

## Így használd a Latyidot!

Nyilvánvaló, hogy miért nehezebb beszélni a diktatúráról a diktatúra alatt, mint azután. De nem nyilvánvaló, hogy miért könnyebb! Pedig amennyivel nehezebb, annyival könnyebb is. Könnyebb vállalni a részvételt, az együttműködést a diktatúrában akkor, amikor még nem bukott meg. Amikor még működőképesnek, fejlődőképesnek tűnt, és nem került a történelem szemétdombjára. Akkor még sokkal kevesebb önmegtagadással, szégyenérzettel lehetett beszélni róla. Különösen a Kádár-korszakban az '56 előtti korszakról. Amely bírálható is volt már, és vállalható is volt még; el is múlt már, közel is volt még. Kontinuitás is volt, diszkontinuitás is volt.

Olyan kötet került most a kezünkbe, amelyben a diktatúraalattiság és -utániság előnyei jelentős mértékben összeadódnak. (Szekfü András: *Így filmeztünk*, MMA Kiadó, 2018, 324 o.) E kötetben a szórakoztatóiparból kinövő magyar film első korszakának főhősei szólalnak meg, szólnak hozzánk fél évszázad távolából és a síron túlról. Azt is elmondhatják, amit a rendszerváltás után nehezebb lett volna, és azt is, amit akkor még nyilvánosan nem mondhattak el.

Szekfü András, akkor még fiatal filmtörténész, ezt a tizenkilenc interjút 1969 és 1971 között vette magnóra, amikor még ritkán rögzítettek beszélgetéseket ily módon. Olyan kapcsolatokat alakított ki, és olyan légkört teremtett, amelyben

a megszólalók sok mindent elmondanak, amiről tudják, hogy túl van a közölhetőség határán, azzal, hogy az interjúkészítő majd úgyis kiszűri ezeket, amit pedig nem, azt majd ők szedik ki, ha megkapják a szerkesztett szöveget. Erre többen is utalnak. Ranódy László például biztosan nem mondta volna magnóra, hogy „Katit meg akarta baszni egy orosz, akit én hasba rúgtam”, ha nem lett volna olyan a beszélgetés hangulata, hogy mindent el lehet mondani, úgyse megy tovább, ami nem mehet.

Horváth Márton, az ekkor már pártonkívüli, kvietált pártfunkcionárius például azzal hárítja el, hogy a Hunnia Filmstúdió élén eltöltött, nem igazán dicsőséges éveiről beszéljen, hogy bizonyos tények nélkül „nem tudok beszélni erről az időszakról”, azokkal „együtt pedig még kevésbé tudok beszélni”. „Tud beszélni, csak az interjúkönyv nem tud megjelenni” – veti közbe az interjúer, aki ezzel együtt tovább kapacitálja az alanyt, hogy mondja el, amit úgysem tesznek majd bele a kiadónak beadott kéziratba. És az alany már addig is elmondott érdekes dolgokat a filmgyári szerencsétlenkedéséről, amíg megállapította, hogy lehetetlenség beszélni erről.

A Herskó Jánossal készült interjú pedig olyan szabadszájú, mintha eleve letiltásra készült volna. De mivel elkészülte után pár héttel a rendező disszidált, nyilván a tartalmától függetlenül is publikálhatatlanná vált.

Hiába igyekeztek a beszélők és a

beszélhető kiadhatóvá szerkeszteni az interjúkat, nem sikerült. Rényi Péter és Nemeskürty István lektorok egybehangzóan eltanácsolták a Gondolat Kiadót attól, hogy megjelenesse a kötetet, amelyre a negatívumok iránt túlzott érdeklődést mutató szerzővel leszerződött. A kézirat a Filmtudományi Intézet Kézirattárában várta a feltámadást. A feltámadásnál viszont már nem kellett tekintetbe venni a közölhetőség régi szempontjait, és a hangfelvételekből sokkal teljesebb kötetet lehetett szerkeszteni.

Az interjúk egyike-másika a rendszerváltás után részben vagy egészben megjelent itt-ott, de túlnyomó részük ebben a kötetben olvasható először.

A film egyebek között abban különbözik a többi művészeti ágtól, melyre a háború után ránőtt a diktatúra, hogy nem volt azelőtt művészeti ág. Aki akart valamit a filmmel, ami a populáris közhelyeken, Szóts István szavaival „együgyű játékokon” túl van, annak a háború előtti világ pusztulását kellett várnia vagy elősegítenie; az nem bízhatott másban, mint egy háború utáni új rendszerben.

Idegen szemmel kellett az Alföldre ránézni, és idegen mentalitással kellett filmhez fogni ahhoz, hogy nagy magyar íróval és zeneszerzővel (Móriczsal és Lajtával) nagy film készüljön Magyarországon. „Nagy élményem volt Georg Höllering Hortobágy-filmje... Ilyet lehet csinálni, az ember kimegy egy kamerával, és felveszi az életet... Mindezek sokkal érdekesebbek, mint azok a kis együgyű játékok. Ugyanaz a forgatókönyv, ugyanaz az arc, ugyanabban a műfényben. Ki kell törni, ki kell

törni ebből az olcsó világból, és meg kell mutatni, hogy mi a magyar film.” Ezt mondta 1970-ben Szóts István, aki a háborús országban megrendezte az *Ember a havason*, ami maga volt a kitörés. És ez a kitörés ki is törte a filmgyártó nyakát, mivel Szóts – meséli Máriaassy Félix – „fütyült a költségvetésre, tervekre, és ha nem tetszett neki valami, még egyszer felvette, ha a nap nem abban a szögben sütött, nem vette fel... Hónapokig csinálta a filmet, és én emlékszem, hogy az egész Hunnia tépte a haját, hogy tönkreteszni őket, el kell venni tőle. Még sosem látták Magyarországon, hogy így is készülhet film. Amikor kész volt, óriási sikere volt, de addigra tönkrement a tőkés.”

„Bizonyos kritikával néztük, de nem vitattuk” – így viszonyultak Máriaassy Judit emlékei szerint „a marxisták” a nem marxista Szóts természeti misztikával átszótt filmjéhez. Azért nem vitatták, mert rettenetesen lelkesek és boldogok voltak attól, hogy van ilyen. „Nagyobb volt az öröm, semhogy vitattuk volna. Mindenki mellette állt.” Ehhez pedig még hozzáteszi Máriaassy Judit, hogy Nyirő József, akinek a novellájából készült Szóts filmje, a *Jézusfaragó ember* című „misztikumba hajló” darabjának vasárnap délelőtti munkáselőadásait munkások tömegei látogatták a Nemzeti Színházban. És az is egy ilyen boldogító, nagy esemény volt.

Máriaassy Félix megjegyzi, hogy az *Ember a havason* mellett azok a filmek, amelyeken érződött, hogy komolyan akarnak beszélni szociális kérdésekről, az ország gondjairól, éppenséggel „nagyon jobboldali” filmek voltak. Máriaassy azt már nem

merte mondani, hogy a rendszer nyilas ellenzékéhez közelítő filmek, hiszen azt még ma is nehéz kimondani, hogy a nyilasmozgalmat is fűtötte a szociális válság és igazságtalanság érzete.

„A romoknak van egy előnye: az ember kénytelen újra építeni.” Erre az előnyre építve írta meg Szóts István a röpiratát arról, hogy miként kellene elindítani a magyar filmművészetet a háború után. Röviden úgy, hogy a filmről le kell választani az üzleti szempontokat, s az államnak megelégedezett hitelekkel és minőség szerinti utólagos premizálással kellene támogatnia a filmeket. Szóts röpiratát „a szakma fogadta legfanyalgóbban”. Saját pénzén adta ki a szerző, a politikai vezetők nem reflektáltak rá. Szótsöt kiszorították a filmes közéletből, új filmjét (*Ének a búzamezőkről*) betiltották, az *Ember a havason* miatt is támadások érték, mivel nyilassá lett író művére épült, és Mussolini Olaszországában (a Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon) díjazták. (Szóts megemlíti, mennyire könnyű lett volna neki a filmjét rátenni a politikai konjunktúra hullámára, ha a gonosz fakitermelőből zsidót, a csendőrből románt csinál, de az ilyen javaslatoknak a leghatározottabban ellenállt.) Ezután Szóts még fél évszázadot élt, nagyrészt emigrációban, de több nagyjátékfilmet nem rendezett. Hosszú élete elveszett élet volt.

Készült még egy tervezet a lángoló országban. Ezt egy titkos munkabizottság írta, mely jelentős részben kommunistákból, szociáldemokratákból, radikális baloldaliakból állt, de belevontak olyan polgári beállítottságú filmeseket is, akik éppen az uralkodó kommersz filmgyártás ipa-

rosai voltak, mint Gertler Viktor és a *Meseautót* rendező Gaál Béla.

Ez a csoport kifejezetten liberális tervezetet írt, melynek legfőbb alapelve a filmszakma szellemi és gazdasági szabadságának, függetlenségének biztosítása volt. Az addigi rendszer antiliberalis elemeit kívánták felszámolni: az eltulajdonított javakat adják vissza, akiket megfosztottak a munka, az alkotás lehetőségétől, kártalanítsák, a bűnösöket pártatlan bizottságok vonják felelősségre, a kincstári Magyar Rádió híradómonopóliumát szüntessék meg, „a műtermek bérbeadása szabad verseny tárgyává teendő” (mivel a Horthy-rendszer politikai támogatását élvezők sokkal könnyebben kaptak műtermet).

Mindemellett az is benne van a tervezetben, hogy az állam biztosítsa a legmagasabb rendű művészi filmek gyártásának „összes [!] anyagi és egyéb feltételét”. Liberális, etatista, szocialista illúziók virágoztak együtt a lelkekben a romokon.

A csoport tagjainak jelentős részét elhurcolták, megölték, mire véget ért a háború. Amikor az interjúsorozat készült, már csak ketten éltek és adhattak interjút közülük. Mindkettő fontos filmügyi káderként vett részt a háború utáni, legkevésbé sem liberális filmes intézményrendszer kialakításában. Angyal László a filmgyárat igazgatta, Radó István a filmes szakszervezetet vezette.

Váljon a film társadalomalakító erővé. Ezt akarta mindenki, aki többet akart a filmtől, mint ami addig lehetett. Első lépésben ez azt jelentette, hogy legyen a film művészet. Második lépésben pedig azt, hogy ne legyen művészet. 1. Legyen a film társadalmi jelentőségű művészi tett, rendel-

kezzék a „meg kell változtatnod az életed” (Rilke) erejével. 2. Legyen a film társadalomnevelő erő, nevelje rá a társadalmat a párt tanítására, közvetítse a párt, a társadalomalakító központ üzenetét a társadalomalakítás végrehajtóihoz. Ez utóbbi természetesen csak akkor lehetséges, ha a film nem művészet, mert olyan művészet nincs, amely előre megadott üzenetet közvetít.

Első lépésben készültek jelentős filmek: *Ének a búzamezőkről*, *Valahol Európában*, *Talpalatnyi föld*, *Ludas Matyi*. A második lépésben ezekhez fogható filmek nem születtek.

Ezt a második lépést Horváth Márton fogalmazta meg a legpontosabban: „Akkoriban az volt a felfogásunk, hogy mindent a világon, mindenféle szellemi megmozdulást, mindenféle kulturális, művészeti megmozdulást is szinte kizárólag a nevelő funkció szempontjából kell megítélni, és a mozihálózatot is fel akartuk használni ilyen tömegnevelési célokra. Ezt sajnos úgy tettük meg, hogy a művészeti eszközökről lemondva, műfajon kívüli szószékké akartuk még a mozit is átalakítani. [...] Ott követtük el a legnagyobb hibát, hogy a művészetet mint valami ballasztot kezeltük, amit ha kidobunk a léghajóból, akkor magasabbra tud szállni.”

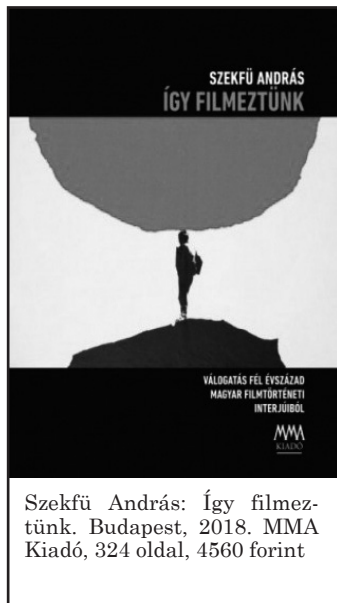
A Balázs Béla körüli konfliktusokról, az ő kiszorításáról sokan sok mindent mondanak ebben a kötetben, de a lényegét alighanem leg-

főbb ellenlábasa, Hont Ferenc fogalmazta meg: „Bizonyos szempontból, a magas esztétikum szempontjából, azt kell mondanom, hogy Balázs Bélának nagyon sok kérdésben igaza volt. Amikor ő csak művészeti filmet akart csinálni – igaza volt. Bár csak lehetett volna! Én is azt csináltam volna, de nem lehetett.”

Vszevolod Pudovkin, aki nagy filmekkel kezdte a pályáját (*Anyá, Szentpétervár végnapjai*), 1950–51-ben hosszabb ideig Magyarországon vendégeskedett, és itt osztotta az ész az élenjáró szovjet filmművészet nevében. Róla mondja Máriássy Judit: „Pudovkinhoz az is hozzátartozik, hogy ő maga azt hitte, hogy akkor szolgálja helyesen a népet, a pártot, azokat a célkitűzéseket, amiket ő mint fiatal ember maga elé tűzött, ha nem művészkedik, ha nem azt csinálja, amit szeretne, hanem ami

hasznos. Szóval ez a legveszélyesebb dolog, és egy zseni életében különösen iszonyú tragédia.”

Ha meg akarjuk érteni, miként élték át az érdekeltek ezt az átmenetet, sok tényezőt kell tekintetbe vennünk. Az egyik az, hogy a kor szak fontos filmjei közügyek voltak. Közösségi ügyek és közéleti ügyek. Ezekről az emblemikus filmekről a kötetben sokan beszélnek, sokaknak volt közülük hozzájuk. Messze túl azon, ami a műfajból, az alkotótársak mindenképpen nagy számából egyébként is következik. A filmet alkotótársként és politikai-hatósági



tényezőként alakító emberek sok tekintetben egyivásúak voltak, hiszen sok alkotó értelmiségi és művész került politikai kulcspozícióba, másrészt többnyire politikailag is egy táborba tartoztak.

Az átmenet párhuzamos volt a politikai átmenettel, amelyben a politikai pluralizmust fölszámolták. A politikai pluralizmus a film és a mozik világában atomizálódást, az anyagi és politikai érdekek előtérbe kerülését, a szűkös erőforrások szétforgácsolódását jelentette. „A szakma 1945 után nagyon atomizálódott, a filmgyártás pártok szerint oszlott meg. A filmszakma mint közösség teljesen megszűnt, a pártérdekek gyakran élesen szemben álltak egymással” (Máriássy Félix). „A romok után egy borzasztó irigy kenyérharc jött, amikor megint a profitra ment a játék. Azok a filmek, amelyek közvetlenül a háború után születtek, éppoly gyalázatosak voltak, mint az azelőttiek” (Szóts István). Jelen voltak azok a régi filmesek, akik pontosan úgy akartak filmet csinálni, mint azelőtt, és még a hét-kilenc napos forgatási idő meghosszabbításának sem örültek, mert nem akarták hosszabb idő alatt megkeresni azt a pénzt, amit rövidebb idő alatt is megkereshettek.

Sokan érezhették tehát úgy, hogy a filmes rendszerváltás, amelyhez emberi és művészi sorsukat kötötték, csak akkor következhet be, ha ez a politikai megosztottság megszűnik. Ha végbemegy az a folyamat, amelyet a kommunista párt hajt előre.

És ezen túl ott volt még a romokból és hullahegyekből kiemelkedő, a semmiből megteremthető új világ, új élet alakításának magával ragadó élménye, a kor ellenállhatatlan sod-

rása mindazok számára, akik újat akartak, és ugye, a filmes világban mindenki újat akart, aki akart valamit. „Hallatlanul izgalmas, érdekes, pezsgő volt ez az egész világ, semmi-féleképpen sem olyan, ahogy ma sokan, akik ezt a kort nem élték meg, képzelik. Hogy vagy bronzba öntött szobrok voltunk, vagy két lábon járó broszurák – nem, végtelenül ember szabású kor volt, a kaland éppen úgy hozzátartozott, mint a harc.” Sokaktól idézhetnénk hasonló szövegeket, de ezt attól a Ranódy Lászlótól idéztük, akinek az egész további életét és pályáját meghatározta az a sokk, amelyet 1950-ben a *Csillagosok* című filmjének leállítása okozott, aki ettől teljesen összeroppant, és tíz hónapra „agyvelőgyulladásba menekült”.

Amikor Hont Ferenc arról beszélt, hogy ő is szívesebben csinált(atott) volna művészfilmeket, mint amilyeneket az ötvenes években csinálni kellett, nevesíti is ezt a két dolgot: „Hát a *Talpalatnyi föld* mellett én sem a *Mágnás Miskát* meg a hasonló filmeket csináltam volna, de ezt kellett!”

A *Talpalatnyi föld*, ami a művészfilm megtestesítője Hont szemében, egyben a kívülről irányított film megtestesítője is – ugyanazzal a szemmel nézve. Hontéval, aki ekkor számos vezető funkciót visel, többek között a filmgyár művészeti vezetője, s ennek a filmnek saját elbeszélése szerint az egyszemélyi formálója – a stáblistán kívülről. „Az első film elkészítésének irányítását, a forgatókönyvtől kezdve a forgatáson át a vágásig, fenntartottam magamnak. Rendezőnek olyasvalakit kerestem, akit nem tartottak »nagy művésznek« vagy »nagy egyéniségnek«, akivel nem kell verekedni...; aki, ha

az ember mond neki valamit, akkor megcsinálja. [...] Ezt az egy filmet saját filmemnek tekintetem.”

1979-ben hűséges hallgatójaként jelen voltam Hont Ferenc temetésén. Láttam, amint a sírnál Szirtes Ádám műsoron kívül előlép, és azzal búcsúzik el Hontról, hogy neki köszönheti Góz Jóska szerepét. 1979-ben a magyar filmes és színházi világ számos reprezentánsa előtt büszkén vállalhata egy élvonalbeli színész, hogy a szerepet, amellyel berobbant, egy funkcionárius adatta neki. (Hont maga mondja el, hogy Bán majdnem visszaadta a megbízatást, amikor nem engedte, hogy Gábor Miklós legyen Góz Jóska.)

Bán Frigyes, aki szakmában készíttette a tucatfilmeket a harmincas évek végétől, később sem rendezett kiemelkedő filmet. 1945 előtt is, után is konformista rendező volt, Hont viszont nonkonformista, újító rendezőként, művészként menetelt szembe a kispolgári színházi közízléssel az 1945 előtti évtizedekben. A *Talpalatnyi föld* valószínűleg rosszabbul sikerült volna, ha a rendező filmje lett volna, és nem a kommunista funkcionáriusé. Ennek viszont az volt az ára, hogy a végére Hont ötleteként odakerült az a kínos zárókép, melyben a köztörvényesként elítélt Góz Jóska cellájának ajtajára felírták, hogy 1945-ben szabadul, amikor már, mint látjuk, szabadon és dúsan teremnek a szántóföldek...

„Bizonyos témák valakinél voltak, én pedig átadtam másnak. Az *Életjel* például Kalmár Lászlónál volt... és akkor egy konfliktus után átadtam Fábrinak.... Aztán a *Budapesti tavasz* Keletinél volt, azt odaadtam Máriássynak... A *Körhinta* viszont Máriássynál volt, aki nem látta

benne a lehetőségeket, azt odaadtam Fábrinak. A *Ház a sziklák alatt* Fejér Tamásnál volt... odaadtam Makknak... Szóval ez volt annak a periódusnak, annak a dramaturgiai vezetői periódusnak a lényege.” Kovács András jellemezte így a szerepét és a kort. És azt a kort ennél jobban nem is lehet jellemezni.

Kovácsot huszonhat éves korában, a főiskola elvégzése után egy évvel, sok évvel azelőtt, hogy bármit is rendezett volna, hogy az ő kvalitásairól bármi kiderülhetett volna, kinevezik a Központi Dramaturgia vezetőjévé, s ebben a minőségében elvesz, átad filmeket, uralkodik témák, filmek és rendezők, például az ötvenes éveiben járó régi motoros, a *Halálos tavaszt* és egy sor más sikerfilmet rendező Kalmár László fölött. Amennyire magától értetődik számunkra, hogy (nem a filmes szórakoztatóiparban persze, de a filmművészetben) a rendezőnek van filmötlete, gondolata, amelynek a megvalósításához vagy megkapja a lehetőséget, vagy nem, annyira magától értetődött akkor, hogy a film a közösségé, amelynek nevében valakivel a filmet megcsináltatják. Ahogy a producerek a tucatfilmeket, például a háború előtti Magyarországon is, abban a világban, amelynek az új világ építői ellent akartak mondani. És Kovács erre 1969-ben büszke volt. Ha a *Körhinta* és a *Ház a sziklák alatta* gondolunk – hát, talán lehetett is! Aligha ártott nekik a rendezőcsere, ahogy Szirtes Ádámtól sem lett gyengébb Góz Jóska.

Kovács András egészen más közegben, egészen másképp találkozott Szóts utat törő remekművével, mint Máriássy Judit és a baloldali pesti értelmiség. Szekfü András meg-



kérdezi Kovácstól: „– Az *Emberek a havassal* kapcsolatban például a református gimnáziumban, ahol tanult, nem keltett feltűnést, hogy van egy olyan film, amelyik a népi írókkal rokon dolgot hirdet, nem érezték a magukénak? – Nem, nem... Pedig az még erdélyi, Erdélyben is játszódó film. Nem volt olyan nagy visszhangja, ahogy emlékszem. Az nehezebb film volt. Sokkal népszerűbbek voltak a bárgyúságok. Szóval nem volt nagy közönségsikere, úgy emlékszem.”

A rendszernek nem a pesti értelmiségre, hanem a tömegekre volt szüksége. Ebből adódott a felismerés, amit Hont úgy jelzett, hogy *Mágnás Miskát* kell csinálni. Olyat, amit Kovács bárgyúságnak nevez. A praxis fölülírta a marxista esztétikának a forma és tartalom szerves kapcsolatára vonatkozó tanításait, és a régi kommersz régi sablonjaiba költöztették be az új idők új hőseit és új eszméit. Az Orfeumból Állami Áruház lett, a dzsentriből népi káder, a bonviván, a primadonna, a szubrett, a táncos komikus (Petress Zsuzsa, Turay Ida, Latabár Kálmán) pedig a szocialista munkának az államért és áruházáért dolgozó hősei. Az *Állami Áruház*, a *Mágnás Miska*, a *Kétszer kettő néha öt* hősei egyszerre hordozzák a régi kommerciális és az új politikai sablonokat.

Szántó Miklós meséli el, hogy a nagyon magasan művelt Révai József mennyire magasztalta a kor leghatásosabb, legviccesebb, „szívbemáshzó” táncos komikusát, Latabár Kálmánt: „Szerencsés ország vagyunk, hogy van egy Latyink. Használják ki ezt a lehetőséget a filmesek!”

A régi eszközökkel megfogott közönség fejében a régi gondolatok

újakra cserélődnek, ha a régi figurák új eszméket hordoznak. Erre a tézisre építették a szocialista filmes szórakoztatóipart. Ezeknek a filmeknek (akárcsak a nemzeti-romantikus történelmi gicceknek, például a Rákóczi hadnagyának) a népszerűsége valóban messze túlterjedt a rendszer népszerűségén, de azt nem húzta magával. A régi sablonok az új tartalomtól függetlenül működtek. És működnek most is. A közönségsiker biztosítékai minden csatornán, minden politikai közegben a legvérmesebb antikommunistáig bezárólag – akárcsak a háború előtti kommersz filmek, amelyeket viszont a legmáskacsabb kommunisták is tudtak és (ha élnek még) tudnak szeretni, mint ahogy az öntudatos, rendszerellenes prolik is lelkesen fizették be utolsó filléreiket a lepusztult csikágói mozik pénztáraiba, hogy Jávor Pállal és Szelezcky Zitával együtt dobogjon a szívük a snájdig dzsentrikért és az álmodozó úrilányokért.

Nemcsak a kommersz filmekre, de a jelentős alkotásokra is igaz, hogy a politikai didaxisuk ellenére és az azokkal szemben állók körében is élnek és hatnak. A *Valahol Európában*, a *Talpalatnyi föld*, a *Ludas Matyi*, a *Lilomfi*, a *Körhinta*, a *Hannibál tanár úr*... Az első háromról lehet azt mondani, hogy még a totalitárius rendszer kiépülése előtt készültek, az utolsó kettőről pedig azt, hogy a Rákosi-rendszer 1953-as megtörése után. Valóban igaz, hogy a kettő közötti pár évben, a *Ludas Matyi* és a *Lilomfi* között jelentős filmművészeti alkotások nem készültek. Az is igaz, a kor vezető filmes káderei közül többen (Kende István, Révai Dezső) el is mondják, hogy a háború utáni évek filmjeit a

Rákosi-korszak már nem tekintette magáénak. Sem a (Kende István által a *Szabad Népb*ben keményen meg is bírált) nagy világsikert, a *Valahol Európában*t, sem a *Talpalatnyi földet*, Szóts betiltott Móra-filmjéről (*Ének a búzamezőkről*, 1947) nem is beszélve. Az is igaz, hogy 1953 után jelentősen megváltoztak a dolgok a filmes világban is. De a nagy filmekben 1950 előtt is, 1953 után is benne volt tövig a hatalom keze. A *Talpalatnyi föld*del kapcsolatban idéztük erről Hontot, de a többi hatalmi befolyásáról is sok mindent olvashatunk az interjúkötetben.

Az alkotói szuverenitás és a művészi minőség kapcsolata valószínűleg bonyolultabb, mint ahogy liberális értelmiségiként gondolni szeretjük. Az is valószínű, hogy a tökéletesség (ellentétben azzal, amit erről Lukácstól tanultunk) a magasrendű objektivációk, a legnagyobb műalkotások körében sem testesül meg, hanem csak viszonyítási pontként létezik, ha ugyan. A kor által sebzett nagy és tökéletlen filmek e kor örökségének legértékesebb darabjai.

Voltak emberek és filmek, akiket, amelyeket teljesen tönkretett, és nem voltak olyanok, amelyeket,

akiket teljesen sértetlenül hagyott volna a magyar film fölött is uralkodó diktatúra. A sérülések mértéke azonban korok, művek, esetek, emberek szerint nagyon különböző volt.

Az intézményi szempontból totalitárius diktatúrák sohasem totalitáriusak minden szempontból. Hanem jelentős különbségek vannak korok, térségek és ágazatok között a tekintetben, hogy a totalitárius intézményrendszert mennyire használják ki. Ennek van olyan mértéke, amely lehetetlenné teszi szuverén műalkotások megszületését (ha azok nem hozhatók létre titokban, nagyobb eszközpark és munkatársi gárda nélkül), és van olyan mértéke, amely ezt nagyon is lehetővé teszi. A hatvanas évektől szuverén műalkotások tömege született meg magyar, cseh, lengyel filmstúdiókban.

Nyilvánvalóvá vált, hogy hatósági irányítással készült játékfilmekkel tömeges agymosást végrehajtani nem lehet, mert a befogadó csak azt fogadja be egy filmből, amit befogadni jó neki, a többit kiköpi a szeme. Ellenben a komoly filmesek komoly alkotói szándékai annál inkább nekifeszülnek a rendszernek, minél inkább lefojtják őket.