

Mravik Patrik Tamás

Produktív represszió. A cenzúra mint a filmtörténet felszabadított tárgya

Absztrakt

A tanulmány a cenzúra filmtudományi aspektusait térképezi fel, s ezek segítségével mutatja be a hatvanas évek puha cenzúrájának a filmművészetet formáló, alakító, értelmező működését. A művészet szabadságának korlátozásából kiinduló, a tiltás szemszögéből körvonalazott hagyományos cenzúrafogalmat kitágítva a tanulmány a cenzúra jelenségét és működését a maga összetettségében, differenciáltan, a cenzúrát nemcsak a tiltás, hanem a produktivitás szempontjából tárgyaló elméletek mentén vizsgálja.

Szerző

Mravik Patrik Tamás (1994) társadalom- és kultúrtörténész doktori hallgató az ELTE BTK Történelemtudományi Doktori Iskolában. Kutatási területe: kora Kádár-korszak filmgyártásának története. Email: montventoux14@gmail.com

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.8>

Produktív represszió. A cenzúra mint a filmtörténet felszabadított tárgya

Érthetetlen lehetett a művünk, de félreérthető soha.

Haraszti Miklós

Az '56-os forradalom után Magyarországon alapjaiban formálódott át az élet minden dimenziója az ipari, gazdasági és társadalmi viszonyoktól a mindennapok légköréig. A forradalom tanulságait levonva a Párt a szocialista kultúra terjesztésében, társadalmi elmélyítésében találta meg a múlt problémáinak és a jövő építésének egyik legfontosabb forrását, előrevetítve ezzel egy gyökeresen átalakított kultúrpolitikai, ideológiai irányvonalat. ^[1] Ez az irányvonal természetesen a filmkészítés elvi, ideológiai és gazdasági kereteit és a cenzúra működését is alapvetően meghatározta.

A film elkészüléséhez szükséges (igen költséges) technikai apparátus révén a legkönnyebben ellenőrizhető és irányítható művészeti ágnek számított, amellyel a szocialista diktatúrák legfontosabb művészetének és reprezentációs csatornájának is tartották. A szovjet érdekszféra egyes országaihoz hasonlóan Magyarországon is megtörtént a kultúra és a gazdaság államosítása az 1940-es évek végén: a filmgyártás, forgalmazás és moziüzemeltetés is az állam irányítása alá került. A szovjet mintát átvéve, pontosan megtervezett és akkurátus előzetes cenzurális folyamatok során készültek el az ideológiailag tökéletesen simára csiszolt magyar filmek. Az alkotás minden apró folyamata – a filmes ötlet csírájának megszületésétől a forgatókönyv megírásán át a gyártásig a bonyolult kultúrpolitikai gépezet éber felügyelete mellett és közreműködésével folyt. A tervezési-ellenőrzési folyamatoknak köszönhetően igen kevés film születhetett. Ez az aprólékosan felügyelt és „tökéletes” ideológiai elvárások szerint megformáló filmkészítési folyamat jellemzően erősen didaktikus és sematikus műveket hozott létre. ^[2]

A forradalom után a kultúrpolitikai fordulatot a Párt 1958-ban párthatározat formájában rögzítette. Ennek hatására az ötvenes évek szigorúan ideológiai elvek mentén, politikai vezérrelssel irányított filmgyártásával szemben az ötvenes évek végére, hatvanas évekre a kulturális szféra játékszabályai rugalmasabbá váltak. Az 1958-as kultúrpolitikai irányelvek hosszú távú ideológiai iránymutatást adtak, de a gyakorlatba való átültetést, megvalósítást – éber felügyelet mellett – az állami és társadalmi szervezetekre bízta (ld. Kalmár 1998). A játékszabályok körvonalazódtak, de nem voltak kőbe vésve: ^[3] amellyel, hogy a párt és az állam előzetes cenzúrájának (a filmtervek eszmei-ideológiai elvek mentén való alakításának) szigora enyhült, egyre szélesebb teret kapott a vita. Az előzetes cenzúra (párt-, minisztériumi vagy stúdiókban rendezett viták, előzetes filmtervek, költségvetések benyújtása, elfogadása) már nem a filmek cenzúra általi teljes

kifaragását, megformálását jelentette, inkább iránymutatást jelentett a készülő filmhez, ahol már nem a filmet kitermelő gépezet, hanem maga a szerző vált fontossá. [4] A filmmel kapcsolatos vita – mint a puha cenzúra része – nem állt meg az alkotás folyamatánál, a film elkészülése után a sajtóban folyt tovább, ezzel egy szélesebb társadalmi, politikai diskurzusba helyezve a filmet: a finomodó előzetes cenzúra szerepét részben az utólagos jelentésértelmező cenzúra vette át. Az utólagos cenzúra esetén is működött a közvetettebb, finomabb cenzúra, a ritkábban alkalmazott, direktebb tiltó, adminisztratív cenzúra mellett: a forradalom utáni '57-es tiltáshullámot követően a korszakban viszonylag ritkán fordult elő, hogy egy filmet dobozba zártak volna (Varga 2008: 31–32.).



Aczél György a kultúrpolitika emblemikus figurája (1978) [Forrás: Fortepan]

Jelen tanulmány célja egy olyan cenzúrafogalom körvonalazása, mely lehetővé teszi ennek a puha, formáló, értelmező cenzúrának a vizsgálatát. Ennek alapjaként dekonstruálom azt a hagyományos cenzúrafogalmat, melynek jelentéstartalma a köznapi használatban a szabadságot szükségszerűen korlátozó, sötét hatalmi mechanizmust feltételez. A csupán korlátozásokban, tiltásokban gondolkodó, a művészet szabadságát elnyomó cenzúra képzetén keresztül nem teljesen érthetők meg a korszak filmkészítésének, cenzúrájának mélyebb rétegei, árnyalatai. A köznyelvben és részben a tudományos gondolkodásban is lerakódott normatív jelentéstartalom felveti a kérdést, hogyan lehet a cenzúrafogalom tudományos használatát újragondolni – ebből következően, hogy a filmtörténet miként próbálta differenciáltabban vizsgálni a cenzúra problémáját. Cenzúra természetesen mindig is létezett a történelem folyamán, a filmtörténet számára olyan alapvető jelentőségű problémákat implikálva, mint a filmművészet felügyelete, kontrollja, a művészeti produktum formálása, alakítása vagy tiltása. E problematikából kiindulva a jelen tanulmányban a cenzúra fogalmának, kritikai-tudományos használhatóságának újragondolására és a vizsgálati megközelítések újabb útjainak felmutatására teszek kísérletet, egyúttal olyan megközelítések körvonalazására, amelyek a hatvanas évek magyar filmcenzúrájának vizsgálatára alkalmazhatóak. Céloom tehát semmiképp sem a szó morális revíziója, a negatív értéktartalmak relativizálása vagy ellensúlyozása. [5] A kutatás alapvető kérdése, hogyan értelmezhetjük-e úgy a film történetét, hogy abban a cenzúra ne külső, tárgyi tényező (szabadságot korlátozó hatás) legyen, hanem a film

szerves része, alakítója. Felnyithat-e a cenzúra egy olyan megközelítési szempontot, amely összeköti a textust a kontextussal: amiben a kizárólag esztétikai jellegű megközelítéssel szemben hangsúlyos az a szociokulturális, politikai közeg, amiben a film megszületik; ugyanakkor mégsem válik a film a kontextus alárendeltjévé, következményévé? Valamint milyen cenzúrafogalmakon keresztül vizsgálható a puha, közvetett formáló-értelmező cenzúra jelensége, ahol a középpontban nem a tiltás, hanem az alkotás problémája áll? Ahhoz, hogy ezekre a kérdésekre választ kapjak, elsősorban a cenzúra fogalmáról, jelenségéről való gondolkodást és megközelítési lehetőségeket vizsgálom, az általános filmtörténetírási irányzatok [6] és a vizsgált történeti időszak, a kora Kádár-korszak tendenciáinak összefüggésében. A kizárólag alá-fölérendeltségre épülő hatalom elnyomó, tiltó mechanizmusaként értelmezett cenzúra homogén és egyoldalú képet eredményez. Ezzel a leegyszerűsítő, egynemű cenzúráképpel szemben az elnyomó, totalitárius diktatúrában is a cenzúra összetettségével, változékonyságával, szétszórtságával kell szembenéznünk. A kádári diktatúrában is működött a filmművészet kemény, tiltó és korlátozó cenzúrája mellett egy puha, bőr alá hatoló, az alkotót és művét lassan átformáló erő. Ez az erőhatás dolgozott a filmtéma, ötlet megszületésének pillanatától az alkotás folyamatán át az elkészült film recepciójáig és utólagos értelmezéséig, kanonizációjáig.

A cenzúrát a filmet formáló összetett erőhatások egyikeként képzelem el, azon (gazdasági, ipari, technikai, politikai, ideológiai, társadalmi) erőhatások részeként, melyek együttesen jelentik a mindenkor film kontextusát. Céлом azonban, hogy a cenzúrát ne csupán a kontextus részeként tárgyaljam: az ugyanis szervesen meghatározza a film textusát és a vásznon megelevenedő képet. A textust és a kontextust valamint az annak részét képező – önmagában is rendkívül sokoldalú, sokszínű – cenzúrát, egymást folyamatosan alakító, szét nem választható, egymásba gabalyodó jelenségeknek tekintem, az elemzésben a kurrens filmtörténeti tendenciák alapján a cenzúra fogalmának elemzési lehetőségeit számos nézőpontból (Hollywood, Nyugat-Európa, Kelet-Európa) és ennek megfelelően eltérő hangsúlyok mentén (cenzúra mint a piac szabályozó ereje, a társadalom védelmi kontrollja, politika és ideológia ellenőrző, formáló ereje) közelítem meg. A tanulmány egy nagyobb ívű kutatás alapját képezi, célja részben – hogy kurrens filmtörténeti munkákra reflektálva – a magyar filmtörténet számára releváns kérdéseket fogalmazzon meg, vázoljon, így a tudományos párbeszéd első lépését képezhesse.

Filmtörténet és cenzúra

A cenzúrafogalom tudományos megközelítésének átalakulása illeszkedik az általános filmtörténeti tendenciák változásaihoz, valamint a történettudományi hangsúlyok eltolódásához a 20. század utolsó harmadában.

A korszakban a hagyományos politika- és eseménytörténet mellett a történettudomány egyre erőteljesebben merített a különböző társadalomtudományos módszerekből és megközelítésekből. Míg az ötvenes-hatvanas évek társadalomtörténeti irányzatai jellemzően kvantitatív módszerekkel dolgozva makrostruktúrákat próbáltak felvázolni, addig a hetvenes-nyolcvanas években a

felülnézettel szemben az alulnézet, a makroszinttel szemben a mikroszint került reflektorfénybe: az egyedi, a mindennapos vált a vizsgálat tárgyává. Ezzel együtt a nyolcvanas évekre a „társadalom” fogalma is veszített népszerűségéből, helyére a „kultúra” fogalom tudott betörni (Conrad 2005). A kultúra fogalmának expanziójával párhuzamosan annak jelentéstartománya is bővült: azt nem csak a „magaskultúra”, „népi kultúra” vagy „tömegkultúra” aspektusából szemlélték a történészek. Vizsgálták (sok más mellett) a nyelv, az olvasás, a különböző reprezentációk, gyakorlatok, cselekvések vagy a hatalom, a test, a szexualitás kultúrtörténetét (ld. Burke 2004: 49–70.).

Az 1980-as években a filmelmélet ebben a megújult történettudományos légkörben talált rá önmagára, és állította újra a történeti aspektust reflektorfénybe. Francesco Casetti szavával élve, az „új filmsztoriográfia” irányzata revízió alá vette a „hagyományos” filmtörténetírást. Az új irányzat szerzői kritizálták, hogy a „hagyományos” filmtörténet túlságosan korlátozó, determináló kategóriákat (korszakok, iskolák, mozgalmak, alkotói életművek) használva, szinte kizárólag a filmekre koncentrált (a kontextus vizsgálata nélkül), döntően a személyes emlékezetre építették elemzésüket (ami idővel pontatlanabbá, homályosabbá válik); valamint elemi-lineáris modellben írták le a film történetét, ami a „fejlődésre” épül, amelyben „fénykorok” és „hanyatló” időszakok váltják egymást (Casetti 1998: 264–266.).

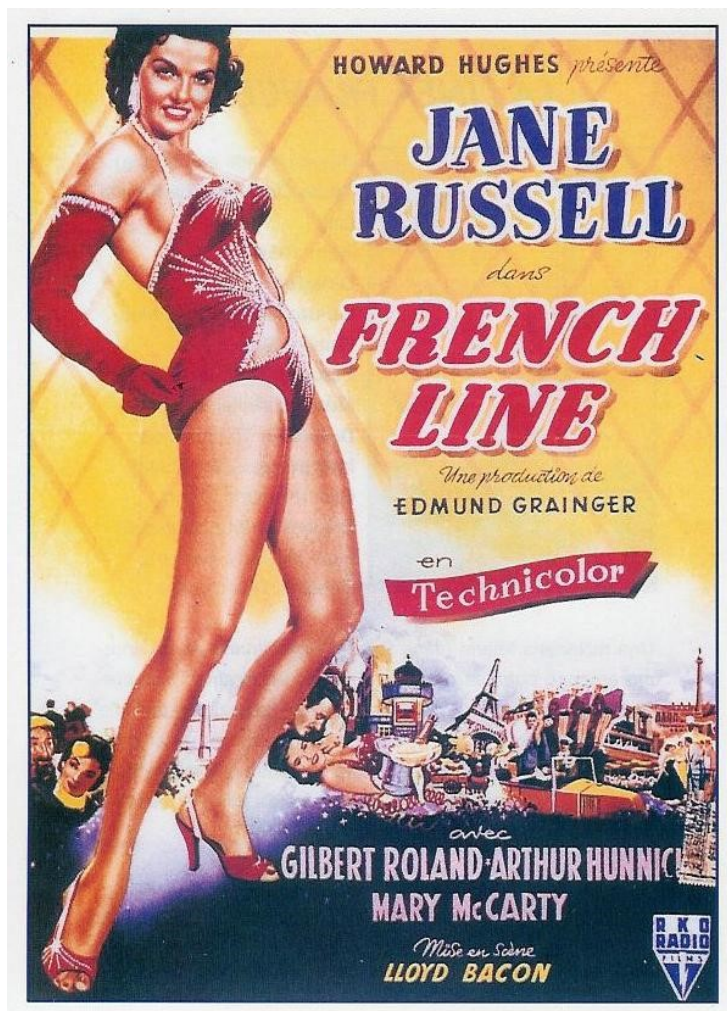
A nyolcvanas évek filmtörténete – ihletet merítve a társadalom- és kultúrtörténeti szemléletekből – a „nagy tények” (meghatározó filmek, alkotók, irányzatok) felől a mindennapi, általános jelenségek felé fordult. A homogén leírás helyett (ahogyan például egy alkotói életművet, mozgalmat elképzelték) a film sokrétűségének megragadása vált fontossá: így a nagy, átfogó – minden szempontot magába olvasztó – alapvetően felülnézetből szintetizáló filmtörténet mellett egyre meghatározóbbá váltak az egyes filmtörténeti (gazdasági, ipari, technikai, társadalmi, politikai, esztétikai) tényezőket külön, a maguk komplexitásában vizsgáló alulnézeti kutatások (Casetti 1998: 264–285.). Az új témák és megközelítések beemelése mellett a paradigmaváltás sokkal tudatosabb, önreflexívebb kutatói, módszertani és forráskritikai attitűdöt várt a filmtörténésztől: a kérdések, források, módszerek tudatos megválasztása (Lagny 1997) mellett forráskritikus kutatói szemléletet, a bizonytalanabb forrásértékű emlékezet mellett levéltári kutatáson alapuló eredményeket. Utóbbi a különböző iratok, jegyzőkönyvek vagy sajtóanyagok vizsgálata mellett – a filmarchívumok megszületésével – a mozgóképes anyag kutatását is magával hozta.

Ez a kritikus szemléletmód jelentette az alapot a cenzúra filmtörténeti megközelítésének átgondolásához, vizsgálati keretének differenciálásához, tágításához. Számos szerző vette kritika alá azt a hagyományos cenzúráképet, mely kizárólagosan és automatikusan negatív értékítéletet társít a fogalomhoz: azt olyan represszív, tiltó mechanizmusnak tekintve, amelynek célja minden esetben a művészet és a szabad véleménynyilvánítás korlátozása, és amely szükségszerűen az egyenmű intézményi-hatalmi közeg alá-fölérendeltségi viszonyában jelenik meg (Biltreyst–Vande Winkel [szerk.] 2016).

Az 1980-as évektől kezdve számos filmtörténeti munka született, amely a represszív, intézményi cenzúra koncepcióját kitágítva új aspektusokból vizsgálja a problémát. Az egyik legfontosabb tanulság e munkákat tekintve, hogy a cenzúra jelensége gazdasági-politikai-társadalmi sajátosságoktól függetlenül jelen van: nemcsak az elnyomó totalitárius rezsimekre jellemző, hanem a piacgazdaságra épülő demokratikus államokban – más célokkal, eszközökkel, de – ugyanígy formálta a filmművészetet.

Nem véletlen tehát, hogy a cenzúratörténeti kutatások között tetemes az – elsősorban korai – Hollywood cenzúrájával foglalkozó elemzések száma. A korai Hollywood cenzúrájának alapját képező Production Code Administration-nel (PCA) foglalkozó munkákat gyűjtötték össze a 2016-os *Silencing Cinema – Film Censorship around the World* című tanulmánykötet előszavának a szerzői, (elsősorban) ezeken keresztül bemutatva a cenzúra filmtörténeti megközelítésének változásait. Leírásuk alapján a legfontosabb szemléletbeli váltás, hogy a cenzúra hagyományosan egynemű (egyoldalú, korlátozó intézmény-hatalmi erőhatás) képével szemben a különbözőségének, sokrétűségének bemutatása jelentette a célt. A cenzúra különböző funkcióit, arculatait, szerepeit vizsgálták, valamint a filmet alakító, korlátozó közeg heterogenitását hangsúlyozták (kiemelve pl. a különböző cenzurális bizottságok mellett a bíróságok, kormányzatok, követségek, rendőri erők, helyi szervezetek, tanácsok, a sajtó, vallási szervezetek vagy társadalmi, piaci mechanizmusok szerepét). Az újonnan megjelenő aspektusok megteremtették a maguk szaknyelvi eszköztárát, új fogalmakat hozva létre, mint például „*copyright battles*”,^[7] „*silencing cinema*” vagy „*policing cinema*”.^[8]

^{8]} Az új fogalmak mellett új problematikák kerültek be a filmtörténeti gondolkodásba, mint például a gender típusú vizsgálódások: a női nem, női test és szexualitás ábrázolhatósága.^[9]



A női test ábrázolása az egyik legérzékenyebb kérdés volt a PCA-féle Hollywoodban. A meztelen női test és a szexualitás bármilyen jellegű ábrázolása borzolta leginkább a kedélyeket a 1953-as French Line című musical cenzurális csatározásai során is (Gardner 1987: 12–16.)

A szerzők bevezetője szerint a nyugat-európai, amerikai filmmel foglalkozó számos történeti munka a cenzúra represszív, korlátozó hatása mellett annak produktív jellegét kezdte hangsúlyozni. A kérdés fókuszja eltolódott onnan, hogy *mit nem láthatunk a vásznon*, arra felé, hogy *mit és miért láthatunk mégis*: hogyan alakítja a cenzúra a filmes reprezentációt. A léptékváltás alapvetően határozta meg a cenzúra értelmezését. A normatív intézménytörténeti megközelítés egymással szemben álló térfelekben értelmezte a jelenséget, és feltételezett egy kategorikus működést (megfelelő-nem megfelelő/kivágás-megtartás stb.), ezáltal nem válhatott láthatóvá a mikroszint: a cenzurális gyakorlatokban elbújó nüanszok. A kurrens munkák már működésében – a folyamatosan változó társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális kontextus részeként – próbálják megragadni a cenzúrát, alapvetően az egyedi adottságokat kiemelve. Egészen a mikroszintig, ahol nem a sötét szobák arctalan cenzorát, hanem a valódi „hús-vér” embert látták, aki ugyancsak nem választható el az adott szociokulturális közegetől, amiben élt (Biltreyst–Vande Winkel (szerk.) 2016: 1–12.).

A szerzők kiemelik, hogy a cenzúra sokszor nem kőbe vésett szabályrendszert jelent (a PCA esetében sem), van tere az interpretációnak, azáltal pedig az egyes érdekek ütközésének, konfliktusoknak és vitáknak. A cenzurális konfliktusok során keletkező forrásanyag (szerződések, megállapodások, jegyzőkönyvek) láthatóvá tehetik az elmosódó határokat és a szemben álló érdekeket, stratégiákat. Az intézmények mellett egyre inkább a társadalom szerepe vált hangsúlyossá: ^[10] a cenzúrát nem a társadalomtól elidegenedett intézmény elnyomó hatalmaként, hanem a társadalom feletti közösségi kontroll mechanizmusának tekintették, mint a társadalom védekező válaszreakcióját a filmen megjelenő – károsnak, veszélyesnek tartott – reprezentációra (Biltreyst–Vande Winkel (szerk.) 2016: 1–12.).

A cenzúrát heterogén, töredezett hatalmi közegben létrejövő produktív gyakorlatként képzelte el Anette Kuhn is, akinek *Cinema, Censorship and Sexuality 1909–1925* ^[11] című munkája jól illusztrálja az új kultúrtörténet jelentékeny hatását a cenzúra szerepének újragondolásában. Kuhn is kritika alá veszi a hagyományos „top-down” típusú cenzúratörténeti megközelítést. Az általa „*prohibition/institution*” modellnek nevezett hagyományos megközelítésben a cenzúra kizárólag a korlátozás aktusát jelenti: beavatkozást abba a „tisztá” folyamatba, amiben a művész a reprezentáción keresztül reflektál a valóságra. Azáltal, hogy ez a modell a film formálásának folyamatát kizárólag bizonyos intézményekhez köti, egyrészt elfedi a filmet alakító tágabb társadalmi, történelmi kontextust, másrészt a filmet passzív tárgynak – az egynemű jogi, intézményi struktúra által determinált – következménynek tekinti. ^[12] Ha a cenzúrát kizárólag tiltó/korlátozó mechanizmusként képzeljük el, akkor szükségszerűen a hiány válik a vizsgálat kiindulópontjává, a vásznon ténylegesen megjelenővel szemben (Kuhn 1988: 1–9.).

Anette Kuhn cenzúrakoncepciójában ezzel szemben nagyobb hangsúlyt helyez a film kontextusának összetett és változó környezetére, a cenzúra represszív vonatkozása helyett annak produktív jellegét emelve ki. Kuhn a top-down típusú hatalomkoncepció újragondolásában elsősorban Michel Foucault hatalomról alkotott elképzeléseire épít. Foucault a hatalmat – melyet a történetírás korábban alapvetően a politikához, államhoz kötött – „leszállította” a mindennapi ember szintjére. A hatalmat nem kizárólag a politika által generált, jellegzetesen az uralkodó osztályhoz vagy elithez kötötte, hanem a különböző emberi viszonyokban helyezte el. A társadalomban létrejövő egyedi mikrohatalmi relációkban megjelenő erőhatások így az egyedi viszonyrendszerekben megjelenő érdekekben, funkciókban, technikákban, taktikákban, stratégiákban válnak láthatóvá. Ebben az értelmezésben a hatalomnak nemcsak a represszív, hanem a produktív jellege is hangsúlyossá válik: folyamatosan megteremti és újrateheremti a maga valóságát és legitimitását (O’Brien 1989: 34–35.). A foucault-i hatalomkoncepcióra építve Kuhn a cenzúrát a különböző interakciókban, gyakorlatokban létrejövő mechanizmusként képzelte el. A hatalom és cenzúra így nem állandó, hanem az adott szituációban létrejövő játék, a különböző érdekek, stratégiák összeütközése. Azt a közeget, ahol a cenzurális interakciók létrejönnek, Kuhn egy nagyon heterogén mezőnek képzelte el, ahol a cenzúra gyakorlatai nem korlátozódnak csupán bizonyos szervezetekre, abban számos intézmény, diskurzus, személy, vállalat együttes hatása érvényesülhet. Ahhoz, hogy ezt a heterogén, változékony és fluid közeget és a benne kialakuló

bonyolult hatalmi relációkat vizsgálni tudja, Kuhn is a mikroszintet választotta elemzési léptékként: a gyakorlatokat, interakciókat esettanulmányokban, egyes filmekben keresztül vizsgálta (Kuhn 1988: 1–9.,125–134.).

Kuhn egy ilyen esettanulmányban az 1923-ban megjelent *Married Love* című brit filmet veszi górcső alá. Elemzésében egy tartalmi elemet, a film cselekményében megjelenő témát (születésszabályozás) helyez előtérbe, majd azon keresztül fokozatosan fejt fel a film kontextusának egyes rétegeit. Az első réteg a tágabb politikátörténeti, társadalomtörténeti kontextus. Kuhn itt bemutatja, hogyan válik a születésszabályozás kérdése az 1920-as években meghatározó témává a politikai, társadalmi közbeszédben. Ezt követi a „születésszabályozás diskurzusának” bemutatása, amiből kiderül egyrészt, hogy a korszakban jóval szofisztikáltabb érvek jelentek meg a születésszabályozás mellett (elsősorban az anya és a gyermek egészsége), mint korábban, mikor a különböző faji és eugenikai érvek voltak hangsúlyosak – mindennek hatására az ügy komolyabb politikai szövetségesek támogatását is elnyerte. Másrészt, hogy a születésszabályozás és tágabb kontextusban a női szerep és a szexualitás továbbra is nagyon érzékeny témának számított a korszakban: a házasságról, szexualitásról szóló írások ekkor is komoly felháborodást, botrányt, ezzel együtt nagy izgalmat válthattak ki. A következő, már a film elkészülésének szintje: Kuhn itt bemutatja, hogy a film készítői azt az izgalmi hullámot akarták meglovagolni, amit a társadalom egy részében e diskurzus kiváltott, éppen ezért az ügy egyik legismertebb szószólójának, Marie Stopesnak a rendkívül nagy példányszámban eladott, komoly botrányt kiváltó könyvét, a *Married Love*-ot filmesítették meg. Végül megjelenik a film kontextusának mikroszintje, ahol a különböző cenzurális gyakorlatok, stratégiák és játszmák mutatkoznak meg. A film bemutatásával kapcsolatos procedúrákon keresztül láthatóvá válnak a cenzurális jogok birtoklásának bizonytalansága és a szemben álló érdekek különböző stratégiái. Míg a cenzurális bizottság (British Board of Film Censors) ellenezte, hogy a film címe megegyezzen a botrányt kiváltó könyvvel, addig a film producereinek és egyes moziüzemeltetőknek érdekében állt, hogy film összekapcsolódjon azzal a skandalummal, amit a könyv és szerzője jelentett. Végeredményben a cenzúra tökéletesen kontraproduktív jellege domborodott ki: a film egy ártatlannak tűnő, tipikus műfaji (melodráma) csomagolásban, nem pedig propagandisztikusan beszélt a születésszabályozás témájáról, így betiltani nem lehetett, a cenzurális bizottságoknak annyi célja lehetett, hogy a film semmilyen módon ne legyen összekapcsolható a könyvvel és szerzőjével. A film bemutatását csak akkor engedélyezték, ha a címet *Maisie's Marriage*-re változtatják, és Marie Stopes semmilyen módon nem jelenik meg a film promóciója során. Mivel a cenzurális bizottságok komoly büntetőjogi fenyegetést – a szükséges jogosítványok hiányában – nem jelentettek, a producerek és az egyes helyi mozik könnyedén kikerülhették őket, a filmet az eredeti címmel és íróval hirdették, az eredeti vágatlan verzió pedig ugyanúgy ott mozgott a piac szürke nyilvánosságában, mint a hivatalosan engedélyezett – a hosszas cenzurális huzavona csak izgalmasabbá tette a filmet a nézők számára, akarata ellenére növelve annak sikerét. A cenzúra elnyomó (*regulative*) hatása mellett a produktivitása is megjelenik: azáltal, hogy próbálja korlátozni a szexualitás és születésszabályozás

diskurzusát a közbeszédben, szükségszerűen fenntartja, újra is termeli azt (Kuhn 1988: 75–96.).

QUALITY PICTURES

PAGE HALL

CINEMA PITSMOOR

TELEPHONE 2685.

WEEK COMMENCING **MONDAY, JULY 30TH**

6-40 TWO HOUSES **8-40**
NIGHTLY

MATINEES: MONDAY and SATURDAY at 2-30

ALL THE WEEK.

THE FILM SENSATION OF THE AGE.
FREE LIST ENTIRELY SUSPENDED.

FOR ADULTS ONLY

WHAT'S IN A NAME?
The Original Title of our Film cannot be used by order of the Home Office.
so

????? (CAN YOU GUESS?)

will be shown as

MAISIE'S MARRIAGE

A Film for all thinking MEN and WOMEN to whom PURITY is TRUTH and TRUTH is PURITY.

THIS FILM IS SPECIALLY WRITTEN FOR THE SCREEN by
DR. MARIE STOPES
In Collaboration with CAPT. W. SUMMERS

A SPECIAL PICTURE will be shown at SATURDAY MATINEE for the Children

NO ADVANCE IN PRICES. BOOK NOW

OUR MUSICAL PROGRAMME IS A SPECIALITY

CAFE AND BILLIARDS
1 to 10 p.m.

POPULAR PRICES (all including Tax)

| PIT | SALOON | STALLS | BALCONY |
|-----|--------|--------|---------|
| 3D. | 5D. | 7D. | 9D. |

The Management Reserve the Right to Refuse Admission, and to Alter Programmes

John Waddington Ltd., Printers, Leeds and London.

A Masie's Marrieger című film posztere (1923)

Kuhn megközelítésében a cenzúra a sokoldalúságában, dinamikusságában, a korlátozó funkciója mellett az alakító, formáló (produktív) funkciója mentén ragadható meg, és az egyes filmek esetén mikroszintű, minden tényezőre, jelenségre kiterjedő vizsgálatot tesz lehetővé. A megközelítés erőssége egyben gyengesége is: a cenzúra töredezettségét, egyediségét, csak az adott reláció, szituáció szerinti értelmezhetőségét emeli ki, így nem tudunk egy általánosan jellemző képet festeni a jelenségről.

A cenzúra heterogenitása, produktivitása mellett az általa teremtett, formált valóság és tudás is a kutatások homlokterébe került. Sue Curry Jansen a cenzúrakutatásban a hatalom és a tudás összefonódását állította fókuszba. Érvelése szerint a „sötét, elnyomó” cenzúra képzetét a felvilágosodás diskurzusa teremtette meg. E diskurzus szerint a felvilágosodás szétválasztotta, egyben felszabadította a tudást a hatalom alól: a tudás és a valóság meghatározása azután már nem a hagyományos hatalmi erők (egyház, állam) privilégiuma volt, hanem az egyén szabad tudatának és rációjának birtokába került. A felvilágosodás tehát elvben eltörölte a cenzúrát, amire azután csak mint a Nyugat sötét múltjából előtörő elnyomó erőként lehetett gondolni. Jansen szerint ezzel szemben a felvilágosodás nem törölte el a cenzúrát, legfeljebb az állam, az egyház cenzúráját más cenzurális mechanizmusokkal váltotta fel – mint a piac cenzurális működése. Nem választotta szét a hatalmat és a tudást sem, azok ugyanis szükségszerűen egymással összefonódva, egymástól kölcsönösen függő viszonyban állnak. A hatalom folyamatosan – a cenzúra erejével – megkonstruálja azt a tudást (gondolati, nyelvi, logikai és tudati kereteket, határokat), amely láthatóvá teszi és legitimálja a hatalom működését. A tudás megkonstruálásakor a hatalom nemcsak kimondja „az első és utolsó szót”, nemcsak korlátozza az ember által megismerhető valóságot, de közben építi is azt: informál, instruál, megalkotja az élet, az események, szabályok szisztémáját, amihez az emberek kapcsolódhatnak, de az ellenállás tárgyát is képezheti számukra (Jansen 1991: 3–13.).

A cenzúrát Jansen sem egynemű, homogén jelenségként képzei. A felvilágosodással szerinte a cenzúra egy új formája született meg: a konstitutív (*constituent/constitutive*) cenzúra. A hatalom – a legszabadabb társadalmakban is – a konstitutív cenzúrát hívja segítségül, hogy építse, biztosítsa és fenntartsa a kontrollt a megnevezés hatalma felett, a konstitutív cenzúrán keresztül próbálja az egyén tudatát, valóságát formálni. Ez a folyamat lassan megy végbe és jóval kevésbé hagy látványos nyomot, szemben a cenzúra tiltó, korlátozó típusával (*regulative*), mely mérhető a mennyiség dimenziójában (pl. a betiltott könyvek, filmek, sorok, jelenetek számán) (Jansen 1991: 7–8.). A konstitutív cenzúra megértéséhez a mélyebb rétegek, a tudat és a valóság átformálásának, átalakításának kvalitatív elemzése vezethet el.

A cenzúra tudományos megközelítése egészen más utat járt be a kelet-európai országokban, ahol 1989 előtt említeni sem lehetett a cenzúra kifejezést, így tudományos diskurzus is csak a vasfüggöny leomlásával, az ideológiai nyomás eltűnésével kezdődhetett meg. A különböző pártiratok, filmek kutathatóvá válásával megnyílt a lehetőség – a revizionista filmtörténet szellemi töltetével felvértezve – a korszak cenzúrájának kutatására.

A diktatórikus rezsimek alapvető működéséből következően – ahol az állam mindent áthat, és folyamatosan ellenőrzi, formálja a kultúrát – a politikai-intézménytörténeti nézőpont hangsúlyosabban jelent meg a cenzúrával foglalkozó filmtörténeti irodalomban. Ennek megfelelően a kutatások fókuszában megmaradt a tiltó, korlátozó cenzúrafogalom, ugyanakkor már azt is differenciáltabban, összetettségében próbálták vizsgálni. Példaként idézhető Jamie Miller elemzése a sztálini időszak filmcenzúrájáról. Miller (2010: 53) egyik oldalról „drákói szigorral” működőnek nevezi ezt a rendszert, és a betiltások, filmekben kieroszakolt változások aspektusából vizsgálja a témát, ugyanakkor kiemeli annak összetettségét: az a kultúrpolitika különböző szintjein jelenik meg, és a hatalom számos forrásából ered.

A keleti blokk országainak filmgyártásában, intézményi és cenzurális működésében számos hasonló tendencia mutatkozott, hiszen hasonló keret alakult ki az egyes országok kultúrájának, művészetének szovjetizációjával. Mindenhol kiépítették a filmkészítés minden lépcsőfokára kiterjedő szigorú ellenőrzési mechanizmusokat, valamint azt a cenzurális stratégiát, ami mindenekelőtt a szöveget (filmnovella, forgatókönyv) próbálta ellenőrzése alá vonni, ideológiai elvek szerint átformálni (Coates 2005: 74). A Szovjetunióból kiinduló ideológiai, nagypolitikai irányváltások a korszakban végig meghatározták a keleti blokk országainak kultúrpolitikáját. A cenzúrát gyakorló intézmények szervezeti felépítése, a cenzúra gyakorlati működtetése és a cenzúra által láttatni kívánt ideológiai tartalom is a szovjet minta szerint épült fel. A szovjetizáció szemszögén keresztül lehetőség nyílik egy komparatív jellegű – az egyes tagországok filmművészetének, filmgyártásának hasonló tendenciáit – összehasonlító vizsgálatra. A 2017-ben megjelent *Cinema in Service of State* című tanulmánykötet az egykori NDK és Csehszlovákia filmkultúráját a szovjetizáció szemszögéből kutatja. A kötet komparatív megközelítésben vizsgálja a két állam filmkultúráját, az állami gépezet befolyását a filmre: hogyan alakítja át igényei, szándékai és ideológiai programja szerint, valamint a Szovjetunió kultúrpolitikájának befolyását a vizsgált országokra. Az állam által meghatározott filmet nem pusztán ideológiailag meghatározott presztízisprojektként festik le, hanem heterogenitásban próbálják megragadni – amit meghatároz az intézményi struktúra alakulása, a nemzetközi diplomácia, nemzetgazdasági érdekek, személyes kapcsolatok, hálózatok, marketingstratégiák vagy a fogyasztás aspektusa. Nem a cenzúra fogalma kerül tehát előtérbe, a kötet mégis a cenzúrához kapcsolódó problémaegyüttest állítja a középpontba, mint filmes intézmények, mechanizmusok ideológiai szellemű átalakítása, irányítása (Skopal – Karl 2017: 1).

A kötet komparatív megközelítése különösen izgalmas azoknál a tanulmányoknál, ahol az elemzés középpontjában olyan téma áll, amiben a különböző nemzetközi kapcsolatok, érdekek,

kölcsönhatások összesűrűsödnek (filmfesztivál, filmklub, koprodukciók). Ezeknek a tanulmányoknak a fő tanulsága, hogy a szovjet érdekek és az éppen aktuális ideológiai irányvonal alapvetően határozta meg az egyes országok, valamint a szatellitországok közötti együttműködést a filmművészetben. A tanulmányokban az az általánosnak nevezhető tendencia domborodik ki, hogy a negyvenes évek végének szovjetizációja során és az ötvenes évek elejének keményvonalas időszakában aprólékos, szigorúan ellenőrzött és az ideológiai irányelveknek megfelelő működés épült ki. A keleti blokkon belüli koprodukciók célja az eszmei-ideológiai alapelvek terjesztése, a kulturális javak, tartalmak és a technológiai apparátus felmérésének, áramlásának és cseréjének kontrollja volt (Skopal 2017: 89–106.). A filmfesztiválok a kelet-európai országok háború utáni identitásának artikulálása után gyorsan az aktuális szovjet ideológiai üzeneteket kellett hogy közvetítsék ^[13] (Kötzing 2017: 229–245., Bláhová 2017: 245–272.). Az ötvenes évek második felében induló desztalinizáció és a hatvanas évek liberalizálódásával valamelyest enyhült az intézményi és ideológiai nyomás a keleti blokkon belül: a szigorú, minden folyamatot ellenőrzés és irányítás alatt tartó, alapvetően az ideológia által irányított cenzúra mellett egyre fontosabb lett a gazdasági és a presztízsszempontra. A filmgyártási, együttműködési gyakorlatok egyszerűsödésével kialakulhatott egy rugalmasabb és gazdaságosabb filmkészítési, bemutatási és együttműködési folyamat, ami kedvezett az ekkor hangsúlyossá váló célkitűzésnek, a szocialista film nemzetközi presztízse erősítésének.

A kötet tanulmányai rávilágítanak, hogy gyümölcsöző lehet a keleti blokk országai filmkultúrájának különböző interakciós mechanizmusait vizsgálni: olyan összefüggésekre mutatnak rá, amiket az egyes országokat vizsgálva nem láthatnánk. Korlátozottsága azonban a kötetnek, hogy úgy ír a filmről, mintha az kizárólag a politikai-ideológiai tényezők által determinált lenne, a szovjet érdekek által való meghatározottság mellett a szovjet érdekekkel szembeni ellenállás, az érdekütközések és a cenzúra konstitutív jellege kevésbé domborodik ki. Hangsúlyozni kell továbbá, hogy a szovjetizáció és a nagypolitikai befolyás hatására megjelenő általános folyamatok, hasonló tendenciák mellett számos különbség, egyedi jellegzetesség is megjelent a régióban. A szovjet típusú cenzurális intézmények és mechanizmusok átvétele mellett az egyes országok gyakorlatában bizonyos mértékig lehettek különbségek (Coates 2005: 74), az ideológiai, kultúrpolitikai légkört pedig a nagypolitikai változásokhoz hasonlóan az egyes országok egyedi történeti fejlődése is meghatározta (pl. '56, '68).

Fontos itt kihangsúlyozni a különbséget a cenzúra tényleges jellege, működése és a cenzúrához való tudományos közelítés, gondolkodás között. Alapvetően elmondható, hogy mind a tiltó (dobozba záró, kihúzó, kivágó) mind a produktív (jelentésadó, -formáló, magyarázó) cenzúra egészen más formában és módszerekkel, de jelen volt, és alakította a kelet-európai és a nyugati művészetet és kultúrát is. A különbség ott tűnik még inkább hangsúlyosnak, hogy a keleti és nyugati „filmtörténetek” milyen megközelítésben keresték a kulcsot a jelenség megértéséhez: a tiltás vagy az alkotás folyamatát helyezték előtérbe. Míg nyugaton a filmtörténet szükségszerűen a cenzúrát az összetett hatalmi, piaci, társadalmi, politikai, filmipari viszonyok mentén kezdte

vizsgálni, addig a kelet-európai diktatúrák filmtörténeti kutatásában erősebb maradt az a politikai-hatalmi, intézményekhez kötött cenzúrafelfogás, ami jobban illeszkedik a hagyományos cenzúra képzetéhez – ugyanakkor már itt is differenciáltabban vizsgálva azt. Kérdéses viszont, hogy közvetlenül egy totalitárius diktatúrát követően, annak élő emléke mellett, mennyire lehet elfogadható az alkotás fogalmát összekapcsolni a cenzúrával egy tudományos diskurzusban.

A cenzúráról Magyarországon

A nemzetközi irodalomhoz képest a magyar filmtörténetben a cenzúra, de általánosságban a kontextus aspektusa kevésbé vált hangsúlyossá a textushoz és a vásznon megjelenő képhez viszonyítva: az esztétikai szempont maradt előtérben. Az 1980-as években induló filmtörténeti fordulat hatása nehezen juthatott a keleti blokkba, recepciója mérsékelten, lassan mehetett csak végbe; ezt erősítette, hogy a szocializmus kultúrpolitikai kontrollja mellett a film kontextusáról és még inkább a cenzúra jelenségéről nem nagyon lehetett beszélni. Ami a nyolcvanas évekből a cenzúráról alkotott megközelítésekben fennmaradt, azt a szamizdat irodalomban kell keresnünk. Konrád György és Haraszti Miklós esszéikben (Konrád 1986, Haraszti 1991) elsősorban az irodalmi cenzúrával foglalkoztak, de számos ponton rávilágítanak az egész kádári kultúrpolitika működésének fontos tényezőire. A cenzúrát mindketten a kultúra irányításába szervesen beágyazott jelenségként mutatták be, ami szétválaszthatatlanul összeköti, kölcsönhatásban tartja az államot és az állami kultúrát alkotó művészt. ^[14] Az állam és a művészet kölcsönösen függ egymástól: mivel a szocializmusban minden társadalmi igényt az állam elégít ki, szüksége van a művészetre. Másrészt a mindent átható állam birtokosa a kultúrának: „tulajdonosa az ösztudásnak, összérzékenységnek”, ennek megfelelően rendelkezhet a művészeti produkttal (Konrád 1986). A kölcsönösség ugyanakkor nem egyenlő erők között áll elő, hanem az állam túlsúlyával működik. Haraszti Miklós úgy írja le ezt a kapcsolatot, mint a munkaadó és az alkalmazott viszonyát, ahol a munkaadó – az állam – célja, hogy a művészetet a szocialista társadalom átalakulását, fejlődését szolgálja, és elvárja a munkavállalótól – a művésztől –, hogy e cél szellemében alkosson. Ebben a dimenzióban valójában nem is létezik a cenzúra jelensége: az állam tiltása csupán a „társadalom védelmét” szolgálja (Haraszti 1991).

A cenzúra esztétikájában Haraszti a cenzúra kifejezés mellett az irányított kultúra kifejezést használja, ami szemléletesebben és finomabban írja le a Kádár-kori kultúrpolitika cenzurális mechanizmusait. A cenzúra fogalma – Haraszti szavaival – a „két kultúra fikcióját” kelti, miszerint létezik egy tiszta, szabad művészet (az „ilyen lenne az alkotás, ha nem létezne cenzúra”), és ezzel szemben létezik a cenzúra piros ceruzájával meghúzott „látható művészet” (Haraszti 1991: 73–74.). Valójában ez a két kultúra nem választható szét egymástól: a „látható alkotásban” kódoltan el van rejtve az, ami a cenzúra által nem válhatott láthatóvá – és nem létezik a társadalmi, kulturális, politikai, gazdasági kontextustól független „szabad művészeti alkotás”.

Haraszti a cenzor figurájával kapcsolatos képet is árnyalja, aki szerinte nem csak a tiltás és elutasítás arctalan hivatalnok, hanem „társszerző” a kulturális alkotás folyamatában. A cenzorok

azok, akik a „hagyomány irányítóiként” meghatározták, mi kanonizálódhat, mi lehet építőköve a szocialista kultúrának és hagyománynak. (Haraszti 1991: 26–27.)

A rendszerváltás után Magyarországon is megélné a filmtörténeti kutatás. A filmesztétikai megközelítés reflektorfényben maradt ugyan, az érdeklődés azonban valamivel hangsúlyosabban fordult a kontextus vizsgálata felé. Miután a cenzúra kérdése bekerülhetett a filmtörténeti diskurzusba – az ábrázolás mellett az ábrázolhatóság aspektusa is megjelent számos filmelemző munkában. [15]

A Kádár-korszak filmtörténeti kontextusának vizsgálatában az egyik legnagyobb nehézséget annak anekdotikus jellege jelenti. A revizionista filmtörténet kritikai módszere mellett továbbra is hangsúlyos szerepe maradt az emlékezetnek: a rendszerváltozást követően a korábban szűkebb szakmai körben terjedő anekdoták jelentősen meghatározták a filmtörténeti kontextust vizsgáló tudományos diskurzust és a közbeszédet, amit a magyar film aranykora iránt táplált nosztalgia is erősített. Ennek ellenére találkozhatunk levéltári kutatásra épülő, kontextust elemző munkákkal, mint Varga Balázs 2008-as doktori disszertációja, ami az ötvenes-hatvanas évek magyarországi filmgyártásának intézményi struktúráját a hierarchia és a centralizációs-decentralizációs folyamatokon keresztül vizsgálja. Ha átfogó monográfia nem is született a filmművészet felügyeletéről, formálásáról, a politika és ideológia filmművészetre gyakorolt hatásáról, mégis fontos eredménynek tekinthető a különböző forráskiadványok megjelenése. Ezek között már olyan levéltári iratanyagokkal is találkozunk, melyek közvetlenül a párt és az állam filmművészetet irányító, formáló mechanizmusába engednek betekintést, mint a Filmátvételi Bizottság jegyzőkönyvei (Gál 2015) vagy az MSZMP vezető politikusainak vetített filmek jegyzéke (Gál 2016). A levéltári források kiegészítésére szolgálhatnak a rendkívül értékes interjúkötetek, amelyeken keresztül a korszak filmes személyiségeihez és a filmgyártás mindennapjaihoz kerülhetünk közelebb (pl. Gervai 2004, Zsugán 1994). A mikroszintű vizsgálatban meghatározó szubjektív nézőpont jelenik meg az egyes filmes alkotók életművével és személyiségével foglalkozó munkákban.

A cenzúra mint kódolt nyelv, ravasz játék, stratégiák összecsapása

Az 1940-es évek végétől kiépülő szocialista diktatúrákban a kultúra és a gazdaság államosításával a filmgyártás, forgalmazás és moziüzemeltetés is az állam irányítása alá került. A filmkészítés a kultúrpolitika által pontosan megtervezett, ellenőrzött keretek között folyt, a filmművészeti alkotást (legyen az akár egy filmes ötlet, egy filmnovella, forgatókönyv, kész kópia vagy akár egy kész, bemutatott film) az aktuális eszmei-ideológiai elvárásoknak megfelelően próbálták formálni, alakítani. A szocializmusban tehát alapvetően az állam ágyazta be a kultúra szövetébe az összetett és heterogén cenzúra jelenségét, a filmtörténeti kutatás hangsúlyai – a nyugati filmcenzúrával szemben tehát – kevésbé a különböző társadalmi, gazdasági szereplők, intézmények, diskurzusok sokféleségében, hanem a különböző politikai szereplők, diskurzusok, eszmei-ideológiai irányok, érdekek, stratégiák komplexitásában ragadhatók meg. A cenzúra itt sem tekinthető egy külső

tényezőnek, csupán a film kontextusának egyik aspektusának, hanem a kultúra (és azon belül a film) ellenőrzésének, alakításának, formálásának alkotóeleme. Ahhoz, hogy ezt az összetett jelenségegyüttest vizsgálhassuk, érdemes a cenzúra terminusát tovább árnyalni.

Bordwell és Thompson klasszikus művének módszerével élve, érdemes lehet a filmtörténeti kutatás keretében, a vizsgált diszciplína és megközelítés pontos, előzetes kijelölése helyett a kutatási kérdést középpontba helyezni, ami aztán áttöri a határokat a gazdaság-, társadalom- és politikatörténeti szempontok között. Ahhoz, hogy a Kádár-korszak filmkultúráját megértsük, nem szabad a hiányból kiindulni: a kérdés „nem az, mi nem valósulhatott meg a diktatúra nyomása alatt, inkább miként lehetséges, hogy annyi minden mégis létrejött?” (Bíró 1996: 17) A létrejövő produktum egyrészt mesél arról az idealizált, „tisztá” képről, amilyenre a cenzúra próbálja kifaragyi a filmet, ugyanakkor a film egyedi nyelve a cenzúra határainak végességét is láthatóvá teszi. „Ahogy évről évre készítettem filmjeimet, úgy kellett alávetnem magam a cenzúrának: jeleneteket és leginkább párbeszédet vágtam ki, ugyanis a cenzúra értelmezése szerint mindenekelőtt a szavak hordozzák az ideológiát. Azonban a film, szerencsére nem más, mint kép, illetve az a bizonyos hang és kép közötti megfoghatatlan „valami” alkotja a film lelkét. Persze ki lehet vágni a *Hamu és gyémántból* ezt vagy azt a szót, de Zbyszek Cybulski játékát nem lehet cenzúrázni; pedig hát épp az ő magatartásában lüktetett az a „valami”, ami annak idején politikai illetlenségnek számított: a sötét szemüveges fiú szabadsága a ráerőltetett realitással szemben” (Wajda 1990: 110–111.).



Zbigniew Cybulski a *Szaltó* című filmben (1965)

A filmkultúra és az állam közötti bonyolult hatalmi viszonyok vizsgálatához túlságosan leegyszerűsítő lenne – a *prohibition/institution* modell által sugallt – egyszerű alá-fölérendeltségi, hierarchikus viszonyt feltételezni. Az alkotókat és a párt, állam irányítóit összekötötte egy alapvető közös hit a film fontosságában és társadalmi küldetésében, hatóerejében. ^[16] A szocializmus legfontosabb művészetének, a Magyarországon hagyományosan elsőbbséget élvező irodalom

mögött előkelő helyen álló filmművészetnek eredményeket kellett felmutatnia: évről évre megfelelő mennyiségű filmnek kellett keletkeznie – így mindkét félnek alapvető érdeke volt, hogy kialakuljon egy *működési gyakorlat* a filmkészítés folyamatában. A függés tehát *kölcsönös* volt, még akkor is, ha nem egyenlő mértékben, hiszen a gazdasági, technológiai erőforrások kizárólag az állam tulajdonában voltak.

A kölcsönös függésen alapuló működési gyakorlat az együttműködés újfajta mechanizmusait hozta létre. A kulturális szféra játékszabályainak rugalmasabbá válásával egyre szélesebb teret kapott a vita, a filmmel kapcsolatos különböző diskurzusok. A működési gyakorlat meghatározó jelenségévé vált a *kísérletezés, a vita és a kompromisszum*, mely fogalmak talán plasztikusabban és jobban megragadhatóvá teszik a cenzúrát, mint az aczéli kultúrpolitika kategorikusabb: támogatott, túrt, tiltott felosztása.

A cenzúra működését vizsgálhatjuk tehát mint a különböző alkotói, kultúrpolitikai érdekek, szándékok, művészi, ideológiai, gazdasági diskurzusok összecsapásának terepét. A cenzúrát elképzelhetjük az összeütköző érdekekből létrejövő diskurzusként, vitaként, ami a film keletkezésének és a művészeti produktum szövetének, formálódásának lenyomata. Ez a lenyomat szöveggé szerveződik, és az állami szervek és a stúdiók vitáin rögzített jegyzőkönyvek és a sajtó hasábjain megjelenő szövegek révén válik kutathatóvá. Pontosan meghatározott, kőbe vésett szabályok híján az alkotóknak kísérletezni kellett, milyen témáról, milyen filmet lehet készíteni. Ahhoz, hogy a film elkészülhessen, megtalálni az érdekérvényesítés módját, az informális kapcsolatokat felhasználásával. A kultúrpolitika cenzúrája „sem ment biztosra”, az ötvenes évek végétől kezdve a direkt megoldások helyett itt is a kísérletezés különböző formái jelentek meg. Tesztelték az írókat, rendezőket, hogy milyen változtatásokat hajlandók tenni a filmjükön, tesztelték a befogadók véleményét, mikor a hivatalos bemutató előtt szűk körben vetítettek egy filmet, és tesztelték a magyar film „képességeit” a különböző fesztiválokon is.

A viták során – kompromisszumokban, kísérletezésben – megjelenő cenzúra értelmezhető úgy, mint egy kódolt nyelv. Ez a nyelv is a kényszerből fakadó, mégis elkerülhetetlenül szükséges együttműködés feltételeként jött létre. Ezt a korántsem egységes nyelvet kellett mindenkinek a maga módján elsajátítania, hogy a cenzúra bonyolult és szövevényes világában tájékozódni tudjon. Ez a nyelv – Bíró Yvette szavaival – a „semmi nyíltság, egyenes beszéd” kódolt nyelve volt. A kultúrpolitika hivatalosan nem tiltott, csak elvárta, hogy „megfelelő szocialista filmek” készüljenek, nem parancsolt, csak javaslatokat tett ezek megalkotásához. Az alkotóknak, stúdióvezetőknek folyamatosan értelmezniük kellett ezt a nyelvet: kitalálni, hogy a javaslatok közül mit és hogyan fogadjanak el, hogy építsék be a filmbe, vagy hitessék el, hogy megtették). Kialakult a filmesek kódolt nyelve is, akik ha közvetlenül nem is tudták kifejezni, ábrázolni, amit szerettek volna, metaforákba, történelmi parabolákba ágyazva mégis elmondhatták. Az alkotók kódolt nyelve tehát nemcsak a kultúrpolitikai kódokra adott választ jelentette, mint az öncenzúra vagy a különböző vitákon való érvelés, a kapcsolati tőke kihasználása, de a filmnyelvet is meghatározhatta. Jancsó

Miklós, hogy reflektálhasson az őt izgató kérdésekre egy „olyan stílust, filmnyelvet talált ki, amelynek segítségével virágnyelven, de kifejezhette magát” (Gervai 2004: 18). A tiltó-korlátozó cenzúra azáltal, hogy kijelöli a határokat, korlátokat, produktív alkotói válaszok megszületését indukálhatta.



Jancsó Miklós: Oldás és kötés (1962)

A cenzúra mint kódolt nyelv vagy mint foucault-i értelemben vett ellenőrzött és szabályozott diskurzus töredezett, szubjektív, hordozója az a szöveg, amit megformál. A szerzők reflektorfénybe kerülésével csökkent ugyan a forgatókönyvek ötvenes évek elejére jellemző abszolút primátusa, de még mindig megmaradt a szöveg központi szerepe. A film alapját képező szöveg volt az, ami a cenzúra számára ellenőrizhető, érthető és átalakítható. Szöveges formában kellett tehát benyújtani az állam felelős szervének a várható filmes tervek tartalmát, filmnovellát, forgatókönyvet, amiket aztán a filmstúdiók, a minisztérium és a párt vitáin, valamint a sajtóban értékelték, értelmeztek. A szöveg nemcsak ellenőrizhetőbb, mint a film („a hang és kép közötti megfoghatatlan valami”), de az az ideológiai meggyőződés is erősítette ezt az igényt, hogy a cenzúra értelmezése szerint mindenekelőtt a szavak hordozzák az ideológiát. A kultúrpolitika nyelvét vizsgálhatjuk azon a nyelvezen keresztül, mely egy adott időszakban meghatározó. A Kádár-korszak egyes periódusaiban megvoltak a cenzúra által ellenségesnek tartott kifejezései, tabui és az ideológia által kialakított támogatott nyelveze. Utóbbi nyelv által teremtett jelentés, valóság az, amit a kultúrpolitika a művészen keresztül szeretett volna reprezentálni. A tiltott és elvárt szavak nemcsak korszakokhoz, de bizonyos témákhoz is kötődtek. Meghatározott szavak és jelentések társulhattak a rendszer számára fontos és érzékeny témákhoz: mint a téveszesítés, '56, a Szovjetunóval való viszony, a munkásság vagy az ifjúság helyzete.

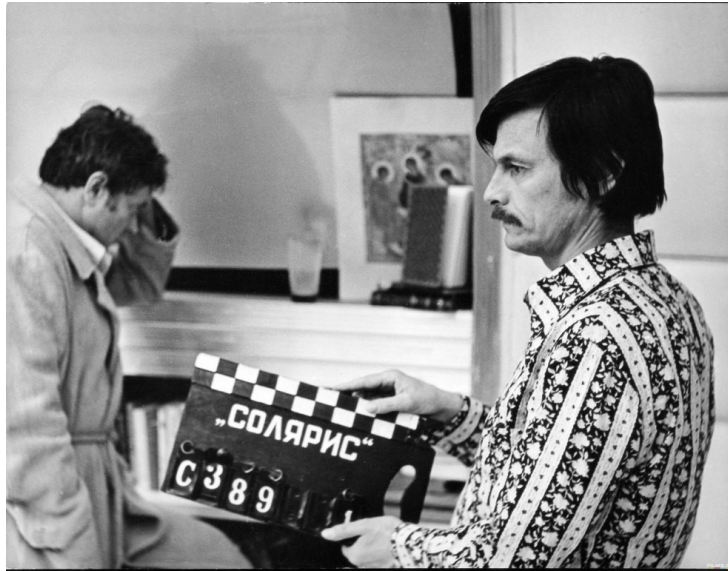
Az a szociokulturális közeg tehát, amiben a cenzúra megjelent, folyamatosan változott, a tudatos erők mellett a véletlen szerepe is alapvetően meghatározó volt. Értelmezhetjük ennek megfelelően a cenzúrát – Anette Kuhn megközelítésében – úgy, hogy az kizárólag egyedi, konkrét szituációban létrejövő játék: szemben álló érdekek, stratégiák összecsapásának gyakorlata. Volt ugyan egy körvonalazott szabályrendszer, de a végeredmény sosem volt kőbe vésve, az mindig a konkrét, adott játszmában dőlt el. Minden egyes film elkészülésének története egyedi: nem lehet csupán az általános politikai-ideológiai kontextusból levezetni. ^[17] Az egyes esetek alulnézeti elemzésével

pontosabb képet kaphatunk a személyek (alkotók, politikusok) stratégiáiról: hogyan használja a cenzúra nyelvét, hogyan hajlítja az „elfogadhatóság” felé a szöveget, hogyan próbálja a megszerzett társadalmi tőkét latba vetni.

A film – hasonlóan más művészetekhez – kulturálisan kódolt alkotás. A cenzúra célja nemcsak az, hogy meghatározza a kulturális kódokat, hanem az is, hogy hatalmában álljon dekódolni, értelmezni is azokat. A film valóságteremtő erejénél fogva képes értékeket meghatározni, kijelölni, ezáltal alakítani az emberek gondolkodását. A Jansen-féle konstitutív – puha, tudatot formáló – cenzúra révén a kultúrpolitika megpróbálja formálni az emberek tudati, gondolati kereteit.

A kutatás nehézségét jelenti ugyanakkor a „térfelek” meghatározásának nehézsége. Magától értetődőnek tűnhetne egyszerűen filmkészítőkre, alkotókra és cenzorokra osztani a szemben álló feleket, ez azonban nem mutatna rá a különböző intézményi (formális) és informális viszonyok komplexitására. Hivatalos cenzurális intézmény nem létezett, így a cenzúra felelőssége megoszlott az egyes szereplők között. A filmrendezőnek, a stúdióvezetőnek, a filmfőigazgatónak vagy a Központi Bizottság magas rangú kultúrpolitikusanak közös érdeke volt, hogy filmek készüljenek – mindannyian próbálták a cenzúra kódolt nyelvén érvényesíteni érdekeiket, stratégiáikat. Térfelek helyett érdemes lehet tehát az egyes személyeket reflektorfénybe állítani: a kultúra irányítói is hús-vér emberek szakmai képzettséggel, foglalkozással, megélhetéssel, családi háttérrel, társas kapcsolatokkal és világról alkotott elképzelésekkel, érzelmekkel. A cenzúrát gyakorló személy gondolati, érzelmi keretei alapvetően határozták meg, hogyan viszonyultak a művészeti produktumhoz, mit kifogásoltak, mit adtak volna hozzá, mit húztak volna ki: „cenzúrázni ugyanis csak azt lehet, ami a cenzorok fantáziájába belefér”. (Wajda 1990: 111)

A társadalmi tőke szerepe hatalmas jelentőséggel bírt az érdekérvényesítés lehetőségeire nézve a politikával minden szinten átszőtt szocialista filmkultúrában. Jól illusztrálja ezt az Andrej Tarkovszkij naplójában megelevenedő összetett kapcsolati háló. Tarkovszkij számára sok esetben nemcsak a filmkészítésen belüli érdekérvényesítés, de a mindennapi, magánéleti boldogulás lehetőségét is a különböző ismeretségek jelentették. A filmkészítés, -gyártás, -bemutatás, színészek kiválasztása, egy külföldi forgatás szervezése vagy külföldi színészek szerződtetése mellett a család nagyobb lakásba költözését is a különböző filmes kapcsolatok segíthették elő. Az érdekérvényesítésben kialakultak a kapcsolati háló használatának egyedi stratégiái is: Tarkovszkij az *Andrej Rubljov* megrövidítésének elkerülése érdekében például igyekezett elkerülni, hogy a Párt nagyhatalmú filmirányítóival személyesen kelljen tárgyalnia, igyekezett „mások segítségével megértetni velük, hogy ellenzi a rövidítést”. (Tarkovszkij 2002: 40)



Andrej Tarkovszkij

A kutatás és a szakirodalom alapállítása, hogy minden üzenet megformálásában jelen van a cenzúra valamilyen formában – bármilyen jellegű (represszív–produktív, közvetlen–közvetett, előzetes–utólagos), az mindenképpen formálja a mindenkori művészeti produktumot. Fontos különbségek, változások mutatkoznak ugyanakkor a cenzúra jelenségének tudományos megközelítésében.

Az 1980-as években induló, történeti nézőpontot középpontba állító és a kultúrtörténet, társadalomtörténet új irányaira rezonáló filmtörténet kritikusan állt a cenzúra hagyományos megközelítéséhez. Célja részben az volt, hogy a ráakódott (jellemzően negatív) értéktársításoktól felszabadítva a tudományos vizsgálatban adekvát fogalmat állítson a helyére. Az elnyomó, tiltó fogalmak mellett, hangsúlyossá vált a produktivitás (jelentést konstruáló, magyarázó cenzúra), az egynemű intézményi közeghez képest a heterogenitás is fontossá vált (a cenzúra közegének összetettsége, a szereplők és intézmények bonyolult viszonyrendszere, és mindezek változásai). A cenzúrára egyre kevésbé tekintettek úgy, mint a film szövetébe való külső, erőszakos beavatkozásra, inkább már annak szerves részeként vizsgálták, mint a filmet alakító történeti erőhatások – társadalmi, gazdasági, politikai, ideológiai, kulturális kontextusa – által meghatározott részt. Vizsgálták a társadalom védekező mechanizmusaként, a különböző személyek, intézmények, diskurzusok viszonyrendszerében megjelelő hatóerőként, a tudatot, tudást formáló hatalmi formulaként vagy a női szerep, szexualitás vagy az erőszak ábrázolhatóságának kérdése alapján. A kutatásokban a cenzúra jelenségéhez új aspektusokkal mentén közelítettek – új fogalmakkal árnyalták: mint az „*irányított kultúra*”, cenzurális

összecsapások („*censorship battles*”), „*policing cinema*” vagy „*alkotó cenzúra*” (*constituent/constitutive censorship*). Ezzel együtt a cenzúra helyének meghatározása még ma is tart a filmtörténeti kutatásokban a textus és kontextus összekapcsolásával, a film többszintű árnyalt elemzésének lehetőségét rejtve.

A korai Hollywoodtól a hatvanas évek Magyarorszáig a cenzúra meghatározta a kulturális viszonyokat, nemcsak a gondolatok, üzenetek, jelentések tiltása, ellenőrzése, de azok megformálása sem független a cenzúrától. Alapja az a sok évezrede meghatározó gondolat, hogy a művészetnek fontos társadalmi feladata van, amit a jelen gazdasági, politikai, ideológiai, morális-eszmei értékei szerint kontrollálni és irányítani kell. A cenzúra fogalmával kapcsolatos megközelítések, fogalmak, amelyek a nemzetközi filmtörténeti kutatások homlokterébe kerültek (és máig meg tudták tartani relevanciájukat) mindenképpen fontos kiindulópontot jelenthetnek a magyar film ellenőrzésének, formálásának, szabályozásának mechanizmusait vizsgálva.

Jegyzetek

1. Ld. Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei, 1958. július 25. Vass (szerk.) 1964.
2. A korszak magyarországi filmkészítési mechanizmusairól lásd: Varga 2008: 9–17.
3. Azzal, hogy a párt csak keretszerű, rugalmas ideológiai iránymutatást adott, fenntartotta magának a lehetőséget, hogy azt bármikor megváltoztassa, átértelmezze vagy már egy megváltozott ideológiai kontextusban a kultúra korábbi eredményeit újraértelmezze (Kalmár 1998).
4. Sok különböző tényező határozta meg, hogy az adott szerzőnek mekkora lehetett a mozgásteret, mennyire kellett az iránymutatásoknak megfelelnie, milyen lehetőségei voltak eltérni azoktól. Ezen a ponton vált igazán hangsúlyossá és kardinális kérdéssé az öncenzúra jelentősége.
5. A kutatásban a mintát többek között Rogers Brubaker és Frederick Cooper *Beyond „identity”* című tanulmánya jelentette, melyben a szerzőpáros az identitás fogalmának burjánzó térhódítására, a fogalom tudományos használhatóságának problémájára reflektál, lehetséges alternatívákat kínálva az identitás fogalmára. Véleményem szerint a cenzúra fogalmával kapcsolatban is Brubaker és Cooper analízise, miszerint a szó egyszerre jelent túl sokat (elsősorban a ráakódott normatív jelentéstartalmak miatt), ugyanakkor pont ebből kifolyólag túl keveset is: ebből az aspektusból tekintett cenzúrafogalom keresztül nem tudjuk megragadni az film ellenőrzésének, tiltásának, átformálásának összetett jelenségeit (Brubaker – Cooper 2000).
6. A cenzúra újragondolásának, elemzési, módszertani horizontja kitágításának filmtörténeti szakirodalmában különösen nagy hangsúlyt helyezek az angol filmtörténész Anette Kuhn megközelítésére, amely alapvetően épít Michel Foucault hatalom- és kultúrakonceptiójára.
7. Különböző személyek, intézmények érdekek összecsapása, ahol egyáltalán nem biztos, hogy egyértelmű a hierarchia és az erőviszonyok rendszere.
8. A „*policing cinema*” kifejezést Lee Grieveson a korai Hollywood cenzúrájával kapcsolatban használja. A film „rendszerabályozásának” folyamata jelenti egyrészt az újonnan megjelenő nickelodoneok és a moziba járó – nagy számban ismeretlen, nehezen átlátható bevándorlók – tömegeinek ellenőrzését, a – különösen a fiatalok fejlődésében, szocializációjában – veszélyesnek ítélt mozgóképes tartalmak kontrollját és a mozi működésnek szabályozását. A rendszerabályozás lényege a felügyelet és szabályozás által egy „egészséges

társadalmi test”, „társadalmi biztonság” megteremtése (Grievesson 2004: 11–36.).

9. A gender szempont különösen kedvezően alkalmazható lehetett a korai Hollywood és a PCA vizsgálata esetén, ahol a különböző cenzurális kifogások tetemes része a női test és a szexualitás ábrázolásának korlátozására vagy tiltására vonatkoztak (ld. Gardner 1987).
10. A társadalom ellenőrző, kontrolláló szerepe a film hőskorától kezdve megjelent. Jól illusztrálja ezt Paul Starr – politikai folyamatokat központba állító – médiatörténeti munkájának a 19–20. század cenzúrájával foglalkozó fejezete. Már a film történetének e korai szakaszában tudatosult sokakban a film valóságteremtő, -formáló ereje, valós veszélynek tekintették, hogy a vásznon látható fiktív valóság rossz hatással lehet a nézőre, például erőszakos hajlamokat válthat ki. A filmek társadalmi ellenőrzésének céljával alakult meg 1909-ben a civil szervezetnek számító National Board of Censorship. Az intézményesülő filmiparnak több okból is kapóra jött ez a szervezet: egyrészt atársadalmi legitimációjának alapját jelentette, másrészt az alulról szervezett ellenőrzésnek köszönhetően nem alakult ki igazán erős cenzúra „felülről”, országos cenzúratörvény később sem született (Starr 2004: 295–315.). Míg kezdetben sokan megrettentek a film valóságformáló erejétől és a nézőre gyakorolt hatásától, a 20. századi diktatúrák már tudatosan próbálták ezt kihasználni, a filmre a legitimáció és a propaganda egyik legfontosabb eszközeként tekintettek.
11. *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925* című művében Kuhn az 1909–1925-ös időszak brit filmművészetét és cenzúráját vizsgálja. Elemzésében egy olyan átmeneti időszakot választott, ahol a filmirányítás, cenzúra rendszerében nem alakultak ki egyértelmű szabályok, határok, így a különböző érdekellentétek, diskurzusok összecsapásai még jobban megmutatkozhattak.
12. Kuhn szerint a modellben tehát kódolva van, hogy a textus csupán következménye a kontextusnak. A film elsősorban a politikai-intézményi kontextus eredményeként értelmezhető.
13. Az 1955-ben alapított lipcsei fesztivál az ötvenes évek második felében még az össznémet identitás és együttműködést próbálta hangsúlyozni. Az NDK és NSZK ideológiai távolodásával és a berlini fal 1961-es felépítésével azonban szovjet nyomásra meg kellett változtatni a lipcsei fesztivál arculatát. A filmszemle antiimperialista színezetet kapott: a bemutatott filmeknek a két ország közötti különbségeket kellett hangsúlyozni, azt sugallva, hogy az NSZK az ellenséges értékek (imperialista, agresszív), valamint a náciizmus örökségének hordozója (Kötzing 2017: 229–245.).
14. Ezt az összefonódást és a cenzúra tudatot formáló erejét festi le a művész szemszögéből Konrád György: „A cenzúra mi vagyunk, szívünk és eszünk működési módja, álmaink tartalma, fogalmaink leltára, el sem tudnánk választani tőle magunkat, meg vagyunk mérgezve tőle, vagy már éppenséggel ez a mi egészségünk, erkölcsünk.” (Konrád 1986: 11).
15. Amellett, hogy az esztétikai megközelítésű munkákban is hangsúlyosabbá válhatott a kontextus elemzése és megjelenhetett a cenzúra vetülete, születtek olyan munkák, melyek fókuszában kifejezetten a filmes cenzúra áll. (ld. Záhonyi-Ábel 2012)
16. A kölcsönös függés alapja az az (ideológiai és alkotói-művészi) szándék és elv volt a korszakban, hogy a mindennapok valós társadalmi jelenségeinek, ábrázolásának feladatával a film van felvértezve. Az 1958-as kultúrpolitikai irányelvek alapján a művészetnek reflektálnia kellett a „szocialista életre”, „szocialista valóságra”, miközben a korszak „cselekvő filmjei” gyakorlatilag ugyanezt a célt tűzték maguk elé. A hasonló célok, szándékok természetesen a konfliktusok alapját is képezték.

17. Az *Oldás és kötés* keletkezéstörténete jól mutatja, hogy mennyire meghatározó tud lenni az egyedi az általánoshoz képest. Jancsó Miklós filmjét 1962-ben a filmgyártás struktúrájának átmeneti kaotikus időszaka alatt forgatta le – a film elfogadtatása során „politikai ernyőként használt” novella szerzője, Lengyel József szavaival a film „egy csomó fórumot megkerülve” készülhetett el –, minden bizonnyal egy gördülékenyen működő gyártási rendszerben el sem készülhetett volna.

Irodalomjegyzék

- Wajda, Andrzej (1990): *Visszaforgatás*. Budapest, Kelenföld.
- Biltereyst, Daniel és Winkel Vande, Roel (szerk.) (2013): *Silencing Cinema. Film Censorship around the World* (2013). Szerk. Daniel Biltereyst, Roel Vande Winkel. New York, Palgrave Macmillan.
- Bíró Yvette (1996): Volt egyszer egy kelet-európai filmművészet. In Bíró Yvette: *A rendetlenség rendje. Film/kép/esemény – Válogatott tanulmányok*. Cserépfalvi Kiadása. Budapest, Cserépfalvi Kiadása
- Brubaker, Rogers – Cooper, Frederick (2000): Beyond „identity”. *Theory and Society*, 29. 1–47. <https://doi.org/10.1023/A:1007068714468>
- Burke, Peter (2004): *What is Cultural History?* Cambridge, Polity Press.
- Casetti, Francesco (1998): *Filmelméletek, 1945–1990*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Coates, Paul (2005): *The Red and the White. The Cinema of People's Poland*. London, Wallflower Press.
- Conrad, Christoph (2005): A kulturális fordulat a történettudományban („Társadalom” helyett „kultúra”?) *Lettre*, 58. (URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00042/conrad.html>)
- Gardner, Gerald (1987): *The Censorship Papers. Movie Censorship Letters from the Hays Office 1934 to 1968*. New York, Dodd, Mead & Company.
- Gervai András (2004): *A tanúk. Film – történelem*. Budapest, Saxum.
- Grieveson, Lee (2004): *Policing Cinema. Movies and censorship in early-twentieth-century America*. Berkeley, University of California Press.
- Haraszi Miklós (1991): *A cenzúra esztétikája*. Budapest, Magvető.
- Jansen, Sue Curry (1991): *Censorship. The Knot That Binds Power and Knowledge*. New York, Oxford University Press.
- Kalmár Melinda (1998): *Ennivaló és hozomány. A kora kádárizmus ideológiája*. Budapest, Magvető.
- Karl, Lars és Skopal, Pavel. (szerk.) (2017): *Cinema is Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*. New York, Oxford, Berghahn.
- Kuhn, Anette (1988): *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909–1925*. London, New York, Routledge.
- Miller, Jamie (2010): *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*. London, New York, Tauris.
- O'Brien, Patricia (1989): Michel Foucault's History of Culture. In *The New Cultural History*. Szerk. Lynn Hunt. University of California Press. 34–35.
- Starr, Paul (2004): *The Creation of the Media. Political Origins of Modern Communications*. New York, Basic Books.
- Szabó Márton – Kiss Balázs – Boda Zsolt (szerk.) (2000): *Szövegváltozatok a politikára. Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, Universitas.

- Tarkovszkij, Andrej (2002): *Napló*. Ford. Vári Erzsébet. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris.
- Thompson, Kristin – Bordwell, David (2007): *A film története*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Palatinus.
- Varga Balázs (2008): *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963*. Doktori disszertáció. Budapest
- Vass (szerk.) (1964): *Az MSZMP művelődési politikájának irányelvei*, 1958. július 25.
- Záhonyi-Ábel Márk (2012): Filmcenzúra Magyarországon a Horthy-korszak első évtizedében. *Médiakutató*, 2012. nyár. URL: http://www.mediakutato.hu/cikk/2012_02_nyar/12_filmcenzura_magyarorszagon

Filmográfia

- *Andrej Rubljov* (Andrej Tarkovszkij, 1969)
- *Hamu és gyémánt* (Popiól i diament. Andrzej Wajda, 1958)
- *Married Love* (Alexander Butler, 1923)
- *Oldás és kötés* (Jancsó Mikós, 1963)

© Apertúra, 2018. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/tavasz/mravik-produktiv-represszioa-cenzura-mint-a-filmtortenet-felszabaditott-targya/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.3.8>

Apertura.hu

Image not found or type unknown