

GELENCSÉR Gábor

ELTE, Bölcsészettudományi Kar, MMI
Filmtudomány Tanszék
Budapest, Magyarország
gelencser.gabor@btk.elte.hu

SZEMÜVEGESEK KITÖRÉSE A FALAKIG

Mérnökszereplők az új gazdasági mechanizmus korszakának filmjeiben
(1968–1975)¹

An Escape of Men with Glasses up to the Walls

Engineer Protagonists in the Films of the Age of New Economic Mechanism
(1968–1975)

Proboj ljudi sa naočarima do zidina

Inženjerski likovi u filmovima iz doba novog privrednog mehanizma
(1968–1975)

A magyar filmművészet az államszocialista korszakban alapvetően a politikai diskurzus része: működik egyrészt a cenzúra, másrészt a szerzői film előretörésével az alkotók is azonosulnak társadalomelemző, illetve -kritikus attitűddel. Az 1948 és 1989 közötti negyvenéves periódus alkorszakait voltaképpen az állami ellenőrzés és az alkotói kifejezőmód dinamikája, a társadalmi jelenségek megfogalmazásának különféle műfaji és stílári alakzatai határozzák meg. A magyar film társadalmiságának vizsgálatára különösen alkalmasak a jól azonosítható politikai jelenségek nyomán követése a filmekben. Ilyen az új gazdasági mechanizmus 1968-as bevezetése, majd lassú visszavonása. A téma természeténél fogva olyan történetekben jelenhet meg, amelyekben mérnököt, politikust, gyárigazgatót munkahelyi konfliktusban találunk. A tanulmány az idevágó filmek elemzésével arra keresi a választ, milyen stílári és műfaji mintázatokat hoz létre az új gazdasági mechanizmus témája, s ezek a mintázatok milyen társadalmi jelentést fogalmaznak meg. A következtetések tágabb értelemben is érvényesek lehetnek az államszocialista korszak filmművészetére. *Kulcsszavak:* magyar film, új gazdasági mechanizmus, társadalomtörténet, tartalom- és motívumvizsgálat

¹ Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708. azonosítószámú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

Az 1960-as évek közepétől az MSZMP Központi Bizottsága megbízásából kidolgozott gazdasági reformot 1968. január 1-jén vezetik be Magyarországon. Az új gazdasági mechanizmusnak nevezett intézkedéssorozat 1972-re lefékeződik, 1974–75-re pedig a reform mellett elkötelezett politikusok (Nyers Rezső, Fehér Lajos, Aczél György, Fock Jenő) leváltásával, illetve háttérbe szorításával befejeződik. A folyamat a korszak jelentős társadalmi eseménye: a politikai vezetéstől az állampolgárokig mindenkit érint, bel- és külpolitikai kontextusa egyaránt meghatározó.² Az állampárton belül a reformista erők előtérbe kerülése, majd kiszorítása, s a dogmatisták ismételt megerősödése rajzolja meg az új gazdasági mechanizmus korszakának ívét, amelynek belpolitikai küzdelmében a szélsőségeket kibékítő, középutas Kádár János sikeresen megőrzi hatalmát. A gazdasági reform a fennálló politikai rendszer további megszilárdítása miatt merül fel a vezetésben, s végül a politikai akarat hiánya hiúsítja meg annak maradéktalan megvalósítását.

A tervutasításos rendszer fellazítása s még inkább az árak és a bérek viszonylagos liberalizációja a vállalatvezetőktől az alkalmazottakig érezteti hatását. Az új gazdasági mechanizmus bevezetésének terve megjelenik a társadalomtudományi és politikai folyóiratokban, népszerűsítése érdekében pedig igen hatékony formát vesz igénybe a korabeli propaganda: animációs filmsorozat „magyarázza a mechanizmust” a televízió fő műsoridejében.³ Az új gazdasági mechanizmus bevezetése tehát a széles társadalmi nyilvánosság terében zajlik, szemben a lefékezésével, majd leállításával, amely viszont már a politikai színpalak mögött történik. „Jellemző azonban a szocialista rendszer egész politikumára, hogy miközben késhegyig menő harc dúlt, s lassan, de biztosan fűrészelték el a reform pilléreit, a sajtó és a KB-ülések határozatai változatlanul

² A hivatkozások élére kívánkozik egy előzetes megjegyzés. Mivel a vizsgálat az adott korszak társadalmi folyamataira és a korszakban születő filmek társadalomképére, illetve a kettő viszonyára vonatkozik, a folyamatokat annak az időszaknak a társadalomtudományi önképével, a kortársak tanulmányaiival – beleértve a rendezők korabeli nyilatkozatait, írásait, illetve a filmek kritikáit – érdemes megvilágítani. Az új gazdasági mechanizmusról ezért nem a rendszerváltás utáni kutatásokra hivatkozom, hanem olyan kortársak munkáira, akik tanúi vagy alakítói voltak az eseményeknek. Akár kritikus megnyilatkozásaik fogalomhasználata, retorikája is fontos adaléka a korszak társadalomképének. Az új gazdasági mechanizmusról szóló összefoglalások közül ilyen, a rendszerváltás előestéjén, 1988-ban megjelent könyv Berend T. Ivántól *A magyar gazdasági reform útja* (Berend 1988) és a korabeli filmekben amatőr szereplőként reformközgazdászt alakító Liska Tibortól az *Ökonosztát* (Liska 1988). Jelen tanulmány számára azonban a legfontosabb értekezés Józsa Péter 1978-ban írt, ám kéziratban maradt munkája, amely az új gazdasági mechanizmust az értelmiség szempontjából tekinti át (Józsa 2001).

³ <https://www.youtube.com/watch?v=wFt9IPtoXHE> (2018. jún. 6.)

arról beszéltek, hogy a reform »bevált«, a »párt tovább halad ezen az úton«, és a többi” – írja az új gazdasági mechanizmus leállításának politikájáról Józsa Péter (Józsa 2001, 61). A döntés alapoka a korábbi kedvező nemzetközi helyzettel szemben (lásd a Hruscovot váltó brezsnyevi gazdaságpolitikát és a csehszlovák reformokat) a 68-as fordulat: a szovjetek ismételt nyílt erőpolitikája. A Csehszlovákiában zajló, jóval radikálisabb, a szovjet mintájú egypárti politikai struktúrát is megbolygatni látszó reformokat a Varsói Szerződés tagországainak (kivéve Romániát) katonai intervenciója állítja le. Ebből a beavatkozásból a kádári vezetés – s mint látni fogjuk, jó néhány filmrendező – számára már a gazdasági reform bevezetésének évében voltaképpen világossá válik, hogy a magyarországi jóval enyhébb, csupán a gazdaságot érintő intézkedésekkel is óvatosan kell bánni, így azoknak a következetes végigvitele politikailag igen csak kétséges. A reform körüli bizonytalanság tehát már a bevezetés pillanatában is érzékelhető, s ez megjelenik a 68-hoz közeli, az új gazdasági mechanizmusra reflektáló filmek jellemző módon nyitott befejezésében. A reformisták és a dogmatisták közötti harc azonban ekkor még nyílt, sőt, a reformisták, kihasználva a Szovjetuniót lefoglaló csehszlovák beavatkozást, további belpolitikai enyhítéseket vívnak ki, s 1970 és 1972 között egyfajta kettős hatalom jön létre az országban, beleértve a kultúrpolitikát is (Józsa 2001, 55–61). Az enyhülés következtében egyre aggasztóbbá váló ellenzéki mozgalmak láttán (lásd például az 1972. március 15-i megmozdulást) végül 1973-tól indul el a kemény rendcsinálás, és következik be a gazdasági reform leállítása.⁴ A belpolitikaiak mellett közvetlen külső gazdasági előzménye mindennek az 1973-as olajárrobbanás, amelyre válaszként a vezetés újabb reformellenes, központosító intézkedéseket vezet be, illetve a gazdaság külső finanszírozásában, azaz hitelekben keres megoldást. De voltaképpen már a reform bevezetése is igen óvatosan zajlik, különböző „fékek” beiktatásával, amelyeket majd a hetvenes évek elejétől terveznek „kiengedni”, ám erre végül már nem kerül sor. Érdemes ezzel kapcsolatosan a reform ellenzőinek leírását egy, a szocialista gazdaságtan keretén belül gondolkodó tanulmány (zárójeles) megjegyzéséből felidézni, amely segítheti az itt vizsgálandó filmek értelmezését: „(Ilyen ellenállás volt tapasztalható például az új gazdaságirányítási rendszer bevezetése után olyan vállalati vezetők, középszintű irányítók részéről, akik nem tudtak már megfelelni a nagyobb vállalati önállóságból fakadó követelményeknek, féltek a kockázat-

⁴ A mezőgazdaság terén már korábban megindulnak a retorziók. Erről tudósít a mostani vizsgálat keretéből kiszoruló 1972-es dokumentumfilm, Ember Judit és Gazdag Gyula *A határozat* című munkája, beleértve a film betiltását is.

tal együtt járó felelősségvállalástól, illetőleg nem tudták átlátni az ilyen módon gazdálkodó vállalatok irányítását.)” (Kulcsár 1980, 90–91)

Feltételezhető, hogy egy olyan horderejű társadalmi jelenség, mint az új gazdasági mechanizmus, amelyben a politikai és a gazdasági reformkíséreltet szorosan összefonódik, nyomot hagy a Kádár-korszak filmművészetén. Különös a súlya 1968-ban Lukács György megszólalásának, aki Bíró Yvette-nek és Ujhelyi Szilárdnak adott hosszú interjújában a magyar filmesek feladatát illusztráló példaként többek között az új gazdasági mechanizmusra is utal:

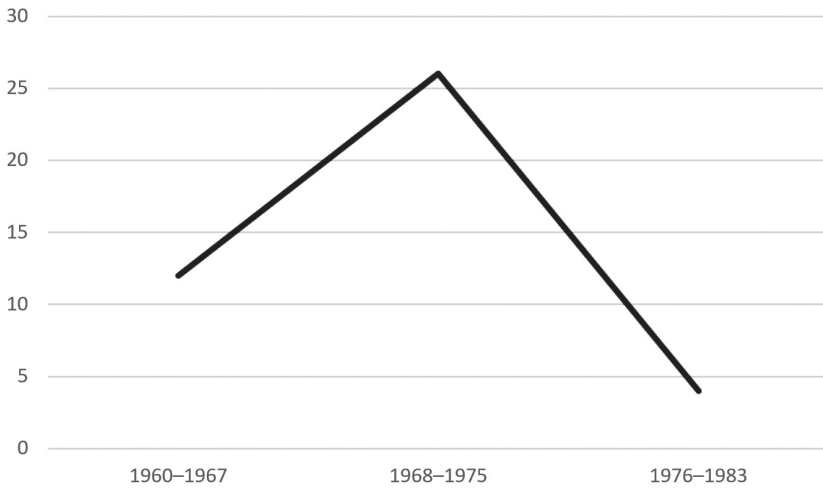
Nem azért írunk filmeket, hogy megmutassuk, milyen reformokat kell például a textiliparban bevezetni az új mechanizmus végrehajtása érdekében. Ez a minisztérium feladata, a filmé pedig az, hogy a társadalom jó és rossz oldalait ábrázolja – s nagyon szorgalmaznám a visszásságok kritikáját is –, mert a filmnek itt lehet óriási szerepe (Lukács 1968, 31).

A *Filmkultúra* következő számában Huszár Tibor tovább árnyalja a társadalmi értelemben vett cselekvő film mibenlétét:

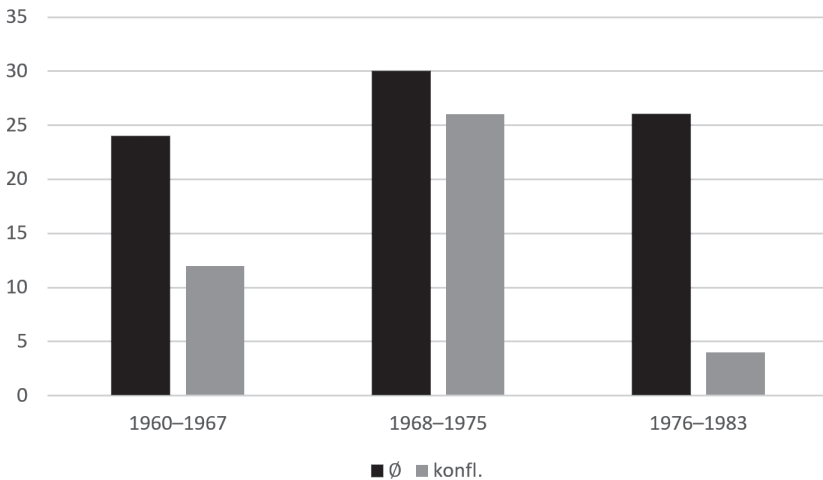
Az a filmművészet tekinthető társadalmi cselekvésnek, amely meghökkenet, gondolkodásra készíttet, felfedez, tehát még nem ismert tényeket közöl a külső és a belső, a társadalmi és a pszichikai valóságról – vagyis a megismerést szolgálja, s a világ és önmagunk megváltoztatására ösztönöz (Huszár 1968, 14).

A lap következő száma pedig összeállítást közöl a pécsi filmszemlén lezajlott eszmecsereéről *Vita a film társadalmi szerepéről* címen. Mivel az aktuális reform – a termelőszövetkezetek korábbi, 1961 és 1963 között kidolgozott reformja után – elsősorban az iparra fókuszál, így a jelenség filmbeli exponenseit mindenekelőtt a mérnökök, a gyárigazgatók, illetve a politikusok/káderek között érdemes keresni, méghozzá szinkrón idejű történetekben. Az alapvető kérdés tehát az, hogy ezeknek a szereplőknek a száma mutat-e jelentős változást az új gazdasági mechanizmus 1968 és 1975 közötti, a filmek elkészítési idejével is kalkuláló tágabb, nyolc éves korszakában. Több mint meglepő, hogy az új gazdasági mechanizmus exponens szereplői a korábbi és későbbi periódusokban lényegében ugyanolyan számban képviseltetik magukat a magyar filmekben. Ezek szerint a reform nem hagy nyomot a korszak filmjeinek szereplőválasztásán? Csakhogy értelemszerűen ezek a szereplők akkor kerülhetnek kapcsolatba az új gazdasági mechanizmussal, ha a történet során munkahelyi és/vagy politikai konfliktusba keverednek. Amennyiben kiszűrjük a legtágabb

mintából azokat a filmeket, amelyek szereplői munkahelyi és/vagy politikai konfliktust élnek meg, akkor az arányok már jóval sokatmondóbbak.



Különösen szemléletes a fenti szereplőket és szerepköröket felsorakoztató, munkahelyi és/vagy politikai konfliktust nélkülöző és azzal rendelkező filmek aránya.



Ez az adatsor már tágabb és szűkebb filmtörténeti kontextusában is tanulmányos. Ezek szerint a hatvanas években a fő- és mellékszereplő mérnökök, gyárigazgatók, politikusok/káderek felerészben munkahelyi és/vagy politikai konfliktust élnek meg. Az új gazdasági mechanizmus korszakában ez az arány a

munkahelyi és/vagy politikai konfliktus javára meredeken megugrik, majd nem 100%-ossá válik, az azt követő időszakban viszont meredeken lecsökken, és elenyésző lesz. Mindez az ipari termelés irányításában alakító módon résztvevők társadalmi aktivitásáról tanúskodik, amely tehát a hatvanas években átlagos, az új gazdasági mechanizmus éveiben kiemelkedő, míg azt követően elenyésző.

A szélső értékekkel mindenképpen érdemes foglalkozni, az érintett filmek száma szempontjából pedig különösen az 1968 és 1975 közötti szakasszal, s feltenni a kérdést: vajon melyek e kimagasló arányú filmcsoport további sajátosságai. A szereplők neme, életkora, társadalmi és vagyoni helyzete, illetve változása, továbbá a történetek helyszíne és élettere, végül, de nem utolsósorban a filmek stílusa és műfaja kirajzol-e jellegzetes mintázatokat, s azok milyen összefüggésbe hozhatók az új gazdasági mechanizmus társadalmi jelenségével? Tanulmányomban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

Társadalmi mintázatok

A 26 filmet számláló korpuszból kirajzolódó mintázatok egy része nem meglepő, akadnak azonban társadalmilag figyelemre méltó jelenségek. A foglalkozásból adódóan nem váratlan a szereplők társadalmi helyzete: a felső, felső-közép és középosztályba tartoznak megközelítőleg egyenlő arányban (egyetlen alsó társadalmi osztályú mérnök főszereplő jelenik meg a filmekben), anyagi helyzetük pedig ugyancsak kiegyenlített módon átlagos, illetve jómódú. Az sem különösen meglepő, hogy ebben a szerepkörben felnőttekkel találkozunk (egyetlen fiatal és idős mérnök tűnik fel, ráadásul ugyanabban a filmben). Annál meglepőbbnek tűnhet a nemek aránya: *kizárólag* férfiakhoz kapcsolódik a mérnök, gyárigazgató, politikus/káder (igaz, ebben az előző és a következő periódusban sincs lényeges eltérés: korábban és később mindössze egy-egy női mérnök bukkan fel a filmekben). Mindez azonban megfelel a korszak statisztikai mérésének, miszerint a nők száma elenyésző a mérnökök között (Solymosi–Székelyi 1984, 8), miközben más értelmiségi pályákon megfigyelhető a nők arányának folyamatos emelkedése (Huszár 1986, 24; Solymosi–Székelyi 1984, 18).

A helyszínek tekintetében ugyancsak nem meglepő módon a főváros dominál, s kisebbségben maradnak az egyéb városokban vagy vidéken játszódó történetek. Az életterekkel ugyanez a helyzet: az otthon mellett meghatározóak a gyárakban, üzemekben, illetve hivatalokban játszódó jelenetek.

A szereplők változása a fentiekkel szemben határozott irányba mutat: legnagyobb számban az erkölcsi leépüléssel találkozunk, ezt a változatlanság köve-

ti, majd hasonló arányban a pozitív irányú változások, a jellemfejlődés és az elismerés, amely ugyanakkor elvétve találkozik anyagi elismeréssel. Fontos a szereplők változásának időbeli eloszlása. Eszerint egyértelműen a pozitívból a negatívba tartó folyamatról van szó, azaz a periódus elején (s ez kiterjeszhető a hatvanas évekre) több a jellemfejlődés és a siker, vagy legalábbis a változatlanság, míg a végén (ez pedig meghosszabbítható a hetvenes–nyolcvanas évekre) megszorodnak az erkölcsi leépülés történetei. Mindez megfelel a mérnöktársadalom helyzetének társadalmi alakulásával. A jövedelmüket vizsgáló szociológiai tanulmányban olvashatjuk a következő megállapítást:

Az 1963-ban pályára lépőket például rendkívül kedvező feltételek fogadták. Részben a gazdasági fellendülés, a reform előszele, majd beindulása, részben az 1953-tól visszafogott mérnökképzés, valamint az 1956-os disszidálás okozta felfokozott munkaerő-kereslet olyan munkahelyek és beosztások elérését tette lehetővé számukra, amelyek viszonylag magas fizetésekkel társulnak. Az 1973-ban pályára lépőket viszont a reform visszafogása, a recesszió és a műszaki főiskolák beindulása által is felduzzasztott mérnökdömping fogadta, s ezzel együtt kedvezőtlenebb munkalehetőségek és fizetések (Solymosi–Székelyi 1986b, 272–273).

A szereplők erkölcsi leépülése tehát összefüggésbe hozható a mérnökök az új gazdasági mechanizmus „kivezetéséből” fakadó rosszabb anyagi és presztízshelyzetével.

Stiláris és műfaji mintázatok

A műfajok terén egyöntetűen a vígjátékok uralják a filmsoportot, ami a vígjáték általános műfaji dominanciáján belül nem meglepő, a szerepek (mérnök, gyárigazgató, politikus/káder) és a konfliktustípusok (munkahelyi és/vagy politikai) tekintetében viszont annál inkább. Az alműfajok jelenléte már sokszínűbb, s kapcsolódásuk is jóval adekvátabb a szerepekhez, különösen ha az öt-öt értelmiségi melodráma és szatírára, a négy esszéfilmre, a három lélektani drámára, a két termelési filmre, valamint az egy-egy parabolára és dokumentum-játékfilmre gondolunk. A háborús alműfaj az érintett filmet voltaképpen eltávolítja a korpuszból (*Szemtől szembe*), hiszen ennek a konfliktusa nem szinkrón idejű (ám politikai), a története viszont az, mivel a szereplők (köztük egy politikussal) a jelenből emlékeznek vissza a háborús múltba. Hasonlóan meglepő a musical jelenléte (*Szikrázó lányok*), ám ehhez a szereplők szempontjából szokatlan műfajhoz más, jóval adekvátabb alműfajok

is társulnak (szatíra, termelési film). A két leggyakoribb, öt-öt filmben előforduló alműfaj, az értelmiségi melodráma és a szatíra időbeli eloszlása érdemel figyelmet: az értelmiségi melodráma a periódus első felére, míg a szatíra annak utolsó harmadára jellemző. A váltás éve 1973, azaz az új gazdasági mechanizmus visszavonásának, a dogmatisták előretörésének kezdete. S ha egymás mellé helyezzük a vígjátékokat és a szatírákat, akkor igen lényeges kapcsolatot találhatunk: a vígjátékoktól a szatírák veszik át az (al)műfaji stafétabotot. A váltás éve ugyancsak 1973, amikor is a vígjátékok és a szatírák együttesen és nagy számban vannak jelen: összesen négy ilyen (al)műfajú film készül abban az évben, az éves termés majdnem egynegyede. Ugyanebből az összevetésből az is kiolvasható, hogy az időszak utolsó harmadától, a váltóévnek is tekinthető 1973-tól a műfajjal szemben domináló szerzői filmből a szatírák veszik át a vezető szerepet (az összesen öt szatirikus alműfajú filmből négy ekkor készül).

Összefoglalóan tehát megállapíthatjuk, hogy a mérnököt, gyárigazgatót, politikus/kádert fő- és mellékszerepben, munkahelyi és/vagy politikai konfliktusban felléptető 1968 és 1975 közötti filmek stiláris és műfaji mintázata a következő:

- a) kétszer annyi szerzői filmet látunk a korpuszban, mint műfajit, ám ez összességében így is felülmúlja az időszak műfaji filmjeinek arányát;
- b) a szerzői film alműfajai közül kettő emelkedik ki: az értelmiségi melodráma és a szatíra; előbbi az időszak első felében, utóbbi az utolsó harmadában;
- c) a műfajok tekintetében a vígjáték hegemoniája érvényesül.

Mindezek alapján a filmek stiláris és műfaji mintázatából egyértelműen a vígjáték fő- és a szatíra alműfaja emelkedik ki: a kettő együttesen 13 filmben fordul elő, épp a csoportba tartozó filmek felében. A vígjáték műfajának általános dominanciája mellett – s különösképpen a szerepekkel és a konfliktustípusokkal összefüggésben – ez feltűnően magas arány, amely magyarázatot igényel. S ezt a magyarázatot árnyalhatja még egy körülmény, nevezetesen az, hogy ezen (al)műfaji vonás a perióduson belül fokozatosan erősödik: az évek előrehaladtával a vígjátékok és a szatírák száma egyaránt növekszik.

A mérnökfilmek stiláris és műfaji mintázatai

A stiláris-műfaji mintázat részletesebb elemzéséhez a mérnököket fő- és mellékszerepben mozgató filmeket érdemes részletesebben szemügyre venni: a 12 tételesre szűkített korpusz jól reprezentálja a bővebb, a gyárigazgatókat és politikusokat/kádereket is felvonultató listát, ugyanakkor a mérnök fő- és

mellékszereplőkkel az új gazdasági mechanizmus leginkább exponens alakját emeli ki; nagyobb kihagyások nélkül lefedi a vizsgált időszakot; s végül a szerzői-műfaji arány tekintetében az átlagot képviseli.

A legfeltűnőbb vonás a vígjátékok és a satírák abszolút száma (a korpusz fele) és időbeli megoszlása (a periódus második felében kizárólag vígjátékok képviselik a mérnök-filmeket). A periódus első felében szerzői filmeket találunk, s ezek közül csak egyben jelentkezik alműfajként a satíra. A többi alműfaj egyrészt a szerepek és a konfliktus drámái (értelmiségi melodráma és lélektani dráma) és politikai jellegét, illetve lehetőségét hangsúlyozza (termelési film, nevelődési film).

A szerzői filmek esetében a téma, a szereplő és a konfliktus szempontjából különös filmtörténeti súlya van az esszé alműfajának. Az európai modernizmusból átemelt, a tézisszerű társadalmi és/vagy politikai gondolatot megjeleltető, kizárólag a szerzői filmen belül működő alműfaj alkalmas az új gazdasági mechanizmus témájának közvetlen megfogalmazására. Az esszé szorosan kötődik a hatvanas évek társadalmi kérdéseket erőteljesen exponáló cselekvő- vagy kérdező filmes hagyományához, annak voltaképpen stiláris-műfaji értelemben radikálisabb, modernebb változata. A csoporton belüli legjellegzetesebb képviselője, Kovács András *Falak* című munkája 1967-ben, az új gazdasági mechanizmus bevezetése előtti évben készül (a filmet 1968. február 15-én mutatják be), ily módon egyfajta hozzászólásként értelmezhető a reformok bevezetése mellett, a kérdező vagy cselekvő film szellemében. A *Falak* forgatókönyvéhez írott „*Kormánypartiság*”, „*ellenzékiesség*” című előszavában Kovács nevével nevezi az új gazdasági mechanizmus gondolatát, ahogy pontosan meghatározza filmjének esszéműfaját is:

A *Falakban* végső soron arról van szó, hogy a gazdaság új mechanizmusa mellett szükség van az emberi kapcsolatok új mechanizmusára is. Mindaz, amiről eddig szó volt, nemcsak a háttérét, de némileg az anyagát is adja a filmnek. Ebből is látszik, hogy műfaját tekintve a megszokottól eltérő film a *Falak*, „filmesszé”, amely külföldön már kezd polgárjogot nyerni a mozikban is (Kovács 1968, 9).

A kérdező vagy cselekvő film szellemiségét pedig a rendező ugyanebben a kötetben közölt *Elképzeltem beszélgetés a nézővel – valóságos elemekből* című írása képviseli, amely a közönségtalálkozók tapasztalatának rekonstruált fogalmazványa. Ebben néhány nézőknek tulajdonított kérdés közvetlenül is utal a filmek társadalmi kontextusára és hatására, illetve a művészetet is érintő piac törvényei kapcsán az „új mechanizmus” bevezetésére (Kovács 1968, 155–158).

Kovács András ennek a filmtípusnak a legelkötelezettebb képviselője: filmjei mellett erről tanúskodnak a Magyar Filmművészek Szövetségének főtítkáráként tartott éves beszámolóí, amelyeket rendszeresen közölt a *Filmkultúra*. Az 1968-as beszámolóban konkrétan is utal az „új mechanizmusra” mint olyan társadalmi témára, amelyre a magyar film reagál (Kovács 1969, 5). Következő játékfilmje, az 1970-es *Staféta* is esszé, amely szintén kapcsolódik az új gazdasági mechanizmusból következő, önállóbb, a konfliktust vállaló, reformista értelmiségi magatartásához, ám már annak kudarcáról beszél (s a főszereplő veresége, illetve barátjának megalkuvása még reménytelenebb társadalmi kilátásokról tudósít, mivel mindez egyetemistákkal, pályakezdő értelmiségiekkel történik). A *Falak* munkahelyi-politikai konfliktusa teljes mértékben uralkodik a szereplők magánéletén, ezért tekinthető ez a film az esszé eminens magyar változatának, amely ugyanakkor nem éri el az európai modernizmus esszéinek radikalizmusát, mivel azokban (mindenekelőtt Jean-Luc Godard filmjeiben) a gondolatok közlése akár megszüntetheti a narratívát.⁵ A *Falakkal* kapcsolatosan ily módon felvethető egy másik, a hatvanas évektől ugyancsak jellegzetes, legtöbbször a szereplők társadalmi motivációjú konfliktusát is megfogalmazó szerzői alműfaj, az értelmiségi melodráma. E film esetében mindenesetre az értelmiségi melodráma alműfaja alárendelődik az esszének, miközben a korpusz másik két filmjében, Simó Sándor *Szemüvegesek*jében és Bacsó Péter *Kitörés*ében ez a viszony kiegyenlítetté válik. Az új gazdasági mechanizmusra utaló témák és konfliktusok szintén megjelennek bennük, ám a magánéleti motivációk és konfliktusok legalábbis ezek mellé rendelődnek, így a *Szemüvegesek* esetében az értelmiségi melodráma, míg a *Kitörés* esetében (itt a mérnökök mellékszereplőkként tűnnek fel) a nevelődési film alműfaja is – az esszé mellett – jól felismerhető. Mivel az esszefilm alműfaja áll jellegénél fogva a legszorosabb kapcsolatban az új gazdasági mechanizmus társadalmi jelenségével, e három film részletes elemzésével tanulmányom befejező részében külön is foglalkozom.

A korpuszon belül további három szerzői film mutat közös (lélektani dráma és értelmiségi melodráma) alműfaji mintázatot: a *Tiltott terület*, az *Érik a fény* és *A legszebb férfikor* (utóbbiban mérnököt csak mellékszerepben találunk). Ezekben a filmekben nem tematizálódik az új gazdasági mechanizmus kérdésköre, a mérnökök konfliktusából és motivációjából azonban e társadalmi szerep kör kapcsán levonhatók következtetések. A *Tiltott terület* egy üzemi baleset körül bonyolódó, a krimi nyomozásnarratíváját is megidéző komor hangula-

⁵ Az esszefilm műfajához és a politikai modernizmushoz lásd Kovács 2005, 140–142, 370–401.

tú lélektani dráma. A névtelen-arctalan munkásáldozat a rendszer rossz vagy embertelen működésének allegóriájaként is értelmezhető; ebben a főmérnök a felelősséget hártó hivatalnok, aki bürokratikusán, s nem pedig empatikusán cselekszik. Az igazi bűnös azonban a rosszul működő „gazdasági mechanizmus”: a felemás modernizáció, a forráshiány miatt meg nem vásárolt biztonsági berendezés, amely miatt csak szakszerűtlenül, veszélyesen lehet üzemeltetni az új gépeket. A mérnök is áldozat tehát, egy rosszul működő és felette álló mechanizmus kiszolgáltatott áldozata, aki ugyanakkor nem lázad ez ellen a helyzet ellen, hanem széttárja a kezét és elhárítja a felelősséget. Nem ő lesz tehát ennek a történetnek a cselekvő hőse, hanem a nyomozást folytató államügyész, aki jóval empatikusabban viszonyul a tragédiához, s rajta keresztül fogalmazódik meg végül az (üzemi) rendszer kritikája. A pályakezdő Gábor Pál filmje több újdonsággal is dicsekedhet. Az üzemi környezetben játszódó, rossz emléké termelési filmek után egy munkás valódi drámáját képes bemutatni; „antagonistának” a hibásan működő gazdasági mechanizmust, egész pontosan a felemás modernizációt teszi meg, amelynek tehetetlen, passzív szereplője a főmérnök; végül, de nem utolsósorban mindezt nem intellektuális esszé vagy értelmiségi melodráma, hanem egy súlyos, emberáldozatot követelő lélektani dráma keretében valósítja meg.

Az *Érik a fény a Tiltott területtel* szemben nem túllép a termelési film műfaján, hanem ellenkezőleg, inkább visszalép a műfajba, s legfeljebb felületesen, az epizódok szintjén reflektál a korabeli társadalmi körülményekre. A film ugyan mérnökök közegében játszódik, de az értelmiségi szereplők a termelési filmek munkásait idézik: a főszereplő nem reflektív módon viszonyul a feladathoz, hanem fanatikusan; a problémát nem rendszer-, hanem személyes szinten éli meg. Az irracionális teljesítménynyfokozás áll a konfliktus középpontjában (ezt jelképezi, hogy a mérnökök az ország tetején, a kékesi tévéadón dolgoznak), amely ellen ugyan néhányan fellázadnak (s kortársi társadalmi motívumként disszidálnak), és morális értelemben a főhős is meginog (ezt jelzi az értelmiségi melodráma alműfaji mintázata: a nő főszereplő beleszeret a gyár pszichológusnőjébe), ám végül ellenfelei és bizonytalankodó kollégája nélkül, saját magánéleti krízisét is legyőzve folytatja a munkát. A főszereplő és a konfliktus jellege ily módon a termelési film a hetvenes évekre igencsak meghaladott műfaját idézi, s ez a műfajiság – nyilván az alkotók szándékával ellentétben – kivételes pontossággal fejezi ki a szereplő és a konfliktus anakronizmusát. Másképpen fogalmazva: Szemes Mihály filmjének alműfaji mintázata múlt idejű figurává formálja mérnök szereplőit.

A legszebb férfikor története groteszk jelleget ölt. Abszurdba hajló groteszk mozzanatok már Simó Sándor *Szemüvegesek* című első, mérnök főszereplőt mozgató filmjében is felismerhetők, ám azokat a főhős még komolyan, értelmiségi melodramaként éli meg. *A legszebb férfikor* is ennek tekinthető, ám a groteszk hang itt kifejezetten felerősödik. A már-már abszurdba hajló pikareszk részletek is számos groteszk mozzanatot tartogatnak, a főhős filmvégi tótágasállása pedig már egyértelműen Örkény szellemét idézi. Noha ez a szereplő nem mérnök, hanem jelenleg üzemi újságíró (mérnök barátja csak mellékszereplője a történetnek), s a film fő konfliktusa magánéleti (húszezer forintot kéne reggeltől estig szerezni egy lakás kétéves bérleti díjának kifizetésére, ahol az elvált férfi férjezett barátnőjével végre együtt élhetne), a szereplő sorsát és a történetet teljesen átszövik a munkahelyi motívumok. A film legfőbb állítása épp a reménytelenül zavarossá váló értelmiségi élethelyzet, amelyben egymásba gabalyodik a magán- és a közélet, az otthonteremtés és a munkahelyi előmenetel, a múlt és a jelen. A film immár nem a krízis bekövetkezésével és (esetleges) megoldásával foglalkozik (mint a *Falak* és a *Szemüvegesek*), hanem állandósulását rögzíti, amely a hetvenes évektől az értelmiségiek, köztük a mérnökök visszatérő élethelyzete lesz.

A legszebb férfikor értelmiségi melodramájában igen vázlatosan, jelzésszerűen bontakozik ki a munkahelyi konfliktus, amely összefüggésbe hozható az új gazdasági mechanizmussal. A mérnök barát a főnök nyugdíjazása kapcsán előléptetést vár, s reformista terveiben számít munkatársára is. Bútorüzemről lévén szó, a közgazdász végzettségű főhős afféle menedzserként, variálható bútorgarnitúra koncepcióját dolgozza ki. A „rossz lakásba jó bútort” gondolata egyszerre fejezi ki a reformok felemásságát, az eleve kompromisszumos lehetőségek közgazdasági és műszaki feltételrendszerét. A mérnök barátból azonban nem lesz főnök, csak az új vezető helyettese; a reformelképzelések tehát (egyelőre) nem valósíthatók meg, talán majd egyszer, a bizonytalan, soha el nem érkező jövőben, ahogy egyszer majd megoldódik a lakáskérdés, s ezzel a magánélet is.

A bizonytalanság, az eldöntetlenség társadalmi légkörére, s ezzel a reformok hetvenes évek eleji helyzetére rímelő epizód a filmben a mérnök kolléga kinevezését talán hátráltató üzemi baleset. A *Tiltott terület* hasonló konfliktusát idéző eseményben ugyancsak a felemás modernizáció, a rossz munkaszervezés motívuma ismerhető fel. Az üzemi újságíró főhős mintegy félkézzel riportot készít az esetről, s a fiatal munkások az ő bátorítására nem hivatalos, hanem őszinte válaszokat adnak. Ám amíg a *Tiltott terület*ben ez a morális drámává váló termelési konfliktus kerül a középpontba, addig itt az újságíró már nem

maga csinálja meg a riportot, csak odaadja a magnót az egyik fiatal melósnak, a vélhetően fontos, tényfeltáró anyagot pedig nem halljuk, s későbbi sorsáról sem tudunk meg semmit. Még mintha működnének a régi értelmiségi reflexek, még ott kísért a „kérdő”, a „cselekvő” értelmiségi szerepek (és filmek) emléke, de ez már az epizódfiguraként feltűnő mérnök mellékszálának is epizódja csupán, ráadásul kifejtetlen, lezáratlan formában. Az új gazdasági mechanizmus bevezetésére, majd lefékezésére, végül visszavonására emlékeztető bizonytalanság, eldöntetlenség lesz a cselekvésképtelen értelmiségiek legfőbb vonása, amelyben – a hetvenes évektől új elemként – a cselekvésképtelenség elveszíti drámai karakterét, s a cselekvést felváltó tehetetlenség (a filmben a célorientált mozgást felváltó kapkodó összevissza rohangálás) groteszk, szatirikus formát ölt. A reformok bizonytalan politikai bevezetését fejezi ki dramaturgiai jelenlétük a történetben: nem hagyhatók figyelmen kívül, adnak némi reményt, de komolyan nem lehet számítani rájuk, érdemben foglalkozni velük felesleges, harcolni, konfliktust vállalni értük nem érdemes, megoldást nem kínálnak. *A legszebb férfikorban* ezt a „cselekvésképtelen” dramaturgiát támogatja a film kivételesen dinamikus, a francia új hullámot idéző képi stílusa, amely ugyanakkor egy megváltoztathatatlan, mozdulatlan dermedő világ képét tárja elénk.

Groteszk karakterű mérnököt korábban az *Ismeri a Szandi mandit?* című filmben találunk, csak hogy itt nemcsak a mérnök vonásai groteszkek, hanem valamennyi szereplőé, ahogy a film alaphelyzete, konfliktusa és élettere is az. Gyarmathy Livia első filmje a Tati-féle modernista burleszkre épülő, a cseh új hullám stilizáltabb, szürrealista irányzatához kapcsolódó szerzői szatíra, amelyben a mérnök (is) ügyefogyott, pótcselekvő, tehetetlen értelmiségiként jelenik meg, s akinek nem a termelés köz-, hanem a hétvége magántermésztű kihívásai fontosak. A *Szandi mandit*... a hatvanas évek cselekvő filmjeinek – és távolabbról az ötvenes évek termelési filmjeinek – groteszk kifordítása, amelyben a „cselekvés” nem munkahelyi, hanem hétvégi, nem társadalmi, hanem magánszintű hobbiként van jelen, az üzem pedig a karneváli közélet elvarázsolt kastélyá lefokozott (vagy felstilizált) szintere. A szerzői filmek közül Gyarmathy Livia munkája ábrázol először mérnököt ebben a leértékelt, értelmetlen, nevetséges társadalmi szerepben.

Hasonlóképpen előkép a vígjáték műfajában *A veréb is madár*. Hintsch György 1969 elején bemutatott filmje szatirikus éllel irányítja a figyelmet a gazdasági reform szemléletváltásának megalapozatlanságára: a zseniális feltaláló munkásságának értékét mindaddig nem ismeri fel az ostoba, elvtelen, szolgalelkű üzemi „menedzsmen”, amíg az nem egy kapitalista együttműködés sikerével kecsegtet; az abszurd találmány előtte – és utána – elsüllyed a terme-

lési bürokrácia útvesztőjében. A Nyugatról érkezett disszidens előtti hajbókolás bohózatba illő kritikája a film több epizódjában felbukkan, miközben a zárlat a nézők nevében megfogalmazott, a meg nem nevezett politikai establishment-hez intézett kérés formájában komoly ideológiai tanulságot is megfogalmaz. Mindezzel együtt a film kevésbé tekinthető társadalmi szatírának, ehelyett az alapvetően az ikerpár főszereplőkből következő helyzet- és jellemkomikum – az 1945 előtti korszak hagyományát idéző – „identitásváltó” vígjátéki sémájára épül. Ám azzal, hogy az itthon maradt szereplő sikertelen mérnök, míg disszidens ikertestvére sikeres vállalkozó, a film kifejezi az új gazdasági mechanizmus népszerűsítésének akkor még felülről támogatott politikai igényét, amennyiben annak bürokratikus megvalósítását bírálja, míg érdemi bevezetését szorgalmazza. Sokatmondó az igencsak műfajidegen, a diegetikus világból kilépő komoly üzenet hangsúlyozása a film befejezésében. A gesztus formai értelemben az új gazdasági mechanizmus témáját érintő esszéfilmeket idézi, s kérésként, óhajként, egy pozitívabb jövő programjaként fogalmazódik meg. Ezzel szemben az új gazdasági mechanizmus aktuális megvalósítása a Magyarországon élő mérnök és az üzemi vezetés tükrében bohózatba illő jelenség.

A mérnökök ábrázolásának szerzői filmes, szatirikus és groteszk jegyeket ugyancsak tartalmazó változatait követően, az új gazdasági mechanizmus lefékezésének, majd leállításának éveiben (1972 és 1975 között) e szereplők jelenléte kizárólag vígjátékokban folytatódik a magyar filmben. Az egyoldalú műfaji elmozdulás önmagában árulkodó: a mérnökök munkahelyi konfliktusa szerzői filmek, s azon belül esszéfilmek, lélektani drámák, értelmiségi melodramák helyett még csak nem is társadalomkritikus szatírákat generál, hanem egyre harsányabb, bohózatba hajló vígjátékokat, ráadásul egy olyan korszakban, amikor a műfajiság, s ezzel együtt a vígjáték háttérbe szorul, kisebbségbe kerül a magyar film történetében.

Az *Emberrablás magyar módra* című filmben egy inkompetens vállalatvezetőt rabol el az alkalmazottak allegorikus csapata, a Mérnök, a Technikus és a Munkás. A termelés teljes humánszektora fog össze tehát az ügy érdekében, amelynek eredményeként a vállalat új vezetése a Főmérnök irányításával felvirágoztatja a céget. A reform csak a valódi vezető abszurd vígjátéki eltávolítása révén lehet sikeres. Szükség van azonban az elrabolt Igazgatóra is, hiszen ő tudja a legjobban, kiket érdemes még más vállalatoknál elmozdítani a vezető beosztásából – a reform kiterjesztése érdekében. Az *Illatos út a semmibe* esetében hasonlóan érdemtelen és tehetségtelen vezetőket látunk, akiket egy gogoli revizor érkezése mozdít ki kényelmes helyzetükből mindaddig, amíg közös erővel el nem távolítják útjukból, hogy zavartalanul folytathassák terméketlen

(és terméktelen) irányítómunkájukat. A *Ki van a tojásban?* hasonló dramaturgiai alaphelyzetre épül: itt is egy fiatal és agilis „reformer” érkezése zavarja meg a titkos melléküzemágot működtető cég békés hétköznapijait, s ez végül apokaliptikus kataklizmához vezet – egy abszurd bohózat keretében. Abszurd munkahelyen, az Elhajlásvizsgáló Hivatalban játszódik az ugyancsak fiatal lázadó mérnök története az *Ereszd el a szakállamat!* című filmben. A főhős itt is a konzervatív, tehetségtelen főnökséggel küzd. Mire a korrupst és bürokratikus vezetők lelepleződnek, főszereplőnk belefárad a lázadásba, mindenkinek megbocsát, s talán pont olyan felnőtté válik, mint amilyenekkel szemben korábban ő maga is fellázadt.

Bacsó filmje több szempontból összefoglalója az 1968 és 1975 között mérnököket munkahelyi konfliktusban ábrázoló filmeknek. Megjelenik benne ugyanis a reformok szellemében fogant, ugyanakkor nemzedéki magatartásként is értelmezhető lázadástörténet, továbbá a reformok lefékezésével összefüggésbe hozható kiábrándulás, majd a leállításra reflektáló önfeladás és behódolás mozzanata, amely egyúttal a felnőtté válás, a nevelődés történeti ívét is lezárja. Bacsó pályafutásán továbbá jól nyomon követhető a téma műfaji változása. Az 1970-es *Kitörés* még a szerzői film esszéfilm és nevelődési filmes alműfaji keretében komoly lehetőségként számol az új gazdasági mechanizmus által felkínált társadalmi felemelkedés, felnőtté válás narratívájával, ugyanakkor már érzékelteti ennek nehézségeit, korlátait, amelyek megjelenítésében – de csak ebben, az egész film tekintetében még nem – már megjelennek a groteszk, szatirikus stílusjegyek. A témájával ugyancsak az új gazdasági mechanizmus-hoz kapcsolódó, ám nem mérnök, hanem munkás (*Jelenidő*) és vállalatvezető (*Harmadik nekifutás*) főszereplőt alkalmazó szerzői filmek a lélektani dráma, illetve értelmiségi melodráma és esszéfilm alműfaji keretében már a reform lefékezésének negatív következményeit vizsgálják. A *Jelenidő* minőségi ellenőr munkáshőse képtelen az elvtelen megalkuvásra, s ezért a szó szoros értelemben válságba (szívinfarktussal kórházba) kerül. A *Harmadik nekifutás* munkásból lett vezérigazgatója nem hajlandó elfogadni a nagyobb vállalatvezetői önállóságot ígérő reformok lefékezését, s lázadó gesztussal visszamegy hegeszteni, a történet végén felmerülő újabb vezetői megbízatásával pedig ismét súlyos politikai természetű erkölcsi dilemmával szembesül. A téma szerzői és alapvetően drámai, trilógiába rendezhető feldolgozását követően Bacsó egy másik, szatirikus trilógiája középső darabjában, a *Forró vizet a kopaszra!* (1972) és a *Zongora a levegőben* (1976) között foglalkoztat főszerepben mérnököt, immár abszurdba illő, szatirikus munkahelyi konfliktusban. Az *Ereszd el a szakállamat!* a szerzői szatírák vígjátékba fordulásának átmenetét is példázza, amely

tehát erőteljes társadalomkritikát fogalmaz meg, miközben a komikus elemek nagyobbik hányada inkább már vígjátéki karakterű. Ugyanez elmondható a mérnököket szerepeltető többi vígjátékról is: erős bennük a szatirikus hang, s az abszurdítás ugyancsak kifejezi az ábrázolt konfliktus társadalmi jellegét, ám a bohózatba illő komikus elemek eluralkodása sokat elárul e társadalmi jelentés léptékéről, összetettségéről és mélységéről. Nevezetesen azt, hogy az új gazdasági mechanizmus exponens szereplői miképpen válnak egyre jelentéktelenebb, nevetségesebb, abszurdabb figurákká, s velük a reformok ügye mind komikusabb társadalmi jelenséggé – párhuzamosan a reformok lefékezésével, majd felszámolásával, illetve álságos politikai eltusolásával, s ennek következtében a mérnökök társadalmi státusának csökkenésével.⁶

Három esettanulmány

A Falak, a *Szemüvegesek* és a *Kitörés* közvetlenül is exponálja az új gazdasági mechanizmus téziseit. Ezt a körülményt a mérnökök, továbbá vállalatvezetők, politikusok szerepeltetése és a munkahelyi konfliktusok teszik lehetővé, s hogy mindezek valóban a 68-as reformokra reflektálnak, azt a filmek tartomelemzése bizonyíthatja. Érdekes azonban ezen túl megvizsgálni e szerzői filmek alműfajait és stílusát: ezek alapján ugyancsak fontos következtetéseket lehet levonni a mérnökök társadalmi státusának változásáról.

Falak

Kovács András filmje tartalmi szinten közvetlenül és közvetve egyaránt megidézi az új gazdasági mechanizmust, illetve annak szellemiségét. Közvetlenül a reformok mellett elkötelezett közgazdász, Liska Tibor fejt ki gondolatait az új gazdasági mechanizmusról egy értelmiségi házibulin (amatőrként ugyanezt a szerepet alakítja majd Bacsonál a *Kitörés*ben, s egy kisebb szerepben a *Jelenidő*ben is feltűnik). Az összejövetelen a társaság több vezető értelmiségi tagja szintén szenvedélyesen vitatkozik aktuálpolitikai és társadalomfilozófiai kérdésekről; még a Lenin-összes is előkerül (a sorozat kéznél van az építész házigazda könyvespolcán, a dohányzóasztalon pedig jól látható a *Valóság* című

⁶ Solymosi Zsuzsa és Székelyi Mária mérnökkutatásának számos kérdéssora egyértelmű hangulatromlásról tudósít. Az 1953-ban, 1963-ban és 1973-ban abszolutóriumot szerzett mérnökökre kiterjesztett vizsgálatuk szerint a felelősség és döntési jogkör, a működési feltételek áttekinthetősége, az elismertség, a társadalmi pozíció, a jövedelem és saját helyzetük megítélése egyértelmű negatív tendenciát mutat (Solymosi–Székelyi 1984, 63, 65, 76, 77, 103, 115).

folyóirat aktuális száma). A film egyetlen epizódja tehát részben közvetlenül, részben közvetve a gazdasági reform szellemi közegét exponálja. S ugyanez áll a történet konfliktusának középpontjában is.

Ambrus László gépészmérnök nem titkolja el egy hazai termék fogyatékoságait a külföldi vevő előtt, ezért felelősségre vonják, ő azonban sértő kijelentésekkel illeti a vezérigazgatót, így aztán állásából felfüggesztik. A fegyelmi eljárást Ambrus igazgatójának kell lefolytatnia, ő viszont nem akar dönteni helyettese, Benkő Béla nélkül, aki azonban egy hosszabb külföldi kiküldetés végén, a repülőgép meghibásodása miatt Párizsban ragadt. A konfliktus középpontjában az igazsága mellett kiálló, forrófejű Ambrus és a morális döntés elé kerülő Benkő áll; a sértett vezérigazgató és a szorult helyzetében kivárázó igazgató csak mellékszereplők, ahogy a két főhőst körülvevő asszonyok is. A termelési konfliktus afféle hitchcocki „McGuffin”-ként kap szerepet a történetben: nem ismerjük meg a rossz minőségű áruval kapcsolatos részleteket; csak az elv a lényeges, hogy ti. feltárjuk-e a hibákat, avagy leleplezzük őket; folytatjuk a rossz minőségű termelést, vagy pedig szakítunk végre ezzel a rossz beidegződéssel, s valódi piaci szereplőként viselkedünk a kereskedelmi partnerekkel szemben.⁷ Ambrus számára nem kétséges, hogy a változtatás mellett kell kiállni; konfliktusos szakmai előélete is erre predesztinálja. Benkő ugyanakkor keresi a mindkét fél számára elfogadható megoldást; számára az a kérdés, meddig lehet elmenni, mikortól válik a kompromisszum megalkuvássá – vagyis hol vannak azok a bizonyos, a film címéből korszakszimbólummá vált „falak”. Ő tehát a történet drámai hőse, aki végül kiáll Ambrus mellett, vállalja a küzdelmet, s ahogy a film utolsó mondatában kijelenti, ha kell, akkor elmondja a vádbeszédet a rossz vezetéssel szemben – a reformok mellett, azok szellemében. Hogy ez mennyire lesz sikeres, arról már nem szól a film, a szereplők mindenesetre eljutnak a gazdasági-politikai konfliktus felismeréséig, s ez a reformok melletti kiállásról, a reformba vetett hitről tanúskodik. Kovács András két évvel később, a *Stafétá*ban már a reformgondolkodásúak vereségéről és a megalkuvók sikeréről tudósít. A reformpolitikával összefüggésben mindenesetre a *Falak* az egyetlen optimista végkicsengésű film, amelynek középkorú és középpvezetői szinten dolgozó hősei valódi cselekvési lehetőséggel rendelkeznek, ám a reformisták győzelmének ügye így is nyitott marad.

A történet dramaturgiai felépítése újabb alkalmat kínál a politikai gondolatok fejtegetésére, további társadalompolitikai kérdéskörök beemelésével. Benkő

⁷ Erre rímelő háttéreseeményként kerül a filmbe a korszak reformszellemisége tekintetében ugyancsak jellegzetes médianyilvánosság kérdése. Egy fiatal újságíró tényfeltáró cikket ír Ambrus esetéről, ám a főszerkesztő leállítja a közlését, mivel „várni kell még”.

Afrikából hazatartva Párizsban tölt egy napot, ahol találkozik egykori egyetemi társával, az 1956-ban disszidált Lendvaival és annak francia feleségével. Lendvai révén a disszidálás korabeli társadalmi megítélése is beemelődik a film kontextusába. Eszerint az 56-osok már nem megbélyegzett státusú disszidensek, hanem elfogadott, egyenrangú vitapartnerek (sőt, *A veréb is madár* alapján igencsak vonzó és tiszteletre méltó személyek – miközben maga a disszidálás továbbra is büntetendő cselekménynek számít, ahogy ezt a *Kitörésben* vagy Bacsó egyik korábbi filmjében, az 1968-as *Fejlövésben* láthatjuk). Benkő és Lendvai beszélgetése egy sor társadalompolitikai kérdést vet fel, Lendvai felesége pedig mindezt még 68-as maoista nézeteivel is gazdagítja.

Íme néhány idézet a filmben elhangzó társadalom- és gazdaságpolitikai gondolatokból.⁸

Lendvai és Benkő beszélgetései:

BENKŐ: És ha tudná az ember, hogy el tud érní valamit. De ez a legritkább. Ha meg nem ér el, mindenki gyávaságot szimatol, hogy beadtam a derekam (24).

LENDVAI: A mi nemzedékünk különben is elveszett a történelem számára.⁹ Újaknak kell jönni, akiket nem terhel ennyi emlék, akiknek nem deformálja minden mozdulatát valami félelem.

BENKŐ: Minden nemzedék átélt valamit.

LENDVAI: Amit mi, olyat még senki sem élt át. És főleg nem pár év alatt. Soroljam fel? (32).

BENKŐ: Minden baja abból származik [Ambrusnak], hogy otthon akar változtatni. Csak ahogy ő akar, úgy nem lehet (50).

BENKŐ: Az ellenőrizhetetlen hatalom előbb vagy utóbb torzulásokhoz vezet (72).

Ambrus nézetei:

Nézd, én hajlandó vagyok tótágast állva is mérnökösködni, de ha csak a tótágas marad, akkor mi értelme az egésznek?¹⁰ (38)

Hódoljak a hűbérúrnak, s ő majd megbocsát. Nem vagyok hajlandó az ő [a vezérigazgató] személyes kegyének tulajdonítani, amit köteles lett

⁸ Az idézeteket (az oldalszámok megadásával) a *Falak* korábban hivatkozott forgatókönyvéből veszem, mivel a film lényegében ugyanezeket a dialógusokat tartalmazza (Kovács 1968).

⁹ A forgatókönyv korábbi címe *Elveszett nemzedék* volt (Kovács 1968, 138).

¹⁰ Az ironikus kijelentést *A legszebb férfikor* zárata a szó szoros értelmében megvalósítja.

volna megtenni bárki, ha komolyan veszi feladatát. Nem vagyok sem jobbágy, sem hűbéres, még ha kaptam is birtokot! (46)

Isteni kölykök! [Ambrus feleségének régi tanítványai] Ezek újra olyanok, mint mi voltunk húsz éve. Nem ismernek kíméletet, gyűlölnék bennünket a megalkuvásainkért (95).

Az volt a baj, hogy fejjel mentem egy olyan falnak, amelynek csákánnyal kellett volna nekimenni (99).

A vendégek az értelmiségi házibulin:

[LISKA TIBOR:] Ész is kell, de kell egy olyan pénzügyi mechanizmus, amelyben tényleg megvan a rizikója annak a tagnak, aki vállalkozik, tehát nem azért megyek el górénak, mert most van összeköttetésem vagy nincs, hanem azért, mert mérlegelek, hogy én tudok-e kihozni valami hasznot a társadalomnak vagy nem tudok. Ha nem tudok... ma jelenleg csak előnnyel jár, ha valaki góré. Semmilyen felelőssége, semmilyen rizikója nincsen, nem kell arra gondolnia, mi lesz, ha kidob kétmilliárdot az ablakon, hát akkor viselje a társadalom, na, ez a társadalmi tulajdon... Ha ki tudunk alakítani egy olyan mechanizmust... (55).

Értsd meg, azt akarja mondani, hogy beszéljünk kevesebb szabadságról, de azt aztán biztosítsuk (61).

Miért? Ahol egypártrendszer van, ott ugyanannak a pártnak kell betöltenie az ellenzéki párt szerepét is! Különben hogy lehet demokrácia? (62)

Ambrus nem vesz részt e vitában, távolról figyeli a társaságot, s belső monológban lamentál azon, hogy ezek az értékes és radikális gondolatok miért foszlanak semmivé, amikor ugyanezek az igazgatók, főszerkesztők, minisztériumi vezetők bemennek a munkahelyükre. A bukott ember szájába adott keserű monológ narratív megoldása újabb alkalom a rendező számára, hogy minél direktebb módon hangozthassanak el a reformszellemű gondolatfutamok.

A dialógusokban és monológokban kifejtett politikai nézetek tartalmán túl a mérnök főszereplők motivációi és személyes kapcsolatrendszereik teljes mértékben alárendelődnek munkahelyi konfliktusuknak. A szereplőket egyetlen cél vezérli: megoldani az Ambrus körül kibontakozó és elvi szintre emelkedő fegyelmi ügyet. A főszereplők valamennyi kapcsolata ennek a konfliktusnak a kibontakozását és megoldását támogatja, beleértve az érzelmiakat is.¹¹ Ambrus

¹¹Heller Ágnes írja a filmről szóló korabeli kritikájában: „A hősök »arca« nem mindennapi életükben bontakozik ki, hanem egy adott konfliktushoz való viszonyukban. Csak azok a situációk, azok a mozzanatok ábrázolódnak, csak azokat a szavakat ejtik ki, amelyek az adott konfliktus vonatkozásában jelentősek” (Heller 1968, 37).

felesége Benkő feleségénél próbál közbenjárni férje érdekében; Benkő felesége ugyanakkor igyekszik távol tartani férjét a konfliktustól, mivel félti a pozícióját; erre a konspirációra buzdítja a velük közös háztartásban élő hűgát is, aki láthatóan szerelmes sógorába, flörtöl vele, miközben teljesíteni próbálja nővére kérését. Ambrus szeretője egyúttal munkahelyi kollégája, akivel így szintén az ottani konfliktusáról vitatkozik, továbbá a nő igyekszik lobbizni Ambrus érdekében a vezérigazgatónál. De még Lendvai és francia felesége között is kapcsolatuk politikai motivációi hangsúlyozódnak! A történet dramaturgiája (a párizsi párhuzamos szál), a szereplők motivációja, személyes kapcsolatrendszerük jellege tehát egyaránt alárendelődik a film társadalompolitikai gondolatrendszerének, csak és kizárólag ezt támogatja. Ezért tekinthető a *Falak* modernista esszéfilmnek.

A film további stílusmegoldásai az esszéforma „narrativizálását” segítik, vagyis a rendező nem lép ki a kereskedelmi célzatú egész estés mozifilm intézményi közegéből, és narratív formában fejt ki gondolatait. Az erőteljesen intellektuális és reflektív gondolatiság párbeszédekben fogalmazódik meg, amelyek elvont fogalmiságát változatos helyszínek és helyzetek igyekeznek ellenpontosítani. Ilyen a magyar néző számára önmagában is egzotikus párizsi környezet, s azon belül a változatos terek (repülőtér, hotelszoba, utcakép, kávéház, szórakozóhely), továbbá jellegzetes kulturális színpontként a pinceklubban elhangzó szonok. Hasonlóan dinamikusak és változatosak a magyarországi helyszínek: itt is a repülőtér modern csarnoka; több autós jelenet (a szereplők társadalmi státusának jelzésére), köztük Ambrus és barátnője száguldozása, amely jól kifejezi a férfi robbanékony természetét; az értelmiségi házibuli társadalmilag is sokatmondó lakása, illetve ugyanilyen értelemben Ambrus és Benkő otthona; a vállalat modern székháza és tárgyalója; végül Benkő és sógornője érzelmi-feszült jelenete a város feletti kert rusztikus környezetében. A dialógusok politikai, társadalmi, történelmi gondolati tartalmuk ellenére élőbeszédszerűek, több jelenetben – így az utcai helyszíneken vagy az értelmiségi házibulin – hosszú beállítási technika alkalmaz a rendező és az operatőr, improvizációra buzdítva a szereplőket. Végül a stílus tekintetében modernista önreflexióként is értelmezhető a párizsi helyszín, amely nem következik a történetből, továbbá sajátos – és a véletlennek köszönhető, ez ugyanis nem szerepel a forgatókönyvben – színpontként az épp Párizsban tartózkodó Jancsó Miklós villanásnyi cameója a pinceklubban.

A film modernista stílusa hathatósan támogatja a történet reformista gondolatiságát: magával ragadó lendülete, pergő és szellemes dialógustechnikája,

gyorsasága és elevensége mintha formailag is a reform újító, friss szellemiségét sugározná. A *Falak* szerzői alműfaja, az esszéfilm, valamint az ezt támogató stílusmegoldások olyan munkává avatják Kovács András filmjét, amely az államszocialista korszak politikailag motivált filmművészetében is kivételesen direkt társadalmi jelentésével hívja fel magára a figyelmet.

Szemüvegese k

Simó Sándor első filmje bizonyos tekintetben még konkrétabb gazdasági és társadalmi kérdést exponál, mint a *Falak*, ugyanakkor a mérnök főhős konfliktus- és kapcsolatrendszerében a munkahelyi események mellé felzárkóznak a magánéletiek.¹² Felvethető tehát a *Szemüvegese k* kapcsolatosan az esszéfilm alműfaja, ahogy a magánéleti szál hangsúlyozása miatt az értelmiségi melodramáé is. (Ugyanez mondható el, mint láttuk, Simó más tekintetben szintén az elsővel rokon szemléletű és stílusú következő filmjéről, *A legszebb férfikor*ról.)

Valkó László harmincas éveiben járó építésmérnök. Feleségével eltartási szerződéses albérletben él; a néni a történet során meghal, ám lakását nem ők kapják meg, mivel „nem jogosultak”, hanem egy többgyermekes családdal kell cserélniük. A méltatlan és megalázó helyzet a történet mellékszála, amely nemcsak önmagában hordoz társadalmi jelentést a korszak valós lakásvizonyairól, s írja le egy lassan középkorúnak számító értelmiségi (ráadásul építész) élethelyzetét, hanem pontosan jelzi a főszereplő morális dilemmáit is a kompromisszumok világában. A fő cselekményszál Valkó váratlan és inspiratív megbízatásáról szól, majd a terv kikezdéséről, az így kikényszerített kompromisszumos átalakításáról, végül teljes leállításáról. Kudarccal végződik tehát a történet, s a kudarc mögött jól felismerhetőek a reformista és konzervatív erők nézetkülönbségei, a félelem az újítástól, a nehézkesség, a bürokratizmus. Valkó sokáig remél, aztán lelkesedik, végül dühöng és asztalt borít (mint Ambrus), ám közben már rajta is mutatkoznak a kompromisszum jelei. Amikor bírálóként véleményt fogalmaz meg egy diplomamunkáról az egyetemen, mondván, a terv jó, de kivitelezhetetlen, akkor a fiatal hallgató szó szerint ugyanazt olvasza a fejére, amit Valkó az őt kritizáló megrendelőkére. Mindennek ellenére mégsem adja fel: beugrik neki egy ötlet, hogyan lehetne az új körülmények között mégis megvalósítani a mozgatható falú lakásokat. Így veszünk búcsút

¹²A film e tekintetben megfelel Huszár Tibor korábban idézett, árnyaltabb „cselekvő” film meghatározásának, amely nemcsak a „külső”, hanem a „belső”, nemcsak a „társadalmi”, hanem a „pszichikai valóságáról” is közöl „még nem ismert tényeket” (Huszár 1968, 14).

tőle, amint töprengve üldögél személyi kölcsönből berendezett nyomorúságos főbérletében. A mechanizmus rossz, az egyéni ambíciók viszont még nem vesznek ki az emberekből. Ám hogy később milyen irányt vesz a Valkó-féle értelmiségiek sorsa, azt *A legszebb férfikorban* láthatjuk.

A filmben a *Falakhoz* mérten kisebb számban ugyan, de jócskán találhatunk olyan kijelentéseket, amelyek az új gazdasági mechanizmusra utalnak, pró és kontra. Néhány reformista gondolat a főhős szájából:

Engedjenek megbukni! Nem tudok a tükörbe nézni. Nem tudok elszámolni az időmmel.

A lehetőségeink, azt hiszem, kapcsolatban állnak a szándékainkkal.

Nem erkölcstelen bizonyos cél érdekében több munkáért több bért fizetni.

Meddig tart a kompromisszum? Amíg kérsz egy útlevelet, s azt mondd, jónapot.

A legutolsót a főhős a szeretőjének mondja az ágyban, közvetlenül lámpaoltás előtt...

S néhány reformellenes érv a terv megrendelőjétől:

Szabad-e a jelenlegi körülmények között arra vállalkoznunk, hogy kísérletezzünk?

Lakóházat építeni azonban csak politikai szempontok alapján lehet.

Utóbbi mondat különös élességgel – s noha komoly érvként hangzik el, már-már parodisztikusan – fejezi ki a korszak reformellenes retorikáját. A film-től egyébként nem áll távol az irónia: ezt bizonyítják az egy-egy társadalmi jelenséget, adatot, körülményt bemutató rövid szöveges inzertek. De iróniával szemlélik saját helyzetüket maguk a szereplők is, Valkó, valamint munkahelyi kollégái, főnökei. Mindenki tud mindent, félszavakból is értik egymást – de amit tudnak, az annak tudása, hogy valójában nem tudnak semmit, a viszonyok átláthatatlanok, a rendszer kiszámíthatatlan. Ezt csak iróniával lehet túlélni, s ez egyre jellemzőbb lesz a következő évek mérnökeire, egészen bohózati figurává züllésükig. *A Falakból* még hiányzik az irónia; legfeljebb Ambrusból tör ki néha keserűen. *A Szemüvegesek* szereplőit már áthatja – beleértve a Valkó körüli nőket is –, sőt, kifejezetten cinikusak. Egy jellegzetes párbeszéd a főhős és közvetlen főnöke között. Valkóból szakad ki az érzelmes vallomás váratlan felkérése kapcsán, s erre kapja a kijózanító választ:

– Én valami ilyesmi miatt lettem építész.

– Igen, eleinte mindnyájan ezt hisszük.

– Mondd, egy idő után mindenki ilyen cinikus lesz?

– Nem. A hülyék, azok nem.

Valkó munkahelyi konfliktusa, a lakótelepi épületek tervezése, a reformhoz köthető elvi viták mellé ugyanakkor Simó direkt módon beemeli a filmbe a lakáshelyzet korabeli társadalmi problémáját is. Azaz a *Szemüvegesek*ben a *Falakkal* ellentétben nem pusztán elvi síkon zajlik a vita a reformokról. Ráadásul a film stilisztikai eszközökkel is nyomatékosítja a lakótelepi világ sivárságát: egyrészt nagy kifejezőerejű totállokkal, amelyeken komor, szürke tömbökként merednek ki a földből a hatalmas, üres térben az egyen-kocka-épületek; másrészt egy lakógyűlés dokumentumfilmes epizódjával, amikor is civil szereplők panaszáradatát halljuk a lakások minőségéről. S a lakáshelyzet további szegmensei is megjelennek: az albérlet az egymásba nyíló szobákkal, a házínéni kórházi ápolása alatt átlopott telefonnal; majd a csereként kiutalt zezugos főbérlet kopottsága, szegényessége; továbbá egy társbérlet, ahol a szabót keresi fel a főszereplő (a szabó pedig, ritka „társadalmi jelenségként” a magyar filmben, meleg).

Valkónak azonban nemcsak köz-, hanem magánélete is van; igaz, a történet konfliktusa munkahelyi, s ez foglalkoztatja a mérnök főhőst személyes kapcsolataiban is (lásd a fent idézett kompromisszumos, útleveles mondatának szituációját). Mindezzel együtt motivációját érzelmi erők is vezérik. A munkahelyi és a lakáscserés konfliktus megerősíti kapcsolatát a feleségével: ebbe a főbérletbe már talán gyerekük is születhet, s a film végén sem munkahelyén, hanem új otthonában, felesége oldalán látjuk, amikor megszületik benne reformlakásterve csak azért is megvalósításának dacos ötlete.

A *Szemüvegesek* a *Falakhöz* hasonlóan lendületes, a szűk belső terekben kézikamerát alkalmazó, hosszú beállítási, cinéma verítés stílusa ebben a filmben is a reform dinamikus szellemiségét fejezi ki. Állandó a jövés-menés, s ezt a dramaturgia is támogatja: Valkó felesége külföldről érkezik haza, kétszer is kimegy elé a pályaudvarra, ám a vonat nem jön; a házínéni kórházba kerül, majd hirtelen meghal, s utolsó útjára a házaspár kíséri el; Valkó a főnökét egy alkalommal a Mátrán keresi fel, ahova barátnője viszi el autóval; s végül mozgalmassá teszi a házaspár életét a lakáscsere is. A túlfűtött lendület, a túlmozgás, benne a zavaros személyes kapcsolatokkal egy helyét kereső, lefojtott energiájú, tette kész értelmiségi közeg képét mutatja (mintegy a reform szellemében), ám ez a rengeteg energia nem hoz létre semmit, legalábbis a filmbeli történetben (ez a körülmény pedig már a reform lefékezésére utal).

Érdemes mindehhez hozzátenni, hogy Simó Sándor személyében egy pályakezdő rendező azonosul a magyar film politikai hagyományával, aki ily módon már egy következő generáció képviselője. Kovács – és forgatókönyvíró munkásságát tekintve Bacsó – még az 1945-ben induló, a szocializmust építeni igyek-

vő nemzedék tagja, míg Simó már az ötvenes évek és 1956 megrázó válságán túlesett, majd azt követően konszolidálódó „kiegyezéssel” szocializmusa. Hangja ezért is jóval kiábrándultabb és cinikusabb, mint elődjeié (ám még rajta is túl fognak tenni a következő, a 68-as reformokban is csalódott generáció tagjai). Szerzői debütálásának egyik alműfaja, az értelmiségi melodráma egy korábbi, számos válságba került mérnököt is felvonultató műfaji hagyományhoz kapcsolódik, míg az esszéfilm alműfaja – a *Falaké*hoz és a *Kitörés*éhez hasonlóan – új elem a modern magyar filmben, amely a *Szemüvegesek* esetében is az új gazdasági mechanizmus reformszellemiségét és az azzal kapcsolatos ellentmondásokat tárja elénk.

Kitörés

A *Kitörés* főhősének nemzedéki, szerelmi és politikai konfliktusait egyaránt az új gazdasági mechanizmus, illetve az ezt képviselő mérnök-közgazdász mellékszereplő, Pray kontextualizálja. A *Falak* negyvenes közép-, a *Szemüvegesek* harmincas fiatal generációja után Bacsó Péter – korábbi filmjeiből következően – 23 éves fiatal munkást és egyetemista barátnőjét teszi meg főszereplőnek, s korábbi ars poeticájának megfelelően publicisztikus hevületű filmet forgat.¹³ Főnyad László szakmunkás ugyan, de kispolgári értékrendű bátyjával ellentétben nyughatatlan, lázadó, kereső természet. A munkahelyén nem rejti véka alá véleményét, amikor anyaghiány miatt látszattervékenységre kényszerítik; angolul tanul, sikertelen disszidálási kísérletet tesz, amiért elítélik. Szabadulása után érkezik el a váratlan pozitív fordulat az életében: a vállalat mérnök-közgazdásza, Pray (öt alakítja a filmben Liska Tibor) pártfogásába veszi a tehetséges fiatalembert. Bevatja átszervezési tervébe, s felveszi a modernizációs munkát segítő számítógépes csapatába.¹⁴ Laci tanfolyamra jár, később az egyetemet is el szeretné végezni, új munkahelyén pedig megismerkedik az igazgató egyetemista lányával, aki előbb szociológiai interjút készít vele, majd a barátnője lesz. Pray reformelképzeléseit nem nézi mindenki jó szemmel, provokatív szellemű beosztottját még kevésbé, így mindkettőjüktől rövid úton megszabadulnak. Laci új vállalkozásba kezd: bátyja félkész családi házába költözik barátnőjével, ahol disznóhizlálásba fog. Az akkortájt a falvakban és az agglo-

¹³Bacsó egy 1966-os körkérdésre válaszolva jelenti ki a következőt: „Szerintem egy filmrendezőnek politikusnak, moralistának, szociológusnak kell lennie, és csak azután filmrendezőnek” (Létay 1966, 48).

¹⁴A gazdaságszervezés „komputerizálása” a korszak valós fejleménye (vö. Bognár 1980, 60).

merációban kibontakozó háztáji üzlet bejön, ám egyetemista barátnőjének már sok ez az életformaváltás, így visszamegy jómódú értelmiségi otthonába. Laci részeg elkeseredésében, vállalkozásának jövedelméből szimbolikus gesztusként felvásárolja az éttermi akváriumban „fuldokoló” halakat, s a véletlenül éppen ott tartózkodó Pray segítségével bedobálja őket a Dunába. A két férfi együtt indul el a napfelkelteben újabb reformpróbálkozásaik felé.

A *Kitörés* történetét azért érdemes felidézni, mert ezúttal nemcsak a dialógusok, hanem a szövevényes eseménysor minden eleme a korszak társadalmi jelenségeire reflektál, élén az új gazdasági mechanizmussal. Pray vállalatátsszervezési koncepciója lényegében azonos Liska Tibor korabeli reformközgazdasági tanaival¹⁵, amelynek ideológiáját (élőbeszédben) így foglalja össze a tehetetlenségében robbantani akaró Lacinak: „Ezt a társadalomban lévő, ilyen sok mozdulatlanságra kényszerített energiát föl lehetne szabadítani, az jelentősebb lenne az atomrobbantásnál.” A fiú jó tanítványnak bizonyul, amit a következő, reformszellemű kijelentései igazolnak: „Egy olyan gyárban, ahol a munka nem igazán munka, a bér sem igazán bér.” Egyik szemléletes hasonlata az új gazdasági mechanizmusba épített „fékek” – közgazdászok által is alkalmazott – fogalmára utal: „Olyanok vagyunk, mint a féllábú sofőr: mindig a féken tartja a lábát, a gázpedálra pedig nem lép senki sem.” S végül a botrányt okozó és fegyelmit eredményező tévéinterjúját ezzel a szigorú és sokak érdekét sértő szentenciával zárja: „Ahol új feladatok vannak, ott új emberek is kellenek. És a munka mutatja meg, ki mire képes.”

Bacsó hőségének magatartása és helyzetértékelése szinte pontosan megegyezik Berend T. Iván helyzetleírásával:

Ugyanakkor a meginduló jövedelmi differenciálódásnak gyakran nem sok köze volt a munkateljesítményekhez, miközben a bérezés valóságos differenciálódását nemegyszer a nagyobb és jobb teljesítmények kibontakozását akadályozó vállalati szervezési, valamint anyagellátási nehézségek akadályozták (Berend 1980, 32).

Az új gazdasági mechanizmus körüli politikai viták közvetlenül is megjelennek a Pray melletti másik mérnök, Dragonits alakjában, valamint a vállalat igazgatójában, akivel a lánya barátjaként Laci magánjellegű beszélgetéseket is folytat. Az igazgató afféle Kádár-allegória: szimpatizál a reformerekkel, de a konzervatív, dogmatista erők szorítása miatt, akiket a szatirikusan ábrázolt Dragonits képvisel, végül elutasítja őket, vagy legalábbis lassabb tempót tart

¹⁵Ennek összefoglalását lásd kötetében (Liska 1988).

ajánlatosnak. Szintén az új gazdasági mechanizmussal összefüggésben kerülnek a történetbe olyan további motívumok, mint a háztáji gazdálkodás, a vidék önkizsákmányoló gyarapodása (épülő, de soha be nem fejezett családi ház), illetve a felső vezetők anyagi helyzete és életmódja. Hatvannyolc szellemiségét hozzák be a történetbe az egyetemista barátnő és csoporttársai, ugyanakkor a lány kapcsolata a munkásfiúval a társadalmi különbségek korabeli áthidalhatatlanságára is utal.¹⁶ Ehhez kapcsolódóan jelenik meg a filmben a társadalmi mobilitás nehézsége, amely – szemben az ötvenes évek első generációs értelmiségével – egyre kilátástalanabbnak tűnik. Berend T. Iván írja a hetvenes évek társadalmi mobilitásáról fent idézett tanulmányában:

[A] generációk szerves-természetes váltakozását megbontó, úgyszólván egy időben lejátszódó „örségváltás” a negyvenes–ötvenes évek fordulóján és részben 1956 után olyan méretű volt és annyira általános fiatalítással járt együtt, hogy húszas–harmincas éveik fordulóján járó emberek professzorok és tábornokok, gyárigazgatók és lapszerkesztők lettek, a következő értelmiségi generációk számára hosszú időre megnehezítve a pályakereteket, megnehezítve az előrehaladást, széles és kényes társadalmi területen nagyfokú merevséget, mobilitáshiányt idézve elő (Berend 1980, 19).

A társadalmi mobilitást mint alapproblémát emeli ki a filmből Liska Tibor is Bacsó Péter és Vitányi Iván szociológus társaságában adott interjújában (A társadalmi mobilitás „itt és most” 1970, 6–7). A reformok leállításával a társadalmi státusváltás lehetősége is elveszik, s ezzel párhuzamosan elmélyül a nemzedékek közötti konfliktus. S mindezek mellett még egy sor társadalmi jelenségre történik utalás a filmben: a lakáskérdésre, a jobb híján a természetbe visszavonuló szerelmesek rendőri zaklatására (erről egy félmondat erejéig a *Szemüvegesekben* is szó esik), a rendőrségnek az egész államhatalmat megtestesítő paternalista magatartására, a disszidálásra meg annak következményére és így tovább. A *Kitörés* tehát mintegy katalógusát nyújtja az új gazdasági mechanizmus bevezetése által kínált lehetőségeknek, majd a reformok visszavonása következtében beállt következményeknek, valamint számos egyéb, a hatvanas–hetvenes évtizedfordulóra jellemző társadalmi jelenségnek. Mindebben bizonyára fontos szerepe van a társ-forgatókönyvíróként közreműködő, ez idő tájt a *Látogatót* publikáló és a *Városalapító* című regényén dolgozó Konrád Györgynek, akinek

¹⁶Erről szól majd néhány év múlva Mészáros Márta *Szabad lélegzet* (1973) című filmje, s Bacsó is folytatja a témát a *Riasztólövésben* (1977).

ez az egyetlen forgatókönyvírói kreditje. A társadalmi témák halmozására utal Vitányi Iván a fent említett interjújában, hétféle csoportját sorolva fel a filmben érintett problémaköröknek, illetve alkotói szándékoknak, majd ezzel a gúnyos megjegyzéssel zárja a (*Valóság* korabeli munkatársaként) leltárját: „Mintha Rényi Péter cikkéből készült volna a *Valóság* egyik legutóbbi számából...” (A társadalmi mobilitás „itt és most” 1970, 10–11). Ezek közül még egy érdemel figyelmet: a médianyilvánosság ereje. Laci televíziós riportja – amelyet dokumentarista eszközökkel rekonstruál a film – eredményezi a végső szakítást a vállalat vezetésével. Mindez azonban a forgatókönyvírói fantázia terméke; ilyesmire a korszak televíziós műsoraiban aligha találunk példát.

A társadalmi jelenségek tematikus halmozása ellenére Bacsó igyekszik személyes motivációkat is hozzárendelni egyénített szereplőikhez, így a filmben egymás mellé kerül az esszé- és a nevelődési film alműfaja. Laci viszonya bátyja feleségével például egy ilyen, a film téziséhez nem kapcsolódó, individuális elem, ahogy az egyetemista lány iránti szerelme sem csak „osztályalapon” szerveződik, hiszen a szakítás őszintén megviseli a fiút. Hasonló mondható el a nők által körülrajongott két mérnökről: Dragonits esetében satirikus jellemrajzát segíti, ahogy Prayhoz is a reform némiképp ironikus szellemében társít valamiféle nagyvonalúságot, könnyedséget, szabadossággal kacérkodó szabadságot az alacsony, kopaszodó gyors beszédű férfi mellett feltűnő dekoratív lányok jelentős számú és állandóan változó csoportja (s ehhez jön még apró adalékként Pray extravagáns autója, egy hatalmas régi Mercedes, valamint Dunára néző teraszos lakása). A szereplő rajza pontosan kifejezi a művészekben élő reformértelmiségi igencsak leegyszerűsítő „reform”-életmódját, s inkább a satirikus szerepformálás szándékából, semmint valós társadalmi mintából fakad. Mindez független attól, hogy mennyi köze van a Prayt amatőrként alakító Liska Tibor valós személyiségéhez. A rendező számára fontosabb Pray és Dragonits szembeállításának (utóbbit profi színész, Kállai Ferenc formálja meg) minél gazdagabb dramaturgiai kiaknázása. Hasonló mondható el a munkásfőhős Julien Sorel-i karakteréről, amely a legkevésbé sem mondható tipikusnak, ám arra alkalmas, hogy végigvezessen a korszak aktuális társadalmi kérdésein. A *Kitörés* történetének és szereplőinek drámai hitelességén ily módon felülkerekedik a publicisztikus szándék. Mindennek következtében Bacsó filmje hagyományosabb stílusú munka, kevésbé ismerhetők fel benne modernista megoldások. Leginkább a kifejezetten fordulatossá cselekményszövés érdemel figyelmet, amely összefüggésbe hozható a reform szellemével, ám ezt képi eszközök nem támogatják.

A filmben a beszűkült, provinciális gazdasági és politikai légkörből a kitörés lehetőségét a reform, illetve az azzal összefüggésbe hozott modernizáció tenné lehetővé, majd a reformok leállítása, a reformer Pray eltávolítása akadályozza meg, s taszítja vissza a főhőst a még mélyebb provincializmusba. Mindezt további, a korszakhoz és reformszellemiséghez szorosan kapcsolódó motívumok és azok kritikái kísérik. A *Kitörés* zárlata a *Falakhoz* és a *Szemüvegesekhez* hasonlóan nyitott: felvillan valamiféle esély a reformok folytatására, ám ennek megvalósíthatósága egyre reménytelenebbnek látszik. Laci abszurd acte gratuitje, illetve az ezt megelőző részeg lovaglása a disznókon és hempergése a sárban legalábbis erre utal. A *Kitörés* a *Falakban* exponált reformreményektől jut el az 1972-től dominánssá váló abszurd-szatirikus hangig, amelyet a befejező jelenet közvetlenül is megelőlegez, s amelyet az *Ereszd el a szakállamat!* című filmjével később Bacsó maga is folytatni fog.

Kitekintés és összegzés

A mérnököket foglalkoztató filmek társadalmi jelentésének vizsgálata a teljes magyar hangosfilmtörténet tekintetében is hozhat eredményeket. Már az első sikeres hangosfilmben, a *Hyppolit, a lakájban* (1931) megjelenik a mérnök szereplő (mellékszerepben), méghozzá a korszak társadalomképére jellemző helyzetben, s ez a tendencia, ha szórványosan is, folytatódik egészen 1945-ig.

Az államszocialista korszakban az értelmiségiek csoportján belül a mérnökök száma gyarapodik a legnagyobb ütemben¹⁷, így e csoport legreprezentatívabb tagjaivá válnak, ahogy a társadalmi mobilitás tekintetében is reprezentatív csoportot képviselnek, hiszen a legnagyobb arányban itt jelentek a munkásparaszt rétegből származó egyének (Solymosi–Székelyi 1984, 7; Huszár 1986, 9). Nem véletlen tehát, hogy gyakori szereplői a korszak filmjeinek, s hogy korszakonként igen változatosan alakul társadalmi megítélésük. A szocialista realista filmekben előbb reakciós, polgári származású ellenségek (Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága*, 1950; *Teljes gőzzel*, 1951), majd együttműködők (a Magyar Filmgyártó Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége: *Gyarmat a föld alatt*, 1951), végül már az új hatalom által kinevelt kommunisták (Herskó János: *Város alatt*, 1953), sőt a diktatórikus rezsिम kritikussai

¹⁷ „A hetvenes évekre a mérnökség az összes felsőfokú diplomások között a második, az egyetemi diplomával rendelkezők között pedig a legnagyobb létszámú értelmiségi csoporttá vált a magyar társadalomban” (Tamás 1986, 149–150). S egy másik, ugyanezt igazoló összehasonlító adat: „[...] 1949 és 1980 között az összes diplomások száma meghatszorosodott, a műszaki diplomások száma tizenegyszeresére nőtt” (Solymosi–Székelyi 1986a, 195).

(Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság*, 1956). A hatvanas évek új hullámában – más értelmiségi hivatások, az orvosok, az újságírók mellett – ugyancsak fontos szerepet töltenek be: a középgeneráció tagjai az ötvenes évek és az 1956 utáni kiábrándulás és újrakezdés útját járják végig (Makk Károly: *Megszállottak*, 1961), a fiatalok pedig az 56 utáni kompromisszumos pályakezdés nemzedéki kihívásaival szembesülnek (Szabó István: *Álmodozások kora*, 1964). Szkepszis és remény táplálja az új gazdasági mechanizmus bevezetése körül készült filmek itt részletesen tárgyalt mérnökszereplőit, a reform lefékezésének időszakában pedig már kizárólag komikus szerepben találjuk őket. A kiábrándulás és a pangás éveiben¹⁸, egészen a rendszerváltózig folytatódik a mérnökök élethelyzetének groteszk, szatirikus ábrázolása, a hatvanas–hetvenes évtizedfordulótól felismerhető cinikus, önironikus hang fokozásával. Elég, ha csak a Simóéket követő generáció egyik képviselőjének, Szörény Rezsőnek három mérnök főszereplőt is felvonultató *BÚÉK!* (1978) című filmjére gondolunk. Az itt vizsgált periódus előtti és utáni időszakokban ugyanakkor a mérnökök kevésbé mutatnak sajátos társadalmi jelentést; lényegében hasonló funkciót töltenek be, mint más értelmiségi szereplők.¹⁹ Az új gazdasági mechanizmussal viszont elsősorban mérnökök kerülnek kapcsolatba, így ennek a társadalmi, politikai és gazdasági folyamatnak a jelenléte az ő (fő)szereplésükkel készült filmekben mutatható ki.

A tanulmányomban vizsgált korpusz az államszocialista korszak politikailag motivált szerzői filmes attitűdjét reprezentálja, ugyanakkor jelzi az attitűd műfaji elmozdulását. Olyan dinamikára hívja fel tehát a figyelmet, amely kevésbé ismert aspektusa a magyar film történetének, s amelyre a társadalomtörténeti szempont világíthat rá.

Irodalom

1970. A társadalmi mobilitás „itt és most”. Beszélgetés a *Kitörés* alkotóival. *Filmkultúra* 6 (6): 5–13.
- Berend T. Iván. 1980. Utunk a hetvenes évtizedig. In Kende László szerk. *Az 1970-es évtized a magyar történelemben*. 16–41. Budapest: Kossuth.
- Berend T. Iván. 1988. *A magyar gazdasági reform útja*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

¹⁸Józsa Péter írja a hetvenes évek második felének értelmiségi magatartásáról: „A szakértelmiségi igyekszik elvégezni munkáját azon a minimumszinten, amiből nem lehet baja” (Józsa 2001, 66).

¹⁹Az államszocialista korszak mérnökszereplőinek áttekintéséhez lásd Szakál Anna szakdolgozatát (Szakál 2018).

- Bognár József. 1980. Strukturális váltásunk társadalmi-gazdasági összetevői és ellentmondásai. In Kende László szerk. *Az 1970-es évtized a magyar történelemben.* 42–78. Budapest: Kossuth.
- Heller Ágnes. 1968. A konzervatív, a reformer, a lázadó. Falak. *Filmkultúra* 4 (3): 37–44.
- Huszár Tibor. 1968. A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet. *Filmkultúra* 4 (4): 12–15.
- Huszár Tibor. 1986. Az MSZMP értelmiségpolitikájának néhány időszzerű kérdése. In Huszár Tibor szerk. *A magyar értelmiség a 80-as években.* 7–52. Budapest: Kossuth.
- Józsa Péter. 2001. Tíz esztendő. Alakulások a magyar értelmiségben 1976–1977 között. In Körösi Zsuzsanna, Rainer M. János, Standeisky Éva szerk. *Évkönyv 2001.* 42–68. Budapest: 1956-os Intézet.
- Kovács András. 1968. *Falak.* Budapest: Magvető.
- Kovács András. 1969. A valóság ellentmondásainak felelős kutatása az új magyar film különféle irányzataiban. *Filmkultúra* 5 (1): 5–11.
- Kovács András Bálint. 2005. *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980.* Budapest: Palatinus.
- Kulesár Kálmán. 1980. Gazdasági „kihívás”, társadalmi „válasz”. In Kende László szerk. *Az 1970-es évtized a magyar történelemben.* 79–110. Budapest: Kossuth.
- Létay Vera. 1966. „A mi nemzedékünk”. Tizenöt éve végeztek a filmfőiskola első diplomásai. *Filmkultúra* 2 (1): 40–58.
- Liska Tibor. 1988. *Ökonosztát.* Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.
- Lukács György. 1968. „A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van”. *Filmkultúra* 4 (3): 22–36.
- Solymosi Zsuzsa–Székelyi Mária. 1984. *A mérnökökről.* Budapest: A Művelődési Minisztérium Marxizmus–Leninizmus Oktatási Főosztálya.
- Solymosi Zsuzsa–Székelyi Mária. 1986a. A mérnökökről. Közhelyek, tények, következtetések. In Huszár Tibor szerk. *A magyar értelmiség a 80-as években.* 188–204. Budapest: Kossuth.
- Solymosi Zsuzsa–Székelyi Mária. 1986b. A mérnökök jövedelmi helyzete. In Huszár Tibor szerk. *A magyar értelmiség a 80-as években.* 269–294. Budapest: Kossuth.
- Szakál Anna. 2018. *Az értelmiségi karakter változása az 1960-as–1970-es évek magyar filmjeiben. A mérnök karakter jelenléte és változása az 1950 és 1980 közötti magyar játékfilmekben.* Budapest: ELTE BTK Filmtudomány Tanszék. [Kézirat]
- Tamás Pál. 1986. A mérnökség és a technológiapolitikai stílusok. In Huszár Tibor szerk. *A magyar értelmiség a 80-as években.* 149–187. Budapest: Kossuth.

Filmográfia

- A Magyar Filmgyártó Vállalat rendezői és dramaturgiai munkaközössége: *Gyarmat a föld alatt* (1951)
- Bacsó Péter: *Ereszd el a szakállamat!* (1975)
- Bacsó Péter: *Fejlövés* (1968)
- Bacsó Péter: *Harmadik nekifutás* (1973)
- Bacsó Péter: *Jelenidő* (1971)
- Bacsó Péter: *Kitörés* (1970)
- Bacsó Péter: *Riasztólövés* (1977)
- Bacsó Péter: *Szikrázó lányok* (1974)
- Gábor Pál: *Tiltott terület* (1968)
- Gyarmathy Livia: *Ismeri a Szandi mandit?* (1969)
- Herskó János: *Város alatt* (1953)
- Hintsch György: *A veréb is madár* (1968)
- Kovács András: *Falak* (1968)
- Kovács András: *Staféta* (1970)
- Magyar József: *Illatos út a semmibe* (1973)
- Makk Károly: *Megszállottak* (1961)
- Máriássy Félix: *Kis Katalin házassága* (1950)
- Máriássy Félix: *Teljes gőzzel* (1951)
- Mészáros Márta: *Szabad lélegzet* (1973)
- Simó Sándor: *A legszebb férfikor* (1971)
- Simó Sándor: *Szemüvegesek* (1969)
- Szabó István: *Álmodozások kora* (1964)
- Szalkai Sándor: *Ki van a tojásban?* (1973)
- Szemes Mihály: *Érik a fény* (1970)
- Szörényi Rezső: *BÚÉK!* (1978)
- Várkonyi Zoltán: *Emberrablás magyar módra* (1972)
- Várkonyi Zoltán: *Keserű igazság* (1956)
- Várkonyi Zoltán: *Szemtől szembe* (1970)

AN ESCAPE OF MEN WITH GLASSES UP TO THE WALLS

Engineer Protagonists in the Films of the Age of New Economic Mechanism (1968–1975)

Hungarian cinematography in the state socialist era was essentially part of the political discourse: on the one hand, there was censorship, on the other hand, by the advancement of the author's film, filmmakers also identified with the social analysis or criticism attitude. The subperiods of the forty-year span between 1948 and 1989 were in fact determined by the dynamics of state control and creative expression, and the various genres and stylistic forms of formulating and expressing this social phenomena. Following the development of the well-identified political phenomena in films are particularly suitable for examining the social character of the Hungarian film. Such was the introduction of the new economic mechanism in 1968, followed by its slow revocation. The subject may, by its very nature, appear in stories in which engineers, politicians, and factory directors find themselves in workplace conflicts. The paper seeks to find out what kind of style and genre patterns did the topic of the new economic mechanism bring about, and what social meanings did these patterns express. The conclusions can, in a broader sense, also be valid for the cinematography of the State Socialist era.

Keywords: hungarian film, new economic mechanism, social history, examination of content and motives

PROBOJ LJUDI SA NAOČARIMA DO ZIDINA

Inženjerski likovi u filmovima iz doba novog privrednog mehanizma (1968–1975)

Mađarska filmska umetnost je deo političkog diskursa u doba državnog socijalizma: s jedne strane, deluje cenzura, s druge strane, prodorom autorskih filmova stvarao se poistovećuju sa ulogom analitičara, kritičara društva. Manja razdoblja četrdesetogodišnjeg perioda između 1948. i 1989. godine određuju državna kontrola i dinamika stvaralačkog izražavanja, razni žanrovi i stilske forme iskazivanja društvenih pojava. Za analizu društvenog karaktera mađarskog filma posebno je pogodno praćenje identifikovanih političkih pojava u filmovima. Takva pojava je uvođenje (1968. godine) a zatim polaganom povlačenje novog privrednog mehanizma. Po svojoj prirodi ova tema se javlja u pričama u kojima se inženjeri, političari, direktori fabrika prikazuju u konfliktnim situacijama na svom radnom mestu. Analizom filmova koji spadaju u ovu problematiku traži se odgovor na pitanja kakve stilske i žanrovske šeme stvara tema novog privrednog mehanizma i kakva društvena značenja iskazuju ove šeme. Zaključci se u širem smislu mogu odnositi i na filmsku umetnost razdoblja državnog socijalizma.

Cljučne reči: mađarski film, novi privredni mehanizam, društvena istorija, analiza sadržine i motiva