

==== Mravik Patrik Tamás =====

/// Azonosítási játszmák az 1970-es évek filmkritikai diskurzusaiban

A magyar filmkultúra szerepét érintő viták
Lugossy László *Azonosítás* című filmjének recepciójában

*„Ime, hát megleltem hazámat,
a földet, ahol nevetem
hibátlanul írják fölém,
ha eltemet, ki eltemet.”*

József Attila:
(Ime, hát megleltem hazámat...)

Viszonylag kevés alkalommal fordult elő a magyar filmművészet történetében, hogy egy alkotás recepcióját olyan szerteágazó – helyenként feszült, másutt elemző mélységű vagy már-már abszurd iróniába hajló – vita övezte volna, mint az 1976-os *Azonosítás* című filmét. Lugossy László alkotása élénk kritikai visszhangot váltott ki, majd a vita egy igazán váratlan fordulattal a mű reklámanyagának részét képező filmajánló füzet szövege kapcsán terebélyesedett ki, és a konkrét filmtől eltávolodva a filmművészet, a reklám és a kritika általános szerepére is rákérdezett. A dolgozatban e vita különböző szintjeinek felfejtésével arra teszek kísérletet, hogy bemutassam a filmművészetrel kapcsolatos diskurzust és annak változásait az 1970-es évek második felében. Kik határozták meg, hogy hogyan lehet vagy kell egy filmről beszélni, a filmek tartalmát helyesen érteni és értékelni, milyen hatással volt ez az elkészült alkotásokra, alkotói pályákra, és mekkora mozgásteret volt a filmes szakma szereplőinek, hogy ezt a diskurzust alakítsák? Amellett érvelek, hogy az azonosítás, mint esztétikai és ideológiai aktus, a korszaknak nemcsak a film helyes értelmezéséért folytatott harcát hordozta magában, de ebben az esetben a filmművészet és

a filmkritika változó szerepének meghatározására tett kísérleteket is jelentette.¹ A megszólalók próbálták pozicionálni magukat ebben a vitában, amelyet az 1970-es években részben a magyar filmművészet – társadalmi hatásának vélt halványulásából fakadó – válságról szóló narratíva határozott meg. A filmművészet társadalmi szerepváltozása másrésztől lehetőséget nyújtott a kritikai diskurzus újragondolására is.

Ennek az összetett problémakörnek a megértéséhez az eredeti szövegek (sajtóanyagok és kiadott esszék) elemzése mellett elsősorban az *Azonosítás* rendezőjével, Lugossy Lászlóval 2019-ben készített interjúmra támaszkodom. Lugossy László nézőpontja két szempontból is megvilágító erejű lehet; egyrészt alkotóként közvetlenül érintették a filmjével kapcsolatos viták, másrészt a filmrendezői szerep mellett 1977-től a Magyar Film- és Tv-Művészek Szövetségének titkára, 1981-től főtitkára volt, így a filmszakmai közösség érdekérvényesítési lehetőségei és céljai tükrében is vissza tudott tekinteni az eseményekre.²

= = Párhuzamos olvasatok, modellezett párbeszéd. Az Azonosítás kritikai recepciója

Lugossy László első nagyjátékfilmje,³ az *Azonosítás* egy szovjet hadifogságból hazatérő bakáról, Ambrus Andrásról (Cserhalmi György) szól, aki több száz ezer társával együtt érkezik meg a magyar határra, hogy a megrázkódtatások után új életet kezdhessen.⁴ A korábban cselédsorban tengődő Ambrus számára ennek az igazságosabb

1 == Az azonosítás fogalmán jelen dolgozatban tehát azokat a diszkurzív törekvéseket értem, amelyek valamilyen tárgy – például az adott film mondanivalója, filmművészeti értéke, valamely karakter jelleme, de akár a filmről való kritikai diskurzus állításai – meghatározására törekedtek. A következőkben elemzett diskurzusban megszólaló aktorok – elsősorban a filmkritikusok – tudatosan reflektálva Lugossy filmjének címére tették magukévá az azonosító szerepét.

2 == Köszönöm Lugossy Lászlónak a teljes életművét, valamint a Kádár-korszak filmgyártási mechanizmusait mélyrehatóan áttekintő – szakmai és személyes vonatkozásban is rám nagy hatást gyakorló – interjút, illetve köszönöm a jelen kéziratra vonatkozó értékes tanácsait. Az interjú a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás részeként valósult meg 2019. július 11-én Budapesten. Az interjú az ELTE Filmtudományi Tanszék tulajdonát képezi.

3 == Lugossy karrierje generációja többi rendezőjéhez képest valamivel később indult be. 1961-ben végzett a filmfőiskola operatőr szakán, majd 1962-től a moszkvai filmfőiskolán és a MOSZFILM Stúdióban Mihail Romm és Grigorij Csuhráj vezetésével tanult filmrendezést. Az 1960-as években még nem rendezett, de asszisztensként már részt vett Kósa Ferenc *Ítélet* és Kovács András *Hideg napok*, később *Bekötött szemmel* című filmjeiben. Első komolyabb sikerének a Balázs Béla Stúdióban, Karinthy Frigyes *Cirkusz* című novellája alapján készült rövidfilmje, a *Különös melódia* számított. Ez adta aztán a lökést első nagyjátékfilmjének elkészítéséhez.

4 == Az alkotó megfogalmazásában a film azokról szól, „akiket úgy hajtottak a második világháborúba, hogy mire felocsúdtak, már kinn voltak a Donnál. A földjüktől, családjuktól parancsolták el őket, és belerántották a háborúba. Emberi kapcsolataiktól elszakítva, öntudatlanul kerültek a világegésbe, és nagyon sokan ugyanúgy kerültek ki belőle, ha egyáltalán kikerültek.” Ember, 1976: 16.

életnek az eléréséhez vezető első lépcsőfok a méltóság és a saját föld megszerzése lett volna. A fogolytáborban azonban nevét összecserélik egy szökött katonatársáéval, így hazai földre érkezve az azonosítás során mindenáron megpróbálja visszaszerezni nevét, ezzel együtt emberi méltóságát, földhöz való jogát. Ebben a személyes küzdelemben összekülönbözik a régi és az új világot képviselő hatalmasokkal: a hadifoglyok azonosítását koordináló hazatelepítési kormánybiztossal, egykori kommunista mozgalmárral, Csató Mihállyal (Madaras József), aki eleinte nem érti a szűkszavú, feldúlt Ambrus törekvéseit, valamint egykori gazdájával (Ludovít Greššo), aki megpróbálja kijátszani őt, és elorozni a földosztás során neki jutott földdarabot. Számos viszontagság után Csató megérti Ambrus kálváriáját, és személyesen áll jót érte.⁵ Az *Azonosítás* tehát az akkori közelmúlt még feldolgozásra váró történelmi valóságából emel ki egy részletet. Részben követi az 1960-as évek cselekvő filmjeinek hagyományát, ugyanakkor elbeszélésének hangvétele balladisztikusabb, a rendező nem törekszik átfogó társadalmi tablókép vagy program felvázolására, az ábrázolt korszak atmoszférája, emberi viszonyai a hangsúlyosabbak. Az atmoszférateremtő ábrázolás és ezzel összefüggésben a hős múltját, motivációit érintő szándékos szűkszavúság tág teret nyitott az értelmezés számára.

A kritikai recepció tartománya be is járta ezt a tág teret, miközben Lugossy alkotását a legtöbb hazai és külföldi kritikus jó filmként könyvelte el, annak vélt mondanivalójáról és kifejezetten a hős karakterével kapcsolatban a legkülönbözőbb – egymással párhuzamos vagy akár ellentmondó – értékelések születtek. Voltak, akik az 1950-es évek után tovább élő szocialista realista szemléletű karakterfejlődéshez hasonlatos öntudatra ébredést láttak Ambrusban. A legmagasabbra a *Film Színház Muzsika* cikke tette a lécet, amely egy céltudatos, határozott, okos hősről tudósít, akinek erős a hite: a „fogolyból lett ember szabadságtudatával” a lehető legmaka-csabbban küzd, hogy eljusson az igazságig, és minden bizonnyal „ha megkapta, majd másért fog ugyanígy, ugyanilyen hittel, elszántan, kétségbeesetten küzdeni”.⁶ Zay László, a *Magyar Nemzet* filmkritikáinak visszatérő szerzője inkább egy fokozatos öntudatra ébredés útjára helyezte a hőst, aki először csak kéri, azután keresi, végül már követeli is a saját nevét.⁷ Más olvasatokban Ambrus veszít karizmájából. Egy kétségbeesett lelencgyerekként tűnik fel, aki küszködik a neve visszaszerzéséért, mely szenvedés az egész film túldramatizáltságában is tükröződik – ahogy az *Élet*

5 == Csató és Ambrus viszonyáról Lugossy így fogalmaz: „Ambrus András emberhez méltó élete lehetetlen Csató Mihály forradalmi öntudata nélkül, és ugyanígy Csató forradalmiságának is elvész a tartalma, ha senkiért sem való. Ez közös ügy, nem ki-sajátítható.” Ember, 1976: 18. A két karakter viszonya önmagában is megérné az elemzést, e helyen azonban csak a főhős karaktere körül kialakult polémiát fogom részletezni, ami a vita továbbgyűrűzése miatt különösen fontos.

6 == Apáti, 1976: 8.

7 == Zay László: *Azonosítás*. *Magyar Nemzet*, 1976. április 1. 4.

és *Irodalomban* Galsai Pongrác író fejtegette.⁸ A karizmavesztés jelét mutatja Báron György filmkritikus véleménye is, aki szerint egyenesen kár, hogy a rendező figyelmét a „nevét kereső fiú” helyett nem inkább a párttitkár karaktere felé fordította, aki még így torzóként is „*az utóbbi évek magyar filmjeinek egyik legérdekesebb figurájának*” tűnt.⁹

A harcos, öntudatos figura tökéletes ellentétpárját végül Rényi Péter, a *Nép-szabadság* főszerkesztő-helyettese, a filmkulturális diskurzus befolyásos megmondóembere adta meg. Ambrust lényegében az ostoba falubolondjaként „*rendkívül elmaradott, a világról, a háborúról, a körötte folyó változásról nagyon keveset apperceptiál*” szerencsétlenként határozta meg, aki „*mániákusan és csökönyösen követeli vissza a megszokott, a régi nevét*”.¹⁰ A dolgozatban elemzett viták főszereplőjének számító Rényi véleménye nemcsak tartalmában, hanem a megszólaló személyében és a megszólalás céljában is érdekes. Lugossy László visszaemlékezésben úgy értelmezte a főhős és az egész film mondanivalóján való „szkanderezést”, mint a jelképeken való viaskodás aktusát: „*az eszméknek a háborúzását én nem úgy képzelem el, hogy először van valamilyen jelkép aztán utána azt tartalommal megtöltjük, hanem van egy történet, vannak atmoszférák, melyek összesűrűsödnek jelképpé, az egész film válik tulajdonképpen jelképpé, és ezért van egyébként, hogy egy igazán jó filmet nehéz a cenzúrának egy-egy jelenet kivágásával hatástalanítani*”.¹¹ Rényi (mint hatalmi és mint – Lugossy László szerint is – komoly műveltsége okán esztétikai tőkével is rendelkező hozzászóló) magának vindikálta a jogot, hogy a film helyes értelmezését kimondja. Ezt a pozíciót – ahogy később a vita újabb terepeinél látni fogjuk – igyekezett minden esetben alkalmazni.

A kritikai recepcióban az öntudatos–bolond dichotómiát leginkább Almási Miklós igyekezett árnyalni, aki szerint van ugyan némi holdkórosság és alamuszi csökönyösség a hős figurájában, ugyanakkor véleménye szerint a hős nem is tehetne másképp, hiszen a saját név és ezzel a saját föld megszerzése jelenti a jövőjének kulcsát. Ez a szükségszerűség legitimálja a csökönyösnek, alamuszinak vagy holdkórosnak tűnő viselkedést.¹²

Ha a film recepciója ezen a ponton véget ért volna, egy filmalkotás tipikus kádári analízisét látnánk, ahol a felszínen legalábbis a legkülönbözőbb értelmezések is békében megjelenhettek egymás mellett. Annak érdekében, hogy megértsük a vita első rétegét, érdemes visszatekinteni a kultúra és kritika 1956 utáni kádári átalakításához.

8 == Galsai Pongrác: *Ki vagyok én? Élet és Irodalom*, 1976. április 10. 13.

9 == Báron, 1976: 21.

10 == Rényi, 1976: 31.

11 == Lugossy, 2019.

12 == Almási, 1976: 19–22.

A Kádár-korszak kultúrpolitikáját keretbe foglaló 1958-as művelődéspolitikai irányelvekben a párt Központi Bizottsága így határozta meg a kritika feladatát: „A közönség ízlésének jótékony befolyásolásával segítsenek megszüntetni az elmaradottabb tömegek kívánságai és a szocialista kultúra magasabbrendű igényei közötti ellentmondást. Ezekért a célokért induljanak harcba a kommunista kritikusok, forogassák bátran a kritika fegyverét az új műalkotások eszmei tisztasága, a művészi formák gazdagodása, a burzsoá nézetek és irányzatok leküzdése érdekében.”¹³ Vagyis a kritika ekkor kultúrpolitikai, közművelődési jellegű feladatnak számított, a sztálinista időszakhoz hasonlóan tehát a szocializmus építését kellett szolgálnia, de funkciójában már változás figyelhető meg. A kádári (ön)kritikai diskurzus inkább egy szelepet jelentett, a demokratikus vitafolyamatok modellezését. Úgy kellett tennie a sajtónak, „mintha a politizáló közvéleményt jelenítené meg, azaz szimulálja a modern sajtónyilvánosság bizonyos elemeit”.¹⁴ Kalmár Melinda értelmezésében a szimulációs jelleggel olyan látszatot igyekeztek teremteni, mintha minden társadalmi csoportnak saját orgánuma, saját hangja lett volna, mintha a sajtó a vélemények sokszínűségét tükrözte volna.

= = Az azonosítás mint művészeti és politikai aktus.

A diskurzus tétje

Ha a kádári filmkritikai diskurzusnak kizárólag a szimulált – csak szelepként szolgáló, a kultúraformálás valóságát ténylegesen nem befolyásoló – jellegét vennénk alapul, akkor figyelmen kívül hagynánk, hogy a leírt és a kimondott szavak igenis befolyással bírtak emberi sorsokra, alkotói pályákra, támogatási forrásokra, személyes, szakmai és politikai jellegű döntésekre. Számos nagy hatású értelmezés született arról, hogy a kimondott és leírt szavak, mondatok alapvetően alakítottak személyes és hatalmi viszonyokat, eldönthettek sorsokat.¹⁵ Az ideológiával átszőtt nyelv, a diskurzus, ahogy Michel Foucault megfogalmazta, különböző hatalmi, intézményi mechanizmusok, kontrollfolyamatok során képes előállítani egy tudást, igazságot megteremteni, ami kényszerítő erővel bír.¹⁶

Az azonosítás mint aktus ebben az esetben nemcsak esztétikai kategóriák megfajtását jelenti a film utólagos értelmezése során, de művészeti és ideológiai azonosítást is, kísérletet arra, hogy meghatározzák magának a filmnek, annak alko-

13 == Vass (szerk.), 1964: 258.

14 == Kalmár, 1998: 74.

15 == Ahogy Michael Freeden kifejtette, egy adott ideológia akkor tud fennmaradni a társadalmi térben, ha jelen van, emberek, csoportok, intézmények fenntartják, ha képes a gondolkodás kereteit bizonyos szintig meghatározni, jelen van a nyelvben, beszélnek róla. Freeden, 1996. A nyelv révén a politikai csoportok pedig képesek olyan fogalmakat és azok helyes értelmezését megteremteni, amely révén folyamatos (újra)definiálhatják magukat másokkal szemben. Koselleck, 2003: 241–299.

16 == Foucault, 1981.

tójának – és ahogy látni fogjuk később, a kritikának és a reklámnak is – a helyét egy tágabb filmkulturális diskurzusban. Az azonosítás aktusának ilyen jellegű értelmezése nemcsak a történész utólagos okoskodása, hiszen a vita hozzászólói is magukévá tették ezt a szimbolikus (ön)reprezentatív pozíciót, miszerint nyelvi eszközökkel azonosítanak valamilyen jelenséget – ez a felfogás, az újabb és újabb vita-témák azonosítása és értékelése, majd a korábbi azonosítások azonosítása járult hozzá a vita széttagolódásához, burjánzásához.

Nyilvánvaló, hogy a kultúra területén a filmkritikusok sem rendelkeztek olyan jellegű hatalommal, mint a politikai elit döntéshozói. Ám a sajtókritikák, a nyilvános vagy zárt körben elhangzott bírálatok súlyosabb következményekkel is járhattak a korszakban a filmkészítők számára, mint egy-két bosszantó pillanat. Az informálisan, kulisszák mögött zajló döntések jellege, valamint a vita modellezett működése miatt nem könnyű meghatározni, hogy az egyes kritikusok közül ki milyen politikai-személyi súllyal jelent meg a nyilvánosságban, azt viszont Lugossy László visszaemlékezése alapján is ki lehet jelteni, hogy Rényi Péter kiemelt szerepben volt az egész filmkritikai diskurzust tekintve. *„Volt egy nagyon komoly tétre menő szertartás, amikor játékfilmszemlék első idejében Rényi Péter, a Népszabadság főszerkesztő-helyettese, egy németes műveltségű újságíró, komoly olvasottsággal, dogmatikus ideológiai irányultsággal, ugyanakkor nagy esztétikai érvkészséttel, osztályozta az éves filmtermést. És ezeknek az osztályzásoknak afféle eligazítás jellege is volt, amit természetesen ő nem mondott, de a szempontjai aztán leszivárogtak.”*¹⁷

Pontosan ez a filmrendező által leírt folyamat zajlott az 1976-os Pécsi Filmszemlén is, ahol a „közös gondolkodásra, közös nyelv kialakítására” lehetőséget nyújtó „intenzív tanácskozás” alaphangját Rényi Péter „központi referátuma” adta meg, meghatározva, milyen témák és ideológiai-szakmai célok mentén kell értelmezni az 1975-ös év filmtermését.¹⁸ Rényi nemcsak a tematikus kereteket igyekezett megformálni, de az egyes alkotásokat is elhelyezte saját koordinátarendszerében, az *Azonosítás* kapcsán ráerősítve felemás dicséretére, a falubolondja helyzetbe hozásának helyesnek vélt megoldására: *„Lugossyt dicséret illeti meg [...], mert volt mersze egy félig-meddig ütődött mániákus figuráját a nagy idők centrumába állítani.”*¹⁹

A pártállami filmgyártás védőhálót biztosított a filmesek számára a piaci logikával szemben, viszont ennek egyfajta kiegyensúlyozásaként – ahogy az 1958-as irányelvek is kiemelik – a művészeti alkotások ideológiai elvárásokhoz mért sikerességének megítélését a párt részben a kritika feladatkörébe utalta. Így Rényi Péter és persze mások szavainak „leszivárgása” alapvetően befolyásolhatta egy film pozícióját: hogyan és mikor mutatják be, mennyit tartják műsoron, milyen reklám-

17 == Lugossy, 2019.

18 == Az idézett részletek a 1976-os Filmszemléről készült beszámolóból származnak. Horváth, 1976.

19 == Horváth, 1976: 338.

anyagok, ajánlók, plakátok készülnek róla, milyen a helyi hírverése, mit mond róla a moziüzem-vezető, a helyi kultúraszervező értelmiség, mi hangzik el róla az ankétokon.²⁰

Lugossy László visszaemlékezéséből kiderült, hogy a Filmszemle kiemelt jelentőséggel bírt e tekintetben, a hazai és nemzetközi filmes szakma: kritikusok, filmkészítők, fesztiváligazgatók is jelen voltak az eseményen, a nyilvános tereken és a zárt ajtók mögött is folytak a tanácskozások az egyes filmekről, filmrendezőkről. Számos magyar film ilyen egyeztetések révén juthatott el nemzetközi fesztiválra vagy kerülhetett ki a karanténból. Ugyanis azokat a filmeket, amiket nemigen akartak bemutatni szélesebb hazai közönség előtt, a szemlén történt sikeres szereplésük után már nehezebben lehetett elrejtetni a hazai nézők elől.²¹ *„A Filmszemlék időpontja úgy volt megválasztva – ezek általában február elején voltak –, hogy innen mentek a berlini fesztiválra a külföldi kritikusok, mégpedig akik valóban számítottak. Mindenhonnan, Ausztráliától kezdve a szocialista országokon át a német, a francia, az olasz kritikusok. Voltak vetítések, és azon múlt a dolog, hogy mit mutatnak meg nekik. Megmutatják-e azokat a filmeket, amik úgymond már készen vannak, de még nem kaptak bemutatási engedélyt, és politikai természetű vita van róluk, és folyik a háttérben a szkanderezés. És akkor ezek, akik ideszoktak, tudták ezt, esténként a magyar filmesekkel beszélgettek, kérdezték, hogy »mi van ezzel a Jancsó-filmmel, és mi van azzal a Kósa-filmmel, mi van Gaál István, Mészáros Márta filmjével?« Nem tudom megmondani, hogy a filmszemlén hány filmet szabadított így ki és szabadított rá a nagyvilágra is. Kialakult egyfajta ilyen összjáték a külföldi kritikusok, a magyar filmszakma – benne az érdekelt filmesek is –, sőt azt kell mondjam, maga a Filmfőigazgatóság között is. Ez egy sokszereplős játék volt. A filmek nyilvános értékelésének új játékszabályait a hetvenes évek közepétől kényszerítette ki a Filmművész Szövetség, a filmszakma legfontosabb érdekérvényesítő szervezete, a Fábri Zoltán elnöklete és Kovács András főtthársága alatt működő Filmszövetség. Egyik kiemelt célunk volt en-*

20 == Ez a hatás egy-egy alkotói életműre is rányomhatta a bélyegét. Gaál István filmrendező egy 2003-as interjúban a filmkritika szerepét alapvető tényezőként nevezte meg karrierjének alakulására vonatkozóan – a kádári–aczéli kultúrpolitikai filmes terepen meghatározó komponenseként. „A kritikusok szeretik az embert, mint egy kis bogárkát, formaldehidbe mártani, majd gombostűvel rögzíteni. S ha egyszer felszúrták majd, onnan többet le nem jöhet. Ha játékfilmesnek »tűzték fel«, játékfilmes marad akár élete végéig. [...] Bármilyen történet is velem és a filmjeimmel idehaza, nem tudtak eltántorítani. A régi feltételezésem, hogy tudniillik felülről irányították, hogy mit írjanak játékfilmjeimről a kritikusok, most kap igazolást, amikor a Duna tv-beli bemutatók alkalmával a nézők maguk teszik a helyükre ezeket a filmeket. Azzal is tisztában voltam pályám során mindvégig, hogy nekem soha nem lesz hátszelem.” Lócsei Gabriella: Hátszél nélkül. Gaál István Az éjszaka zenéjéről, a kultuszfilmekről és egy levélnehezékről. Magyar Nemzet, 2003. szeptember 20. 23.

21 == Lugossy, 2019.

*nek az ideológiai szempontú kritikai diskurzusnak a kiszélesítése, társadalmi nyilvánosság felé való kinyitása.*²²

Lugossy László elmondása szerint ez a törekvés a Filmszövetség érdekérvényesítési lehetőségeinek kibővítését is célozta, amely szervezetet az Írószövetséghez hasonlóan az 1956-os forradalomban betöltött vélt vagy valós szerepe miatt a forradalom leverését követő években egy ideig rövid pórázon tartottak, politikailag egyfajta bizalmatlanság érződött vele szemben. Annak érdekében, hogy szuverén szervezetté válhasson, saját célokat kellett vállalni, Lugossy visszaemlékezése szerint nem is volt túl nehéz ezeket megtalálni. A konkrét irányok a következők voltak: 1. önálló alkotócsoportok létrehozása és védelme; 2. a gazdasági infrastrukturális lehetőségek tágítása; 3. filmforgalmazás, a filmek sorsa a mozikban és recepciójuk.

Míg a gyártás területén az 1960–1970-es évekre a központi nyomás csökkent, az előzetes cenzúra helyére részben az öncenzúra, részben az utólagos cenzúra lépett, az alkotócsoportok relatív szabadságban működhetek.²³ Az a terület, ahol a korai Kádár-korszak kultúrpolitikai reflexei, a praktikus-szakmai szempontokhoz képest ideológiább alapú szemlélet leginkább fennmaradt, az a filmekről szóló beszédkeret, a kritikai nyilvánosság. Az új gazdasági mechanizmust követő, 1970-es évek eleji politikai-ideológiai bekeményítés még inkább ráerősített erre.²⁴ A Filmszövetség számára a filmszakma önállósodásának egyik legfontosabb terepe a fent említett Filmszemle volt, amely eseményen sajátosan fonódott össze számos szakmai, művészeti és ideológiai dilemma: kié az elkészült filmek szerzői joga, milyen filmeket mutathatnak be, ki értékeli, milyen kritériumok alapján rangsorolja, díjazza ezeket? Ezeknek a kérdéseknek a megértése érdekében érdemes a kritikai diskurzust az egyes filmek szintjénél magasabbról, a filmművészet egészét érintő értelmezések felől tekinteni.

= = Azonosítani az Azonosítást. A filmművészet megváltozott helye és a lehetséges válaszok

Mielőtt elmerülnénk a filmajánló füzet okozta botrányban és áttekintenénk a vita eszkalációját, fontos megérteni azt a kontextust, amiben a megszólalások születtek, amiben Lugossy László megrendezte filmjét, és amiben Rényi Péter központi referátumát megtartotta. Mik voltak a filmkultúra vélt válságtünetei a korszakban, és milyen válaszlehetőségek mutatkoztak ezekre?

Az 1976-os Filmszemle szakmai vitája, de tágabban az 1970-es évek filmkultúráját érintő diskurzus is két alapvető válságnarratíva körül forgott: 1. nem megfelelő

22 = = Uo.

23 = = A stúdiórendszer szervezeti kereteinek alakulásához lásd: Köllő, 1994.

24 = = Ennek az irányváltásnak a legillusztratívabb lépése Bíró Yvette eltávolítása volt a Filmkultúra éléről, amely folyóirat a filmes alkotásokhoz az ideológiai kommentárként működő sajtóval ellentétben elsősorban szakmai, esztétikai szempontból közlített.

a filmek színvonala és ábrázolásmódja; 2. túl kevés ember jár moziba. Természetesen mindkét állítás különböző szempontok szerint árnyalható, megkérdőjelezhető, sőt a korszakban sem értett mindenki egyet ezekkel,²⁵ ugyanakkor az 1970-es évek filmjeinek válsága alapvető részét képezte a magyar filmművészetről szóló beszédkeretnek. Sokan úgy vélték, hogy a két állítás között összefüggés van, miszerint a társadalmi szerepvállalást tekintve tudatos, nagy társadalmi téteket megmozgató filmek helyett a valóságtól eltávolodó, befelé forduló, esztétizáló filmek is felelősek lehetnek a közönség mozitól való elfordulásáért.²⁶ Ez a kihívás még fontosabbá tette a kultúracsinálók, kultúrpolitikusok és a filmkészítők számára a forgalmazás, a reklám és a kritikai recepció szerepét, ami a hazai, nemzetközi szakmai és az egyre szűkülő nézői láthatóság meg- vagy visszaszerzéséről is szólt.²⁷

Ha az *Azonosítás* kritikai recepciójában nem a filmnek és hősének értékelését, hanem az *Azonosítás* tágabb, a magyar filmművészetben való helyének értékelését vizsgáljuk, ott is a korszak válságértelmezésének mintáit fedezhetjük fel. Lugossy filmje jó példaként, lényegében kivételként mutatkozik meg az 1970-es évek esztétizáló tartott filmművészetének többi alkotásához képest: pozitívumként emelik ki a film realizmusát, a cselekmény visszahelyezését a film középpontjába az elvont képi asszociációs hátterek helyett.²⁸ Még egyértelműbb a vágyott „aranykorral” való folytonosság képzete Veress József filmkritikus értelmezésében, aki azon kevés olyan alkotás egyikének látta az *Azonosítást*, ami sikeres erőfeszítéseket tesz az 1960-as évek politikummal, közéleti indíttatással töltött cselekvő filmes hagyó-

25 == Olyannyira, hogy Gelencsér Gábor filmtörténész szerint az 1960-as évek „aranykorához” mért válságértelmezés „*annak ellenére alakul úgy, hogy az elemzők nagyobbik hányada vitatja a válságteóriát: egyrészt türelemre intenek, hiszen a magyar filmnek új társadalmi helyzetre kell reagálnia; másrészt felmutatják az értékes alkotásokat, sőt irányzatokat is, amelyek majd az évtized kánonját alakítják*”. Gelencsér, 2020.

26 == Az 1970-es évek filmkritikai diskurzusához lásd: Gelencsér, 2019.

27 == A láthatóság kérdése Lugossy karrierútjában is fontos kérdésnek bizonyult a viszonylag későinek nevezhető pályakezdés kapcsán: „*a túlhordásról azonban magamon is tapasztaltam, milyen görcsöket okoz, amelyek jobbik esetben csak a forgatás közben észlelhetők, a rosszabbikban a művön is nyomot hagynak. Nagy a felelőssége azoknak, akik eldöntik, kit, mikor, mivel segítenek pályakezdéshez az előlegezett bizalommal. Mert mivel bizonyíthatja elsőfilmeségre érettségét vagy éretlenségét egy rendezőjelölt? A főiskola utolsó éveiben készített vizsgafilmekkel, később a Balázs Béla Stúdióban kisfilmekkel. A szakma egésze szempontjából rendkívül fontos nagyon odafigyelni ezekre a filmekre, hogy fel lehessen ismerni a pályakezdés optimális pillanatát.*” Zsugán, 1976: 7–8.

28 == Hegedűs Zoltán: *Azonosítás. Népszabadság*, 1976. április 1. 1.

mányának követésére.²⁹ Az *Azonosítást* ilyen módon fel lehetett használni annak bizonyítására, „*hogy továbbra is feszíti alkotóinkat a közéleti mondanivaló*”, Veress József pedig nem kertel, ha ennek a kulturális programnak az ideológiai létjogosultságáról van szó: „*örülnénk, ha a jó tradíció nem szakadna meg a jövőben sem*”.³⁰

A társadalmi-politikai felelősségvállalás, mint a szocialista kultúra területén alapvető elvárás mellett ugyanakkor megjelent a nézettség csökkenését középpontba állító érvelés is. Almási Miklós kritikája egyik oldalról az *Azonosítás* érdemének tartja a nézőt állandó szorongásban tartó, rigid következetességgel vitt analitikus filmstílust, másrészt viszont *már* nem tartja elegendőnek ahhoz, hogy megragadja a nézők figyelmét. Ahhoz szerinte a pontos analízis mellett immáron más, az egyéni invenció által megteremtett és szélesebb érdeklődést kiváltó eszközökre lenne szükség, úgymint a „*pop-izgalom*” instrumentumai (fantázia, vízió vagy ironia).³¹ Az aktorok számára úgy tűnhetett, hogy az „*elmaradottabb tömegek kívánságai és a szocialista kultúra magasabbrendű igényei közötti ellentmondás*” továbbra is fennállt, amit a kritika nem tudott „megoldani”, és – ahogy látni fogjuk – a reklám által biztosított hatás is megkérdőjelezhetőnek tűnt mind tényleges hatékonyságát, mind a hivatalos ideológiával való ellentmondásos viszonyát tekintve. A dilemma továbbra is adott: vajon az „elmaradott” mozinézőkkel, a kritikával, a filmreklámmal vagy magukkal a filmekkel lehetett a probléma? A vita következő rétege e kérdéseket még magasabb szintre emelte.

= = = Kell-e kritika?

A botrányos filmajánló és a kritika kritikája

A filmművészettel kapcsolatos beszédkeret eddig elemzett rétegei különböző hangsúlyokkal bár, mégis szorosabban kötődtek az *Azonosításhoz*. A vita egy pontján azonban a hozzászólók eltávolodtak Lugossy László filmjétől, és a reklám, még inkább a kritika szerepét helyezték górcső alá.

A vita eszkalálódása a sokat emlegetett filmajánló füzetből indult. Kósa Ferenc filmrendező, Lugossy László kollégája és barátja, írt pár sort az *Azonosításról* a Mozgóképforgalmazási Vállalat (МОКЭР) reklámanyagának számító, úgynevezett „osztogató füzetecskébe”. A filmajánló finoman szólva is unortodoxra sikerült, bizonyos pontokon már-már a műfaj paródiájába ment át.³² Kósa ironikus mondatai

29 == A többek között a *Húsz órához*, a *Hideg napokhoz* vagy a *Szegénylegényekhez* kapcsolt aranykorhoz képest újra és újra feltűnik a válságot tematizáló kritikákban az üres formalizálás ártó szelleme vagy a polgári világ apró-cseprő tétjeinek ismételtetése, ami az 1970-es évekre a várt ábrázolási forma és potenciál apadását érzékeltette.

30 == Veress, 1976: 92–93.

31 == Almási, 1976: 22.

32 == Miután Rényi Péter válaszcikkben vitatkozott Kósa mondataival, a *Kritika* szerkesztői az olvasók korrektnek tartott tájékoztatása érdekében utólagosan teljes egészében lehozták a füzetecske tartalmát. Kósa, 1976.

szellemes gúnyrajzát adják a mindent dogmatikusan komolyan vevő és ítélkező filmkritikai diskurzusnak, egyben a filmeket cirkuszi szenzációként tálaló filmreklám műfajának. A filmajánló az alkotást „*maradéktalanul tisztességesnek*” nevezi, amivel egyrészt kiemeli annak hitelességét, mondanivalójának mélységét,³³ másrészt le is leplezi saját filmajánló szövegének – cirkuszi attrakciós reklámhoz mért – sikerelenségét. Az *Azonosításra* ugyanis nem illenek a frappáns, lélegzetelállító szenzációkat ígérő jelzők. Bár a „*maradéktalanul tisztességes*” kitétel nem felelt meg a divatos címkéknek, mégis megpróbálta a lehető legigazabban leírni a film tartalmát, ami nemcsak esztétikai, de erkölcsi feladat is Kósa szerint.³⁴ A filmajánlójában paradox módon a legabszurdabb tényező, hogy komolyan veszi feladata súlyát és dilemmáit. Felismeri és szándékosan rá is játszik az ellentmondásra, miszerint, ha őszinte és tisztességes reklámszöveget ír a filmről, akkor kétséges, hogy az képes lesz-e a cirkuszi attrakcióra váró néző figyelmét megragadni, ha viszont másnak állítja be az alkotást, mint amilyen, akkor megtéveszti a befogadót.

Valószínűleg semmit sem tudnánk erről a bizonyos filmajánlóról, ha Rényi Péter válasza – az *Azonosítás* és egyben a filmajánló kritikája – nem érkezett volna meg. Ebben Rényi egyrészt, akárcsak a Filmszemlék esetében, igyekezett a film helyes értelmezésének egyedüli birtokosaként fellépni, minden egyes ponton hangsúlyozva, hogy mennyire nem ért egyet Kósa értékelésével.³⁵ Másrészt Rényi a kritika és a filmreklám problémáját az előző fejezetben bemutatott percepciók szerint tematizálta: „*[a] magyar film harcol a közönségért, harcol propagandával, hirdetésekkel, plakátokkal, műsorfüzetekkel is. Jól teszi; erre is szükség van; van okunk bírálni nem egy filmet, mert unalmas, de a látogatási szám alacsony átlagával akkor*

33 = = Ezt az elismerő nézőpontot erősítik az ajánlószöveg utolsó mondatai is. „*Kik azonosulhatnak leginkább az Azonosítás hőseivel? Gondolom leginkább azok, akik ezt az országot felépítették. Hiszen az Azonosítás róluk és értük gondolkodik.*”

34 = = Az erkölcsi követelmény hangsúlyozására Kósa sajátosan polgárpukkasztó analógiát választott. „*A Harmadik Birodalom egyik szakembere azt mondta, a propagandának nem az a lényege, hogy igaz legyen, hanem az, hogy elhiggyék! Azok az emberek viszont, akik életre-halálra harcba álltak ezzel az elmélettel, azt hagyták ránk örökül: a forradalom propagandájának az a lényege, hogy igaz legyen, még akkor is, ha sokan akadnak, akik valamiért nem akarják befogadni az igazságot.*” Kósa tehát komolyan veszi a propaganda célját, amit csak akkor tart erkölcsileg elfogadhatónak, ha az az igazat mondja. Kósa, 1976.

35 = = Rényi jobb híján azt elismeri, hogy az *Azonosítás* egy „*maradéktalanul tisztességes film*”, ugyanakkor pontról pontra végig kell mondania, hogy miért nem úgy, ahogy Kósa Ferenc vélelmezi. Azt mondhatjuk tehát, hogy Rényi maga is „*bekapta a horgot*”, szóról szóra komolyan vette Kósa szavait, és alternatív vélemények szimulálása mellett ez esetben is fontosnak érezte, hogy neki kell megadni a helyes értelmezést az alkotásról. Ez abban a gesztusban manifesztálódik, hogy minden lehetséges ponton igyekszik kiigazítani Kósa filmről szóló gondolatait. Szerinte nincs szó semmilyen országépítő nekibuzdulásról, öntudatra ébredésről, a hős csak a régi primitív világképét akarja visszaállítani, nem az újat felépíteni. Rényi, 1976: 31.

*sincs okunk megbékélni.*³⁶ Az alacsony nézettség leküzdése érdekében fel kell szólalnia a kritikának, miközben a filmek reklámozása, korabeli szóhasználat, a propaganda sem ördögtől való cselekedet. A reklámnak a rendszer ideológiája szempontjából is igencsak ellentmondásos műfaját ilyen tekintetben a nézők visszaszerzésének – ideológiailag értelmezett – célkitűzése legitimálja. Ebből a szempontból Rényi azt is elfogadhatónak tartja, ha a reklám némileg kiszínezi a valóságot. Ezért semmiképpen nem javasolja, hogy a filmplakátok szövegei az „*alkotók tisztességének fokát*” mérjék meg (ezt kimondatlanul is a kritikus feladatkörében tartaná).

A váratlan fordulatok itt még nem értek véget. A kritika-vita újabb fejleményeként 1977-ben megjelent Fejes Endre író *Gondolta a fene* című esszégyűjteménye, amiben Kósához hasonlóan ő is hol nagyon komolyan véve az elemzés tárgyát, hol az ironia eszközt alkalmazva veszi tűz alá a korszak kritikai diskurzusát.

Az egyes esszéket összefűző alaphelyzet, hogy az alkotónak valamilyen mondanivalót tulajdonítanak, amit ő egyébként nem gondolt: „*a bíráló mélyebb, okosabb, fennköltebb, előkelőbb lelkületű, mint a szegény árva költő*”,³⁷ amire a költő válasza annyi lehet: „*gondolta a fene*”. Fejes amellet érvel, hogy a mindenkori kortárs kritikának hatalmas felelőssége van a művészetre nézve: nemcsak értékeli, de alakítja is művészetet és a korizlést, felemelhet érvénytelen alkotókat, és értékes életműveknek vethet véget.³⁸ A kritikusok elmondják, hogy a művész mit akart mondani, akár több elképzelés is megjelenhet párhuzamosan, ugyanakkor a művész nem szólhat bele a vitába, mert a textuális valóságon túl, a művészetén keresztül próbálta elmondani, amit szeretett volna. Ezzel végső soron senki nem nyer, a bíráló azért, mert legfeljebb mások elképzelését tudhatja meg, azt nem, hogy ő megértette vagy félreértette az alkotást. A találat és tévedés között így elmosódik a határ, ez táptalajt adhat a félreértéseknek, amik odáig is növekedhetnek, hogy nem az olvasott mű, hanem a róla szóló bírálat lesz az ítélet alapja. Ez okozza a művész magára maradását, aki nem találkozik a művéről alkotott véleménnyel, „*helyette a kritikus elképzeléséről*

36 == Uo.

37 == Fejes, 1977: 11.

38 == A Fejes által elmondottaknak az adott 1977-ben részben tragikus, részben némileg abszurd apropót, hogy Latinovits Zoltán öngyilkossága éppen a színházi világ megmondóemberének, Molnár Gál Péternek a *Népszabadságban* megjelent kritikája után történt. Fejes Endre pellengérré állítja az említett kritikát, és tiszteleg a korszak kiemelkedő színesze előtt. Uo. 167–191. A folklór és bulvár figyelmét azonban máig izgatja a tragikus nap története, és még most is tartja magát az a magyarázat, ami szerint a kritikus közvetlen okozója volt Latinovits öngyilkosságának. 2020-ban megjelent *Coming out* című könyvében Molnár Gál Péter úgy fogalmaz: „*halála előtt életrevalóbb értékén mérni a színész művészetét, mint halála után felnagyítani. Élő ember érdekeiért érdemesebb harcolni, mint emlékének szolgálatáért. Mellé állni akkor kell, ha szüksége van rá. Nem, amikor utókori fényéből ránk is hullhat egy sugarcoska.*” Molnár Gál, 2020: 257.

alkotott véleményt tudhatja meg”.³⁹ Az alkotás és az értékelés közötti árkot a reklám sem tudja betemetni, mint felületes figyelemfelkeltő műfaj, ami ugyancsak nem alkalmas a társadalmi párbeszéd kialakítására.⁴⁰

A könyv egyes fejezetei rámutatnak, hogy a kritika elvesztette korábbi értelmét, nem segíti a művészet ügyét, a szavak öncélúak lettek, és elveszett mögülik a jelentés. Fejes egy fejezetet a MOKÉP-reklám vitájának is szánt: *A mozireklám-fasizmus azonosítása* címmel. Fejes elemzésének tanúsága szerint is mintha az adott film és a filmkritika szerepe már másodlagossá degradálódott volna a reklámhoz képest, amely az első számú eszköz az emberek visszacsábítására a mozikba. „*Filmgyártás és értékelés helyett egyetlen főszereplőre zsugorodott a követelmény: a propagandára.*”⁴¹ Ilyen szempontból mindegy, hogy a film minősége milyen, a lényeg, hogy sokan nézzék meg, ehhez pedig nem szükséges sem az, hogy a film jó legyen, vagy hogy a filmkritika értőn vitázzon vele, csupán a jó reklám kell. Azzal az állítással száll vitába, hogy a filmkészítők nincsenek kiemelve, mint akik a közönségért folytatott harcban részt vennének, ki vannak zárva valamilyen párbeszédből, vagy még inkább, nincs is ilyen párbeszéd.⁴²

Fejes kimondva-kimondatlanul azzal a kritikai gyakorlattal ment szembe, amely szerint egy-egy nagy hatalmú megmondóember – a színház esetében Molnár Gál Péter, a filmművészet esetében Rényi – személyes preferenciái szerint méri az adott művészeti ág tehetségeit, osztják be azok lehetőségeit. Bírálata ugyanakkor a teljes szocialista kritikai diskurzust érintette. Annak védelmére az irodalomtörténész akadémikus, későbbi művelődésügyi miniszter Köpeczi Béla kelt a Fejes-kötetre, így részben az *Azonosítás* vitájára reagáló esszéjében. Köpeczi a vita eddig említett elemeitől elrugaszkodva olyan általános megállapítást tett, miszerint a „szellemi életünket elöntötte a kritikussellenesség zavaros hulláma”, ami „egyszerre jelentkezik az irodalomban, a film-, a színház- vagy a képzőművészetben”.⁴³ Köpeczi cikkében védelmébe veszi a sokszólamúként láttatott kritikai diskurzust, ahol nézete szerint a különböző vélemények képesek termékeny vitát generálni, ami Fejes sugalmazásával ellentétben éppen a dogmatikus légkör megszűnését tükrözi. Az *Azonosítás* körül kialakuló vitát is ennek megvalósulásaként látatja: a különböző nézőpontokból lehet

39 == Fejes szerint ilyen módon sokszor a bírálat már sokkal bonyolultabb, mint maga a mű. Fejes, 1977: 19.

40 == Uo.

41 == Uo. 225.

42 == Fejes érthetően tisztázza a pozícióját, Rényi viszont öncélúan ráolvassa saját elvárásait a filmre, szakmai-esztétikai érveknek álcázva vitázik Kósa minden egyes mondatával, még azokkal is, amelyeket nem is mondott. Fejes ironikusan meg is teszi a javaslatát a realizmust hiányoló Rényi Péter számára a jövőbeni félreértések elkerülése érdekében: „nem kell szégyenkezni, ki kell mondani: a realizmus én vagyok”. Uo. 221–254.

43 == Köpeczi, 1977: 1453.

válogatni, egyikkel vagy másikkal szimpatizálni, amit viszont nem lehet, az a Rényi Péterrel szembeni durva fellépés, ami Köpeczi szerint a „*vele nem egyező kritikus erkölcsi megbélyegzése*”.⁴⁴ Köpeczi mindkét – jelen dolgozat által feszegetett – alapvető állítást vitatja, egyrészt azt, hogy a kritika pusztán szimulált „mű-vitákat” eredményezne, másrészt hogy a sokszínű véleményeket tényleges formálóerő nélkül elmondó kritikusok között egyesek túlságosan nagy hatalomra tettek volna szert. A szellemet úgy igyekszik visszanyomni a palackba, hogy a kritika kritikáját szakmai és eszmei okokra redukálja: „*Nem egyrészt a monopolhelyzet vagy másrészt a vélemények sokfélesége okozza ma a fő problémát, hanem sokkal inkább a kritikusok elvi elbizonytalanodása, eszmei semlegessége, szubjektívizmusa és impresszionizmusa, gyakran felkészületlensége, tartalmi szegénysége s nem utolsósorban érthetetlen zsargonja.*”⁴⁵

= = Következtetések. A vita konzekvenciái

A vita egy ponton eszkalálódott, Lugossy László szavaival „*ott már az Azonosítás, az én kis filmem föl nem merült, viszont a műsorkísérő füzetből elindult az egymásnak feszülés, ami végül is nagy terjedelmet követelt magának. A vita egy olyan szembenállást eredményezett, aminek a lényege, hogy »vedd tudomásul, hogy én ezen az oldalon vagyok, te meg a másik oldalon«, és »én ebből kiindulva is meg tudom fogalmazni a magam ilyenjét-olyanját«.*”⁴⁶ Végső soron a hozzászólók célja az lehetett, hogy pozicionálják magukat egymáshoz képest; de milyen tanulságokat vonhatunk le a vitából ezen felül?

Egyrészt az *Azonosítás* kritikai recepciójában megmutatkoztak a kádári szimulált nyilvánosság mintázatai, ahogy a megszólalók modellezett jelleggel ráolvassák a saját, helyesnek vélt értelmezésüket a filmre, de valójában nem az ideológia által meghatározott ízlésfejlesztő, közművelő célzattal. Ezek az elvileg szabadon formálható és választható különböző vélemények ugyanakkor sem egymással, sem más társadalmi szereplőkkel nem léptek valódi párbeszédre, így a film által felvetett – általuk is fontosnak tartott – történelmi témát már nem lehetett kibontani, társadalmi párbeszédet kezdeményezni. Ahogy Fejes megfogalmazta, inkább a filmről születő egyes vélemények kerültek a középpontba a film helyett, amely jelenséget maga a vita eszkalációja is illusztrálja. Emellett az a gyakorlat is megmutatkozott, hogy a kritikai diskurzus komoly politikai hatalommal rendelkező figurája megpróbálja kisajátítani az adott filmmel kapcsolatos nyilvánosságot akár a sajtóban, akár a filmesek legfontosabb fórumán, a Filmszemlén. Ezeknek a jelenségeknek pedig komoly tétjük lehetett, úgymint a hazai és nemzetközi láthatóság: kik tudnak filmes karrierbe kezdeni, milyen lehetőségek nyílnak meg előttük, mikor és milyen formában mutatják be

44 = = Uo. 1457.

45 = = Uo. 1459.

46 = = Lugossy, 2019.

filmjeiket, azokat meddig tartják műsoron. E kérdések eldöntésénél bár nagyon fontos volt a belső szakmai elismerés, a kritikai recepció és tágabban a filmről szóló diskurzus alapvetően számított. Másrészt az 1970-es években már az is látszódik, hogy ennek a fajta kritikai gyakorlatnak megjelenik a kritikája is. Fejes Endre könyve arra mutat rá, hogy ez a gyakorlat nem csak a filmművészet területén működött. Lugossy ily módon fogalmazta meg ezt a problémát: *„hogyan úgy mondjam, kezdett elege lenni a filmes társadalomnak abból, hogy csak ezek a szempontok vannak.”*⁴⁷

A filmesek tehát voltaképpen felmondták azt a kompromisszumot, ami az 1960-as években kötött a kultúrpolitika és a filmszakma között. Az 1970-es években visszavont reformok és a szűkülő gazdasági és alkotói nyilvánosság közötti korszak a befelé forduló filmeké, amelyek már nem a nagy ívű társadalmelemző és politikailag felelősségtudatos 1960-as évek „aranykor-kánonját” követték. Ez a változás, illetve a televízió rohamos térhódítása miatt csökkenő mozilátogatás új helyzetet eredményezett a beszédkeret tekintetében is. Felvetődött a kérdés, hogyan lehet alkalmazkodni ahhoz a helyzethez, hogy a „tömeghatását tekintve a legfontosabb művészet” (Lenin) veszít a társadalmi hatóerejéből. A csökkenő mozilátogatásból – a tv ekkorra mindenki számára nyilvánvaló hatása mellett – különböző következtetéseket vontak le: 1. a filmek minőségével, 2. a kritika színvonalával, 3. a filmreklám hatékonyságával van a baj. Ez a feloldhatatlannak tűnő dilemma még erősebben mutatkozott meg az 1970-es évek elejétől a magyar filmkultúrán belül dominánssá váló szerzői filmes műfaj esetében, amely műfaj alkotásai amúgy is kevesebb nézővel számolhattak, mint a populáris, műfaji filmek. Az egyes megszólalók szerint az elmélyültebb (Rényi fogalmazásában adott esetben unalmasabb), Kósa fogalmával tisztességes filmek helyzetén a nagyobb reklámfelhajtás segített volna, ami ugyanakkor nem egyezik azok szellemiségével, a kritika pedig hiába buzdít a társadalmi mondanivalóval bíró alkotás megtekintésére, a néző mégsem azt a filmet nézi meg, amit „kellene” neki.

A filmes szakma nem felmondani akarta ezt a vitát, mint inkább más nézőpontokat is beemelni, tágítani a diskurzus kereteit. *„[A] Szövetség azt mondta, hogy jó, rendben van, a Rényi elvtárs szólalhatson föl, de meg kell teremteni a különböző vélemények fórumát. Kellenek előadások. Nem egyetlenegy, hanem több. Kellenek díjak és zsűri. Milyen zsűri legyen? Legyen úgynevezett társadalmi zsűri: az elkövetkező évek során olyan nevekkal, mint Újbelyi Szilárd, Törőcsik Mari, Pozsgay Imre, Konrád György, Horn Gyula, Székely Gábor, Losonczi Ágnes, Szóts István, s még sokan mások a művészet és közélet különböző irányultságú és elkötelezettségű képviselői, kivéve magát a filmes szakmát.”*⁴⁸

47 = = Uo.

48 = = Uo.

A filmszakmai nyilvánosság óvatos tágitása a nemzetközi, keleti blokkon belüli és a nyugati kapcsolatok fenntartása szempontjából is fontos volt.⁴⁹

Összegzésképpen elmondható, hogy az *Azonosítás* vitája részben a kritikai diskurzus korlátaira mutatott rá. A tekintetben nem mondható kivételesnek, hogy a filmművészet társadalmi és ideológiai feladatairól, helyesnek vélt útjairól, a születő filmek esztétikai minőségéről folytak viták a korszakban, többek között az itt elemzett lapok hasábjain. Annyiban tekinthető különlegesnek, hogy a szokásos kritikai szövegeken túllépve magának a filmkritikai diskurzusnak a működésére kérdeztek rá, így többek között a vita kiüresedett jellegére, illetve az eljátszott többszólamúság mögötti monolit hatalmi szereplők kérdésére. Kósa és Fejes tudatosan reflektáltak a valódi vita hiányára, ironikus módon úgy, hogy eljátszották, hogy egy valódi tétel bíró demokratikus párbeszédet folytatnak, a lehető legkomolyabb módon állva a modellezett vitához. Ezáltal láthatóvá váltak az erővonalak a diskurzus szövetében, Rényi azonmód fellépett a helyes értelmezés megmondójaként.

A Lugossy László által elmondottak fényében is megmutatkozik annak az értelmezésnek a tarthatatlansága, ami csupán bűnösökre és áldozatokra, szabad szellemekre és cenzorokra osztaná fel a kulturális teret, ami a magyar filmművészet diktatúra általi elnyomatását igazolná. Az 1970-es években a magyar filmes szakma keleti blokkon belüli relatíve nagyobb szabadsága mellett is tovább folytatódott a viták, kompromisszumok, érdekérvényesítési gyakorlatok szövevényes rendszere. Ezzel párhuzamosan a filmesek igyekeztek kihasználni a filmművészet politikai súlyának, egyben terhének csökkenését, és igyekeztek szabadabb értelmezési környezetet kialakítani maguk számára, nem pedig a „válságdiskurzusban” benne ragadni. Míg a filmmel kapcsolatos vita fogyatékoságaival együtt is képes volt a Kádár-korszak kritikájának szerepére rákérdezni, legalábbis korlátaira reflektálni, addig a vihar közepére kerülő első nagyjátékfilmes Lugossy László számára sem alakult rosszul a kései indulás. A rendező elmondása szerint a filmes szakma nem hivatalos meghívója

49 = „A szocialista országok művészeti szövetségei vezetői rendszeres, éves terv szerint bonyolított találkozókra tanácskoztak egymással. A fő szövetségeseink a lengyel és a szovjet filmesek voltak. A szovjeteknek egyensúlyozni kellett egyfelől az NDK és a cseh ortodox filmhivatalnokok, másfelől a lengyel és a magyar kollégák között. Amikor Fábri Zoltán volt az elnök, akkor a lengyelek részéről Jerzy Kawalerowicz, Krzysztof Zanussi, Feliks Falk és Jerzy Hoffman voltak a szövetség vezetői, Kovács András vezetése idején pedig a lengyel szövetség elnöke Andrzej Wajda volt. [...] A keleti kapcsolatokon kívül fontosak voltak a nyugatiak is. Az Európai Rendezők Szövetsége, a FERA 1981-ben jött létre, ahova a szocialista országok közül mi egyedül léptünk be mint alapítók. Annak a mozgalomnak fő harci iránya már a Hollywood-ellenes, úgymond sablonellenes filmgyártásnak a jelszava volt. De főleg a szerzői filmek védelme, a rendezői szerep prioritása a produceri rendszerrel szemben. A mi ambícióink arra irányult, hogy beléptessünk – és ez aztán meg is történt – két szövetséget, az egyiket az azonnal sikerült, a lengyeleket, és aztán a másikat, aki belépett is meg nem is, de formálisan igen, azok a szovjetek voltak.” Uo.

a *Különös melódiát* követően érkezett, amit aztán az *Azonosítással* képes volt beváltani. A nyilvánosságban elburjánzó vita sem a film minőségét érintette, ezt a megszólalók más utakon, más célokkal, de ugyanúgy kiemelkedőnek találták. 1978-ban a rendező a Balázs Béla-díjat is megkapta. A sors különös fintora révén, ahogy a filmjét érintő vitában, úgy saját filmjéért is mint asszisztens díjazták: „*úgy jelent meg, hogy »Lugossy László filmrendező asszisztensnek Azonosítás című filmjéért Balázs Béla-díj«.* *A filmszakma munkaköri ranglétrája szerint ugyanis asszisztensi beosztásom volt, de filmet rendezhettem. És a Balázs Béla-díjat is a munkaköri beosztásom, nem pedig alkotói szerepem említésével adták át.*”⁵⁰

=== Hivatkozott irodalom ===

Almási, 1976

Almási Miklós: Az elemzés igézetében. Lugossy László: *Azonosítás. Filmkultúra*, 2. sz. 19–22.

Apáti, 1976

Apáti Miklós: Utóvédharcok. *Film Színház Muzsika*, 15. sz. 8–9.

Báron, 1976

Báron György: Régi és új sablonok – Jegyzetek a pécsi játékszempléről. *Mozgó Világ*, 4. sz. 19–23.

Ember, 1976

Ember Marianne: A sorsokban átélhető történelem. Beszélgetés Lugossy Lászlóval. *Filmkultúra*, 3. sz. 14–18.

Freeden, 1996

Freeden, Michael: *Ideologies and Political Theory. A Conceptual Approach*. Calderon Press, Oxford.

Foucault, 1981

Foucault, Michel: The order of discourse. In *Untying the text. Post-structuralist Reader*. Szerkesztette: Robert Young. Routledge and Kegan Paul, London. 48–79.

Gelencsér, 2019

Gelencsér Gábor: Kommentár és ideológia – A hetvenes évek magyar filmje a társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok tükrében.
Metropolis: Filmelméleti és Filmtörténeti Folyóirat. 46–61.

Gelencsér, 2020

Gelencsér Gábor: Az ezüstkor kincse. A hetvenes évek kanonikus filmtörténeti képe.
Apertúra, 2. sz. <https://www.apertura.hu/2020/tel/gelencser-az-ezustkor-kincse-a-hetvenes-evok-kanonikus-filmtorteneti-kepe/>
(utolsó letöltés dátuma: 2022. július 28.).

Horváth, 1976

Horváth Zsolt: Film és társadalom. Néhány gondolat a VIII. magyar játékfilmszemle szakmai vitáiról. *Jelenkor*, 4. sz. 335–340.

Fejes, 1977

Fejes Endre: *Gondolta a fene*. Magvető, Budapest.

Kalmár, 1998

Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány*. Gondolat, Budapest.

Koselleck, 2003

Koselleck, Reinhardt: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*.
Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.

Köllő, 1994

Köllő Miklós: A játékfilmgyártás szervezeti keretei (1955–1988). In: *Huszonöt magyar filmszemle (1965–1994)*. Szerkesztette: Gelencsér Gábor. Könyvjelző Kiadó, Budapest, 201–203.

Köpeczi, 1977

Köpeczi Béla: Kell-e kritika? *Kortárs*, 9. sz. 1453–1459.

Kósa, 1976

Kósa Ferenc: Még egyszer az Azonosításról. *Kritika*, 5. sz. 32.

Molnár Gál, 2020

Molnár Gál Péter: *Coming out*. Magvető, Budapest.

Rényi, 1976

Rényi Péter: Az Azonosítás azonosítása. *Kritika*, 4. sz. 31.

Veress, 1976

Veress József: A politikus magyar film újabb változatai. *Alföld*, 7. sz. 92–93.

Zsugán, 1976

Zsugán István: A személyiség-azonosítás felelőssége. Beszélgetés Lugossy Lászlóval.
Filmvilág, 5. sz. 7–8.

Vass (szerk.), 1964

Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei (1958. július 25.). In
A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962.
Szerkesztette: Vass Henrik. Kossuth, Budapest, 231–261.

==== Sajtó ====

Élet és Irodalom
Népszabadság
Magyar Nemzet

==== Interjú ====

Lugossy, 2019

A szerző interjúja Lugossy Lászlóval, Budapest, 2019. július 11.

Kulcsszavak

=====

film-színház, kultúra, értelmiség



Kern András a *Hanyatt-homlokban*, 1984.

Fortepan / Révész György

/ Identification Games in the Critical Discourse on the Hungarian Cinema in the 1970s /

Debates on the Hungarian film culture in the reception of László Lugossy's *Man Without a Name*

The article analyses how critical narratives shaped the discourse on Hungarian cinema. Who were the participants and how did they write about the films? What was the function of the criticism, how did they form the practices of the reception and distribution, and what conflicts did they affect in the socialist cultural sphere? The case study in the essay is the debate in 1976 and 1977 on László Lugossy's first feature film, *Man Without a Name*. A movie about a soldier who struggles to regain his name in the identification process after World War II. The debate, on the one hand, represents the simulated nature of the discourses in the Kádár era, which strove to prove the democratic diversity of opinions in an autocratic regime. On the other hand, the discourse also revealed that some critics had actual power to shape the evaluation of the movies and proclaim the "proper" interpretation of the movies. At a certain point, the debate diverged from Lugossy's film and raised the question of the function of socialist criticism. The study is based on the original articles and essays and a recent interview with the director László Lugossy.



Átoksor. A Cséplő Gyuri forgatási helyszíne, 1976.

Fortepan /Schiffer Pál