

Polónyi Eszter M.

## A magyar filmipar, Balázs Béla és a háború utáni pillanat – Szekfü András interjúgyűjteménye

### Szerző

**Eszter Polonyi** is a Visiting Assistant Professor at the History of Art and Design Department of the Pratt Institute where she works on the histories of film and photography.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.8>

Polónyi Eszter M.

## A magyar filmipar, Balázs Béla és a háború utáni pillanat – Szekfü András interjúgyűjteménye

[Szekfü András: *Így filmeztünk. Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból*. Budapest, MMA Kiadó, 2018.]

Az elbeszelt történelem [*oral history*] által lehetővé válik egy bizonyos filmtörténeti írásmód. Az elbeszelt történelem az egyik legkevésbé megbízható információforrásra, az emberi emlékezetre támaszkodik. Más, rögzítésre alkalmas eszközökkel ellentétben az emberi emlékezet a deformálás önkényes formáinak veti alá a rögzített tartalmat. Míg a visszaemlékezéseket gyakran korrigálni lehet, egy adott eseménnyel kapcsolatos emlékeket idővel asszociációk sűrű szövedéke veszi körül, kibillentve az interjúalanyt a pozícióból, melyből megszólalni kívánt. Gyakran nem is a megszólaló által felidézett emléktartalom érdekli a hallgatót, aki esetenként az események szinkrón, s nem lineáris rekonstruálásában közreműködő ismétlések, megbicsakló és téves emlékek mélyebb okait igyekszik feltárni. Ezért kérdőjelezheti meg az elbeszelt történelem a más módon létrejövő történeti beszámolókat. Az elbeszelt történelem módszereit korán elsajátító Szekfü András *Így filmeztünk* című interjúkötetéből olyan képet kapunk, melyet egyetlen első- vagy másodkézből származó tanúvallomás sem tudna megidézni. Kevés módszer lenne alkalmasabb arra, hogy megragadja a közös múlt tizenkilenc különböző elbeszéléséből kirajzolódó társadalmi kötődések és esztétikai elköteleződések folyton alakuló képét.

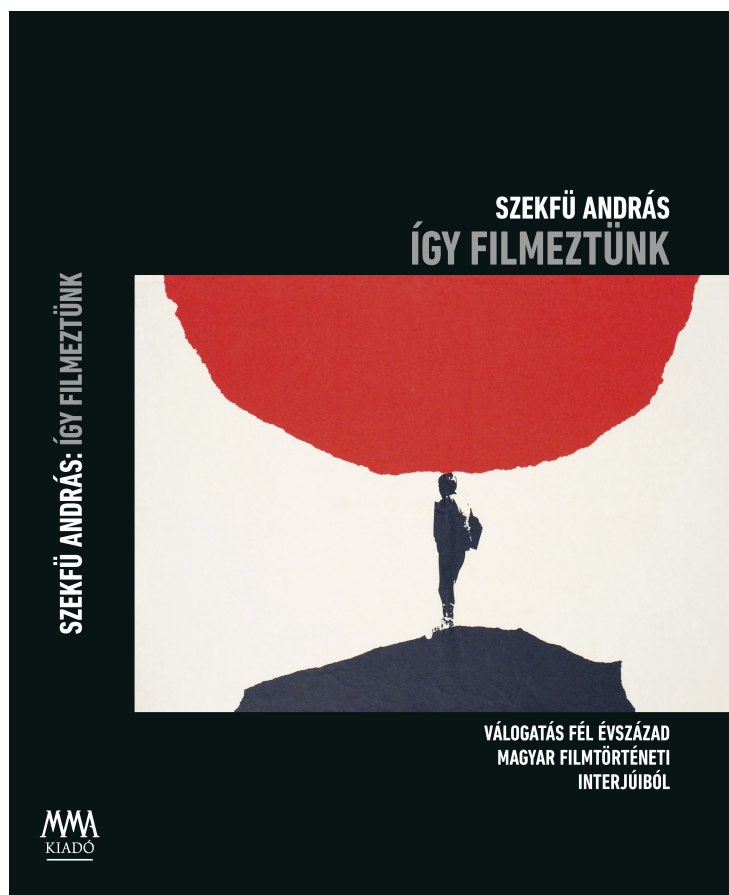
Szekfü abban az időben kezdte készíteni az interjúkat, amikor az elbeszelt történelem gyakorlati szempontból épp elkezdett megvalósíthatóvá válni. Az elbeszelt történelem képviselőinek első generációjához tartozott, amikor beszerezte a Philips EL 3302 kézi és hordozható kazettás magnót, mellyel lecserélte a Grundig-szalagos magnót; ez utóbbinak a mérete egy kisebb hűtőszekrényével vetekedett. Valószínű hogy a hordozható Philips magnó jelentősen kisebb méreteinek köszönhető, hogy a készülék számos vallomást rögzíthetett. Az 1969 és 1971 között készített interjúk során Szekfü a második világháborút követő koalíciós időszakról kérdezte alanyait, akik tehát a szovjet befolyásra 1949-ben létrejövő egypártrendszer megelőző évekre mintegy 20 éves távlatból emlékeztek vissza; s bár ez hosszú időnek számít, mégsem jelentette azt, hogy büntetlenül lehetett beszélni. Bizonyos értelemben talán csak egy teljesen eltérő kérdezési szituáció és felvételi technológia árnyékában lehetne ezeket a tartalmakat felszínre hozni („...ez olyan, mintha vallatnál”, „Ez tényleg olyan”, 110). Freud úgy vélte, az ismétlésen keresztül tör felszínre az, amit elfelejtettünk.

Míg az *Így filmeztünk* egyes olvasóit meglepte az a látszólagos „őszinteség”, mellyel egyik-másik

interjúalany a korszakot kritizálta, véleményem szerint egyrészt fenntartással kell fogadnunk ezeket a szavakat, másrészt a kötet valódi értékét az interjúk kimondatlan, önkéntelen és elfojtott tartalmai adják.

Szekfü ismétlődő érdeklődése e kötetben Balázs Béla (1884-1949) és az 1945-ös visszatérését követő évek mélyebb megértésére irányul. Balázs visszatérése elvileg meghatározó eseménynek számíthatott volna. Ekkorra már megjelent két filmművészeti alpműve (*Der sichtbare Mensch*, 1925, *Der Geist des Films*, 1930), a húszas és a harmincas években pedig német, illetve orosz nyelvterületeken előadásokat tartott, elismerték tanácsadói, kritikusai és elméletírói tevékenységét. Filmes területen szerzett írói, oktatói és elméleti tapasztalatai révén Balázs valami újat tudott nyújtani a magyar filmiparnak, mégpedig egy filmesztétikai diszkurzus intézményi és konceptuális alapjait. Még ha Balázs fent említett írásait nem is fordították magyarra az 1950-es évek végéig, magyarországi jelenléte megerősítette a háborús évek alatt magyarul megjelent filmmel kapcsolatos gyakorlati, tudományos és elméleti munkákat (Hevesy Iván: *A film életrajza*, 1943.; Kertész Pál: *Filmáru és filmművészet*, 1943.; Kispéter Miklós: *A győzelmes film*, 1938.; Fejér Tamás: *Film. A film gyártása, esztétikája, és jövője*, 1943.; Dáloky János: *Így készül a magyar film*, 1942.; valamint Pudovkin magyarul 1944-ben megjelent műve, *A film technikája*).

Szekfü beszélgetései számos részlettel gazdagítják tudásunkat Balázs utolsó éveiről, terveiről, valamint azokról az emberekről, akikkel ekkoriban kapcsolatban állt. Megtudhatjuk, hogy írásai már visszatérése előtt alpműveknek számítottak (Herskó János és Újhelyi Szilárd). A legtöbben – s nem meglepő módon, főként kritikusai – elismerik tekintélyét. Emlékeznek arra, hogy a felvételi bizottság tagja volt a főiskolán (229), hogy főiskolai bizottsági tagként dolgozott (55), részt vett pártvetítéseken (155), előadásokat tartott (például az „Árt-e a műveltség a színésznek” című előadássorozat is a nevéhez fűződik, 133, valamint 53), számos filmes produkcióban működött közre tanácsadóként, mindenekelőtt Szóts és Radványi mellett (29, 113, 116). Már a húszas évek elején megfogalmazott terveivel összhangban a filmtudománynak és filmrestaurálásnak szentelt intézmény (Filmtudományi Intézet) alapításába kezdett, valamint filmes és művészeti heti folyóiratot (*Fényszóró*) is indított azzal a nem titkolt szándékkal, hogy támogatókat gyűjtsön maga köré.



*Szekfü András: Így filmeztünk. Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból*

Mégis minden arról tanúskodik, hogy Balázs erőfeszítéseit egyre kevesebb siker koronázta. Elismerése ekkor már leáldozóban volt, hazai projektjei pedig rendre megbuktak. Folyóiratát először csak szüneteltették, majd végleg leállították. Terve, hogy a mai filmarchívum konceptuális kereteit (valamint fotó- és könyvgyűjteményét) megalapozó Filmtudományi Intézetet hozzon létre végül nélküle valósult meg. Legtöbb filmötleme, melyek jelentős része fellelhető Balázs MTA-hagyatékában, soha nem jutott messzebb a tervezőasztalnál. Még azok is, akik Balázs védelmére kelnek a kötetben, bizonyos fokú nevetségességről beszélnek vele kapcsolatban. Ranódy László például felidézi, hogyan mesélte el Balázs „ától cettig” *A látható ember* tartalmát egy filmre váró közönség előtt (53). Az is igaz – ezt Radványi fogalmazza meg –, hogy Balázsnak nem volt diplomáciai érzéke (116). Balázs viselkedése valóban hagyott némi kívánnivalót maga után, ha csak azt nézzük, hogy hány levelet írt különböző kormányhivatalnokoknak. Ugyanakkor nincs akkora narcizmus, mely megmenthette volna attól az üldözési mániától, melyet az ellene forduló tanítványai idéztek elő (Ranódy meg is jegyzi, mennyire ironikus, hogy ugyanezek a tanítványok kapják meg néhány évvel később a hön áhított Balázs Béla-díjat, 54, lásd még 79 és 156). Nem mennénk olyan messzire, hogy azt állítsuk, Balázs korai (65 éves korában bekövetkező) halálában szerepe volt az egyre inkább érezhetővé váló kiközösítésnek; annyi azonban bizonyosnak tűnik, hogy Balázs visszatérése olyan lehetőség volt, melyet a magyarok jobban is kihasználhattak volna.

Létezik ugyanakkor egy másik magyarázat is a kudarcra, melyet érzésem szerint Szekfű módszere feltár. A film abban tér el leginkább más művészeti formáktól, hogy nem egyetlen ember alkotása, hanem emberek és gépek közösen létrehozott produktuma. A munkássága alapos ismerete nélkül is világos, Balázs felismerte, hogy a film ipari gyártás eredménye. Amennyiben ezek az évek hozzájárultak korai halálához, ez azért volt, mert tudta, a magyar filmiparral kapcsolatos elképzelései, legyenek bármilyen ígéretesek is, nem érnek semmit az államgépezet támogatása nélkül. A továbbiakban arra igyekszem rámutatni, hogy ez a párhuzam film és államapparátus között Szekfű interjúiban is megjelenik.

Az interjúk során elbeszélte háború utáni évek különös filmtörténeti jelentőséggel bírnak. A film ebben az időszakban válik a világ ezen táján azzá, amit a hetvenes évek filmelméleti diszkurzusa „filmként” határoz meg. Szekfű megszólaltatta a korabeli film számos vezető alakját – Makk Károly kivételével senki nem végzett korábban filmes tanulmányokat (a filmrendezők közül Ranódy László ügyvédnek, Radványi Géza újságírónak, Fábri Zoltán díszlettervezőnek tanult; később pedig tőlük tanulnak azok, akik már a filmiparban kezdik karrierjüket, mint például Máriássy Félix). A térség öt évtizedes filmgyártása ellenére Magyarországon 1945-ben alakult ki az első két iskola, amelyek tanították a filmkészítést és a filmrendezést. És Balázs beavatkozásáig egyetlen hivatalos archívum sem tette tanulmányozásra elérhetővé a filmet. Csak néhány, kis költségvetéssel rendelkező stúdió üzemelt, akik rövid, határozott idejű szerződéssel foglalkoztatják az így hol itt, hol ott dolgozó alkalmazottakat. Mindez gyökeresen megváltozik a kötet által vizsgált öt év alatt. 1951-ben az ország már filmlaborok, stúdiók, szövetségek és oktatási intézmények központosított, a gyártást, forgalmazást és bemutatást irányító hálózatával rendelkezik. „Az extenzív fejlődés időszaka volt ez – mondja az egyik interjúalany – [...] A játékfilmgyártást kellett elindítani, az üres műtermeket művészekkel benépesíteni, és a másik kulcsfeladat: minden faluban mozi legyen” (Szántó Miklós, 172). A magyar filmgyártás intézményesítésének mértéke 1948 és 1951 között meghaladta a két háború között, a hangosfilm megjelenésének időszakában bekövetkező összeomlás és az azt követő konszolidáció nagyságrendjét.

A filmkészítés professzionalizálódásából jelentős mértékben profitált a film mint művészeti forma. A negyvenes évek vége Nyugat-Európában és Észak-Amerikában szorosan összefonódik olyan jelentős rendezők megjelenésével, mint John Ford vagy Orson Welles. Ezeket a neveket az interjúalanyok is megemlítik, amikor a magyarországi helyzetről beszélnek (Ford esetében lásd 42, 43, Welles 205). Szekfű beszélgetőtársai szerint a háborút közvetlenül követő években változás következett be a filmművészet célját érintő elképzelésekben. „1945-től kezdve kezdődtek a viták a művészetről, ekkor kezdtek el foglalkozni az esztétikával”, mondja Máriássy Judit (133). Bár a rendező esztétikai értelemben vett jelentőségét a kritikai diszkurzusban csak néhány évtizeddel később teoretizálja a szerzői mozgalom, Szekfű beszélgetőtársai már a negyvenes évek végén stíláriális koherenciáról beszélnek, például Radványi Géza (*Valahol Európában*, 1947) vagy Szóts István (*Ének a búzamezőkről*, 1947) kapcsán, akiket a filmrendezéssel együtt járó irányítói és koordinációs

kérdések egyaránt foglalkoztattak (lásd például Radványi anekdotáját arról, hogy egy stáb okozta frusztráció miatt vált rendezővé, 110).



*Valahol Európában (Radványi Géza, 1947)*

Magyarországon olyan szempontból érdekes a helyzet, hogy a film mint ipar 1946 és 1951 közötti intézményesülése egybeesik a szocialista állam és a Rákosi-rendszer kiépülésével. Az 1948 áprilisában kezdődő központosítás a filmipar állami kézbe kerülését, vagyis a filmipar irányításának az állami apparátusba történő beolvadását jelentette. A filmgyártáshoz kötődő munka átszervezése, ahogyan arról az interjúalanyok is beszámolnak, nem okozhat különösebb meglepetést. Ugyanakkor fontos megemlíteni, hogy a magyarországi államosítástól függetlenül, a harmincas és negyvenes években mindenhol lezajlik egyfajta szakosodási és szabványosítási folyamat a filmkészítésben. És a két apparátus – állam és film – közötti bizonyos hasonlóságok a filmrendezők és az államigazgatás tagjainak viselkedésében egyaránt megfigyelhetők.

Székfü vállalkozásának egyik legérdekesebb aspektusa, hogy kormányzati hivatalnokokat is megszólaltatott egy látszólag csak filmesekről és filmkészítésről szóló projekt kapcsán. Olyan emberekkel is beszélgetett, akik fél lábbal a filmiparban, fél lábbal pedig a politikában voltak érdekeltek. Készített interjút például filmgyáriigazgatókkal, művészeti vezetővel (Angyal László, Révai Dezső, Horváth Márton, Hont Ferenc), de oktatási intézmények vezetőivel is (Hont Ferenc), a művelődési minisztérium munkatársaival (Kende István, Szántó Miklós), sőt még a pártpolitika második legbefolyásosabb alakítójával is (Horváth Márton). Politikai befolyásuk ellenére feltételezhető, hogy ezeket az embereket Székfü olvasóinak jelentős része nem ismeri név szerint. Mivel az állítólagos semlegesség garanciájának tekintették, az anonimitás a munka része volt.

Székfü látszólag azért környékezi meg ezeket a pártembereket, hogy többet megtudjon a kommunista hatalomátvétel után rögtön bekövetkező központosítás körülményeiről. A koalíciós

évek alatt készült filmek közül több is tiltólistára került, és Szekfü igyekszik kideríteni ennek okait. A válaszokban rendre megjelennek a filmiparba érkező pártpolitikusok növekvő befolyására tett utalások. A filmesek a hatalmi pozícióba került embereket hibáztatják, különösen Hontot, Révai Dezsőt és Révai Józsefet. De amikor Szekfü velük beszélget, például Honttal, akkor azt tapasztaljuk, hogy ezek az emberek saját jelentőségüket igyekeznek, így vagy úgy, tompítani. Az, hogy Horváth többes szám első személyben beszél, arról tanúskodik, hogy nyelvében igyekszik szisztematikusan háritani. Révai József – a tagadás klasszikus taktikáját alkalmazva – az egyetemes logikára és értelemre hivatkozva fogalmazza meg kifogásait (lásd a Máriássy Judit által elbeszélte esetet, 140). De leggyakrabban mégis arra hivatkoznak az érintettek, hogy nem állt módjukban befolyásolni a történéseket, hiszen a valódi döntéshozatal más, irányításuk alá nem tartozó szinteken történt. Ez a felelősségvárás jelenik meg többek között Révai Dezső és Hont Ferenc esetében, akik másokra mutogatással indokolják a Balázst ért méltatlan bánásmódot (a Balázst és *Filmkultúra* című könyvét érő szovjet kritikákat hibáztatják, illetve magát Balázst, aki szerintük túlérzékeny, „nyomasztó” és „öreg” volt). Ezek az emberek látszólag mindenféle elfogultság, érdek vagy tudatosság nélkül cselekedtek, pusztán a hivatalos protokollt képviselték.

A szerzői film egyik jellegzetessége a szerzőiség folytonos kimozdításában rejlik. Szóts például így vall arról, hogy miként igyekezett a technikai stáb javaslatait figyelembe venni: „Mindig tökéletes összhangban [kellett működnünk]... ha [az operatőrnek] voltak jobb elképzelései, jobb beállítási szögei, akkor voltam annyira okos én is, hogy nem ragaszkodtam a magaméhoz.” (25) A szerző-rendező a stáb tudására is hagyatkozik, hiszen újszerű megközelítésük alapját a kollektív gyártási mód jelenti. Mégis, jelenlétük éppen csak érezhető, ahogyan Truffaut fogalmaz, olyan, mint a „hőmérséklet”. A szerző, aki a stábbal közösen kialakított, kézjegyként működő stílus révén adja el filmjeiket, kicsit az állami cenzorhoz hasonlít, aki soha nem érzi saját hatalma súlyát.

A filmipar válaszára áll, amikor Balázs visszatér Magyarországra. Ahogy az egyik pártfunkcionárius elmondja Szekfünek, a filmgyártás ekkor két különböző irányba indulhatott volna. Az 1948-as *Talpalatnyi földre*, az államosított magyar filmgyártás első filmjére utalva, Kende István megjegyzi, hogy „körülbelül 1948-49-ig a *Valahol Európában* tűnt a reprezentatív filmnek, de a korra, amiről beszélünk [1949-51], az a jellemző hogy a *Talpalatnyi föld* vette át a szerepét, és szerintem teljes joggal” (170). Ez az időnként bizonytalankodó, önmagát javító vagy éppen humoros, s közben valamiféle történelmi igazságot makacsul kutató interjúkötet azt szemlélteti, hogy volt egy olyan pillanat a háború utáni magyarországi filmgyártás történetében, amikor a szocialista-realista rigor mortis gyors bekövetkezése még nem tűnt elkerülhetetlennek.

Fordította Karácsonyi Judit

[A szerző által autorizált fordítás.]

© Apertúra, 2019. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2019/nyar/polonyi-a-magyar-filmipar-balazs-bela-es-a-haboru-utani-pillanat-szekfu-andras-interjegyujtemenye/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.14.4.8>

Apertura.hu

Image not found or type unknown