Déry eleinte hallani sem akar az ötletéről,<sup>32</sup> majd 1964 karácsonyán váratlanul előállt az irodalmi forgatókönyvvel, amely majd 1967-ben jelenik meg.<sup>33</sup> Makk leírja, hogy 1964-től 1969-ig évről évre bejelentkezik ezzel a filmtervvel. Csalódásairól többször is beszámol:

<sup>25</sup> Szilágyi 1987: 11.

<sup>26</sup> Rényi 1971.

<sup>27</sup> B. Nagy 1971.

<sup>28</sup> László 1971.

<sup>29</sup> Báron 1989.

<sup>30</sup> Révész 1997; Botka 1994, 1995; Makk 2014.

<sup>31</sup> Makk 2014: 148; Zsugán 1970: 6.

<sup>32</sup> „Amikor először [...] felkerestem Déryt, ő harsányan kinevetett” – mondja Makk (Zsugán 1970: 6).

<sup>33</sup> Déry 1967: 102–129.

„Arra is gondoltam, hogy felhívom Aczél, végül is kapcsolatunk rendszerébe ez beillett volna, de eddig mindig csak ő jelentkezett – kvázi hozott döntést egy leendő beszélgetésről, neki volt forgatókönyv-ajánlata, stb. Ebben a szűk utcában a mozgásirány onnan fentről, tőle, jött lefelé hozzám.”<sup>34</sup>

„[Aczél a]lacsonyabb beosztottjai [...] részben jóindulatúan, részben ingerülten közölték velem, hogy ez a forgatókönyv nem jöhet szóba. Sőt, később az is elhangzott, miután én ezzel a forgatókönyvvel minden éves tervbe bejelentkeztem, hogy nagyobb nyugalom lenne ott fent, a Főigazgatóságon, ha nem minden évben irritálnám ugyanazzal a döntéshozókat.”<sup>35</sup>

A rendező emlékei szerint személyes találkozáson is szóba jön a téma Aczéllal: „Miért nem csinál maga újra egy jó vígjátékot?” – kérdezte Aczél, aki valószínűleg a *Liliomfira* gondol. Erre Makk a lehetséges Déry-filmről kezd magyarázni, mire Aczél állítólag ennyit válaszolt: „Erről szó sem lehet, ne is vesztegessen az idejét!”<sup>36</sup>

Bár csupán Makk számol be róla ilyen egyértelműen, más források<sup>37</sup> szerint is lehetséges, hogy Aczél megpróbálta Makkot és Déryt összeugrasztani – igaz vagy sem, ez a „taktika” nem állt távol Aczéltől, és a többi forrás ismeretében nem kizárt, hogy valóban ez történt.

A film történetében döntő jelentőséggel bír az a fordulat, amikor Jürgen Bobermin, a nyugatnémet közszolgálati televízió drámai osztályának a vezetője 1968-ban felkereste Makkot.<sup>38</sup> A ZDF ajánlata az volt, hogy Makk rendezze meg a *Szerelmet* német produkcióként, magyar bérmunkában. Déry (állítólag fordítói közvetítéssel) 20 000 nyugat-német márkáért eladta a forgatókönyvet, és hozzájárult, hogy német tévéfilmet forgassanak a könyvből Magyarországon. Erről a Hungarofilm tudomást szerzett,<sup>39</sup> és jelentette Aczélnek, aki közbeavatkozott. Nem tudjuk, pontosan mi történt, de Aczélnek valószínűleg először Déryt kellett „leállítania”, pontosan azt a néhai elvtársat, akit részben ő juttatott börtönbe, és aki ugyanakkor 1968-ban az egyik leglényegesebb személye az aczéli kultúrpolitikának.

Végül azzal a feltétellel engedélyezték a forgatást, hogy Makknak bizonyos elvárásokat teljesítenie kell a forgatókönyvben. A legfontosabb, hogy a történet nem lehet Kádár börtönének szimbóluma. Makk emiatt egy 1953-as feliratot is kirak a film elejére (ez a mai DVD-kiadásban már nem szerepel), miközben a film idejét próbálja egy-egy apró (és naiv) utalással ellensúlyozni. Ilyen momentum egy korabeli újság az egyik jelenet háttérében, vagy egy ZIL teherautó a rakparton. A teherautó egy véletlen folytán jelenik meg a háttérben, és

<sup>34</sup> Makk 2014: 199.

<sup>35</sup> Makk 2014: 209.

<sup>36</sup> Makk 2014: 176.

<sup>37</sup> Révész 1997: 121.

<sup>38</sup> Makk 2014: 216.

<sup>39</sup> Makk 2014: 217.



végül nem vágják ki a jelenetből, ami azért érdekes, mert 1956 előtt még nem volt nálunk ilyen jármű.

Vajon észreveszik-e a nézők ezeket az utalásokat, és számít-e ez utólag bármit is? Az, hogy a film hangulata azt „sugallja”, hogy nem „ötvenesévek”-filmről van szó – bármilyen felirat szerepel is az elején – történetileg nehezen bizonyítható. A rakparton elhaladó ZIL teherautó ténye pedig önmagában ehhez az érveléshez nem elegendő. Viszont az a körülmény, hogy a filmet nehezen engedélyezték, és az első filmgyári vetítés után is csak nagy nehézségek árán tudták elfogadtatni,<sup>40</sup> azt jelzi, hogy a film a kezdeti felirat mellett és ellenére egy Kádár-kori történet, mely az 1956-os megtorlás után játszódik.

Szemben a kortárs elemzésekkel, a rendszerváltás utáni, elsősorban a 2000-es években született írások már Kádár börtönét látják a filmben – miközben azt is kifejtik, hogy a film éppen attól figyelemre méltó, ahogyan ezt a kérdést meghaladja.

Gelencsér Gábor például így foglalja össze:

„A *Szerelem* az évtized fordulópontján egyrészt folytatni tudta a magyar film progresszív társadalmi elkötelezettségét: a politikai üldöztetést szenvedők sorsáról mesélt, ráadásul látszólag úgy, hogy rést hagyott egy olyan, tabusértő, »sorok közötti« értelmezésnek, miszerint a történet nem a már lassan kibeszélhető ötvenes években, hanem 1956 után, a Kádár-rezsimben játszódik; másrészt eleget tett az analízáló-parabolikus forma válságából fakadó elvárásnak: az emberi természetéről emelt örökérvényű történetet a megidézett történelmi korszak talapzatára.”<sup>41</sup>

A *Szerelem* készítéstörténete és befogadása, vagyis egy társadalmi erőterben való elképzelése felveti, hogy a film nem csupán egy „korszakváltó” esztétikai produktum (remekmű), hanem egy összetett eseményhalmaz, amelyben tehát rendkívül sok erő hat egymásra. Ez az eseménysorozat (elnyújtottsága ellenére) mégis egy lehetőségét mutatja annak, ahogy a hatalommal való diskurzus egyáltalán megnyilvánulhatott. Vagyis a film esztétikailag hozzáférhető jelentése így érthető meg teljesebben.

Felmerül a kérdés, hogy miért tartott a filmtől ennyire a hatalom, és ha így volt, mégis miért készülhetett el végül a film. Hogyan lehetséges ez?

Világos, hogy a véletlennek is köszönhető a film léte. Ha ugyanis a németeknél készül el a *Szerelem*, akkor biztosan ellenünk szól az alkotás – gondolhatta Aczél. Míg ha itthon engedjük, akkor a film kiállhat a szocialista rendszer embersége és toleranciája mellett.<sup>42</sup> Annyi bizonyos, hogy botrány lett volna, ha külföldi film lesz belőle, és valószínűleg az is felforgató lett volna a hetvenes évek elején, ha végül seholy nem készülhet el.

<sup>40</sup> Botka 1994: 141–142; Balikó–Létay–Kőrössi P. 2006: 273.

<sup>41</sup> Gelencsér 1999.

<sup>42</sup> Botka 1995: 121.

A történet felfogható úgy is, mint a hatalom tudatos döntése: azt gondolhatnánk, hogy egy ilyen filmet nyilvánvalóan nem engedhettek leforgatni, túl veszélyesnek ítélték, az ötvenes éveket kibeszélni még „nem időszerű” a 70-es években, a forradalom pedig egyenesen tabutéma. A film sorsáról döntő emberek nagy része azonban maga is érintett volt, Aczél és Újhelyi modelljei voltak a *Szerelem* történetének. A film keletkezésének folyamata beilleszkedik egy sokkal tágabb és összetett kérdéskörbe, ez pedig a folytonosság és a kádári legitimáció kérdése. Vagyis a Rákositól való elhatárolódás és a rendszer belső lényegének, a folytonosságának az együttes jelenléte – az azonos eredet kérdése és megkérdőjelezése – a kádári legitimáció alapjait érinti. A két novella ideje és témája, valamint a szereplők, Makk, Déry, Újhelyi és Aczél érintettsége kristálytisztán mutatja ezt.

\* \* \*

Minél közelebről szemléljük, annál inkább szerteágazik a film tágabb értelemben vett jelentése. Ebben az erőterében társadalmi gyakorlatok, végtelen számú és fajtájú erők és véletlenek veszik közre a filmet, melyek magát az alkotást is meghatározzák.

A film – az itt kifejtett tágabb értelmében – annak az időszaknak a forrása, amelyben készül. Ez azonban, ismét a filmkészítés milyenségéből fakadóan, olyan hosszú idő is lehet, ami már nehezen átfogható a kutatásban. Kérdés, hogy egyáltalán mikorra datálható egy film, és meddig tart. Világos, hogy egy (aktuális) film a bemutatója napján (vagy a végleges pozitív kópia elkészültekor) születik, de az is legalább ennyire meghatározó pillanatnak tűnik, amikor a rendező fejéből kipattan a film ötlete, amelyhez évek keresztül ragaszkodik és formálja (virtuális film). Egy film vége hasonló dilemmákat vet fel, főleg mivel a magyar film korabeli történetében a filmek sok esetben felfüggesztődnek vagy teljesen eltűnnek a cenzúra miatt. A *Szerelem* példája megerősíti azt a felvetést, hogy egyszerre tartsuk szem előtt a filmet és annak sokszor elhúzódó készítéstörténetét, mert a vizsgálat során a műalkotás cselekményében jelen levő történeti idő „összeütközhet” a mű idejével.

Az, ami a kamera előtt megjelenik, és amilyen körülmények között ez egyáltalán létrejöhet, egyaránt reprezentatív történetileg a társadalomra nézve. A műelemzés tanulságát talán éppen úgy lehet kritika alá vonni, ha megnézzük a mű keletkezéstörténetét is. A film mint forrás próbája a készítéstörténet lehet, mert ezzel figyelembe vehetjük a körülményeket, és az esztétika sem diadalmaszkodik a tágabb kontextusok fölött. A film így jóval komplexebb módon lehet történelmi forrás, mint ahogy azt közkeletűen elgondoljuk.

Ez a következtetés, amely további tesztelésre vár egyéb magyar filmek viszonylatában, tágabb kontextusokat von be a gondolkodásba. Ezen a ponton ugyanis nem kevesebb merül fel, mint a társadalmi érzékelés megváltozása, amely már nem egy film vagy filmek forrásként való felfogása, hanem azon keresztül egy társadalom (rejtett vagy nyilvánvaló aspektusainak) láthatóságát is jelenti, és ennek törté-

neti elemzését teszi lehetővé. Ez közkeletű elképzelés lehet, ugyanakkor még mindig nem eléggé körülhatárolt probléma. A leírtak alapján világos ugyanis, hogy egy társadalom önelképzelése vagy önmeghatározása sem tükröződhet problémamentesen a filmekben. A film társadalmi hatásainak a vizsgálatakor pedig nemcsak olyan kérdéseket tehetünk fel, hogyan látja magát egy társadalom például 1971-ben, hanem olyanokat is, hogy mi gondolható egyáltalán el 1971-ben. Milyen társadalmi keretben helyezkedik el mindaz, ami elképzelhető és ábrázolható?<sup>43</sup>

Ráadásul, bár a film egész másképp érzékelhető és elemezhető, mint a többi, egyébként a film konvencióira épülő technika (3D-installációk, számítógépes játékok stb.) mégis alapvető fontosságú az új technikai eszközökhöz való viszonyunkban. Egy ponton tehát az egész (audio)vizuális kultúrával találjuk szemben magunkat: az ehhez fűződő viszonyunk problémái és lehetséges értelmezései újra és újra társadalomtörténeti aktualitással bírnak.

## FORRÁSOK

Báron György: *Láttuk, hallottuk, olvastuk*. 1989. november 1. Kossuth Rádió.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

- Allen, Robert C. – Gomery, Douglas 1985: *Film History. Theory and Practice*. Alfred A. Knopf, New York.
- Balikó Helga – Létay Vera – Kőrössi P. József (szerk.) 2006: *Makk Károly – Egy filmrendező világa*. Noran Kiadó, Budapest.
- Botka Ferenc (szerk.) 1994: *Kortársak Déry Tiborról*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest.
- Botka Ferenc (szerk.) 1995: *D. T. úr X-ben. Tanulmányok és dokumentumok Déry Tiborról*. Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest.
- Botka Ferenc (szerk.) 1998: *Liebe Mamuskám! Déry Tibor levelezése édesanyjával*. Balassi Kiadó–Magyar Irodalmi Múzeum, Budapest.
- B. Nagy László 1974: Agónia és szerelem. In: Uő.: *A látvány logikája*. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 299–305.
- Chartier, Roger 2009: A világ, mint reprezentáció. Elbeszélés, kultúra, történelem. In: Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák* (8). Kijárat Kiadó, Budapest, 35–54.
- Déry Tibor 1967: Szerelem. *Filmkultúra*. (3.) 4. 102–128.
- Ferro, Marc 1974: *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire. Pédagogies pour notre temps*. Hachette, Paris.
- Ferro, Marc 1976: *Cinéma et Histoire*. Denoël, Paris.
- Gelencsér Gábor 1999: Miért szép? A Szerelem és a hetvenes évek magyar filmművésze. *Metropolis* (3.) 3. 98–107.

<sup>43</sup> A társadalmi képzetet vagy észlelés határaitól, illetve az önmegjelenítés kérdéséről lásd Halbwachs 1971; Goffmann 1959; Rancière 2009.

- Goffmann, Erving 1959: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday Anchor, New York.
- Halbwachs, Maurice 1971: Az emlékezet társadalmi keretei. In: Ferge Zsuzsa (szerk.): *Francia szociológia. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 124–131.*
- Jarvie, Ian: *Movies and Society*. Basic Books, New York.
- Kovács András Bálint 2006: Szép halak. Beszélgetés Makk Károllyal. *Filmvilág* (49.) 9. 11–13.
- Kovács András Bálint 2009: *Mozgóképelemzés*. Palatinus Kiadó, Budapest.
- Kracauer, Siegfried 1991: *Caligaritól Hitlerig. A német film pszichológiai története*. Magyar Filmintézet, Budapest.
- Lagny, Michèle 1992: *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Armand Colin, Paris.
- Lagny, Michèle 1997: A filmtörténet felosztása. *Metropolis* (1.)1. (<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9701/lagny.htm> – utolsó letöltés: 2016. szeptember 8.)
- László Miklós 1971: Szerelem. *Hétfői hírek* 1971. január 21. 8.
- Makk Károly 2014: *Szeretni kell. Egy élet filmkockái*. Kossuth Kiadó, Budapest.
- Mast, Gerald 1981: *A Short History of the Movies*. Bobbs–Merrill, Indianapolis.
- Murai András 2008: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Savaria University Press, Szombathely.
- Nemes G. Zsuzsanna 1971: Miért nem egységes a Szerelem stílusvilága? *Filmkultúra* (7.) 1. 92–93.
- Rancière, Jacques 2009: *Esztétika és politika. Az érzékelhető felosztása*. Műcsarnok Kiadó, Budapest.
- Rényi Péter 1971: Illúziók világa. Makk Károly és Déry Tibor „Szerelem” című filmjéről. *Népszabadság* 1971. január 21. 7.
- Révész Sándor 1997: *Aczél és korunk*. Sík Kiadó, Budapest.
- Sárközy Réka 2011: *Elbeszélte múltjaink. A magyar történelmi dokumentumfilm útja*. 1956-os Intézet–L'Harmattan Kiadó, Budapest.
- Szilágyi Ákos 1987: Dínomdánom pestis idején. Ivan Lapsin és a 30-as évek. *Filmvilág* (10.) 10–18.
- The american historical review* (93.) 5. 1988.
- Thurzó Gábor 1971: Szerelem. *Tükör* (7.) 3.12.
- Zsugán István 1994: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris Kiadó–Századvég Kiadó, Budapest.