Kappanyos András 45

MACI LACI ÉS AZ ANGYAL

Az államszocialista kommersz kultúra voltaképpen oximoron. A kommersz kultúra áru, közfogyasztási termék, amelyért azért fizetünk, hogy egy kis időre kivonhassuk magunkat a hétköznapok gondjaiból, és teljességgel átadhassuk magunkat – műfajtól függően – a nevetésnek, izgalomnak vagy meghatódásnak. A Rákosi–Révai-korszak államszocialista indoktrinációja azonban erre az időre sem kívánta kiengedni markából az állampolgárokat: ahogyan az 1953-as *Állami Áruház* című filmben látható, ebben az ideális világban a dolgozók nemcsak a munkára, hanem a szórakozásra szánt nyolc órát is együtt töltik, munka után együtt énekelnek és zenélnek csodás munkahelyük tetőteraszán, vasárnap pedig együtt mulatnak a Duna-parti csónakházban, és talán álmukban is a közös nagy ideológia sajkáján ringatóznak a még boldogabb jövő felé.[1]

A kádári–aczéli konszolidáció leglényegesebb belátása az volt, hogy az egyén és a társadalom százszázalékos indoktrinációja nem lehetséges, az erre irányuló erőszakos törekvés pedig kontraproduktív, egészen konkrétan a termelés hatékonyságát is veszélyezteti, hiszen nem hagy teret arra, hogy az emberek, családok, kisközösségek a saját érdekeiket keressék, a saját életüket tegyék teljesebbé a maguk sajátos, hagyományhoz kötődő, vagy akár spontán igényei szerint. Ha a személyes boldogulásra irányuló belső késztetéseket teljes egészében felváltják a történelmi léptékű, elvont célra irányuló külső késztetések, az a munkaerő újratermelését is hátráltatja. A második nyolc óra, a jól körülhatárolt magánélet felszabadításának szimbolikus eszköze és terepe a televízió, amely Magyarországon – szintén szimbolikusan – 1957 tavaszán kezdte meg nyilvános kísérleti adását. Ezt a szimbolikus funkciót tömöríti egyetlen jelképbe a *Rádió és Televízió Újság* legkorábbi fellelhető számának címlapja, amely egy vidám, fiatal leányt ábrázol nyári ruhában, kezében egy hordozható Grundig tévékészülékkel.[2] A szabadságnak ez a szintje természetesen nem volt elérhető a magyar lakosság számára, de a képet egyfajta cinkos ígéretként lehetett értelmezni, amely felé a magyar társadalom a következő évtizedekben valóban törekedett, de amelyhez nemigen sikerült közel jutnia.

1957-ben és a következő másfél évtizedben a tévénéző állampolgár szabadsága arra a választásra korlátozódott, hogy adott időpontban bekapcsolja-e a készüléket, és a gyakorlatban a hetvenes évek elején a második csatorna létrehozása sem sokkal növelte ezt a szabadságfokot. A tévé a Kádár-kori nappalik középpontjába került, oltárszerű elrendezésben, és az

államnak maradéktalan kontrollja volt afelett, hogy a Híradóban és utána a fő műsorsávban milyen narratíva tematizálja a dolgozók estéit, álmait és másnapi munkahelyi beszélgetéseit. Így – persze nem kötelező jelleggel – az állampárt mégiscsak komoly kontrollt szerzett a második nyolc óra felett. Ez az elképesztő hatalom barátságos arcot mutatott: az első tévébemondók, Takács Marika és Tamási Eszter mindenki szeretett virtuális családtagjaivá váltak. Emellett a rendszer a kikapcsolás jogát (sőt a tévé nélküli élet jogát) is meghagyta, ám aki ezzel a joggal élt, az kizárta magát a másnapi beszélgetésekből, a közösségi interakciók jelentős részéből. A tévénézés tehát mindenkinek saját – noha szűkös opciók közötti – választása volt, amivel senki előtt sem kellett elszámolnia, és ez valóban jelentett valamiféle szabadságot a kultúrafogyasztásban, különösen, ha a színházjegyeket a brigádnaplóba beragasztó kultúrfelelős képével vetjük össze.

A tévéközvetítés elindulásakor még nemigen gondoltak arra, hogy az új médium új műfajokat is követel. Az első időkben a főműsoridőben mozivászonra készült (túlnyomóan szovjet gyártású) nagyfilmek és színházi, opera-, illetve sportközvetítések váltakoztak. Bár a kiválasztásban természetesen az ideológiai tartalom is jelentős szerepet játszott, a tévé funkcióját mégis inkább egyfajta kultúrmisszióként képzelték el: a készülék helybe viszi az elitkultúra válogatott termékeit, így mintegy rászoktatva a közönséget a klasszikusok élvezetére. A lakosság műveltségi szintjének emelése – röviden a *népművelés* – a szocialista kultúrpolitika alapvető doktrínája volt, és ebben fontos szerepet szántak a televíziónak. A módszer lényegét a monopolizált kínálat tudatos alakítása képezte, amit korábban a könyvkiadásban is széles körben alkalmaztak: a kommersznek tekintett műfajok példányszámait visszaszorították, s az így felszabaduló olvasói kapacitást igyekeztek olcsó és színvonalas (vagy annak tekintett), hatalmas példányszámú kínálattal lekötni.

A népművelő eltökéltség talán legszebb, valósággal megható példája Mészöly Gedeon rímes felező tizenkettesben lefordított, 1959-ben megjelent *Odüsszeiá*ja,[3] amely a 18. századi népkönyvek hagyományát és kulturális regiszterét folytatva „a dolgozó nép" Homéroszát kívánta közrebocsátani. A Kodály Zoltán támogatásával megjelent vállalkozáshoz írt tanulmány valóban azt a víziót vázolta fel, hogy a falusi estéken, kukoricahántás közben az öregemberek küklopszokról és szirénekről mesélnek majd a fiataloknak.[4] Az antik és a 20. századi népi kultúra közötti kontinuitás azonban csak vágykép, és az autentikus népi kultúra felbomlása egyébként is évtizedekkel korábban megindult már, miként azt elsők között éppen Bartók Béla regisztrálta. A népi kultúra egykori regiszterei helyére visszafordíthatatlanul benyomult a modern kommersz, Homéroszt már az ötvenes években is jószerével csak szakemberek és reménybeli szakemberek olvasták, nekik

pedig Devecseri fordítása[5] sokkal jobban megfelelt. A dolgozó nép inkább az 1968-as, nyolc részes olasz Odüsszeia-sorozatnak örülhetett, amelyet később a Magyar Televízió is műsorára tűzött.[6]

Mire a magyar televíziózás elindult, Amerikában és Nyugat-Európában jórészt már kialakultak az új médium műformái, köztük talán a legsajátosabb, a hetente vagy naponta azonos időpontban jelentkező, sokféle műfaj hordozására alkalmas tévésorozat. A Magyar Televíziónak csak fokozatosan alakult ki a szakmai és technikai kapacitása saját műsorok gyártására, kezdetben gyakran folyamodtak olcsó barkácsmegoldásokhoz, például a közkedvelt bemondók olvastak mesét a gyerekeknek. 1963-ban azonban elkészült az első valódi sorozat, *A Tenkes kapitánya*.[7] A történelmi kalandfilm a teljesen inkompetensnek ábrázolt ellenség miatt valódi izgalmakat nemigen kínált, ugyanakkor biztos kézzel mozgatta a bohózati elemeket: voltaképpen azt az osztálytartalomra és romantikus hazafiságra kiélezett népszínmű-dramaturgiát alkalmazta, amellyel a *Mágnás Miska* óta[8] a magyar filmgyártás már számos sikert elért a szocialista táborban. Ezzel nagyjából egyidőben a televíziós mesefilmgyártás is megkezdődött, amelynek első hazai sztárjává (a valamivel korábban jelentkezett Böbe baba mellett) Mazsola, egy nagyon átgondolt személyiségjegyekkel megalkotott kesztyűbábmalac vált.[9] Mazsola és Manócska történetei leplezetlenül didaktikusak: a kismalac rossz döntéseket hoz, hibákat követ el, de bölcs társa tapintatosan rendbe hoz mindent, és a töredelmes megbánásra, valamint a megfelelő tanulság levonására is alkalmat ad.

A Tenkes kapitánya és a *Mazsola* példája arra mutat, hogy az új médiumban először az olyan bejáratott, a magyarországi közgondolkodásban már ismert és kedvelt kulturális mintázatok leltek otthonra, mint a hazafias népszínmű-dramaturgia, vagy a Benedek Elek-féle didaktikus családi mese fantasztikumtól mentes (jellemzően nagyapó–unoka viszonylatra épülő) változata. Aligha véletlen, hogy beágyazottságát tekintve mindkét mintázat jócskán megelőzi az államszocialista művelődéspolitika által bevezetett értékrendet: ezeknek az előzetesen is széleskörben elfogadott műfaji kereteknek az alkalmazása kifejezetten a konszolidáció, a megbékélés, az igényeket figyelembe vevő, racionális közpolitika irányába mutat. Ennek az általános hangulatnak rövidesen olyan kiemelkedő, mélyebb és modernebb értelemben patrióta eredményei is születtek, mint az 1966-ban leforgatott *Tüskevár* sorozat.[10]

Voltak tehát egyértelmű sikerek, egyes tipikus televíziós műfajoktól azonban a magyar műsorgyártás feltűnő módon tartózkodott. A krimi, a scifi és bizonyos vígjátéktípusok – így a burleszk és a szituációs komédia – alig rendelkeztek hazai hagyományokkal, sőt a legtöbb esetben szovjet példákra

sem lehetett támaszkodni. Hogy miért hiányoztak ezek a hagyományok, azt egy szélesebb merítésű kutatásban kellene feltárni, alább csupán néhány vázlatos hipotézisre szorítkozhatunk. Mindenesetre ahogy a Magyar Televízió irányítói lassan megismerték az új médium működését és szembesültek a fogyasztói igényekkel, belátták, hogy nagyobb teret kell kapnia a felhőtlen szórakoztatásnak. Zöld utat kapott az egyszerű bohózati és kaland-dramaturgia, ahol politikailag semleges kontextusban csap össze a jó és a rossz (nyilván a jó győzelmével), vagy ahol hőseink az akadályok sorozatos legyőzésével érik el kitűzött céljukat. Megszületett a döntés (nyilvánvalóan a legmagasabb szinten), hogy ezeket az igényeket gondosan válogatott nyugati forrásokból is ki lehet elégíteni.

*

Talán a leginkább sorozatszerű feldolgozásra termett műfaj a krimi, hiszen alkalmas arra, hogy egy jól ismert nyomozóval (és esetleg csoportjával) újabb és újabb szituációkban találkozzunk – azaz a stábot, a karaktereket, a dinamikákat, sőt bizonyos dialóguselemeket, viselkedésmintákat is többször fel lehet használni, és ettől senki sem érzi becsapva magát, sőt az elvárások éppen erre irányulnak. A jó krimit a jól megragadott társadalmi miliő működteti, ám a magyarországi társadalmi miliő – és amit mondani lehetett róla – túlságosan sűrűn változott a huszadik század során. A hatvanas évek elején szinte lehetetlen lett volna pontos és politikailag semleges, tehát esztétikailag időtálló állításokat tenni arról, hogy mitől válik valaki bűnözővé. A narráció szükségszerűen elmozdult volna a politikai dráma vagy a társadalmi szatíra felé, így azonban kilépett volna a krimi műfaji keretei közül. A műfajjal szembeni hazai tartózkodásnak alighanem az is oka, hogy a magyar közgondolkodás hagyományaiban a központi hatalomhoz kötődő rendfenntartó – a „perzekútor" – valójában sohasem jelent meg szimpatikus alakként, míg alternatívája, a félig-meddig független, szabályokat áthágó nyomozó (akár magándetektív, akár modern Robin Hood) figurája pedig sehogyan sem illeszthető a hatvanas évek világába: az első népszerű hazai renitens bűnüldöző, Ötvös Csöpi csak a nyolcvanas évek elején jelent meg.[11] A könyvpiacon 1956 után voltaképpen új műfajként lépett színre a politikai (konkrétabban: államvédelmi) krimi, elsősorban Berkesi András munkásságának köszönhetően, de bármennyire is népszerűek voltak ezek a könyvek (összpéldányszámuk megközelítette az ötmilliót),[12] a televíziós alkotókat nem ihlették meg. Hogy ennek okai az esztétikum vagy a politikum, esetleg a szakmai morál szférájában keresendők-e, azt ma már nehéz volna megállapítani.

Mindenesetre tény, hogy bűnügyi történetekre mutatkozott közönségigény, és a televízióban ezt nyugati import révén sikerült kielégíteni.

1963-ban kezdték vetíteni *Az Angyal* (eredetiben: *The Saint*) című brit sorozatot,[13] amely – részint saját erényei révén, részint konkurencia hiányában – rendkívüli sikert aratott, és máig megalapozta a főszerepben látható Roger Moore magyarországi népszerűségét. Simon Templar nem rendőr, hanem önjelölt igazságosztó, aki gyakran a rendőrséggel is konfliktusba kerül, tehát megfelel a magyarországi kurucos elvárásoknak, ugyanakkor sármos, udvarias, arisztokratikus, és lehetőség szerint kerüli az erőszakot. Emellett a sorozat nyilvánvaló előnye, hogy – ellentétben a Bond-filmekkel, amelyek a rendszerváltásig nem kerülhettek nyilvános vetítésre – túlnyomórészt apolitikus. De mégsem teljesen: a második sorozat első filmjében például szerepel egy Magda Vamoff nevű nő,[14] aki magyaros vacsorára invitálja Templart. Később magyarnak is bizonyul, aki már a forradalom előtt Angliába menekült, és azért került a szovjet kötődésű diverzáns kémszervezet hálójába, mert Budapesten bebörtönzött szülei életével zsarolják. Egészen bizonyos, hogy ezt az epizódot a hatvanas években nem vetítették Magyarországon, sőt könnyen lehet, hogy a brit üzleti felek ezt a részt tapintatosan ki is hagyták a magyar hatósági vásárlóknak felajánlott csomagból, nehogy esetleg az egész üzlettől elriasszák őket. Mindenesetre a műsorba került epizódokban a brit bűnözők társadalmi motivációi kevés fejtörést okoztak a magyar közönségnek, és az a kevés is biztonságos távolságra esett a magyar társadalom bármiféle kérdésétől. Simon Templar, a magánvagyonából élő és önkéntes jócselekedetekre vállalkozó dendi alakja pedig olyan mértékben volt atipikus és valószínűtlen, hogy szintén nem adott alkalmat semmiféle következtetésre: ő valójában nem is a társadalom tagja, ő az *Angyal*.

A sci-fivel némileg egyszerűbb volt a helyzet: disztópikus világokról eleve nemigen lehetett szó, hiszen ezek szinte automatikusan magukba foglalták az egalitárius-kollektivista utópia radikális bírálatát. Az antropológiai optimizmusra épülő, Star Trek-szerű világok szovjet megfelelője létrejött az irodalomban (például Georgij Martinov regényeiben), és a kelet-európai sci-fi ezen felül is pompás eredeti eredményekkel büszkélkedhetett (Stanislaw Lem), de tévéfilmes feldolgozásának még nem voltak meg a technikai feltételei. A sci-fivel való hazai tévés kísérletezést csak a hetvenes évtized hozta el, de a kályhaezüsttel lefújt kenyérkosarak és mosogatószeres flakonok között lebegő Pirx kapitány[15] már a maga korában is nevetséges volt, még úgy is, hogy a magyar nézők nemigen láthatták az öt évvel korábban bemutatott, vizuálisan fél évszázad múltán is meggyőző *2001 Űrodüsszeá*t.[16] Láthatták viszont McLane kapitány és az Orion űrhajó kalandjait: az *Őrjárat a kozmoszban* című hétrészes sorozat nyugatnémet tartományi tévéstúdiók koprodukciójában készült, a Magyar Televízió 1968-ban mutatta

be.[17] A munka a Star Trekkel szinte egykorú, és kiinduló szituációja is nagyon hasonló: a békében egyesült emberiség űrhajókat indít a világűr békés felfedezése érdekében, történetünk fókuszában pedig egy zseniális döntéseket hozó, de a szabályokat rendszeresen megsértő, renitens kapitány, valamint soknemzetiségű, végletekig lojális legénysége áll. A tét a Földet elpusztítással fenyegető invázió elhárítása, az ellenséget pedig antropomorf vonások nélküli lények, a magyar fordításban „varangyok" alkotják.

A sorozat mai elmével szinte felfoghatatlan népszerűségét talán az a tény támasztja alá legjobban, hogy a főcím-zenére ismeretlen szerző által írt butácska (de az átlag slágerszövegnél nem butább) szöveg a szó legszorosabb értelmében folklorizálódott, és a „Felszállt az Orion" kezdetű dal több változatban is fennmaradt. Az élesedő űrverseny miatt amúgy is népszerű tematika nemcsak a gyerekek fantáziáját mozgatta meg, de alighanem rájuk volt a legnagyobb hatással: például bizonyosan megalapozta a következő évben induló, nyolc évadot megért *Mikrobi* című magyar ifjúsági rádiójáték-sorozat sikerét,[18] emellett elsősorban a gyerekekben kelthette azt az érzést, hogy az űrkorszak a küszöbön áll, s a filmben bemutatotthoz hasonló élmények még az ő életükben elérhetők lesznek. Mai szemmel világosan látjuk ezeknek az implicit ígéreteknek az üresség ét, és azt is, hogy az Orion-sorozat forgatókönyvében nincsenek rendkívüli megoldások, s a színészek sem nyújtottak különlegesen emlékezetes alakítást: ha a műfaji-tematikai újítástól eltekintünk, meglehetősen átlagos munkával van dolgunk. Ami mégis jelentőséget kölcsönöz neki, az az átgondolt vizuális tervezés, amit ma *production design*nak neveznénk. A ruhák, műszerek, eszközök kialakítását a tapasztalati világtól eltérő, de önmagával nagyon következetes ergonómiai logika jellemzi. A látványvilág a belső tereknél futurisztikus térplasztikát alkalmaz, de az érzékeny külső nagytotáloknál nem próbálja meghaladni a kor technikai lehetőségeit, és áttér egy szimbolikusabb, képregényszerű reprezentációra. Így többnyire sikerül elkerülnie a trükkök spontán lelepleződését, a Pirx kapitányból és más, hasonló kísérletekből oly ismerős, szánalmas „gagyi"-hatást, azaz fenn tudja tartani a hitetlenség felfüggesztését.

A komikus és ifjúsági televíziós műfajok tekintetében meglepő, hogy a világszínvonalú magyar animációs ipar csak 1968-ban kezdett a televízió számára dolgozni.[19] Addig az igényeket főként a TV saját bábműhelye elégítette ki kesztyűbáb-filmekkel, dramaturgiai és vizuális értelemben is meglehetősen szűkös keretek között (Mazsola, Futrinka utca, Rémusz bácsi),[20] illetve átvették a KGST-gyártású, jellemzően szövegtelen (tehát szinkront nem igénylő), de gyakran kiváló minőségű rajzfilmeket *(Lolka és Bolka, Kisvakond)*. A Pannónia Filmstúdió népszerű rajzfilmsorozatai alapvetően a mozik számára készültek, mint a Macskássy–Várnai szerzőpáros *Peti*-sorozata,[21] vagy a

szatirikus, inkább felnőtteknek szóló *Gusztáv.*[22] Ezek a hatvanas években alkalmilag – tehát nem sorozatszerűen – kerültek a tévé műsorára, a *Gusztáv* például a késő esti és a délelőtti műsorsávban is előfordult. Elképzelhető, hogy az epizódok a hosszabb távú tervezéshez túl ritkásan és rendszertelenül készültek el. Sorozatvetítésre a Magyar Televízió 1963-ban a Hanna–Barbera stúdió *Huckleberry Hound Show* című produkcióját vásárolta meg, amely magyarul *Foxi Maxi kalandjai* néven aratott óriási sikert.[23] Ezek a filmek a klasszikus vaudeville-komédia és a némafilm-burleszk dramaturgiájára épülnek, így minden didaktikai törekvést nélkülöznek: a szimpatikus hősök bajba kerülnek és megmenekülnek, az antagonisták fondorlatosan fenekednek, és sosem érnek célt, a történések pedig semmilyen tekintetben nem vonatkoztathatók a korabeli magyarországi realitásra. Foxi Maxi jóhiszemű és jó szándékú kalandor, aki a legkülönfélébb szakmákban és vállalkozásokban próbál szerencsét; Maci Laci ingyenélő életművész, aki a szabályokat feszegetve is ártalmatlan marad, és a kudarcoktól sem veszti el a kedélyét; Kandúr Bandi és a két egér pedig ott folytatják, ahol Tom és Jerry abbahagyta. Egyik sem kínál szerepmintákat a kisdobosok és úttörők számára. A magyar forgalmazás azonban bevezetett egy olyan újítást, amelyet a Disney és Hollywood csak jóval később kezdett alkalmazni: a rajzfilmfiguráknak a kor sztárszínészei kölcsönözték a hangjukat. Ahhoz képest, hogy az eredetiben a hat állandó szereplőt mindössze két „voice artist" személyesítette meg, a magyar változatban országos ismertségű, vezető színészek álltak a figurák mögé, és ezzel valódi személyiséget, új dimenziót adtak nekik. Emellett maguk a szövegek is kiváló minőségűek, Romhányi József munkái.

Nyilvánvalóan a *Foxi Maxi* sikerének volt köszönhető, hogy a Magyar Televízió rövidesen a *Flintstones* sorozatot is megvásárolta,[24] amelynek műfajteremtő, legendás magyar szinkronja nemzetközi hírnévre tett szert, és talán hatással volt arra is, hogy a rajzfilmhangokat (legalábbis a mozifilmek esetében) rövidesen Hollywood is sztárokra bízta. Gondolatmenetünkben azonban fontosabb a hazai közszórakoztatásban betöltött hatás, hiszen a *Flintstones* meghonosította a sitcom műfaját, amelynek rövidesen a mintánál sokkal színvonalasabb magyar verziója is készült: *A Mézga család* három sorozata, Nepp József és Romhányi József műve.[25]

*

A három itt szemlézett televíziós műfaj közül az első kettő a hatvanas–nyolcvanas évek Magyarországán alig hozott létre jelentős vagy maradandó teljesítményeket. A bűnügyi történetek szükségszerűen a hatalom által

monopolizált normalitás és az ellene törő, de idejekorán elfojtott deviancia konfliktusát ábrázolták, ami nem teremtette meg a legjobb krimik dramaturgiai lényegét adó, elvileg többesélyes elmejáték lehetőségét. Egyértelműen ez jellemezte az 1973 és 1979 között futó *Megtörtént bűnügyek* vagy az 1975–1976-os *Kántor* sorozatot is.[26] Kivételt például az 1972-es *Fekete macska* című tévéfilm képez, amelyben a bűnözők ellenfele nem a legyőzhetetlen Magyar Rendőrség, hanem a látszólag védtelen áldozat, a Dajka Margit által játszott, Miss Marple jegyeit viselő, egyedül élő idős hölgy.[27] Természetesen ez a felállás a műfaji kereteket némiképp a thriller felé mozdítja el. Itt szükséges megjegyezni, hogy az ez idő tájt a Magyar Televízióban vetített nyugati gyártású krimik többsége sem mutatott példát a társadalomrajzzal kombinált elmejáték kifinomult ábrázolására. Az olyan sorozatok, mint a német *Derrick* vagy az amerikai *San Francisco utcáin* jellemzően éppúgy a „rossz" erőszakkal szembeszálló „jó" erőszak sémáit vonultatták fel, mint az egykorú magyar próbálkozások.[28] Nem véletlen, hogy a fentiek nem tettek szert olyan tartós magyarországi népszerűségre, mint az erőszakmentes, elmés, ugyanakkor „kurucos" (vagy Robin Hood-os) jegyeket is mozgósító *Columbo* sorozat.[29]

A magyar tévés sci-fi végképp sohasem közelítette meg a nyugati mintákat. Ez részben a kevés pénzre és a belső technikai korlátokra vezethető vissza (különös tekintettel az 1990-ig érvényben lévő COCOM-listára), részben pedig arra a sajátos adottságra, hogy az utóbbi három évtizedben végbement, mindennapjainkat érintő technikai változások egyszerűen megjósolhatatlanok voltak a hetvenes évtizedből: a mai perspektívából egy katódsugárcsöves képernyő egy űrhajó vezérlőtermében ugyanolyan nevetséges, mintha egy petróleumlámpát látnánk ott. A trükktechnika kezdetlegessége, az alacsony büdzsé és a futurisztikus elképzelések naivsága együttesen okozza, hogy a műfaj darabjai nagyon rosszul öregszenek. (Épp ezért megdöbbentő teljesítmény, hogy a *2001 Űrodüsszeia* ma is nézhető, s másfelől innen érthető az is, hogy a kései szovjet filmművészet legnagyobb autonóm tehetsége, Andrej Tarkovszkij a sci-fi alapanyagra épülő filmjeiben – *Solaris, Sztalker* – a technikai-futurisztikus elemet szinte teljes egészében mellőzi.[30]) Emellett a műfaj viszonylagos háttérbe szorulásában az is szerepet játszhatott, hogy az űrversenyben a Szovjetunió a kezdeti sikerek után a '60-as évek végén egyértelmű hátrányba került, noha a technikai alapú futurológia mindaddig alapvető propagandaeszköznek számított. Az ezáltal is tovább szűkített magyar mezőnyből itt *A feladat* című háromrészes, 1975-ös tévéfilmet érdemes kiemelni, amely Zsoldos Péter regénye alapján készült, és a sci-fi kevésbé kalandos, filozófiai és morális problémákat boncolgató válfajához kötődik – így jórészt el is hagyja a közszórakoztatás funkcióját.[31] A történet, a figurák és a dialógusok kidolgozottsága némileg enyhíteni képes a technikai elemek és a narratív tempó avultságát.

A gondolatmenetükben vizsgált harmadik műfajban, a sitcom-jellegű rajzfilm-szatírában a magyar alkotók messzemenően meghaladták a rendelkezésükre álló nyugati mintákat. Az 1968-ban indult, három szériát megért Mézga-sorozat a kádári kisember paradox elvágyódását ragadja meg, aki tekintetét egy gazdagabb, csillogóbb, izgalmasabb világra veti, de annak vívmányaival nem tud mit kezdeni, szabályainak betartásához fegyelmezetlen, követelményeinek teljesítéséhez felkészületlen. Ez az oka, hogy a sorozat ma is élvezhető, sőt helyenként revelatív is marad, habár a tempó lassúsága itt is megnehezíti az új néző dolgát. Mézgáék első két sorozatának részei voltaképpen kudarcos sci-fi epizódok: az utópisztikus megoldásokba vetett hit rezignált visszabontásai. A korabeli utópisztikus sci-fi egy olyan modernitás vektorait próbálta meghosszabbítani a jövő felé, amelynek a *jelenben* megtört íve Kelet-Európa lakosságának mindennapos tapasztalata volt (és maradt). Ezen a világtájon erre a tapasztalatra épült a posztmodern, s ennek révén kapcsolódott az itt eleve erős groteszk hagyományhoz, az irónia terepére visszaszorított, de ott megerősödő szellemi ellenálláshoz, szubverzióhoz. Mézgáék története ezt a szellemi konstellációt fordítja le a közszórakoztatás nyelvére, s végső soron arról szól, ahogyan a magyar társadalom vágyakozva és reménytelenül tekint a jobb élet lehetősége után, a Grundig-tévét cipelő, vidám, nyári ruhás lány alakja után. A harmadik sorozat és a hetvenes évek végén, a világ körüli útról visszatérve a család fáradtan és kiábrándultan hever a kifosztott lakásban: semmivel sem lettek sem okosabbak, sem jobbak. Egy évtizedre vagyunk még a rendszerváltástól, amikor a nyári ruhás lány alakja újra felbukkan majd a messzeségben.

[1] *Állami Áruház*, rend. Gertler Viktor, Bp., Magyar Filmgyártó Vállalat, 1953.

[2] II. évf. 43. szám, 1957. október 28. Ennél régebbi számot sem az MTVA archívuma, sem az OSZK katalógusa nem tartalmaz. (A kép egyébként stock fotóként ma is megrendelhető az alamy.com készletéből, jelzete E12K34.)

[3] Ulisszes azaz HomeÏrosz OdisszeaÏja magyarul, ford. Mészöly Gedeon, KodaÏly ZoltaÏn eloszavaÏval, Bp., Terra, 1959.

[4] Mészöly Gedeon, *Az Odisszea magyarra fordításának módszere*, Acta Universitatis Szegediensis: sectio philologica, 1956, 6–49.

[5] Homéros, *Odysseia*, ford. Devecseri Gábor, Bp., Új Idők, 1947.

[6] *Odissea 1–8*, rend. Franco Rossi, Koprodukció: Dino de Laurentiis Cinematografica, RAI Radiotelevisione Italiana, Office de Radiodiffusion Télévision Française, Bavaria Film TV, 1968. [A Magyar Televízió műsorán: 1972 október–november]

[7] *A Tenkes kapitánya 1–8*, rend. Fejér Tamás, Bp., Magyar Televízió, 1964.

[8] *Mágnás Miska*, rend. Keleti Márton, Bp., Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat, 1949.

[9] *Mazsola*, rend. Kende Márta, Bp., Magyar Televízió, 1965.

[10] *Tüskevár 1–8*, rend. Fejér Tamás, Bp., Magyar Televízió, 1967.

[11] *Pogány Madonna*, rend. Mészáros Gyula, Bujtor István, Bp., Budapest Játékfilmstúdió, 1981.

[12] Vö. György Péter, *Az ideológiai ponyva (Berkesi András)*, Élet és Irodalom, 2013. április 6., 17.

[13] Leslie Charteris, *The Saint [Az Angyal] 1–118*, London, Bamore, ITC, New World, 1962–1969.

[14] A forgatókönyvíró minden bizonnyal egy *Vámos* nevű embert ismerhetett, de ez a név angolul kiejtve a spanyol nyelvű sürgetést idézte volna, ezért dönthettek az „oroszos" (Stroganoff stb.) végződés mellett.

[15] *Pirx kalandjai 1–5*, rend. Rajnai András, Kazán István, Bp., Magyar Televízió Művelődési Főszerkesztőség, 1973.

[16] *2001: A Space Odyssey [2001: Űrodüsszeia]*, rend. Stanley Kubrick, Los Angeles, MGM, 1968.

[17] *Raumpatrouille – Die phantastischen Abenteuer des Raumschiffs Orion [Őrjárat a kozmoszban – Az Orion űrhajó fantasztikus kalandjai] 1–7*, rend. Theo Mezger, Michael Braun, München, Bavaria Atelier, 1966.

[18] *Mikrobi 1–52*, rend. László Endre, Bp., Magyar Rádió, 1969–1976.

[19] Vö. Dizseri Eszter, *Kockáról kockára: A magyar animáció krónikája 1948–1998*, Bp., Balassi, [1999].

[20] *Mazsola*, rend. Kende Márta, Bp., Magyar Televízió, 1965; *Mi újság a Futrinka utcában?*, rend. Kende Márta, Bp., Magyar Televízió, 1961; *Rémusz bácsi meséi 1–13*, rend. Nagy György, Bp., Magyar Televízió, 1967.

[21] *Peti 1–26*, rend. Macskássy Gyula, Várnai György, Bp., Pannónia Filmstúdió, 1961–63, 1967.

[22] *Gusztáv 1–120*, rend. Jankovics Marcell, Dargay Attila, Nepp József, Bp., Pannónia Filmstúdió, 1964–1977.

[23] *Huckleberry Hound Show [Foxi Maxi kalandjai] 1–69*, rend. William Hanna, Joseph Barbera, Los Angeles, Hanna & Barbera Productions, 1958–1961.

[24] *The Flintstones [Frédi és Béni, avagy a két kőkorszaki szaki] 1–167*, rend. William Hanna, Joseph Barbera, Los Angeles, Hanna & Barbera Productions, 1960–1966.

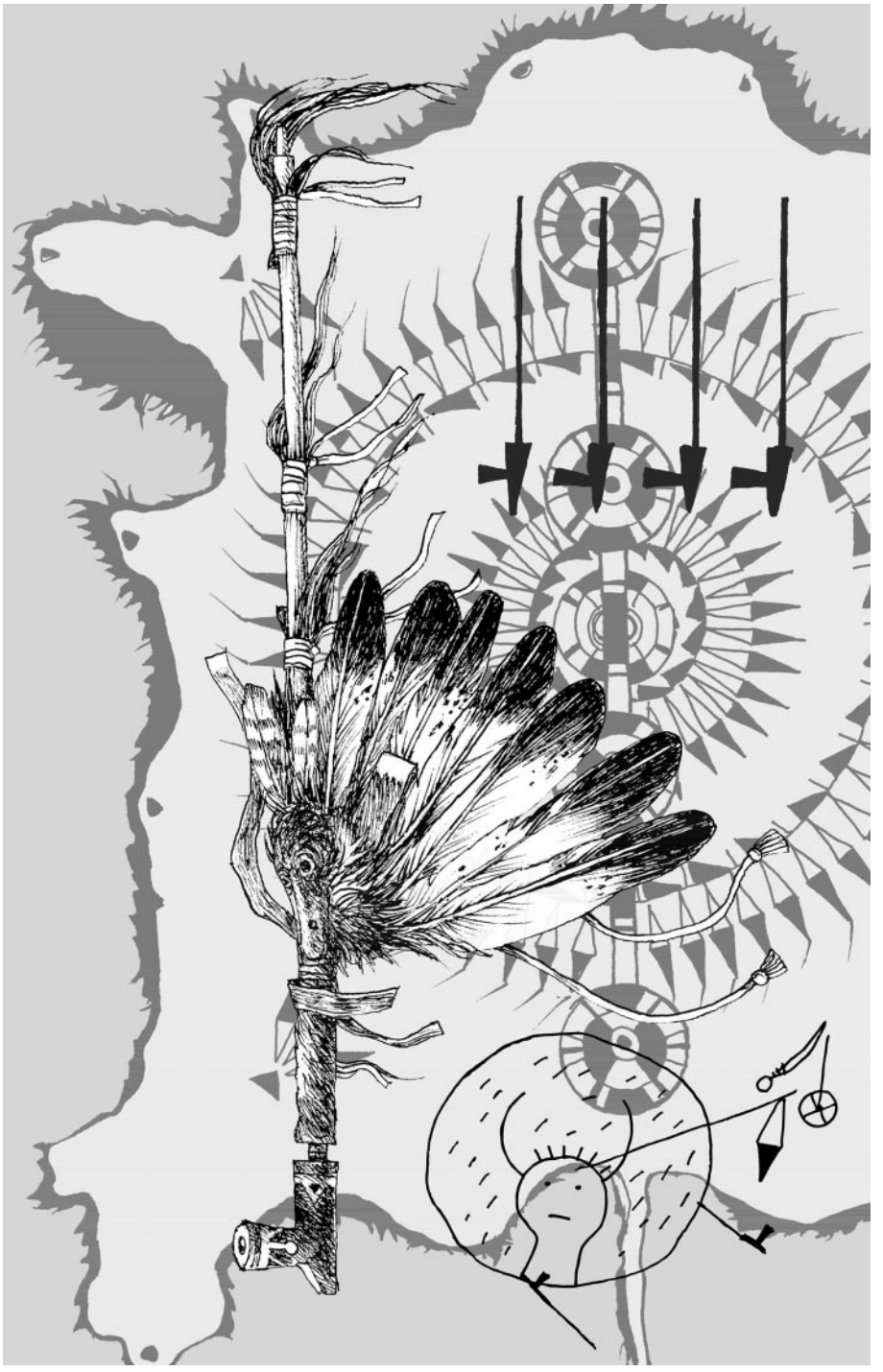
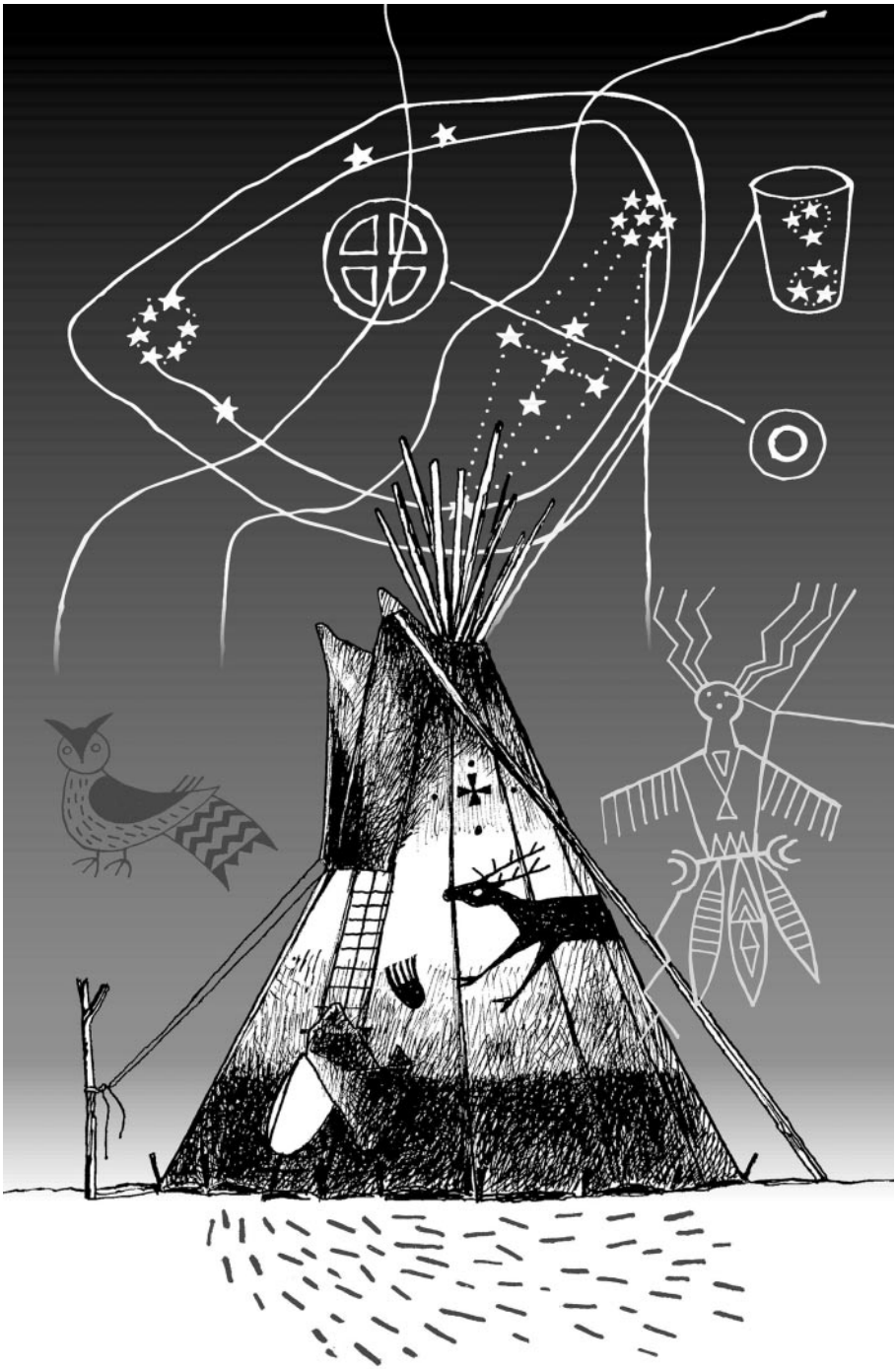
[25] *Üzenet a jövőből 1–13*, rend. Nepp József, Bp., Pannónia Filmstúdió, 1968–1969; *Mézga Aladár különös kalandjai 1–13*, rend. Nepp József, Ternovszky Béla, Bp., Pannónia Filmstúdió, 1972; *Vakáción a Mézga család 1–13*, rend. Nepp József, Ternovszky Béla, Bp., Pannónia Filmstúdió, 1978.

[26] *Megtörtént bűnügyek 1–8*, rend. Bácskai Lauró István, Bp., Magyar Televízió, 1973–1979; *Kántor 1–5*, rend. Nemere László, Bp., Magyar Televízió, 1975–1976.

[27] *Fekete macska*, rend. Nemere László, Bp., Magyar Televízió, Mafilm, 1972.

[28] Herbert Reinecker, *Derrick 1–281*, Mainz, Telenova Film und Fernsehgesellschaft, ZDF, 1974–1998; Quinn Martin, Edward Hume, *The Streets of San Francisco [San Francisco utcáin] 1–119*, Burbank, Warner Bros. Television, Quinn Martin Productions, 1972–1977.

[29] *Columbo 1–69*, rend. Richard Levinson, William Link, Los Angeles, NBC, 1968–2003.

[30] *Solaris*, rend. Andrej Tarkovszkij, Moszkva, Moszfilm, 1972; *Sztalker*, rend. Andrej Tarkovszkij, Moszkva, Moszfilm, 1979.

[31] *A feladat 1–3*, rend. Várkonyi Gábor, Bp., Magyar Televízió, 1975.