

==== Ring Orsolya =====

## **/// A Kádár-korszak filmes világa – Szirtes András tapasztalatai tükrében**

### **== Bevezetés: források és módszerek**

Szirtes András filmes pályafutása a Kádár-rendszerben bontakozott ki. Neoavantgárd alkotásai azonban maximum a túrt kategóriába kerülhettek, hiszen az olyan művészeti irányzatok és alkotások, melyeknek nem volt egyszerű és egyértelmű vizuális nyelve, befogadhatatlanok és érthetetlenek voltak s potenciális veszélyt jelentettek a hatalom számára. Többen elemezték már a Kádár-rendszer sajátos, az alkotók jelentős részét megalkuvásra és öncenzúrára kényszerítő légkörét és a művészeti életet átszövő kettős beszédmódot vagy a betiltott művek és alkotók hányattatásait.<sup>1</sup> Jelen írás középpontjában egy olyan alkotó áll, akinek nem is volt szándékában a rendszerbe való betagozódás.<sup>2</sup> Arra voltam kíváncsi, ő maga a jelen perspektívájából hogyan látja a Kádár-korszakban filmesként megélt húsz évet (1969–1989).

Elemzésem középpontjában az az interjú áll, amelyet 2022 júliusában készítettem vele Kisorosziban. Elsődlegesen arra voltam kíváncsi, melyek voltak azok az élet-tapasztalatok, amelyek Szirtes András filmes pályafutását meghatározták. Az interjút az önéletrajzi regényében<sup>3</sup> és a honlapján<sup>4</sup> található írásokkal egészítettem ki.

1 == A teljesség igénye nélkül bővebben lásd pl. Klaninczay–Sasvári, 2003; Ring, 2008; Takács, 2020; Apor–Bódi–Horváth–Huhák–Scheibner (szerk.), 2018; Szőnyei, 2005.

2 == Betagozódás alatt jelen esetben az azokhoz a politikai és szakmai elvárásokhoz való alkalmazkodást értem, melyek egy szabályos filmes karrier befutását tették volna lehetővé.

3 == Szirtes, 2005.

4 == <https://www.szirtesfilm.hu/> (utolsó letöltés: 2022. július 19.).

Az *oral history* módszertanával<sup>5</sup> elkészített, közel kétórás interjú szövegét átírtam, és tanulmányomban – szerkesztett változatban – több részletét közlöm. Az emlékezés kollektív<sup>6</sup> és konstruált<sup>7</sup> jellegéből következően az interjú során rögzített történetek a jelenből feltáruló, múltra vonatkozó szubjektív tapasztalatokat és azok jelenbeli értelmezéseit tárják eléink. Jan Assmann hívta fel a figyelmet arra, hogy a múlt „*egyáltalán azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele*”.<sup>8</sup> Így a múlt nem pusztán és önmagától mintegy „feltárul”, hanem az emlékezés és a felejtés szelektív és retrospektív folyamata által, reprezentációk létrehozásán keresztül konstruálódik.<sup>9</sup>

Az interjúból kibontakozó megéléstörténet segítségével – Pierre Bourdieu *mező és tőke* fogalmait alapul véve – próbálom elemezni a Kádár-korszak filmes világát, amely egy olyan mezőnek tekinthető, amelyben folyamatos konkurenciaharc és verseny folyt a (játék)filmek előállítási jogáért. Bourdieu szerint a mező egy relatíve autonóm társadalmi tér, amiben meghatározott szabályrendszerek szerint az erőforrások birtoklásáért küzdenek a cselekvők, akik korlátozott keretek között meghatározhatják a szabályrendszerüket. Erre a szabályrendszerre hatással lehet a politikai, a hatalmi és a gazdasági mező. A mezőbe lépés feltétele bizonyos tőketípusok birtoklása, emellett a mezőbe csak az juthat be legitim módon, aki meghatározott tulajdonságok sajátos konfigurációjával rendelkezik. Bourdieu felfogása szerint a tőke magában foglalja az anyagi és a szimbolikus erőforrásokat, képességeket és javakat, amelyek viszonylag szűken állnak rendelkezésre egy adott társadalomban. A tőke alapvetően három formában fordul elő: a gazdasági tőke, amely közvetlenül pénzzé alakítható; a kulturális tőke, amely bizonyos feltételek mellett gazdasági tőkévé alakítható, és amelynek három megjelenési formája van (az inkorporált, belsővé tett forma, melyek leginkább képességekként jelennek meg, a tárgyiasult, külső forma, mint könyvek, lexikonok, gépek, eszközök, illetve az intézményesült forma, például titulusok); a társadalmi tőke, amely a társadalmi kötelezettségekből és az interperszonális kapcsolatokból származik, és szintén gazdasági tőkévé formálható. A tőke felhalmozásához időre van szükség, viszont átörökíthető, tehát az az ember, akinek már a szülei felhalmoztak bizonyos tőkét, nagyobb eséllyel kerül olyan mezőbe, ahol a felhalmozott tőke értéknek számít.<sup>10</sup>

5 == Az általam készített interjú az ún. félig strukturált interjúk kategóriájába tartozik, azaz az interjúhoz előzetesen csak egy interjúvázlattal rendelkeztem, amely tartalmazta az érinteni kívánt témákat, de a kérdések sorrendje rugalmas volt, az interjú során új témák is felmerülhettek, bizonyos előzetesen tervezett kérdések pedig elmaradhattak.

6 == Halbwachs, 1996. Idézi: Kónya, 1997: 141–145.

7 == Bartlett, 1986.

8 == Assmann, 1999: 31.

9 == Uo.

10 == Bourdieu, 2000: 420.; 1986: 156–177.

A mezőelemzés alkalmazása során arra is rámutatok, mennyiben módosították a mező szabályait a diktatúra erőviszonyai. Ehhez Erving Goffman keretelemzési rendszerét használom, mely szerint a keret azoknak az erőknak a szimbolikus reprezentációja, amelyeket a résztvevők használtak egy adott esemény megszervezésére, másrészt mi használunk a múlt jelenből történő rekonstruálásához.<sup>11</sup>

### **= = Első és második nyilvánosság**

A Kádár-korszak a kulturális életben is enyhülést hozott az 1950-es évek diktatúrájához képest, és a korábbi, erőszakos kultúrpolitikát egy kevésbé direkt módszereken alapuló modellt váltotta fel. A korszak kultúrpolitikájának irányítója Aczél György volt, aki az általa betöltött pozíciók és személyes adottságai révén az 1960-as évek közepén már szinte teljhatalommal rendelkezett a kulturális és művészeti ügyekben. Nevéhez köthető a „3T” néven elhíresült értelmiség- és művészetpolitikai elv, melynek értelmében az alkotókat és műveiket három kategóriába sorolták<sup>12</sup>. A támogatás–tűrés–tiltás hármasságán belül a határok elmosódtak voltak. Hogy az adott pillanatban mi számított elfogadottnak vagy ellenségesnek, azt mindig az MSZMP kultúrpolitikáját irányító döntötték el. Így egy nagyon bürokratikus, ugyanakkor képlékeny rendszer jött létre, mely a cenzúrának és az öncenzúrának is tág kereteket adott. A konfliktusok kialakulását gyakran pusztán az okozta, hogy a hatalom képviselői sokszor a politikailag semleges gesztusok vagy véletlen események mögött is provokációt vagy sértést tételeztek fel. A konfliktusok jellegzetes formája volt, amikor az alávetettek nem közvetlenül konfrontálódtak a hatalommal, hanem kijátszották annak szabályait. A hatalom a problémák elsimításának feltűnéstől mentes módjaiban volt érdekelt, így amennyiben lehetőség volt rá, a konfliktuskezelés nem nyilvános formában zajlott. A nem nyilvános felelősségre vonás eszközei a különböző fenyegetőzések, jelentések bekérése, szóbeli elmarasztalások voltak. Ugyanakkor széles körben alkalmazott gyakorlat volt, hogy összekötetésekkel, gesztusokkal, a lojalitás deklarálásával meg lehetett kerülni a szabályokat, kiskapukat lehetett találni, és ezáltal megúszni a felelősségre vonás súlyosabb formáit.<sup>13</sup>

A diktatórikus rendszer működése a nyilvános tér megosztásával létrehozta az ellenzéki megnyilvánulások sajátos terepét, a második nyilvánosságot, melynek alapvetése volt a kádári negatív konszenzus elutasítása, illetve az első nyilvánosság

11 = = Goffman, 1974. Idézi: Imre, 2003: 21–22.

12 = = Ahogyan az 1958-ban elfogadott művelődéspolitikai irányelvek is kimondták, „*támogatásban részesítjük a nagy tömegekhez szóló szocialista és egyéb humanista alkotásokat, helyt adunk a politikailag, eszmeileg nem ellenséges törekvéseknek, viszont kirekesztjük a kulturális életünkből a politikailag ellenséges, antihumanista vagy közérkölcstől sértő megnyilvánulásokat*”. MNL OL M-KS-288. f. 4. cs. 18. ő. e. Az MSZMP művelődéspolitikájának alapelvei.

13 = = Havasréti, 2006; György, 2005: 129–156.; Klaniczay, 2003.

szabályainak és tabuinak direkt vagy áttételes megsértése.<sup>14</sup> A második nyilvánosságon belül jöttek létre a 1970-es évek neoavantgárd művészeti mozgalmi.<sup>15</sup> A neoavantgárd művészek közös jellemzője, hogy nem akartak a művészet szocialista intézményében élni, nem akartak részt venni a hivatalos diskurzusban. E művészet voltaképpen a tiltást és a túrést elválasztó vékony mezsgyén, Tábor Ádám szavaival élve: „*a két Té között a fű alatt*”<sup>16</sup> létezett, azonban nem volt betiltható, leginkább azért, mert az alkotók nem is kértek engedélyt, amit meg lehetett volna tagadni, viszont a hatalom számára mégis tűrhetetlen volt, éppen azért, mert nem hagyta, hogy bármelyik τ-be begyömöszöljék.<sup>17</sup>

### **= = = A filmgyártás szervezeti keretei**

Az 1960-as évek elején komolyabb strukturális nehézségek merültek fel a filmgyártásban, melyek következtében előkerült az alkotói autonómia és az intézményi decentralizáció kérdése. Nyilvánvalóvá vált ugyanis, hogy a korábbi központosított gyártási szervezet mellett nem lehetséges a célként kitűzött évi játékfilmmennyiség leforgatása. A filmgyártás átalakulása 1961 végén kezdődött,<sup>18</sup> és közel két év alatt új gyártási-szervezeti struktúra alakult ki. Decentralizálták a filmgyártás és a filmirányítás rendjét, azaz szétválasztották a gazdasági és művészeti tevékenységet. 1964-től összevonták a Hunnia és a Budapest Filmstúdió gazdasági és gyártási osztályait, s ezzel megalakult a Magyar Filmgyártó Vállalat (Mafilm). Végérvényesen megszűnt a Központi Dramaturgia, megkezdődött stúdiócsoportok felállítása a Mafilm keretein belül, és ettől kezdve a forgatókönyveket ezekben az alkotócsoportokban készítették el. A filmgyártás engedélyeztetési folyamata is egyszerűsödött, a forgatókönyvek elfogadásáról és a film forgatásának megkezdéséről a filmgyár igazgatója helyett a csoportvezetők dönthettek. A gyártás átszervezése együtt járt a filmirányítás decentralizálásával. Az elkészült filmek bemutatásáról továbbra is a Művelődésügyi Minisztérium döntött, de a gyártás engedélyezésének a joga átkerült a stúdiócsoportok felelősségi körébe.<sup>19</sup>

14 = = Havasréti, 2006: 83–84.

15 = = A neoavantgárd egy formai heterogenitást mutató irányzat, amelyben a művészet a politikai ellenállás eszköze, és a művészek számára maga az experimentáció a műalkotás. Elmosódtak a határok a műfajok, a műnemek és a művészeti ágak, illetve a magas művészet és a populáris művészet között. A kiállításokat a művészi csoportok maguk szervezték, a műveket nem zsűriztették előzetesen, emiatt a tárlatokat néhány nap után általában be is záratta a hatalom. <https://kultura.hu/neoavantgard-hetvenes-evek/> (utolsó letöltés: 2022. július 20.).

16 = = Tábor, 1997: 63.

17 = = Szőke, 1989: 335.

18 = = MNL OL M-KS 288. f. 5. cs. 245. ő. e. Jelentés a filmgyártás helyzetéről és problémáiról, 1961. szeptember 26.

19 = = Keresztényi, 2017: 93–109.; Marcsek, 2012: 144–145.; Varga, 2005.

1968-ban az új gazdasági mechanizmus bevezetésével párhuzamosan a Filmfőigazgatóságot két részre osztották, és létrehoztak egy kizárólag gazdasági alapon működő Filmtrösztöt.<sup>20</sup> 1972-ben újabb változás következett, mely a Filmfőosztályt, a Filmtrösztöt és a Mafilmen belül működő filmstúdiókat is érintette. Ekkor jött létre a Művelődési Minisztérium Filmközpontja (Filmfőigazgatóság) a Filmfőosztály és a Filmtröszt összevonásából, ezek jogutódjaként, amely közvetlenül a minisztérium alá tartozott. A Mafilm keretében működő stúdiókat megszüntették, és helyette a Filmközpont irányítása alatt létrehozták az 1. számú Budapest Játékfilmstúdió Vállalatot Nemeskürty István igazgató, valamint a 2. számú Hunnia Játékfilmstúdió Vállalatot Soproni János igazgató vezetésével. Ezek a továbbiakban évente tíz–tíz filmet gyártottak. A Központ feladata az volt, hogy a művelődési miniszter által meghatározott kultúrpolitikai elveknek és céloknak megfelelően ellássa a hozzá tartozó vállalatok gazdasági, művelődéspolitikai és műszaki-technikai komplex irányítását. A Mafilmen belül megszűntek a stúdiócsoportok, ezért az a továbbiakban szolgáltató vállalként működött tovább úgy, hogy a két új vállalat számára 1972 januárjától a Mafilm gyártotta a filmeket. 1976-ban aztán megszüntették a Budapest és Hunnia Játékfilmgyártó Vállalatokat, és a Mafilmen belül négy stúdió jött létre, a Budapest, a Dialóg, a Hunnia és az Objektív, amelyek később egy ötödikkel, a Társulással egészültek ki, amely 1985-ig működött.<sup>21</sup>

Ez a struktúra kiegészült a Balázs Béla Stúdióval (továbbiakban: BBS), amely 1959-ben a Művészeti Dolgozók Szakszervezete Filmművészeti Szakosztályának ifjúsági tagozataként kezdte működését, hogy vetítéseken és a hozzájuk kapcsolódó vitákon keresztül az elméleti, míg a forgatókönyvíráson és kisjátékfilmek forgatásán keresztül a gyakorlati munkának teremtsen terepet fiatal alkotók számára.<sup>22</sup> A kezdeti időszak BBS filmjeit a Budapest Filmstúdió gyártotta a Filmfőigazgatóság által biztosított külön pénzkeretből.<sup>23</sup> Ez az időszak másfél évig tartott, az új Balázs Béla Stúdió 1961-ben kezdte működését. Tagja lehetett minden 1957 után végzett filmrendező, operatőr, dramaturg és a Színház- és Filmművészeti Főiskola utolsó éves hallgatója. A BBS jelentős autonómiát élvezett, tagjai minden tematikai kötöttség nélkül készíthettek filmforgatókönyvet, amit aztán a Stúdió vezetősége és tagsága megvitatott, és döntött a Filmfőigazgatóság által biztosított költségvetési keretösszegegen belül a támogatásáról vagy az elutasításáról. A Stúdió kísérleti jellege miatt a filmeknek nem volt bemutatási kötelezettsége, ami lehetővé tette, hogy olyan filmek is elkészüljenek, amelyek egyébként nem mentek volna át a hivatalos

20 == Elsősorban a kultúra piacosítható területeit alakították át, megkülönböztetve az önköltséges és a nyereségérdekelte területeket, amelyek közül a filmgyártás és forgalmazás egyértelműen az utóbbi kategóriába tartozott. Keresztényi, 2017; Takács, 2020.

21 == Keresztényi, 2017: 100–109.

22 == Varga, 2005: 123.

23 == Dániel, 1981: 18.

filmfogadási folyamaton. Abban is különbözött a Mafilm stúdiócsoportjaitól, hogy míg annak vezetőit a Filmfőigazgatóság nevezte ki, a BBS vezetőségét a tagság választotta.<sup>24</sup> A nehézséget az jelentette, hogy a főiskolát elvégzett filmek automatikusan a Stúdió tagjai lettek, így a taglétszám folyamatosan nőtt, miközben a filmkészítésre rendelkezésre álló keretösszeg érdemben nem változott, és összességében nem haladta meg egy nagyjátékfilm költségvetését.<sup>25</sup>

Az 1960-as évek elején a BBS a főiskolán frissen végzett filmek gyakorlóterepeként működött, idővel azonban alkotói egyre inkább a hivatalossal szembeni alternatív nézőpontot kívántak érvényesíteni. Ennek lenyomata a stúdió legendás arculata, ellenzéki-értelmiségi szellemisége, s az ezt kifejező két markáns irányzat, a kritikai-szociológiai dokumentarizmus és a neoavantgárd experimentalizmus.<sup>26</sup> Ennek eredményeképp az 1970–1980-as években a BBS a nemzetközi neoavantgárd mozgalom fontos, a hazai experimentális filmezésnek pedig szinte kizárólagos műhelyévé vált. Mivel a BBS-ben létrehozott filmek szemlélete és formanyelve jelentősen eltért a nagyjátékfilmek világától, a kettő között hamarosan kieleződött a művészi ellentét. Az 1970-es években – a korábbiakkal ellentétben – már sok olyan underground művész alkotott itt, akiknek egyáltalán nem volt célja a rendszer keretein belül működő játékfilmstúdiók által elfogadott nagyjátékfilmet készíteni.<sup>27</sup>

### **= = Szirtes András visszaemlékezése**

Szirtes András 1969-ben érettségizett egy elektroműszerész szakközépiskolában. 1969–1994 között a Mafilm munkatársa, villanyszerelő, műszerész, kábeles, segédmikrofonos, szalagjátós, vágóasszisztens, vágó, segédoperatőr, rendezőasszisztens, végül rendező volt. 1974–1977 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola filmvágó szakos hallgatója, emellett 1975-ben elvégezte a Marxizmus–Leninizmus Esti Egyetemét.<sup>28</sup> Az interjú során ezért részben arra voltam kíváncsi, ez a nem szokványos karrierút hogyan befolyásolta a filmes pályafutását, látásmódját.

„– Mennyire volt nehéz a saját utadat járni és nem törődni azzal, hogy mit várnak el tőled?

24 == Udvarnoky–Varga, 2009: 15–28.

25 == Ember, 1971: 2008–2010.

26 == Nagy, é. n.

27 == Pápai, 2009: 144.

28 == 1952–1989 között működő magyarországi ideológiai oktatási intézményhálózat, mely képesítést nem adott, de az 1961-ben indult szakosított tagozatokon a marxizmus–leninizmus három ágából tett államvizsga alapján főiskolai szintű oklevelet lehetett szerezni, amely felsőfokú politikai képzettségnek felelt meg. A hároméves tagozaton szerzett végbizonyítvány középfokú politikai képzettségnek számított. Bővebben lásd: Rácz, 2013.

– Volt fölöttem egy védőháló, egy védőernyő, ami tudattalanul is ott volt a háttérben, az apám.<sup>29</sup> Ugyanis az apám a meghurcoltatásai miatt egy olyan belső véd- és dacsövetségbe került a volt síttesekkel – akiket ugye igazságtalanul ítélték el –, hogy amikor őket kiengedték, akkor szent kötelességüknek tartották, hogy egymás családját segítsék. Tehát az apám a háttérből annak ellenére, hogy én nem is voltam ennek tudatában, mozgatta a szálakat. Tehát én tudtam azt, hogy velem bármi is történik, az apám úgyis ki fog húzni a bajból. Csak ezt sosem fogalmaztam meg.

Könnyű úgy vagánykodni, hogy valaki a Szirtes Zoltán elvtárs fia.<sup>30</sup> Mert akkor bármi gáz van, ő csak fölemeli a telefont, és szól síttes társának, legyen az az Aczél György vagy bárki más, és azt mondja, hát te, engedd már ki a fiamat. És akkor ezek most függetlenül attól, hogy a kis csemete mit csinált, akkor az egy különleges státusz volt. Na most ez azért többször megjelenik az életem folyamán, hogy az apám ilyen bajokból kihúzott, sőt egyszer pont fordítottja, erre fordult a dolog, mert ő szerette volna, hogy engem jól megneveljenek a katonaságnál. Erre azt érte el egy félreértés során, ami egy automatizmus volt akkoriban, hogy x odaszólt x-nak, hogy te az én fiammal van egy kis zűr, félreértette, és leszereltek egy pillanat alatt, tehát pont az ellenkezőjét érte el. De volt egy pár ilyen eset, amikor ő utánanézett az én dolgomnak, és például amikor a filmgyárból önhatalmúlag kiléptem, akkor épp az Orfeónál laktam,<sup>31</sup> és odacsaptam a filmragasztó prést a filmgyárban, és azt mondtam, hogy nem vagyok hajlandó olyan dologban részt venni, satöbbi. Akkor az ő barátja, a filmgyár igazgatója épp kéthetes nyári szabadságon volt, és mikor visszajött, akkor behívatott, és azt mondja, hát most hallottam róla, hogy mit csináltál. És ugye apámra való tekintettel azt mondta, hogy na, ezt felejtjük el, ezt a te kilépésedet, mert filmgyárból csak egy van, úgyhogy szépen visszajössz, és folytatod a melódat. Tehát magyarul ez a fajta állapot, annak ellenére, hogy én ezekről a dolgokról konkrétan sose tudtam, de azért mégiscsak pszichikailag befolyásolták az én bátorságomat, mert alapvetően elég gyáva ember voltam, tehát sose voltam egy ilyen vagány hős típus. Ez az egyik dolog. [...]

A másik dolog az, hogy az apám az okvetlenül akarta, hogy én egy képzett marxista legyek, tehát beíratott engem a marxista egyetemre, ami abból a szempontból érdekes volt, hogy én voltam az egyetlen, aki eljárt a könyvtárunkba, és eredetiben olvashatta a filozófiai műveket, mert engem érdekelt ez a téma. De közben, mivel azt mondta, hogy én melós kell legyek a családban, tehát bedobott a mélyvízbe,

29 == Apja, Szirtes Zoltán századosként a ÁVH anyagellátó osztályán dolgozott. 1951-ben egy koncepció perben elítélték, két évig volt börtönben, amelyből egy évet magánzárkában töltött.

30 == Nem Szirtes András volt az egyetlen (korábban) befolyásos szülőkkal rendelkező rendszerellenes művész, ebbe a csoportba tartozott ifj. Rajk László és Hobó is. Bővebben lásd: Rajk, 2019; Szőnyei, 2005.

31 == Az Orfeo az 1970-es években amatőr művészeti csoport volt. Tagjai nemcsak alkotóközösséget alkottak, hanem részben együtt is laktak. Ehhez lásd: Huhák, 2018; Ring, 2008.

villanyszerelő, ipari tanuló, aztán szakközépiskola, műszerész, különböző gyárakban dolgoztam, és láttam, hogy tökéletesen hazug az a szociológia, amivel ez a társadalom építkezik, vagy amire hivatkozik, mert pontosan szemben áll azzal, amit nap mint nap megtapasztaltam a melósok körében. És ez a fajta kettősség dolgozott bennem végig, mert egyszerűen láttam azt, hogy mi a valóság, hogy például szart termelünk, amit nem tudunk eladni Nyugat-Európába, hanem a szocialista országokon belül folyik ez a cserekereskedelem. A melósok örülnek, hogyha legyártották azt a szart, pedig egyáltalán nincs értelme a munkájuknak, mert elavult dolgokat csinálnak, például a Beloiannisz Híradástechnikai Gyárban olyan telefonközpontokat építettünk, amik akkorák voltak, mint ez a két szoba, és iszonyúan csattogott, és közben Ericsson már feltalálta és gyártotta a forgórész nélküli telefonközpontokat, addig mi még mindig a forgórészrel ellátott, mechanikusan működő elavult központokat gyártottuk a KGST-piacnak, és tudtuk azt, hogy elavult, és már közel sem olyan modern, tehát le vagyunk maradva, de közben azért dolgozni kellett, teljesíteni kellett a normát, miközben tudtuk, hogy gyakorlatilag eladhatatlanok ezek a cuccok, és a melósok pedig úgy egészítették ki ezt a teljesen reménytelen tevékenységüket, hogy amit tudtak, összefusztak a gyárban, és amit tudtak, elloptak a gyárból, és hazavitték magukkal, átdobták a kerítésen, vagy bedugták a kabátjuk alá.

Amikor a Kádár Jánosnak azt mondták, hogy a csepeli munkások lopnak, akkor azt mondta, nem baj, legalább gazdagszik a munkásosztály, mert az kicsi, amit ellopnak, ő is tudta pontosan, hogy mennyi selejtet gyártunk. Most ez a fajta kettősség, hogy etetik ott az embereket a hülye ideológiai maszlaggal a marxista egyetemen, és látod azt, hogy rajtad kívül egyetlenegy olyan sincs, aki komolyan venné ezt a dolgot, hanem a 21 nap tanulmányi szabadságért van ott, ami plusz járt a 14 nap mellé évente. Ez plusz azért, mert a karrierjét építő pártmunkásnak jót tett, hogy van egy stemplije, és az is röhejes volt, hogy hármasnál rosszabbal nem vizsgálhatott le senki, hogy az osztályátlag meglegyen. Tehát ott olyan nem volt, hogy bukás, hogy meglegyen a marxista egyetem átlaga, és voltak olyan suttyó tabók, akik a három év filozófiai tanítás után még azt se tudták megkülönböztetni, hogy mi a különbség a materializmus és az idealizmus közt, ami mondjuk egy általános iskolai tétel. Tehát magyarul ez egy olyan karrierképző, műpapírforma dolog volt, ami egyből kiderült, hogy mire megy ki a játék, és ott az történt gyakorlatilag, hogy unatkoztak ezek az emberek, mert egyrészt egy kukkot se értettek abból, amit előadáson hallottak. Azok a könyvek, amiket ehhez gyártottak, azok szinte olvashatatlanok voltak. Szóval nem véletlenül jártam én a könyvtárba, mert egyszerűen annyira rosszak voltak azok a tankönyvek, amit erre gyártottak, hogy azt mondtam, hogy akkor én inkább eredetiben olvasom a műveket, abból legalább valamit magamhoz tudok venni. És azt hiszem, ezért foglaltam el egy elég speciális helyet ebben az értelmiségi közegben, és tudtam eleinte olyan filmeket csinálni, amik ezt érzelmileg sokkal inkább megközelítették. Tehát a termelő emberhez, a munkásosztályhoz, a külvároshoz való viszony. Mert egy külvárosban is éltem, mert 18 éves koromtól ugye a saját lábamra álltam, külvárosba jártam dolgozni, és a vizuális kultúráim is észre-

vette annak a tárgyi és egyéb világát, és ebből születtek az első ilyen filmversek, vagy nem tudom mi.

– Hogyan kerültél a filmgyárba?

– 18 éves koromban kerültem a filmgyárba, a munkásosztály-részébe, mint elektroműszerész, és már 14 éves koromban ilyen nyári munkásként is dolgoztam ott egy hónapot, a nagy vetítőben, ami a hangosztálynak a része volt, és láttam azt az összes hazug filmet, amik ilyen másfél órás játékfilmek voltak, totál apologetikai a szocialista realizmusnak, és ezek a hazug, másfél órás műrealista filmek annyira felbosszantottak engem, hogy azt mondtam, hogy na, akkor meg kell mutatni azt, hogy mi a valóság és annak mi a költői megfogalmazása, ráadásul szöveg és mindenféle ilyen ideológiai duma és betanított, a színészek által elmondott dialógusok nélkül vizuálisan kell megfogalmazni azt, hogy mi az a világ, amiben élünk. Ezért irányultam én ellenszenvből, dühhől és lázadásból afelé a formanyelv felé, ami elsősorban vizuálisan fogalmaz.

Annyira földegesített, hogy 25-ször, 30-szor, 50-szer, 100-szor kellett egy-egy felvonáson végigmenni, amire sikerült összekeverni, fényhangra átírni. Ebben, mint melós, végig részt vettem, mint szalagjász, akinek be kellett fűzni a dialógus-szalagokat, tehát ki kellett szolgálni a játékfilmek keverését, és ezért szinte fejből megtanultam az egész játékfilmet, akár akartam, akár nem, mert amikor már huszonötödször veszed fel ugyanazt a dialógust, vagy keverik össze, akkor már belemegy az agyadba. Na, most ezek hihetetlenül hazugok voltak. Kevés kivételtől eltekintve. Szóval ez a fajta érzés bosszantott föl engem annyira, hogy azt mondtam, majd én megmutatom, hogy mi az a valóság, amit meg kell érinteni, tehát ebből a dühhől származik a Bisztró című film,<sup>32</sup> A vázlat című kisfilm, amit most találtam meg, és a Háy Ágival<sup>33</sup> csináltuk egy éjszaka. A Tiltakozók című film, ami már csak kis cafatokban van meg, amin az Angela Davis<sup>34</sup> szól, hogy mit szól hozzá a mai fiatalság, hogy az az Angela Davis kicső-

32 == A Bisztró című film 1969 és 1972 között készült. „Ott laktam a Ráday utca végén a Boráros térnél, ahol volt egy nagyon lerobbant bisztró, ahol a melósok kajáltak, akik vagy Csepelről jöttek be, vagy oda mentek ki, vagy a 23-as és a 30-as villamossal jártak. Tehát a külváros és a belváros találkozásánál volt, és annyira nyomorúságos volt az a hely, hogy nagyon »meghatott« az emberek nyomora, akármilyen furcsán hangzik is. [...] összevágtam a külvárosi képeket, amiket összekomponáltam a bisztróban lévő emberek arcával. Tulajdonképpen az volt a koncepció [...], hogy az embereknek a környezete, amiben élnek, az mindenképp rányomja a bélyegét a létezésükre. [...] És akkor egy nagyon romantikus zenét tettem alá. Schubert Befejezetlen szimfóniájának első tételét, arra vágtam meg a filmet. Kétszer 8-as film volt, emlékszem 42 Ft-ba került egy tekercs hívással együtt. Minden héten megspóroltam egyet a fizetésemből. Kaptam egy kamerát kölcsön, és azt hiszem, hogy egy évig forgattam és utána vágtam egy évig.” 1990. okt. 4. „Filmnapló”. Szirtes, 1990.

33 == Háy Ágnes: grafikus, animációs filmkészítő.

34 == Angela Davis (1944–): amerikai újbaldali filozófus, emberjogi aktivista. 1970-ben részt vett egy fegyveresen elkövetett börtönszöktetési kísérletben, melynek négy halottja volt, ezért bűnszövetségben elkövetett emberölés vádjával bíróság elé került. A vád alól nem sikerült tökéletesen tisztáznia magát, de az esküdtszék a növekvő hazai és nemzetközi tiltakozó mozgalom hatására 1972-ben felmentette.

da, és hogy viszonyulnak hozzá, hogy miért kell nekünk ömellette kiállni, és kiderül, hogy a fiataloknak halvány fogalmuk sincs arról, hogy ki ez az Angela Davis, és nekünk miért kell ezt csinálni. A vietnámi háborúról szóló Szelet című 16-os riportfilm, ami pontosan akkor készült el 1973-ra, mire nagyjából éppen véget ért a vietnámi háború, tehát okafogyottá vált, de az például... az Eötvös Klubban forgattuk ezt a riportfilmet, ahol szintén rákérdeztem arra, hogy miért fontos nekünk a világ másik felén lévő vietnámi háború, tehát miközben költői filmeket csináltam, közben azért próbáltam ilyen riportfilmekben is rákérdezni a valóságra, mert annyira bosszantott engem ez a fajta hazugságömleny, amit a filmgyárból kaptam.

Tehát ez a düh vezérelt, aztán ezért alakult ez a dolog formanyelvileg inkább a költői és vizuális filmek felé, mert annyi hamisságot véltem felfedezni az élő beszédben és annak a manipulálásában, tehát hogy egy beszédben össze tudod vágni egy dolognak a jelentését, de annak az ellenkezőjét is. Tehát úgy éreztem, hogy az a fajta manipuláció, amit vágással el lehet érni egy ilyen riportfilmben, az nem igazán az én világom. Én a mozgókép nyelvén szerettem volna, a dumafilmeiktől teljesen távol a saját nyelvemet kialakítani, és ebben megerősítettek engem olyan gyönyörű filmtörténeti munkák, mint a Dziga Vertové<sup>35</sup>, az Eizensteiné<sup>36</sup>, a Walter Ruttmanné<sup>37</sup>, később Magyarországon a Huszárík Zoltáné<sup>38</sup>, a Novák Márké<sup>39</sup>, a Tóth Janóé<sup>40</sup>, tehát a filmköltészetnek azért volt néhány olyan példája számomra, amiket mestereimnek tarthattam, és úgy éreztem, hogy én inkább ezen az úton indulok el.

– És ezekre hogyan találtál rá?

– Az nagyon jópofa volt. Képzeld el, hogy annyira felbosszantottak ezek a filmek, hogy megalapítottam a Mafilm amatőr filmklubját, amitől mindenki eltátotta a száját, mert ott volt egy csomó mechanikai műszerész, villanyszerelő, világosító. És mondtam, gyerekek, hát csináljunk saját magunk egy amatőr filmklubot, kinyomtattam egy tagsági igazolványt, a KISZ támogatását megkaptam, volt egy klubhelyiségünk, és akkor vásárolhattunk, igaz, hogy nem 8-as filmet, hanem harmincötös filmet szakszer-

35 == Dziga Vertov (1896–1954): szovjet filmrendező, a dokumentumfilmzés és a filmhíradó klasszikusa. A montázstechnika kidolgozója, teoretikusa és megvalósítója.

36 == Szergej Mihajlovics Eisenstein (1898-1948): szovjet filmrendező és teoretikus. Avantgárd színházi díszlettervező, majd rendező, aki nagy híve volt a hagyományos művészi formákat radikálisan elutasító áramlatoknak, és kialakította az ún. attrakciós montázs elméletét. Felfogása szerint két egymást követő kép összehatásából olyan új jelentés születhet, amely jelentést önmagában egyik kép sem tartalmazza. Lásd: Geréb, é. n.

37 == Walter Ruttmann (1887–1941): német filmrendező, nevéhez több kísérleti, valamint dokumentumfilm készítése fűződik.

38 == Huszárík Zoltán (1931–1981): filmrendező, forgatókönyvíró, dramaturg, grafikus.

39 == Novák Márk (1935–1972): filmrendező.

40 == Tóth János (1930–2019): operatőr, kinematográfus, filmrendező, dramaturg.

vezeti alapon, azt hiszem, két forintért méterét, amire fotózhattunk, mert ugyanolyan széles, mint az a film, amit betesz a fényképezőgépbe, és akkor vehettünk nyolcas filmet is, tagdíjat szedtünk, és abból finanszíroztuk ezeket a kisfilmeket. Meghívtunk olyan alkotókat a Balázs Béla Stúdióból, akiknek levetítettük a filmjeit, ingyen diszponálhattunk vetítőtermet, filmkópiákat, tehát mivel a filmgyár keretén belül voltunk, ezért könnyebben hozzájutottunk filmtörténeti munkákhoz. Így például a Magyar Dezső Büntető expedíció című filmjét, amiben szinte egy mondat sincsen, de végig egy büntető expedíciót látsz ötven percig, amint lovakkal elindulnak, és egy faluba bemennek, és megbüntetik a falu lakosságát, és megpróbálják lelőni a forradalmárokat, de azok újra és újra életre kelnek, ez a lényege.

Úgyhogy én elkezdtem egy amatőr filmprogramot csinálni a filmgyáron belül, és egy idő után feltűnt, hogy egyre többen járnak oda, ott forgattam le a Tiltakozókat. A Szelet című film, ami a vietnámi háborúról szólt már az ELTE Amatőr Filmklub<sup>41</sup> keretében készült, de ez a filmklub-tagság, ez oda is átkerült. Feltűnt ez [ti. az amatőr filmklub népszerűsége] a párttitkárnak is meg a KISZ-titkárnak is, aki odajött, és azt mondta, te, Andris, nem jó ez az amatőr filmklub, ezt szüntessétek meg, mert nem ért vele egyet se a párt, hogy itt egy ilyen belső mozgalom indul el. Hát mondom, ne haragudj, de mi közöd neked ehhez az egészhez? Azt mondja, hát azért, mert én vagyok a KISZ-titkár. Hát mondtam, hogy szarok rá, de végül is megszüntették ezt az amatőr filmklubot, akkor avanszáltam át vagy mentem át az ELTE Amatőr Filmklubba. Tehát volt egy ilyen mozgalmi jellege is, nem tudtam a kettőt különválasztani egymástól, mert valószínű az apámtól örökölt szervezőképességem azért az működött, dolgozott. De mivel melós voltam, viszont azt azért a melósok közt is tudta a művezető meg a csoportvezető meg az osztályvezető, hogy azért ez a Szirtes Andris a Révész filmigazgató<sup>42</sup> által lett benyomva, mert mindenkiről tudták, hogy ki nyomta be, honnan jött, ki protezsálta be. Tehát vele vigyázni kell, bármit is mond. És például olyan kritikai megjegyzéseket tettem a filmgyárban uralkodó maffiózó viszonyokról meg gazdasági csalásokról meg lopásokról, lenyúlásokról, hogy az föltűnt az ottani hangosztályvezetőnek, aki azt mondta, na, ezt a Szirtest valahogy el kell tüntetni innen, de mivel nem szabad hozzászólnunk, mert főntről van ez a dolog ide téve nekünk, ezért vádoltak meg, hogy elloptam egy rádiós fogót, és akkor, miután meghökkenésükre önmagam ellen kértem a XIV. kerületi munkaügyi döntőbizottságnál egy fegyelmit, nem tudták bizonyítani, de áttettek a Mafilm 1-es telepről a száműzöttek telepére, a Mafilm 2-es telepre. Tehát ilyen módon szabadulva meg ettől az állandó kritikusi szemléletet mutató, lázongó fiatalalembertől.”

41 == Az ELTE Amatőr Filmklubjában filmtörténeti és kortárs, valamint premier előtti filmvetítéseket tartottak. A Filmklubból olyan alkotók pályája indul, mint B. Révész László, Gulyás Gyula, Ráday Mihály vagy Jeles András. Bővebben: Gelencsér, 2016.

42 == Révész Miklós, a Mafilm igazgatója.

– Milyen volt a filmgyár légköre?

– Engem rettentően bosszantott ez a fajta rongyrázás, ráadásul az, hogy hazugságokat gyártottak közben. Tehát az a fajta agymosó gépezet, ez a négy darab játékfilmstúdió. Na most a dramaturg ott azt jelentette, hogy egy olyan megfigyelő ember, aki mindenhol ott van, mindent megfigyel, de nem a BM-nek jelent, hanem a főnökének, az adott stúdióvezetőnek, őt informálja arról, hogy milyen pletykák terjengenek, ott ül a filmgyári büfében, mindenütt ott van, minden helyen megjelenik, vetítéseken, partikon, satöbbi. És gyakorlatilag ebben a mocsokban ő abból él, hogy az információt szállítja a főnökének. Nem lehet őket hagyományos értelemben vett téglának nevezni, mert mondom, nem a Belügyminisztériumnak szolgáltatották az információt, de adott esetben voltak olyanok, akik például a párttitkárnak vagy a szakszervezeti főnöknek vagy a filmgyár igazgatójának vagy a termelési főnöknek szolgáltatották az információt, és ezek az öreg emberek, ezek ott ültek a filmgyári büfében, és egész nap ultiztak. Tehát körülbelül úgy nézett ki, mint egy Al Pacino-filmben, ezek a maffiózó főnökök ott ülnek, és várják a dohányt, ők már nem szólnak bele semmibe, csak ha baj van, akkor megmondják, hogy kit kell kinyírni. Na most ebben ott volt a Nyers Rezsőnek a testvére, aki első elvtárs volt az egyik, és még volt egy pár, hirtelen nem ugrik be a nevük, de összejött egy ultiparti. És emlékszem rá, amikor én összevesztem a Németh András-sal, az egyik osztályvezetővel, akkor azt mondták, na, ezt a Szirtes gyereket hívjátok csak ide, és akkor odahívtak, és ott álltam az öreg vén maffiózók ítélőszéke előtt, akik rám néztek, és egyből láttam rajtuk, hogy hát hihetetlen suttyók és bunkók, de mivel olyan kapcsolatrendszerből jöttek, ők voltak gyakorlatilag ennek az egész maffiának a vezetői. Nem művészeti szempontból, hanem szervezeti szempontból, mert ugye ez nem volt más, mint egy tervekötéses vállalat. Le kellett gyártani évi 16 játékfilmet négy stúdiónak, négyet, négyet, négyet. Fejenként határidővel, gyártási költséggel satöbbi. Na most azt is megtapasztaltam, hogy ebben a művészvilágban a tehetséges embereket iszonyúan támadták. Tehát nagyon sok alkotói kapcsolat azért ment tönkre, mert egymásnak ugrasztották ezeket a sokszor sérült, önmagában bizonytalan, adott esetben hiú, érzékeny művészlelleket, például a Tóth Janót a Huszárik Zoltánnal összeugrasztották, a Bódy Gábort<sup>43</sup> a Lugossy István<sup>44</sup> nevű operatőrrel. És akkor ez a filmgyári gépezet azt mondta, ahhoz, hogy megbízhatóan sikerüljön a te munkádat végrehajtani, majd odateszünk egy megbízható alkotóművészt melléd, aki segít neked végrehajtani a te elképzeléseidet. Magyarul azt láttam, hogy bizonyos művészeti vállalkozások, amelyek megpróbálnak túllépni ezen az ideológiai maszlagon, és megpróbálnak kicsit kiemelkedni ebből, és a saját nyelvükön megformálni egy filmet, azok mindig megtörttek ezen a filmgyári gépezeten, tisztelet a kivételnek, de azt talán egy kezemen meg tudom számolni.

43 = Bódy Gábor (1946–1985): filmrendező. Filmművészete mellett videoművészete és elméleti munkássága is meghatározó.

44 = Lugossy István (1943–2019): fotóművész, filmrendező, operatőr.

*Na most ezt magam is megtapasztaltam, amikor öt évig dolgoztam a Hajnal<sup>45</sup> című filmemen, és akkor bementem a Balázs Béla Stúdióba, és azt mondták, hogy jól van, Andris, megcsinálhatod a Hajnalt, véglegesítheted itt, de csak akkor, ha a most futó Woyzeck című előadásról csinálsz egy másfél órás dokumentumanyagot, mert ebben benne is vagy ott az orfeósok közt, benned megbíznak, tehát ha azt leforgatod nekünk, akkor utána hajlandóak vagyunk véglegesíteni a te Hajnal című filmedet. Tehát ez volt az alku tárgya. Az ember az életében köt alkukat, és ráadásul utólag nem is bánom, hogy ezt megcsináltam, mert ha nem is tökéletes munka lett a Woyzeck filmről, de végül is az egyetlen hiteles dokumentum, ami megmaradt, és sokan örülnek neki, hogy egyáltalán megvan.<sup>46</sup>*

*De mondok egy példát: Odarohan hozzám a hangosztályon a hangmérnök, és azt mondja: Andriskám, javítsd meg ezt a szócsövet, most hoztam a 3-as műteremből. Bekapcsolom, mondom, hát ez tök jó. Azt mondja, igen, de csinálj benne valami hibát, és utána javítsd ki. De mondom, hülye vagy? Most rontsam ezt el? Azt mondja, igen, ez az úgynevezett műbalhé. És mondom, az mi? Azt mondja, elrontottam egy felvételt, de nem mondhattam azt, hogy én szúrtam el, hanem elkezdtem üvöltözni, hogy rossz ez a szócső, és ezért nem sikerült a felvétel, merthogy a rendezőasszisztens nem tudta megnyomni a gombot, és nem tudta instruálni a színeszt. Úgyhogy gyorsan kikaptam azt a szócsövet, idehoztam neked, rontsd el gyorsan, akkor megmutatom nekik, hogy rossz, és utána visszahozom, és kijavítod. Na most számtalan ilyen [volt], ez csak egy apróság, csak mint jellegzetes dolgot mondom, hogy az ilyen műbalhékból állt össze ez az egész társadalom. Ha a hazugságnak ezt az elemi szintjét veszed, akkor rájössz arra, hogy ez az egész szocialista struktúra ezzel az alaphazugsággal, hogy a munkásosztályé a hatalom, és hogy a népé a hatalom, és hogy az egész a nép érdekében van. Ilyen apró hétköznapi hazugságok sorozatából épült föl ez az egész. Most ezt azért én 16-18 évesen, mint kétkézi munkás, ipari tanuló, ugye már 14 éves korától az ember, mint a filmgyári mély, sötét zugokba betekintő melós, pontosan láttam. Közben végzem ezt a látszatiskolát, nem az évi 21 napos szabadságért, hanem azért, mert érdekelt a filozófia, az esztétika, a közgazdaságtan egyáltalán nem érdekelt, de a munkásmozgalom-törté-*

45 == Hajnal (1973–1980): avantgárd filmvers a munkások életkörülményeiről és esetleges forradalmáról. Helyszíne a külváros, a gyárak környéke. Forgatása közben Szirtes-től (mivel engedély nélkül filmezett) elkobozták a filmet, majd két hét múlva értesítették, hogy BM munkatársai megnézték a negatívot, és kémtevékenységre utaló elemeket nem találtak benne. Ezért az előhívott filmet és a negatívot is visszaadták. Ezután Szirtes több alkalommal is direkt elkoboztatta a gyárórsággal a filmet, amit így mindig a BM költségén hívattathatott elő. Ehhez fűződik a beszerzési kísérlete is, melynek keretében azt ajánlották neki, hogy a filmek előhívásáért cserébe szolgáltatasson információt, amit Szirtes megtagadott. Bővebben: Szirtes, 2005: 170–173.

46 == Georg Büchner *Woyzeck* című darabját 1977-ben mutatták be. A BBS keretében készült film rendezője Szirtes András volt.

nelem megint érdekelt, mert az történelem. És akkor ez a kettő, ez összeállt bennem egy világképpé, egy kritikus szemléletté. És szerintem ezekből gyökerezett az én művészi erőm.

– Hogyan lehetséges az, hogy a te filmjeidet nem tiltották be?

– Hát megmondom, mi volt ennek a logikája: nem akartak több mártírt, ugyanis akkoriban a Jeles András filmjét betiltották.<sup>47</sup> Aminek az lett a következménye, hogy ezt véres kardként körbehordozta a Jeles, nemcsak Magyarországon, hanem Európában és mindenütt. És azt mondták, nem kell több mártír. Nem akartak több mártírt. A Szirtes filmjeit nem tiltjuk be, mert abban a pillanatban ő elkezdene ugyanezt csinálni. Úgyhogy a Gravitáció című kisfilmemnél azt mondták, a munkásórt ki kell vágni, különben nem mehet az Oberhauseni Filmfesztiválra.<sup>48</sup> Mondtam, én vágó vagyok, ennek fele se tréfa. Kivágtam, aztán zsebre vágtam a tekercset, majd ott visszarágasztottam, amikor kiértem. A Pronuma bolyoknál<sup>49</sup> az történt, hogy volt egy olyan tendencia a Filmfőigazgatóságon, hogy bizonyos emberkéek úgy érezték, hogy úgy kell megváltoztatni ezt a társadalmat, hogy be kell szállni ebbe a gépezetbe, és belülről kell megváltoztatni. Amiben én nem hittem, mert azt mondtam magamban, hogyha valaki átveszi ezt a szisztémát, és belülről próbálja megváltoztatni, észre se veszi, és ugyanolyanná válik, mint a többi, mert ez a természetes alkalmazkodás. Úgyhogy a Tóth Klári például, aki a filmfőigazgató jobbkeze volt, azt mondta: Andris, én láttam ezt a filmet, majd félrehívom a kritikus részeknél a filmfőigazgatót, hogy telefonja van. De hát, mondom, az egész filmre nem fogod tudni kihívni. Azt mondja, de ezt bízd rám! Én megcsinálom azt, hogy ne tudja összeállítani a képet, állandóan zavarni fogják őt. Visszatérve, így is történt. A támogat-tűr-tilt az általában a már elkészült munkákra vonatkozott.

A főiskoláról bekerültek fiatalok a filmgyár gépezetébe, ahol valamelyik játékfilmstúdióba először asszisztens, gyakornokként, majd rendezőasszisztensként, első, második-, harmad-rendezőasszisztensként mentek föl szépen a ranglétrán, kitanulták, hogy hogy kell az ízlésnek megfelelő játékfilm-forgatókönyveket írni. Tehát ha te írtál egy forgatókönyvet, volt, hogy 15-20-szor átírtatták veled. Volt, aki ebből élt. Például a Tóth Janót kérdeztem, te Janó bácsi, négy éve vágjuk ezt a filmedet, ezt az örök mozit. Miből élsz? Azt mondja, hát, Andriskám, mindig írok egy forgatókönyvet, adnak rá húszezer forintot, és utána beteszik a fiókba. Azt mondja, nézd meg, van itt egy redőnyös szekrényem, ebben van körülbelül 150 forgatókönyv, ezeket mind én írtam. Azért, mert ebből

47 == Jeles András Álombrigád című filmje 1983-ban készült el, de betiltották, és csak 1989-ben kerülhetett a mozikba.

48 == Az 1954-ben alapított Oberhauseni Nemzetközi Rövidfilmfesztivál a legrégebb és legrangosabb rövidfilmfesztivál a világon.

49 == A Pronuma bolyok története (1983): laza szerkezetű, történeteszekvenciákból álló film, az 1980-as évek alternatív értelmiségének közérzetrajza. A film zenéjét az egykori URH együttes tagja és a későbbi Európa Kiadó zenekar vezetője, Menyhárt Jenő szerezte. Szirtes, 2005: 266–267.

élek, hogy legyen meg a betevő, de már tudom előre, hogy úgyse fogják elfogadni. Ennek a redőnyös szekrénynek lezártam az ajtaját, és eldobtam a kulcsot. Nagyon kevés olyan ember volt, aki ezt kibírta idegileg úgy, hogy nem akklimatizálódott. Mert azért itt is a természet törvénye uralkodik, ha nem alkalmazkods a környezethez, elpusztulsz. Ezért lett öngyilkos a Novák Márk, ezért disszidált a Magyar Dezső,<sup>50</sup> és még sorolhatnám, volt egy pár az 50-es, 60-as, 70-es években, akik nem túrték el ezt az izlés-terrort, és ezért más utat választottak vagy az életükben, vagy a halálukkal.

A támogatás-tűrés-tiltás a már elkészült tervekötles filmek cenzúrázásánál jött számba. A támogatott az az volt, amelyik teljes zöld utat kapott és a mozhálózatban lehetett vetíteni. A túrt az az volt, amelyet csak klubhálózatban lehetett vetíteni, de nagy mozhálózatban nem, és a tiltott az pedig az, amit egyáltalán nem.

Erdély Miklóssal elég jóban voltam, nem én, hanem a feleségem, a Gecser Lujzi nagyon jó barátnője volt az ő feleségének, Szemes Zsuzsinak, mind a ketten textilművészek voltak. Tehát összejártunk, és látta a Miklós, hogy én egy ilyen kis kamerával a Naplómát forgattam, és kérdezte, mi ez az örület, és még miket csinálok. Hát, mondom, gyere el, azt[án] nézd meg a Balázs Béla Stúdióban, és akkor mondta, hogy neki meg az a gondja, hogy itt a Partita című filmje, de mivel orosz viccek vannak benne, elkobozták a kópiát, de megvan a munkakópia meg a hang. Hát akkor, mondom, bízd rám, én tudom, hogy kell ezt csinálni. Lehúztam róla egy negatívot, átírtam a fényhangját, és elkészült feketén. De még számtalan ilyen történet volt.

Például amikor a Jávor István, a Pityesz, a fotós azt mondta, hogy ő szeretne a Hegedűs András nevű miniszterelnökkel egy riportfilmet csinálni. Hát, mondom, csinálj! Azt mondja, de tudsz nekem szerezni 16-os vetítőgépet? Mondom, persze, ezt a riportfilmet 16-os kamerával, magnóval csináld meg, vágd össze, és majd én gondoskodom a standardizálásáról. És akkor én már a Balázs Béla Stúdió vezetőségi tagja voltam, úgyhogy be kellett járni a Kőbalmihoz,<sup>51</sup> aki akkor filmfőigazgató volt, és az előző évnek a filmjeit elemezte. Kérdeztem tőle, hogy a Hegedűs András-filmmel mi van. Azt mondja, arról nem is akarok tudni. Mondom, már ne haragudj, de ezt a struccpolitikát, ezt hagyjuk. Attól, hogy te bedugod a fejed a homokba, attól még ezt a filmet mi megcsináltuk. Azt mondja, igen, elég sok fejmosást is kaptam miatta, mert a barátotok a szabadegetemen meg nem tudom, hol vetítgeti illegálisan. Mondom, nem illegálisan vetítgeti, hiszen a Balázs Béla Stúdió filmje. Azt mondta erre, hogy de azt a tudtom és beleegyezésem nélkül csináltátok meg. Mondom, a többit is, mert te nem szólhatsz bele abba, hogy mit csinálunk, csak abba, hogy azt hol vetítjük. Erre azt mondta, arról tudni se akarok. Mondom, jó, akkor te nem tudsz róla, de azért az van. Na most így is születtek munkák, nem túl sok, egy kezemen meg tudom számolni, de a betiltásnak a határán mozogtak, csak mondom, nagyon okos politikával azt csinálták, hogy a túrt kategóriába tették azokat a filmeket, ahol nem akartak

50 == Magyar Dezső (1938–): forgatókönyvíró, filmrendező. 1980-ban emigrált.

51 == Kőhalmi Ferenc (1941–2016): filmfőigazgató.

*mártírt csinálni, és belőlem nem akartak mártírt csinálni, mert azt mondták, bőven elég egy. Úgyhogy ez a kérdésedre adott válasz, de csináltak olyat például, hogy amikor a Pronuma bolyok története ment az Alkotás moziban, és ha odajött a több mint 300 ember, megvették a jegyet, akkor a gépész kapott egy telefont a filmfőigazgatóságtól, hogy rontsa el a fényhangot. A fotocellát emelje ki, és akkor nincs hang. És hát ömlöttek a nézők moziba, odamentünk a haverokkal, hogy hát mi is ott legyünk, mint alkotók, és azt mondták, hogy nem tudjuk megtartani a vetítést, mert nincs hang. Mondom, dehogynem. Én fejből tudom az egész filmet, úgyhogy én leutószinkronizálom az egészet, és odaálltam a vászon alá, és annyira a fejemben volt minden snitt meg a ritmus, mivel ugye én is vágtam, hogy képzeld el, hogy a másfél órás filmet leutószinkronizáltam. Teljes szájszinkronnal, mint egy profi. Úgyhogy egy ilyen performanszot tartotunk, és égett a feje a vetítógépésznek, és akkor fölmentem, mert ugye hát én elektroműszerész voltam. Mondom, na honnan szedted ki azt a fotocellát? Nyisd ki nekem azt a fényhangkaput, és akkor elpirult. Mondom, figyelj, itt a hanglámpa, úgy látom, az világít, csak éppen a fotocellát szedted ki belőle, akkor most már tedd vissza szépen. Tehát magyarul azért ilyen módon próbálták megfűrni bizonyos esetekben egy-egy filmnek a bemutatóját, majd például nem engedték külföldre. Tehát a külföldi vetítésknél nagyon megnézték, hogy mi az a film, és hogyan jelenjen meg. Tehát magyarul azért itt egy komplex gépezet működött.”*

### **== = Összegzés**

A Szirtes Andrással készült interjú több szempontból is értelmezhető, melyek közül jelen írás keretei között kettőre térek ki. Az egyik a kapcsolati tőke fontossága a Kádár-korszak kulturális mezőjében, a másik egy neoavantgárd művész viszonyulása a diktatúra hatalmi kereteihez.

Az interjú fontos megállapítása, hogy a hatalom beavatkozása kulturális alkotások, jelen esetben a filmek megszületésébe nem a filmtervek engedélyezésénél kezdődött, hanem amikor a főiskola kapuját kitérték vagy bezárták egy-egy jelentkező előtt. A főiskolára való bekerülés pedig nagy részben a kapcsolati tőkén múltott: „...hol ez az elvtárs telefonált, hol az a művész, hogy az ő fiacskáját, lányocskáját föl kell venni. Szegény zsűri tagjainak pedig már főtt a fejük attól, hogy kiket muszáj fölvenni, mert zöld útjuk van.”<sup>52</sup> A főiskolán pedig megkezdődött a bekerült fiatalok – azaz a későbbi alkotók – képzése, melynek keretében megtanulták a rendszer által diktált szabályokat: „Aki a főiskola négy vagy öt évét kibírta egészségesen, az valami csoda volt, mert ott egy agymosó gépezet indult el, ahol mintákat és beidegződéseket vertek a gyerekek fejébe. [...] azt láttam, hogy a főiskolán is, de később a filmgyárban is az irodalmi művek reprodukciója történt filmnyersanyagon, ami az agymosó gépezet egyik mintája volt. Tehát pontosan meg volt szabva, hogy milyen dialógusok legyenek benne, a színészek hogy jöjjenek be a szobába, milyen legyen az egymáshoz való

52 == Szirtes, 2022.

*viszonyuk, tehát fényképezett színház volt az egész, és nem filmművészet. Tehát nem arra törekedtek, hogy minden alkotó a saját formanyelvi világát dolgozza ki, arra nem igazán volt mód, hanem egy megadott novellából filmet kellett varázsolni.”<sup>53</sup>*

A főiskola szerepe emellett a kapcsolatrendszer – azaz a politikai tőke – kiépítésében is fontos volt, ami, később kiegészülve a filmgyárban a ranglétra egyes fokainak kijárása közben megszerezhető kapcsolatokkal, fontos szereppel bírt az államilag dotált – tehát a támogatott kategóriába tartozó – filmkészítési lehetőségért folytatott küzdelemben.

A keretekhez kapcsolódóan ugyancsak fontos az a beszélgetés során többször előkerült gondolat, hogy a politikai keretek hogyan határozták meg a kulturális mező működését. Több alkotó pályáját törte meg, hogy nem tudott vagy akart az ideológiai keretekhez alkalmazkodni, így viszont nem volt lehetősége az alkotásra, hiába rendelkezett a mezőben ehhez szükséges kulturális tőkemennyiséggel, szak tudással és tehetséggel: *„Nagyon kevés olyan ember volt, aki ezt kibírta idegileg úgy, hogy nem akklimatizálódott. Mert azért itt is a természet törvénye uralkodik, ha nem alkalmazkods a környezethez, elpusztulsz. Ezért lett öngyilkos a Novák Márk, ezért disszidált a Magyar Dezső és még sorolhatnám...”<sup>54</sup>*

Ez utóbbi kérdéskör átvezet Szirtes András példáján keresztül a neoavantgárd művészek diktatúrához való viszonyulásához. Az interjú elkészítésével az volt az elsődleges célom, hogy Szirtes András egyéni alkotói és életstratégiáit tárjam fel: azaz hogy miért maradt ki tudatosan a szocialista művészet állami diskurzusából, illetve hogy hogyan küzdött meg ennek következményeivel. Az interjú teljes szövegéből két markáns gondolat kiemelését tartom fontosnak: az egyik az az ellentét, ami a Marxista Egyetemen tanultak és a való élet között húzódott. Szirtes egyéni élettapasztalata, melyet a munkások között töltve a mindennapjait, ahogyan ő fogalmazott: „melóként” szerzett, éles ellentétben állt a rendszer ideológiai alapvetésével (amelyről az egyetemen sokat olvasott), illetve annak politikai hatalom által a gyakorlatba való átültetésével. Ez a fennálló politikai rendszer olyan szintű megkérdőjelezéséhez vezetett, amely tulajdonképpen lehetetlenné tette a hivatalos művészetbe való bekapcsolódást. Fontos hangsúlyoznunk, hogy Szirtes bár járt a Filmművészeti Főiskolára, de „csak” vágó szakon, nem pedig filmrendezőként, ami bizonyos pontokon akadályozhatta filmes karrierjét, de biztosította számára a szellemi-művészi különállás lehetőségét.

Fontos kiemelnünk azt is, hogy mi tette lehetővé mégis Szirtes András számára, hogy ha csak szűk keretek között, állandó anyagi nehézségek mellett is, de alkotasson. Ebben az interjú alapján két tényezőnek volt szerepe: az egyik az apa, Szirtes Zoltán, aki „sittes” kapcsolatait kihasználva a háttérből segített, ha erre fel-tétlen szükség volt (bár ez a segítség elsődlegesen a mindennapi élet konfliktusainak

53 == Uo.

54 == Uo.

elsimítására vonatkozott), a másik a Balázs Béla Stúdió, amely ha korlátozottan is, de támogatni tudta a neoavangárd alkotókat.

Míg a nyugati neoavangárd művészet az avantgárd intézményesítésének kritikájából alakult ki, addig Magyarországon a szocializmus dogmáinak ellenében. A magyar neoavangárd kibontakozásában és működésében nagyon lényeges szerepe volt az alkotók művészi csoportosulásainak, amelyek általában organikusan jöttek létre, változtak vagy épp bomlottak fel attól függően, hogy a tagok milyen művészeti kérdéssel foglalkoztak. A neoavangárd (kísérleti, experimentalista) filmesek nem törekedtek a hivatalos filmművészet fő áramlatába bekerülni, mert úgy vélték, ez látásmódjukat veszélyeztetné. Az, hogy eközben ezek a filmesek a BBS-ben még ha korlátozottan is, de filmkészítési lehetőséghez jutottak, azt eredményezte, hogy az 1970-es évektől a Balázs Béla Stúdióban jelentős, a nemzetközi irányzatokhoz is kapcsolódó avantgárd filmművészet jött létre, melynek keretei között olyan filmes másképp gondolkodók hozták létre kézműves igényű filmjeiket, mint az interjúban is megemlégett Erdély Miklós és Tóth János, vagy a történetét az interjúban megosztó Szirtes András.<sup>55</sup>

#### === Levéltári források ===

Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (MNL OL)  
M-KS 288. f. 4. cs. Az MSZMP Központi Bizottsága iratai  
M-KS 288. f. 5. cs. Az MSZMP Politikai Bizottság iratai

#### === Hivatkozott irodalom ===

Apor–Bódi–Horváth–Huhák–Scheibner (szerk.), 2018  
*Kulturális ellenállás a Kádár-korszakban. Gyűjtemények története.* Szerkesztette:  
Apor Péter – Bódi Lóránt – Horváth Sándor – Huhák Heléna – Scheibner  
Tamás MTA BTK Történettudományi Intézet, Budapest.

Assmann, 1999  
Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában.* Atlantisz, Budapest.

55 == Bővebben: Gelencsér, é. n.

Bartlett, 1986

Bartlett, Frederic C.: *Az emlékezés*. Gondolat, Budapest.

Bourdieu, 1986

Bourdieu, Pierre: Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In *A társadalmi rétegződés komponensei*. Szerkesztette: Angelusz Róbert. Új Mandátum, Budapest. 156–177.

Bourdieu, 2000

Bourdieu, Pierre: A mezők logikája. In *Olvasókönyv a szociológia történetéhez. II. Szociológiai irányzatok a XX. században*. Szerkesztette: Felkai Gábor – Némedi Dénes – Somlai Péter. Új Mandátum, Budapest. 418–430.

Dániel, 1981

Dániel Ferenc: BBS = Balázs Béla Stúdió. *Budapest*, 12. sz. 18–21.

Ember, 1971

Ember Marianne: Tízéves a Balázs Béla Stúdió. *Kortárs*, 12. sz. 2008–2010.

Gelencsér, 2016

Gelencsér Gábor: *Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei*. Kijarat Kiadó, Budapest.

Goffman, 1974

Goffman, Erving: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Harper, New York – London.

György, 2005

György Péter: Marslakóink titkos története. In uő: *Kádár köpönyege*. Magvető, Budapest. 129–156.

Halbwachs, 2018

Halbwachs, Maurice: *Az emlékezet társadalmi keretei*. Atlantisz, Budapest.

Havasréti, 2006

Havasréti József: *Alternatív regiszterek. A kulturális ellenállás formái a magyar neoavantgárdban*. Typotex, Budapest.

Huhák, 2018

Huhák Heléna: Közös élet, közös tér. Az Orfeo csoport kommunája Pilisborosjenőn. *Betekintő*, 2. sz. [https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2018\\_2\\_huhak.pdf](https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2018_2_huhak.pdf) (utolsó letöltés: 2022. július 20.).

Imre, 2003

Imre Zoltán: *Színház és teatralitás*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém.

Keresztényi, 2017

Keresztényi Ágnes: A magyar filmgyártás strukturális változásai, 1968–1975.

In *RMJ60: Tanulmányok a hatvanéves Rainer M. János tiszteletére*.

Szerkesztette: Fábíán Máté – Romsics Ignác. Líceum Kiadó, Eger. 93–109.

Klaniczay, 2003

Klaniczay Gábor: *Ellenkultúra a hetvenes–nyolcvanas években*. Noran, Budapest.

Klaniczay–Sasvári, 2003

Klaniczay Júlia – Sasvári Edit: *Törvénytelen avantgárd. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973*. Artpool–Balassi, Budapest.

Kónya, 1997

Kónya Anikó: Az emlékezés klasszikus szemléletének visszatérése. *Replika*, 26. sz.

141–145.

Marcsek, 2012

Marcsek, György: Történelem, emlékezet, cenzúra. A tanú mint emlékezhely.

*Studia Litteraria*, 1–2. sz. 144–145.

Pápai, 2009

Pápai Zsolt: Mellérendelő kapcsolatok. Az intézményesülés kérdései és a nyilvánosság problematikája a magyar új érzékenység filmjeiben. In *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerkesztette: Gelencsér Gábor. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest. 143–155.

Rácz, 2013

Rácz Attila: A fővárosi hatalmi elit professzionalizációja a Kádár-rendszerben.

*Múltunk*, 1. sz. 178–218.

Rajk, 2019

Rajk László: *A tér tágassága (életútinterjú)*. Magvető, Budapest.

Ring, 2008

Ring Orsolya: A színháztörténet harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években. *Múltunk*, 3. sz. 233–257.

Szirtes, 2005

Szirtes András: *Vándorszem*. Jonathan Miller, Budapest.

Szőke, 1989

Szőke Annamária: Piros fehér zöld. In: *Sub minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. ELTE, Budapest.

Szőnyei, 2005

Szőnyei Tamás: *Nyilván tartottak. Titkos szolgák a magyar rock körül 1960–1990*. Magyar Narancs – Tihanyi-Rév, Budapest.

Tábor, 1997

Tábor Ádám: *A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről*. Balassi, Budapest.

Takács, 2020

Takács Róbert: Nyugati tartalmak, fővárosi mozik és színházak 1980-as években. *In Medias Res*, 1. sz. 97–98.

Udvarnok–Varga, 2009

Udvarnok Virág – Varga Balázs: Variációk egy stúdióra. A BBS megalakulása és a kora-kádári kultúrpolitika. In *BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve*. Szerkesztette: Gelencsér Gábor. Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, Budapest. 15–28.

Varga, 2005

Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években. In *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Szerkesztette: Kisantal Tamás – Menyhért Anna. L'Harmattan, Budapest. 116–138.

White, 1997

White, Hayden: *A történelem terhe*. Osiris, Budapest.

==== Interjú ====

Szirtes, 2022

Interjú Szirtes Andrással. Készítette: Ring Orsolya. Kisoroszi, 2022. július 1.

**=== Internetes hivatkozások ===**

Gelencsér, é. n.

Gelencsér Gábor: A Balázs Béla Stúdió ötven éve. A kíséréstől a kísérletezésig.

[https://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=9987](https://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9987)

(utolsó letöltés: 2022. július 19.).

Geréb, é. n.

Geréb Anna: A rendezőfejedelem és diktátor. <http://www.filmkultura.hu/regi/articles/prints/eizen.hu.html>

(utolsó letöltés: 2022. július 19.).

Nagy, é. n.

Nagy Ádám: A peremvidék kavalkádja. A Balázs Béla Stúdió vázlatos története és irányzatai. <https://filmtett.ro/cikk/a-balazs-bela-studio-vazlatos-tortenete-es-iranyzatai>

(utolsó letöltés: 2022. július 17.).

Szirtes, 1990

Könyv Szirtesről 1990-ből. <https://www.szirtesfilm.hu/aszbook.html>

(utolsó letöltés: 2022. július 19.).

***Kulcsszavak***

=====

*film-színház, ellenkultúra, emlékezet*

# ***/ The World of Films in the Kádár Era /***

**Based on decisive life experiences in  
András Szirtes's artistic career**

The aim of the article is to present András Szirtes's film making career, mainly discussed from the perspective of his personal life experience. András Szirtes's film career sprouted in the Kádár era, but his neo-avantgarde works could at most be included in the "tolerated" category as they incorporated artistic approaches and artworks which did not have a simple and unambiguous visual language and were therefore incomprehensible for the system. The article focuses on an oral history interview conducted in July 2022. Based on Pierre Bourdieu's concepts of field and capital, I aim to analyse the world of filmmaking in the Kádár era relying on the life experience story unfolding from the interview and explore how the power relations of the dictatorship altered the rules of the field.

---



Maina Gielgud, a londoni Royal Ballet prímabalerinája  
televíziós felvételre készül, 1975.

Fortepan /Szalay Zoltán