

GELENCSÉR GÁBOR

Az ezüstkör kincse.

A hetvenes évek kanonikus filmtörténeti képe

[SZERZŐ]

Gelencsér Gábor habilitált egyetemi docens, az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet Filmtudomány Tanszékének az oktatója. 1989 óta tanít különböző felsőoktatási intézményekben filmelméleti, filmtörténeti tárgyakat, illetve filmelemző szemináriumokat, így többek között az esztergomi Vitéz János Tanítóképző Főiskola Filmterjesztő Programján, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetében és esztétika szakán, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. 2007 óta vendégelőadó a kolozsvári Sapientia – Erdélyi Magyar Tudományegyetem Fotóművészet, filmművészet, média szakán. 2003–2006 között Bolyai János kutatási ösztöndíjban részesült, a 2010–2011-es tanévre OTKA Sabbatical pályázatot nyert. A *Pannonhalmi Szemle* főszerkesztője, a Metropolis szerkesztőbizottsági tagja. Legutóbbi kötete: *Magyar film 1.0.* Holnap, Budapest, 2017.

[absztrakt]

Ha távolról tekintünk a hetvenes évek filmtörténeti kánonjára, akkor sajátos ellentmondással találkozunk: a hatvanas évek „aranykora” után a hanyatlás évtizedének „ezüstkora” következik, amely ugyanakkor tele van kincsekkel, értékes, s értéküket máig őrző művekkel. Miből fakad az ellentmondás, s egyáltalán, mennyire megalapozott a hetvenes évek filmtörténetének e sokat hangoztatott, közhelyszerű kanonikus képe? Mi olvasható ki a kánonképzés korabeli tényezőiből? Milyen hasonlóságok vagy különbségek fedezhetők fel a kettő között? A tanulmány ezekre a kérdésekre keresi a választ.

Looking at the canonized body of Hungarian film history from the seventies, we face a unique paradox: the “golden” age of the sixties is followed by the silver age of decline, which, at the same time, is rich in treasures, i.e. works of undiminishing value. Where does this contradiction come from, and more generally, is the commonplace, canonical image of Hungarian film from the seventies reliable at all? What do contemporary factors influencing canon formation teach us? What are the similarities and differences between these two problems? The article is searching for answers to these questions.

Melyek azok a tényezők, amelyek alakítják a kánont?¹ Mennyire tekinthetők ezek objektívnek, illetve szubjektívnek? A megközelítési módomban a hetvenes évek magyar filmtörténeti kánonképzésének² jól azonosítható, konkrét tényezőire irányul, ezért igyekszem annak legegzaktabb szempontjait figyelembe venni. Vagyis nem foglalkozom a különféle listák, szavazások, (fesztivál)díjak vagy a nézőszám alakulásának sajátos körülményeivel, miközben tudjuk, nem mindegy, mennyire reprezentatív a listaösszeállítók köre, milyen mértékű kulturális és/vagy politikai hatalmat képviselnek; mennyi múlik a zsűri összetételén, esetleg a díjazás politikai szempontjain; miképpen lehet egy filmet rossz forgalmazással megbuktatni a mozikban és így tovább. A kánonképzés tényezői közül az egyszerűbbektől, s ezáltal egzaktabbaktól haladok az összetettebbek, s ily módon nehezebben megragadhatók felé. Eszerint először a „best of” listákat, majd a reprezentatív díjakat mutatom be a hetvenes évekkel összefüggésben, végül az évtized kritikai diskurzusát tekintem át.

Listák

A magyar film történetében eddig három, filmtörténetileg reprezentatívnak tekinthető, filmkritikusok által összeállított „best of” lista készült.³ Az első 1968-ban, a második 1985-ben, a harmadik 2000-ben. Az első még nem tartalmazhat filmet a hetvenes évekből, a második és a harmadik viszont már igen.

Az első, a kritikusok mellett rendezők közreműködésével készült lista az 1958-as brüsszeli világkiállításon közzétett egyetemes filmtörténeti „best of” mintájára 1968-ban a 4. Magyar Játékfilmszemle alkalmával összeállított Budapesti 12. Ez a válogatás igencsak korlátozott, hiszen az államosított filmgyártástól számított időszak, azaz az elmúlt húsz év filmjeire szavazhatnak a Magyar Filmművészek Szövetsége játékfilm- és filmkritikus szakosztályának tagjai, így tehát politikai megfontolásból az 1948 előtti időszak filmművészetét egyszerűen negligálják. Hasonlóan korlátozott és évfordulós a következő lista: a ’68-as, az állami filmgyártás 20. évfordulója után a második világháború végétől számított 40 év 40 filmjét sorolja fel a Magyar Film- és Televíziós Szövetségének filmkritikus szakosztálya, valamint a Magyar Újságírók Országos Szövetsége Film- és Tévékritikusi Szakosztálya tagjainak 1985-ös listája. A Magyar Televízió felkérésére ugyanez a két grémium válogat az ezredforduló alkalmából megrendezett harmadik szavazáson, ám immár a teljes magyar filmtörténeti korpuszból. Az elsőhöz hasonlóan a 12 legjobb filmet felsoroló Új Budapesti 12 tehát visszafelé is meghosszabbítja a kiválasztás időintervallumát az 1945 előtti korszakokra.

Ha az összehasonlítás kedvéért a második listának is az első 12 filmjét vizsgáljuk – ahogy ezt Varga Balázs is teszi idézett tanulmányának lábjegyzetében⁴ –, akkor az 1985-ös szavazáson két hetvenes évekbeli film szerepel a listán: a *Szerelem* (1970) és a *Szindbád* (1971),⁵ míg az Új

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

2 A kánonképzés kérdéséhez lásd még a *Metropolis* folyóirat *Magyar filmkánon* című összeállítását (*Metropolis* 2009/3).

3 A listák átfogó filmtörténeti értelemezéséhez lásd: Varga Balázs: Benne lenne? Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései. *Metropolis*, 2009/3. 32–44.

4 Uo. 41.

5 A teljes listát lásd a *Filmvilág* Krónika-rovatában (*Filmvilág*, 1985/ 4. 2.).

Budapesti 12-ben e két film mellett *A kis Valentinó* (1979) is helyet kap. Az 1985-ös szavazáson a *Szindbád* a harmadik, a *Szerelem* a 10. helyre kerül; a 2000-esen a *Szerelem* és a *Szindbád* egyaránt dobogós lesz: a győztes *Szegénylegények* (1965) után – Jancsó filmje vezeti egyébként a '85-ös listát is – a *Szerelem* második, a *Szindbád* harmadik helyezést ér el. A két film „listás” kanonizációját díjazásuk és a kritikai recepciójuk szintén visszaigazolja, ahogy kánonbéli helyük máig sem vitatott. Érdekes ezen a ponton külön utalni arra, hogy a hetvenes évek „válsága” tehát két, a kánonban előkelő helyet elfoglaló művel indul. *A kis Valentinó* helyezése az Új Budapesti 12-ben már szerényebb (kilencedik; a 40-es listán harmincötödik helyével pedig arányosan még hátrébb kerül), ám ehhez hozzá kell tenni, hogy a film a maga korában nem kapta meg a legfelső művészi besorolást (ún. B kategóriájú film volt⁶), s az eredetileg négy-öt órás verziót a rendezőnek alaposan le kellett rövidítenie,⁷ miközben a filmkritikusoktól Jeles elnyeri a legjobb elsőfilmes rendezőnek járó díjat, a bemutató idején pedig számos lelkes és alapos méltatás is megjelenik a filmről (igaz, leginkább az alternatív kritikai orgánumnak tekinthető *Mozgó Világban*). Vagyis a maga korában az intézményrendszer és a kultúrpolitika által nem kanonizált filmet védelmébe veszi a korszak „ellenkánonja”, s ezt a törekvést a későbbi Új Budapesti 12 visszaigazolja.



Latinovits Zoltán és Huszárik Zoltán a *Szindbád* forgatásán

A hetvenes éveket érintő két szakmai lista alapján tehát a *Szerelem* és a *Szindbád* nemcsak a hetvenes évek, hanem a teljes filmtörténeti kánon erős darabja, míg *A kis Valentinó* pozíciója

6 Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek”. Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjében. In Kovács A. B.: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002, 211.

7 Jeles két interjúban is beszél erről: Balassa Péter – Jeles András: Magyar Titanic. Beszélgetés a hetvenes évekről. *Filmvilág*, 1998/10. 8; Forgách András: Azt a berbereket kell megcsinálni. Párbeszéd Jeles Andrással. *Filmvilág*, 2001/9. 6.

az évtized tekintetében erős, filmtörténetünk egészét tekintve pedig legalábbis rákerül annak kanonikus térképére.

A hetvenes évek tekintetében feltűnő, hogy a három film mintegy keretezi az évtizedet. Kérdés, persze, hogy miként: lezárja a hatvanasokat és megnyitja a nyolcvanasokat, s így módon inkább gyengíti az évtized egészének kánonját, avagy megnyitja, illetve lezárja a hetveneseket, s ezáltal épp ellenkezőleg, rangot és arculatot ad neki. Mindkét értelmezés mellett lehet érvelni. Varga Balázs idézett tanulmányában az Új Budapesti 12-t elemelve az első mellett teszi le a voksát: „A hetvenes évek tehát paradox helyet kap a listán – írja – Egyfelől a filmek készítésének idejét tekintve egyedül ebből az évtizedből került ki három film is. Másfelől ezek a filmek vagy visszafelé, a hatvanas évekbe (*Szerelem*, *Szindbád*), vagy pedig előre felé, a nyolcvanas évekbe mutatnak (*A kis Valentinó*).”⁸ Ugyanakkor az is felvethető, hogy a *Szerelem* a cselekvő film helyébe a politikai konfliktust szubtilis magánéleti drámává stilizáló, tudatfilmes formavilágot állít, s ezzel nyitánya lesz a hetvenes évek „esztétizmusának”. Formai értelemben hasonló a pozíciója a *Szindbádnak* is, ráadásul ez a film még radikálisabban szakít a korábbi évtizedek „társadalmi elkötelezettségével”. *A kis Valentinó* pedig a hetvenes évek dokumentarizmusára, a Budapesti Iskola fikciós dokumentarista módszerére reflektálva bontja le annak hagyományait, s állít a helyére valami újat, amely Jeles szerzői stílusaként kétségtelenül a következő évtizedekben épül tovább, ám ezek a filmek *A kis Valentinó*hoz mérhető kanonikus helyet már nem vívnak ki maguknak. A „best of” listák alapján e három film helye a magyar filmtörténeti kánonban kétségtelen, az viszont már értelmezés kérdése, vajon a hetvenes évek korszakának kanonikus helyét és rangját erősítik-e.

Díjak

A díjazás közül négy típus tekinthető a kanonizáció szempontjából reprezentatívnak: a Magyar Játékfilmszemléken és az A kategóriás filmfesztiválokon, valamint a filmkritikusoktól kapott elismerések,⁹ illetve az alkotóknak az állam által adományozott művészeti kitüntetések, amelyek közvetett módon hozhatók kapcsolatba aktuálisan forgatott filmjeikkel.¹⁰

A hetvenes években a filmszemlék díjazásával nem számolhatunk, mivel 1971–72-ben és 1974–75-ben nem rendeztek szemlét, 1976 és 1980 között pedig nem volt díjazás (a kánonképzés szempontjából szintén fontos külföldi filmkritikusok Gene Moskowitz-díja csak 1986-tól létezik).

Filmkritikusok Díja

A Filmkritikusok Díját 1962-től adják ki az előző év bemutatói alapján. A kánonképzésben a nagydíj, illetve (a hetvenes években alkalmanként kiadott) elsőfilmes díj tekinthető reprezentatívnak. Az évtized nagydíjasai a következők:

1971: *Szerelem* (Makk Károly)

1972: *Szindbád* (Huszárik Zoltán)

⁸ Varga: i. m. 40.

⁹ Az egész estés magyar játékfilmek díjait lásd: Varga Balázs (szerk.): *Magyar filmográfia. Játékfilmek 1931–1998*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1999. A filmkritikusi és fesztiváldíjak felsorolásánál ezt a munkát tekintem forrásnak.

¹⁰ Az 1948–1989 közötti időszak művészeti díjainak monografikus feldolgozását és a díjak regiszterét lásd: Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Budapest, Planétás Kiadó, 1998. A művészeti díjak felsorolásánál ezt a munkát tekintem forrásnak.

- 1973: *Fotográfia* (Zolnay Pál)
1974: *Régi idők focija* (Sándor Pál)
1975: *141 perc A befejezetlen mondatból* (Fábri Zoltán)
1976: *Jutalomutazás* (Dárday István – Szalay Györgyi)
1977: *Árvácska* (Ranódy László)
1978: *Veri az ördög a feleségét* (András Ferenc)
1979: *A ménesgazda* (Kovács András), *Filmregény* (Dárday István)
1980: *Angi Vera* (Gábor Pál), *Ajándék ez a nap* (Gothár Péter)

(Zárójelben érdemes megjegyezni, hogy a kritikusok 1981-ben a nagydíjat nem adják ki, s erre előtte és utána egészen 2014-ig nincs példa, valamint az öt év kihagyás után ismét díjakat osztó 1981-es 13. Magyar Játékfilmszemlén sem adják ki a fődíjat. A díjazás tehát, ha valamikorra, akkor a nyolcvanas évek elejére jelez válságot. S még egy megjegyzés: az évtized egyetlen játékfilmszemlájén, amelyen volt díjazás, a fődíjat a *Fotográfia* kapja csakúgy, mint ugyanabban az évben a kritikusoktól.)



Zolnay Pál a *Fotográfia* forgatásán

A filmkritikusok díjazásában a dokumentarizmus kanonizációja a leginkább figyelemre méltó a *Fotográfiától* a *Jutalomutazáson* át a megosztott nagydíjban részesülő *Filmregényig*. Ebben különösen erős a kétszer is díjazott Dárday István jelenléte, aki a dokumentarista irányzat előkészítője, szervezője, teoretikusa is egyben, ám aki mégis nagy nehézségek árán, 1980-ban tudja csak megalapítani a nevével fémjelzett irányzat, a Budapesti Iskola filmjei számára a

Társulás Stúdiót. Az intézményrendszer tehát nehezen követi a dokumentarizmus – egyébként a kritikai diskurzusban is jól megfigyelhető – kanonizációját. A filmkritikusok nagydíjaiból kiolvasható másik kanonizációs trend a hetvenes évek stílus- és tematikus irányzatainak alakulása. E szerint az évtized elején a hatvanas évek modernista időrendfelbontásos-tudatfilm-es stílusát tovább építő irányzat (*Szerelem, Szindbád, 141 perc...*), valamint az erőteljesen stilizáló „esztétizmus” (*Régi idők focija*) darabjai bizonyulnak a legértékesebbnek, később tőlük veszik át ezt a szerepet a Budapesti Iskola alkotásai, az évtized végén pedig az ötvenes évek-filmek tematikus irányzata válik kimagaslóvá. A kritikusok díjának hetvenes évekbeli alakulása tehát a hatvanas évek közéleti-társadalmi-történelmi témáitól eltávolodó, majd ahhoz visszatérő magyar film kánonjának ívét rajzolja elénk.



Jeles András, Kardos Sándor és Surányi András *A kis Valentinó* forgatásán

A rendszertelenül kiadott elsőfilmes díjak főképp a dokumentarizmus kanonizációját erősítik meg a *Családi tűzfészek* és *A kis Valentinó* rendezőinek elismerésével:

- 1972: Böszörményi Géza (*Madárkák*)
- 1973: Gazdag Gyula (*A sípoló macskakő*)
- 1975: Maár Gyula (*Végül*)
- 1979: Tarr Béla (*Családi tűzfészek*)
- 1980: Jeles András (*A kis Valentinó*)

Az elsőfilmes díjak legtöbbször szembe mennek a hivatalos kultúrpolitika kánonjával: *A sípoló macskakövet* külföldön nem vetíthetik; a *Családi tűzfészek* a Balázs Béla Stúdióban készül

a diplomát ekkor még nem szerzett Tarr rendezésében; *A kis Valentinó* besorolásáról pedig fentebb már szó esett.

Nemzetközi A-kategóriás fesztiváldíjak

A nemzetközi A kategóriás fesztiválok mellé még felveszem az ugyancsak rangos Oscar-jelölést a legjobb idegen nyelvű film kategóriájában, továbbá kivételt teszek a Mannheimi Filmfesztivállal, mivel ott a fősodortól eltérő jellegű, kísérletibb filmeket is értékelik, s mint ilyen, nem tartozik az A kategóriás fesztiválok közé, az alternatív szcénában viszont tekintélyesnek számít.

Mindezek figyelembevételével a következő hetvenes években készült filmeket találjuk a nemzetközi díjazottak sorában:

- 1970: *Ítélet* (Kósa Ferenc) – Karlovy Vary: Karlovy Vary Tanácsának díja
- 1970: *Magasiskola* (Gaál István) – Cannes: különdíj
- 1970: *Mérsékelt égöv* (Kézdi-Kovács Zsolt) – Locarno: különdíj, ifjúsági díj
- 1971: *Szerelem* (Makk Károly) – Cannes: különdíj, a Katolikus Nemzetközi Filmszövetség díja
- 1971: *Hahó, öcsi!* (Palásthy György) – Moszkva: ezüst díj
- 1972: *Holt vidék* (Gaál István) – Karlovy Vary: a legjobb női alakítás díja Törőcsik Marinak, Nemzetközi Filmklubok Szövetsége Don Quiote-díja
- 1972: *Jelenidő* (Bacsó Péter) – Locarno: Ezüst Leopárd-díj, FIPRESCI-díj
- 1972: *Még kér a nép* (Jancsó Miklós) – Cannes: a legjobb rendezés díja
- 1972: *Szindbád* (Huszárik Zoltán) – Mannheim: legjobb elsőfilmes rendező, Joseph von Strenberg-díj, az Evangélikus Filmközpont díja
- 1973: *Fotográfia* (Zolnay Pál) – Moszkva: II. díj
- 1973: *Utazás Jakabbal* (Gábor Pál) – Locarno: Ezüst Leopárd-küldíj
- 1974: *Tűzoltó utca 25.* (Szabó István) – Locarno: Arany Leopárd-nagydíj, az egyházak zsűrijének elismerő oklevele
- 1974: *Végül* (Maár Gyula) – Mannheim: Opera Prima-nagydíj
- 1975: *A locsolókocsi* (Kézdi-Kovács Zsolt) – Moszkva – a gyermekfilmek zsűrijének rendezői különdíja
- 1975: *Bekötött szemmel* (Kovács András) – San Sebastian: különdíj
- 1975: *Macskajáték* (Makk Károly) – Oscar-jelölés
- 1975: *Örökbecfogatás* (Mészáros Márta) – Berlin: Arany Medve-díj, a CIDALC különdíja, OCIC-díj, Otto Dibelus-díj
- 1976: *Jutalomutazás* (Dárdai István – Szalay Györgyi) – Mannheim: nagydíj
- 1976: *Amerikai anizs* (Bódy Gábor) – Mannheim: nagydíj
- 1976: *Azonosítás* (Lugossy László) – Berlin: Ezüst Medve-díj az első játékfilmért, OCIC elismerő oklevél
- 1976: *Déryné, hol van?* (Maár Gyula) – Cannes: a legjobb női alakítás díja Törőcsik Marinak
- 1976: *Árvácska* (Ranódy László) – Karlovy Vary: fődíj
- 1976: *Kilenc hónap* (Mészáros Márta) – Cannes: FIPRESCI-díj
- 1977: *A járvány* (Gábor Pál) – Kairó: nagydíj
- 1977: *Herkulesfürdői emlék* (Sándor Pál) – Berlin: Ezüst Medve-díj, CIDALC-díj
- 1977: *Az ötödik pecsét* (Fábri Zoltán) – Moszkva: I. díj

- 1977: *Pókfoci* (Rózsa János) – Locarno: a zsűri díja Madaras Józsefnek
- 1977: *Tótágas* (Palásthy György) – Moszkva: a Pionyerszkaja Pravda díja az ifjúsági filmek kategóriájában
- 1978: *Apám néhány boldog éve* (Simó Sándor) – Berlin: FIPRESCI-díj, OCIC-díj
- 1978: *K. O.* (Rényi Tmás) – Kairó: a legjobb epizódszínész díja Bencze Ferencnek
- 1978: *Kihajolni veszélyes* (Zsombolyai János) – Montreal: nagydíj
- 1978: *Veri az ördög a feleségét* (András Ferenc) – Karlovy Vary: fődíj
- 1978: *Cséplő Gyuri* (Schiffer Pál) – Locarno: az ökumenikus zsűri oklevele, operatőri díj
- 1978: *Olyan, mint otthon* (Mészáros Márta) – San Sebastian: Ezüst Kagyló-díj
- 1979: *Családi tűzfészek* (Tarr Béla) – Mannheim: nagydíj
- 1979: *Magyarok* (Fábri Zoltán) – Oscar-jelölés
- 1979: Jancsó Miklós – Cannes: a zsűri különdíja az életműért
- 1979: *Angi Vera* (Gábor Pál) – Cannes: FIPRESCI-díj és San Sebastian: Ezüst Kagyló-díj a rendezésért, a Katolikus Szövetség elismerő oklevele
- 1979: *Az erőd* (Szinétár Miklós) – Moszkva: a Szovjet Békebizottság különdíja
- 1979: *A ménegazda* (Kovács András) – Locarno: FIPRESCI-díj, Ernest Artaria díj Koltai Lajosnak
- 1980: *Ajándék ez a nap* (Gothár Péter) – Velence: Arany Oroszlán (az elsőfilmes szekcióban)
- 1980: *Bizalom* (Szabó István) – Berlin: Ezüst Medve-díj a legjobb rendezésért, Oscar jelölés (1981) és Tokió – a kulturális miniszter nívódíja
- 1980: *Majd holnap...* (Elek Judit) – Locarno: FIPRESCI-díj
- 1980: *Minden szerdán* (Gyarmathy Livia) – Karlovy Vary: a CIDALC-zsűri díja
- 1980: *Vasárnapi szülők* (Rózsa János) – Montreál: elismerő oklevél, az Ökumenikus Zsűri díja
- 1981: *Égigérő fű* (Palásthy György) – Moszkva: ezüst díj

Tíz év alatt 46 film mintegy 60 elismerésben részesül; a termés 22 %-a, azaz minden ötödik produkció. Ha a fenti listából kiemeljük magát a filmet, illetve a rendezést elismerő fő-, első, második vagy különdíjat, valamint a FIPRESCI-díjat és az Oscar-jelölést, akkor a lista a következőképpen alakul:

- 1970: *Magasiskola* – Cannes: különdíj
- 1970: *Mérsékelt égöv* – Locarno: különdíj
- 1971: *Szerelem* – Cannes: különdíj
- 1971: *Hahó, öcsi!* – Moszkva: ezüst díj
- 1972: *Jelenidő* – Locarno: Ezüst Leopárd-díj, FIPRESCI-díj
- 1972: *Még kér a nép* – Cannes: a legjobb rendezés díja
- 1972: *Szindbád* – Mannheim: legjobb elsőfilmes rendező
- 1973: *Fotográfia* – Moszkva: II. díj
- 1973: *Utazás Jakabbal* – Locarno: Ezüst Leopárd-küldíj
- 1974: *Tűzoltó utca 25.* – Locarno: Arany Leopárd-nagydíj
- 1974: *Végül* – Mannheim: Opera Prima-nagydíj
- 1975: *Bekötött szemmel* – San Sebastian: különdíj
- 1975: *Macskajáték* – Oscar-jelölés
- 1975: *Örökbefogadás* – Berlin: Arany Medve-díj

1976: *Jutalomutazás* – Mannheim: nagydíj
 1976: *Amerikai anzix* – Mannheim: nagydíj
 1976: *Azonosítás* – Berlin: Ezüst Medve-díj az első játékfilmért
 1976: *Árvácska* – Karlovy Vary: fődíj
 1976: *Kilenc hónap* – Cannes: FIPRESCI-díj
 1977: *A járvány* – Kairó: nagydíj
 1977: *Herkulesfürdői emlék* – Berlin: Ezüst Medve-díj
 1977: *Az ötödik pecsét* – Moszkva: I. díj
 1978: *Apám néhány boldog éve* – Berlin: FIPRESCI-díj
 1978: *Kihajolni veszélyes* – Montreál: nagydíj
 1978: *Veri az ördög a feleségét* – Karlovy Vary: fődíj
 1978: *Olyan, mint otthon* – San Sebastian: Ezüst Kagyló-díj
 1979: *Családi tűzfészek* – Mannheim: nagydíj
 1979: *Magyarok* – Oscar-jelölés
 1979: Jancsó Miklós – Cannes: a zsűri különdíja az életműért
 1979: *Angi Vera* – Cannes: FIPRESCI-díj
 – San Sebastian: Ezüst Kagyló-díj a rendezésért
 1979: *A ménegazda* – Locarno: FIPRESCI-díj
 1980: *Ajándék ez a nap* – Velence: Arany Oroszlán (az elsőfilmes szekcióban)
 1980: *Bizalom* – Berlin: Ezüst Medve-díj a legjobb rendezésért
 – Oscar jelölés (1981)
 1980: *Majd holnap...* – Locarno: FIPRESCI-díj
 1981: *Égigérő fű* – Moszkva: ezüst díj

Így 35 film 38 elismeréséről beszélhetünk; az össztermés 16 %-áról. A díjak száma, aránya a teljes terméshez képest persze csak az előző és a következő évtizedek viszonyában mond valamit, s nem szabad elfelejtkezni a fesztiválipar fejlődéséről sem. A magyar filmpolitika mindenesetre nyitott a nyugati rendezvényekre, de ez sem újdonság, hiszen a folyamat különös módon még az ötvenes években sem szakad meg. A szűkített listán a fesztiválok eloszlása igen egyenletes: Cannes-ban és Locarnóban 6–6, Mannheimban és Berlinben 5–5, Moszkvában 4, San Sebastianban 3, Karlovy Varyban 2, Kairóban, Montreálban és Velencében 1-1 filmet díjaznak, továbbá 3 filmet jelölnek Oscarra. Mint látható, a kelet-európai fesztiválok nem emelkednek ki a mezőnyből. Meglepően gyengének a velencei szereplés minősül, noha ott Szőts Istvánnak köszönhetően korábban erős volt a jelenlétünk.

A nemzetközi fesztiváldíjak súlya a kánon alakításában elsősorban a haza díjakhoz kapcsolódó viszonyban mérhető, amennyiben a külföldi elismerés vagy megerősít, vagy ellenpontoz. A megerősítés nyilvánvalóan növeli a film súlyát a kánonban, az ellenpontozás viszont már érdekes kérdéseket vethet fel a díjazás eltérő szempontjairól. A hetvenes években csak a kritikusok díját vethetjük össze a nemzetközi fesztiválelismerésekkel (más évtizedben ez még kiegészülhet a filmszemlék díjazásával).

Az évtized elején nagy az összhang: a Filmkritikusok Nagydíját elnyerő *Szerelem*, *Szindbád* és *Fotográfia* című filmeket A kategóriás fesztiválokon is elismerik. A *Régi idők focija* és a *141 perc...* nem kap nemzetközi fesztiváldíjat, a *Jutalomutazás*, az *Árvácska*, a *Veri az ördög a feleségét*, *A ménészgazda*, az *Angi Vera* és az *Ajándék ez a nap* viszont már igen. Az évtized közepén tehát kevesebb az átfedés, az évtized végére viszont ismét gyakorlatilag teljessé válik (egyedül a *Filmregénynek* nem jut nemzetközi elismerés). Az 1971–1980 közötti tíz évben 12 kritikus nagydíjat (kétszer adtak megosztott díjat) kapott magyar film közül tehát mindössze hármat nem díjaznak A kategóriás nemzetközi fesztiválon. Az öt Magyarországon díjazott elsőfilmes közül pedig a *Végül* és a *Családi tűzfészek* nyer külföldön is díjat. A fődíjak esetében a filmek háromnegyede nemzetközi fesztiválokon is elismerést arat, az elsőfilmesekkel ez az arány kétharmadra módosul. Mindezek alapján megállapítható, hogy a magyar filmek nemzetközi szereplése megerősíti a magyarországi díjakkal formálódó kánont.

Nemzetközi díjat azonban jóval több film kap, mint a magyar kritikusoktól nagydíjat (hiszen ők évente azt csak egy produkciónak adhatják ki, illetve megosztva legfeljebb kettőnek). Érdemes tehát olyan szemmel is áttekinteni a listát, hogy melyek azok a filmek, rendezők, akiket magasan értékelt a nemzetközi szakma, viszont kevésbé a magyarországi. E tekintetben megfigyelhető egyfajta „utó-” és „előhang”. Az „utóhang” Jancsó Miklós művészetéhez köthető: a *Még kér a nép* Cannes-i díjazása a korábban elmaradt elismeréseket kompenzálja (*Szegénylegények*, 1965; *Csillagosok, katonák*, 1967), az 1979-es életműdíj pedig önmagáért beszél. Az „előhang” Szabó Istvánnal kapcsolatosan vethető fel, akinek már a *Tűzoltó utca 25.* című munkája nagydíjat nyer Locarnóban, a *Bizalom* pedig Ezüst Medvét Berlinben, s Oscar-jelölést is szerez, amit majd a *Mephisto* (1981) vált díjra. Az évtized Oscar-jelöléseire ugyancsak kevésbé rezonál a magyar díjazás: sem a *Macskajáték*, sem a *Magyarok* nem kap komolyabb hazai elismerést (s a kritikai fogadtatásuk sem egyértelműen pozitív). A legnagyobb diszkrepancia Mészáros Márta filmjeivel áll elő: az ő nemzetközi karrierje az évtized közepén az Örökbefogadás berlini díjaival, élén az Arany Medvével indul, a *Kilenc hónap meg az Olyan, mint otthon* szintén rangos elismeréseivel folytatódik, s készíti elő a rendező kelet- (*Útközben*, 1979), illetve nyugat-európai koprodukcióit (*Örökség*, 1980; *Anna*, 1981). Mészáros Márta nemzetközi elismerésében a női témák iránti érzékenység, filmjeinek feminista értelmezése játszik meghatározó szerepet, amelyre úgy tűnik, a magyar szakmai közvélemény kevésbé érzékeny.

Végül érdemes még kiemelni az *Amerikai anizs* és a *Családi tűzfészek* mannheimi nagydíját: mindkettő nagyban elősegíti a két film és alkotójuk hazai kultúrpolitikai és intézményi elfogadását – noha kanonizációjukról, legalábbis ekkor még nem beszélhetünk.

Művészeti díjak

A művészeti díjban részesültek közül csak a játékfilmrendezőket sorolom fel (tehát a dokumentum-, rövid-, animációs és televíziós rendezőket, operatőröket, színészeket, vágókat, forgatókönyvírókat, dramaturgokat, zeneszerzőket, díszlet- és jelmeztervezőket nem), s csak ott térek ki egyéb díjazottakra, ahol ez a kánonképzés szempontjából indokolt. A díjak felsorolásánál és értelmezésénél az alacsonyabbaktól haladok a magasabb presztízsűek felé. A nevek után zárójelben álló római szám a díj fokozatát jelöli (I, II, III – ez a megkülönböztetés a hetvenes évek közepétől megszűnik).

Az alkotóknak ítelt művészeti díjakról érdemes még azt is megjegyezni, hogy természetüknél fogva „retrospektívak”, azaz a korábbi évek munkásságát ismerik el velük (erre a szöveges indoklások legtöbbször ki is térnek). Ily módon a hetvenes évek elejének díjai inkább az új hullám kánonját alakítják, ezért a korszak vizsgálatához érdemes valamennyire „túlfutni” az évtizeden.



Jancsó Miklós és Mészáros Márta

A legalacsonyabb presztízszű filmművészeti elismerés az 1958-ban alapított Balázs Béla-díj. Ebben a legtöbb filmalkotó részesül (van, aki többször is); bizonyos tekintetben „nemzedéki” díjnak minősül, amit néhány film után „illik” megkapni. Így tehát a kánonképzésben kevésbé erős a szerepe. 1970 és 1983 között 18 játékfilmrendező részesült ebben a díjban. A lista a következőképpen alakul:

1970: Palásthy György (II)
 1971: Gyöngyössy Imre (II)
 1972: Gábor Pál (II), Sándor Pál (II)
 1973: Huszárik Zoltán (I), Simó Sándor (I)
 1974: Fejér Tamás (II)
 1975: nincs játékfilmrendező
 1976: Dárday István (II)
 1977: Mészáros Márta, Szász Péter
 1978: András Ferenc, Gyarmathy Livia, Lugossy László
 1979: Rózsa János
 1980: Kardos Ferenc, Vitézy László
 1981: Kézdi-Kovács Zsolt
 1982: nincs játékfilmrendező
 1983: Tarr Béla

A legtöbben valóban pályájuk elején, első-második egész estés játékfilmjük után kapják meg a díjat. A kivétel mindjárt 1970-ben Palásthy György, aki féltucat hatvanas évekbeli munka után *A varázsló* (1969) című, számos nemzetközi elismerésben is részesülő gyermekfilmjét követően nyeri el, valamint 1974-ben Fejér Tamás: ő kilenc filmet tud ekkor már maga mögött, s csak hármat fog még forgatni. Rajtuk kívül a megkésett kitüntetettek közé sorolható Mészáros Márta (hat filmmel a háta mögött, köztük az Arany Medve-díjas Örökbefogadással és a Cannes-ban FIPRESCI-díjat nyert *Kilenc hónappal*), Szász Péter (mindössze öt filmet számláló életművéből ekkorra négyet már leforgatott), valamint Rózsa János és Kardos Ferenc (öt és fél, illetve hat és fél filmmel; a fél-fél film a közösen jegyzett *Gyerekbetegségek*), illetve Kézdi-Kovács Zsolt (öt filmmel). Velük egyébként majdnem teljessé válik a Máriaissy-osztály elismerése (Szabó István már 1967-ben, Elek Judit pedig majd 1987-ben fogja megkapni a díjat), továbbá a Herskó-osztály játékfilmrendezői is (Sándor Pál, Simó Sándor, Gyarmathy Livia), de mindkét nemzedékről elmondható, hogy többségük pályakezdése a hatvanas évek új hullámaához kötődik. Kizárólag a hetvenes évek alkotói periódusát voltaképpen csak Huszárik Zoltán (habár a *Szindbád* előtt neki már jelentős rövidfilmjei vannak), Dárday István, András Ferenc, Lugossy László, Vitézy László és Tarr Béla filmjei képviselik. Az ő díjuk presztízsét növeli, hogy Tarr kivételével valamennyien elsőfilmesként kapják meg (Tarr esetében viszont perifériakusságát jelzi, hogy ő 1983-ra már három egész estés produkciót tudhat maga mögött). Ha a közös nevezőt keressük az alkotók között, akkor már Tarnak is fontos szerep jut, hiszen vele, Dárdayval és Vitézyvel a Budapesti Iskola képviselői vannak jelen legnagyobb számban a díjazottak sorában, vagyis a Balázs Béla-díj a hetvenes években, ha valamit, akkor a dokumentarizmus irányzatát kanonizálja. Ezt erősíti továbbá Schiffer Pál (III) 1971-es díjazása, aki ekkor még csak rövid-dokumentumfilmeket jegyez, és Magyar Józsefé (I) 1972-ből, akinek életműve döntő részben dokumentumfilmekből áll (az 1959-es első, a Budapesti Iskola fikciós dokumentarista módszerét előlegező játékfilmje, a *Mi földünk* után több mint tíz évvel, éppen 1972-ben és 1973-ban, vagyis a díj kézhez vételét követően forgat két szatírárt *A vőlegény nyolckor érkezik*, illetve *Illatos út a semmibe* címen).

Végül még néhány érdekesség a kitüntetettek listájából, ami árnyalhatja a Balázs Béla-díj kanonizációs képét. Az új hullám korszakára mutat vissza az igen sokoldalú Nemeskürty István (I) 1971-es elismerése, aki azt nyilván egy évtizedes stúdióvezetői munkásságával érdemeli ki, ahogy Köllő Miklós (II) is 1975-ben. Szőnyi G. Sándor (1973, I) és Dömölky János (1976, I) már komoly filmográfiával rendelkező televíziós rendezők, de amikor megkapják a Balázs Béla-díjat, akkor épp mozifilmekben érintettek: Szőnyi G. eredetileg televíziós produkcióként készült *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című filmjét 1972-ben mozikban is bemutatják; Dömölky pedig *A kard* című mozifilmjét rendezi meg 1976-ban. Mindez a mozifilm – mai napi kiható – magasabb presztízsét jelzi a tévéfilmekkel szemben. S legvégül meg kell említeni az évtized kanonikus összképére rossz fényt vető körülményt, miszerint 1975-ben és 1982-ben nincs a Balázs Béla-díjasok között játékfilmrendező.

A következő elismerés a rangsorban az 1950-től adományozott Érdemes Művész cím; ebből 14 jut filmrendezőnek:

1970: Herskó János, Jancsó Miklós, Makk Károly, Révész György

1971: nincs játékfilmrendező díjazott

1972: Bacsó Péter

1973: nincs játékfilmrendező díjazott

1974: nincs játékfilmrendező díjazott

1975: nincs játékfilmrendező díjazott

1976: Rényi Tamás

1977: Palásthy György

1978: Huszárik Zoltán

1979: Gyöngyössy Imre, Sándor Pál

1980: Gábor Pál

1981: Gaál István

1982: Szabó István

1983: Zsombolyai János

A listában elsősorban az 1970-ben adott négy díj feltűnő, amely nyilvánvalóan még a hatvanas évek „aranykorának” az elismerése, majd ezt követően a hetvenes évek „kihagyásai” sokat mondanak, amikor is éles váltással 1971-ben egyetlen játékfilmrendező sem kap díjat, majd az 1973 és 1975 közötti három évben sem, s ezt követően is általában csak egy-egy díj jut a játékfilmrendezőnek. (A címet elnyerő Szőnyi G. Sándor és Mihályfi Imre, illetve Magyar József ekkor az elismerést egyértelműen a televíziós, illetve a dokumentumfilm munkásságával érdemeli ki.) Kitüntetést kap még 1974-ben Sára Sándor, ám az indoklás szerint „művészi filmoperatőri tevékenységéért”, s nem a rövidfilm- és egész estés játékfilm rendezése miatt, noha ekkorra már az utóbbiak közül túl van a *Feldobott kő* címűn (1968), s épp a *Holnap lesz fácánt* (1974) forgatja. Zsombolyai János esetében nincs indoklás, így csak feltételezhetjük, hogy a címet operatőri munkássága mellett az addig elkészült három játékfilm-rendezése miatt is kapja. Az általában formális indoklások közül egyébként épp Zsombolyai legszorosabb alkotótársát, Bacsó Péterét érdemes idézni (Zsombolyai az 1967 és 1977 közötti évtizedben Bacsó állandó operatőre): „a munkásélet ábrázolásában elért kiemelkedő teljesítményeiért”. Sem abban az

évben, sem az azt megelőző és következő esztendőkből nincs hasonló, a művész témáját kiemelő indoklás. Ráadásul a cím elnyerésekor a rendező „munkástrilógiájának” még csak az első két darabján van túl (*Kitörés*, 1970; *Jelenidő*, 1971), így talán ez az elismerés is inspirálja, hogy a *Forró vizet a kopaszra* című szatírája után leforgassa harmadik témába vágó filmjét, a *Harmadik nekifutást* (1973). De lehet egy másik célja is az indoklásnak: nehogy bárki is a betiltott *A tanúra* (1969) gondoljon...

Ezek az elismerések tehát nem az alkotó valamennyi filmjének, illetve nem vagy nem csak a rendezői munkának szólnak, így a hetvenes évek tekintetében még gyengébb az Érdemes Művészi címhez köthető kanonizáció.

Az Érdemes Művészt a rangsorban a szintén 1950-től kiosztott Kiváló Művész cím követi (amelyet csak az kaphat meg, akinek van Érdemes Művész címe, s azt legalább öt éve viseli). Ebből 1970 és 1983 között mindössze ötöt kap filmrendező (ezért itt már külön nem jelzem a játékfilmrendezői cím hiátusait):

1977: Ranódy László

1980: Jancsó Miklós, Kovács András

1982: Makk Károly

1983: Bacsó Péter

Az Érdemes Művészek rövid listáján az évtized első felének teljes deficitje utalhat a filmesek háttérbe szorulására, a filmművészet általában vett alacsonyabb elismertségére. Az a körülmény, hogy a díjazottak kivétel nélkül az ötvenes és a hatvanas években indult alkotók köréből kerülnek ki, a cím természetéből fakad, amit csak korábbi elismerésekkel, hosszabb alkotói munka eredményeként lehet megkapni. A hetvenes években alkotó művészek tehát valószínűleg később nyerik el ezt a címet. Csakhogy a rendszerváltásig a filmrendezők közül csupán Szabó Istvánt (1985-ben), valamint Sándor Pált és Sára Sándort (1987-ben) éri ez az elismerés. Valamennyiük pályája a hatvanas években indul, s a nyolcvanas években is aktívak. Életművükön belül Szabó Oscar-díja nyilván nagy súllyal esik latba a cím odaítélésekor, ahogy Sáránál feltételezhetően a nyolcvanas években forgatott történelmi dokumentumfilmjei (ezúttal nincs külön indoklás, tehát pontosan nem állapítható meg, vajon az operatőr vagy a rendező Sára érdemelte ki a címet). Egyedül Sándor Pál esetében merülhet fel, hogy a rendező hetvenes években készült filmjeit is elismerték; a Kiváló Művész cím tehát egyedül az ő játékfilmjeit kanonizálja a hetvenes években.

A legmagasabb állami kitüntetés az 1948-ban alapított (s 1963-tól csak a művészet és a kultúra területén végzett munkáért járó) Kossuth-díj. Presztízsét az is növeli, hogy nem minden évben adják ki, illetve az ötvenes évek díj-dömpingjéhez képest (ekkor százas nagyságrendben osztják) a hetvenes évekre 15 körülben állapodik meg a díjazottak száma. 1970-től a rendszerváltásig hat filmrendező nyeri el a Kossuth-díjat (a játékfilmrendezőket nem díjazó éveket ismét jelölöm, s ezúttal idézem az indoklásokat is):

1970: Fábri Zoltán (I) – a magyar és az egyetemes filmművészet gazdagításáért, humanista alkotásaiért

Kovács András (III) – közéleti szenvedélyű alkotói munkásságáért, a *Hideg napok* és a *Falak* című filmjéért

1973: Jancsó Miklós (II) – filmrendezői munkásságáért, különösen az *Így jöttem* és a

Szegénylegények című filmjeiért

Makk Károly (II) filmrendezői tevékenységéért, különösen a *Szerelem* című filmjéért

1975: Szabó István (II) – filmrendezői munkásságért, különösen az *Apa* és a *Tűzoltó utca 25.* című filmjeiért

1978: nincs játékfilmrendező díjazott

1980: nincs játékfilmrendező díjazott

1983: nincs játékfilmrendező díjazott

1985: Bacsó Péter – filmrendezői munkásságáért

1988: nincs játékfilmrendező díjazott

A Kossuth-díjasoknak nemcsak a száma majdnem azonos a Kiváló Művész címet elnyerőkével, hanem a két díj státusa is hasonló, amennyiben általában (és főképp az érintett korszakban) a már nagy életművel, évtizedes pályafutással, számos filmmel rendelkező alkotók érdemelhetik ki. Ily módon itt is a hatvanas évek kanonizációja érvényesül – két, figyelemre méltó kivétellel: Makk esetében a *Szerelem* kiemelése tovább erősíti a film már egyébként is erős kánonbeli helyét, míg Szabónál érdekes módon kapcsolódik össze a díj által az új hullámos múlt a pálya aktuális szakaszával, amelyben a *Tűzoltó utca 25.* szintén a modernista időrend felbontásos-tudatfilmes forma radikalizálódásának példája. A hetvenes évek kánonja a rendszerváltásig Kossuth-díjjal már nem erősítetik meg. A rendezőként is dolgozó operatőrök közül 1978-ban még Sára Sándor kapja meg a díjat, az indoklás szerint viszont egyértelműen – az Érdemes Művész címhez hasonlóan – „filmoperatőri munkásságáért”. Rendezőként ekkor már túl van *Holnap lesz fácán*on (1974), s úgy tűnik, a Kossuth-díj a cenzúrán majdnem fennakadt szatírárt nem kívánja honorálni.



Makk Károly és Tóth János

A Kossuth-díj tehát jellegénél fogva a nagyobb életművel rendelkező alkotók elismerése az államszocialista korszakban, így a rendszerváltáskor még csak tíz-húsz évnnyire lévő hetvenes évek kanonizálásában eleve kisebb lehet a szerepe. A Kossuth-díj és a Kiváló Művész cím így elsősorban a hatvanas évek kanonizációjához járul hozzá. A Kossuth-díj tekintetében ezért különös jelentősége van az alkotók mellett cím szerint is kiemelt hetvenes évekbeli filmeknek, a *Szerelemnek* és a *Tűzoltó utca 25.-nek*, annál is inkább, mivel a két film ugyanahhoz, a korszakban „esztétizmusnak” nevezett irányzathoz tartozik.

Összefoglalóan tehát megállapíthatjuk, hogy a művészeti díjak mindenekelőtt az „aranykor” kánonját erősítik meg, míg az „ezüstkorral” kapcsolatosan inkább a válságteóriát igazolják. Ezt leginkább a hiányok, a „nem díjazás” támaszthatja alá: a középfasúlyú Érdemes Művész címet a hetvenes évek első felében nem kapja meg játékfilmrendező, de még a legalacsonyabb presztízsű Balázs Béla-díjasok között sincs játékfilmes 1975-ben és 1982-ben. Ugyanakkor kivívja a legmagasabb rendű kitüntetést két alkotó a korszakból cím szerint kiemelt alkotása, ám Makk életműve már az ötvenes, míg Szabóé a hatvanas években elindul, továbbá a *Szerelem* tekinthető a hatvanas évek zárásának is, s csak a *Tűzoltó utca 25.* tartozik egyértelműen a hetvenes évek első felében kibontakozó irányzathoz. Ha azonban a *Szerelem* a hetvenes évek nyitányaként értelmezzük, akkor a két, stílusában sok közös elemet felmutató film az „esztétizmus” kanonizációját jelzi, legalábbis a Kossuth-díjak tükrében. Más, irányzatot kijelölő kanonizációt csak a legalacsonyabb presztízsű Balázs Béla-díj kapcsán fedezhetünk fel, nevezetesen a hetvenes évek közepén a játékfilmes fősodorba belépő dokumentarizmusét. A művészeti díjak alapján tehát kirajzolódik a hetvenes évek korszakáról egyfajta igen nagy léptékű, áttekintő „térkép”, amennyiben az évtized első felében a hatvanas évek modernizmusát folytató és radikalizáló „esztétizmus”, míg a másodikban a dokumentarizmus alakítja a filmtörténeti kánon.

Mindehhez egy további, eddig nem említett, még nagyobb léptékű filmtörténeti körülményt érdemes hozzátenni: a népszerű filmkultúra képviselői, a műfaji filmesek díjazásának elmaradását. Az egyetlen kivétel Palásthy György 1970-es Balázs Béla-díja, amennyiben azt elsősorban frissen bemutatott és sikeres gyerekfilmjéért kapja, de ha ettől eltekintünk, a rendező hatvanas évekbeli munkái is többségükben műfaji filmek. Felvethető még Révész György szintén 1970-es Érdemes Művész címe, ám ő épp ekkortájt kötelezi el magát a szerzői film, ráadásul annak igen erősen stilizált, „esztétizáló” változata mellett (*Utazás a koponyám körül*, 1970; *Volt egyszer egy család*, 1972). Más nevet nem találunk a díjazottak között ebből a körből. A hetvenes évektől, persze, radikálisan csökken a műfaji filmek száma, és a szerzői film válik hegemónná, vagyis nincs kit és mit díjazni a műfaji film terén. De ez a folyamat már a hatvanas években elindul. Jellemző módon a haláláig, 1973-ig igen aktív Keleti Márton három Kossuth-díját 1951-ben, 1953-ban és 1954-ben, az 1966-ig forgató Bán Frigyes 1950-ben, 1952-ben és 1954-ben, az 1968-ig aktív Gertler Viktor 1957-ben, az utolsó filmjét, s egyúttal utolsó nagyszabású Jókai adaptációját 1976-ben abszolváló Várkonyi Zoltán pedig 1953-ban és 1956-ban kapja. Az ő Kossuth-díjaik természetesen nem a műfaji filmest, hanem a politikai propagandistát ismerik el. Noha nem meglepő eredmény, mégis érdemes rögzíteni: a művészeti díjak egyértelműen a szerzői filmek és filmesek kánonját jelölik ki az államszocializmus korában.

A műfaji filmek egyik szerzői leágazása kapcsán azonban kísérletet tehetünk egy konkrétabb, a hetvenes évek kánonját érintő folyamat leírására. A következtetés eléggé spekulatív

tűnhet, így elégedjünk meg a „gyanúperrel”. A hatvanas-hetvenes évek fordulójától elinduló modernista-szerzői szatírák hullámára gondolok, amelyet feltűnően mellőznek a művészeti díjazások, különösen az általában elsőfilmeseket elismerő Balázs Béla-díjak. Szász Péter, továbbá Gyarmathy Livia, Kardos Ferenc és Rózsa János ugyanis megkésve kapják meg az elismerést, jóval a *Fiúk a térről* (1967), a *Kapaszkodj a fellegekbe* (1971, az *Egy kis hely a nap alatt* (1973), illetve a *Gyerekbetegségek* (1965), valamint az *Ismeri a Szandi mandit?* (1969) meg az *Egy örült éjszaka* és a *Bűbajosok* (1969) után. A „gyanú” ezért is érdemelhet figyelmet, mivel a szatíra „problematikussága” a kritikai diskurzusban is megjelenik.

S legvégül még egy jellemző epizód, Mészáros Mártáé, akinek a nemzetközi és a magyarországi kanonizációja között tátongó szakadékot jócskán elmélyíti művészeti díjazása, nevezetesen egyedül árválkodó, már az adományozáskor megkéssett Balázs Béla-díja. Mindez annál is furcsább, mivel a rendező első, a hatvanas évek végétől a hetvenes évek végéig ívelő korszaka az új hullám társadalmi szerepvállalását folytatja – csakhogy női „cselekvő” hősökkel. Történetei ráadásul szociológiailag is pontosak, jórészt munkáskörnyezetben játszódnak. Tökéletesen illeszkednének tehát a hatvanas évek társadalmiságát folytató kánonjába, a rendező magyarországi kanonizációja mégsem ezt igazolja.¹¹ E mögött sejthetünk sajnálatosan negatív nemi szempontot is: nemcsak a filmrendezők, hanem a szakírók között is jóval kevesebb nőt találunk a korszakban – nem beszélve a (kultúr)politikusról. De talán más oka is van Mészáros Márta hazai elutasításának és külföldi sikerének: női hősei ugyanis elementáris erővel, ösztönösen küzdenek személyiségük autonómiájáért – ennek meghökkentő, ám nagyon is indokolt kifejezése a *Kilenc hónap* (1976) zárlatában a szülés direkt bemutatása, amely önmagában is ellenérzést kelthetett a prűderiájáról híres nómenklatúrában. Mészáros Márta nem direkt társadalmi-politikai kontextusban megfogalmazódó lázadástörténetei a rendszer alapvető „fogyatékoságára” hívták fel a figyelmet: a szabadság hiányára – s ezt valamiért nem kívánta kanonizálni a korszak kultúrpolitikája...

Kritikai diskurzus¹²

A hetvenes évek kanonikus képének alakításában igen összetett szerepet játszik a korszak kritikai diskurzusa. A listák és díjak egyszeri, demonstratív aktusához képest itt valóban diskurzusról van szó: egymásra ható, egymással vitatkozó érvekről; folyamatról, amely nem egy-egy, hanem hosszabb időintervallumban megjelent több írás „metaszövegeként” adja ki jelentését – különösen olyan fontos kérdésben, mint a filmtörténeti kánon.

A kritikai diskurzus szempontrendszer (az esztétikai, ideológiai, társadalmi, politikai szempont jelenléte, illetve aránya) és értékelése (az e szempontrendszer alapján elutasított vagy elfogadott művek) implicit módon meghatározó tényezője a kanonizációnak. A kanonikus művek a mindenkor szempont- és értékrendszer érintkezési felületén helyezkednek el, miközben kölcsönösen alakítják, meghatározzák egymást: a szempontok alapján történik a művek kiválasztása,

11 Jellemző módon a hetvenes–nyolcvanas évek népszerű „kockás” kismonográfia sorozatában, a *Filmbarátok kiskönyvtárában* (*Kortársaink a filmművészetben*) sem jelenik meg róla füzet. Előbb lát napvilágot könyv a rendezőről az Egyesült Államokban: Catherine Portuges: *Screen Memories. The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Indiana University Press, 1993.

12 E fejezet megírásához felhasználtam *A kánon joga* (*A magyar filmtörténet kanonizációs szempontjai, különös tekintettel a hetvenes évekre*) című írásom részleteit (*Metropolis*, 2009/3. 74–84.).

amelyek viszont alakít(hat)nak magán a szempontrendszeren. Mindez nem feltétlenül explicit módon utal a kanonizációra, implicit módon azonban a kritikai diskurzus visszatérő fogalmai (reprezentatív mű, a hagyományhoz való viszony, egy-egy stílus, műfaj, szemlélet vagy irányzat követése, illetve elutasítása) támpontot nyújthatnak a kanonizációs folyamatok vizsgálatához.

A hetvenes évek kritikai diskurzusának áttekintése előtt érdemes röviden szemügyre venni annak legfontosabb orgánumait, formáit és szereplőit. Az orgánumok tekintetében mindenekelőtt le kell szögezni az amúgy nyilvánvaló tényt: a szovjet mintájú egypártrendszer kultúrpolitikája ideológiailag elkötelezett társadalmi szerepvállalást vár el a filmművésztől, amelyet a cenzúra – ki nem mondott – eszközével ellenőriz. Az ugyancsak központilag támogatott és cenzúrázott sajtóban ezt a szerepvállalást elemzi a kritikai diskurzus: méltatja, bírálja vagy vitatja. Nincs tehát szó szabad sajtóról, ahogy szabad művészetről sem beszélhetünk – de 1956 után, a kádári konszolidáció feltételeként és egyúttal eredményeként *szabadabbá* válik a tér a művészet, s így a róla folyó beszéd is. S ahogy a kultúrpolitika 3 T-jében is a tűr a legérdekesebb mező, úgy a támogatott művek *méltatása* és a tiltottak *bírálata* között a *tűrtek megvitatása* a legizgalmasabb, amelyre a hatvanas évektől a különféle sajtóorgánumok egyre tágabb teret nyújtanak.

Mindemellett fontos a művészet társadalmi szerepvállalásának kultúrpolitikai axiómája, amelytől eltérni nem lehet (ám ezt a művészek jelentős része sem akarja), a megvalósítás módjairól azonban már élénk vita zajlik. A társadalmiság szempontja természetesen a kritikai diskurzusban is meghatározó, s ennek két látványos eleme van a Kádár-korszakban. Az egyik a szaksajtó nyitottsága a társadalomtudományra, a másik a társadalomtudományi folyóiratok nyitottsága a filmre.

A hetvenes évek szaksajtójának legjelentősebb orgánuma az 1965-től kéthavonként megjelenő *Filmkultúra*. A főszerkesztő, Bíró Yvette 1973-as leváltásáig a lap számos esetben kér fel szerzőt a társadalomtudományok, illetve a társművészetek területéről, s ez a nyitottság a progresszív szellem egyik legmeghatározóbb összetevője lesz. 1973 után a *Filmkultúra* veszít mind nyitottságából, mind progresszivitásából; írásai közelebb állnak a hivatalos kultúrpolitikai állásponthoz, illetve azt közvetítik – de épp ezáltal visznek vezető szerepet a filmtörténeti kánon alakításában. A másik szaklap a korszakban, az 1958-tól kéthetente jelentkező *Filmvilág*, a hatvanas–hetvenes években még magazinjellegű kiadvány, amelyben a kritikák mellett azért megjelennek átfogóbb elemzések is. 1979-es átalakítása havilappá már nagyobb teret biztosít a hosszabb írásoknak; ekkortól a *Filmvilág* fokozatosan átveszi a *Filmkultúra* korábbi szerepét – a kánon alakításában is. A hetvenes években mindenesetre ezt a funkciót elsősorban a *Filmkultúra* tölti be.

A szaklapok mellett a társadalomtudományi folyóiratok is rendszeresen foglalkoznak a magyar filmmel, így a Magyar Szocialista Munkáspárt havonta megjelenő elméleti folyóirata, a *Társadalmi Szemle*, valamint a Tudományos Ismeretterjesztő Társaság (TIT) *Valóság* című havilapja. A hetvenes években mindkét orgánum aktívan részt vesz a magyar filmtörténeti kánon alakításában. Az évtized elején, 1972-ben új formában jelenik meg a *Kritika* című havilap, amely a *Film, zene, tv* elnevezésű rovatában közöl rövid filmkritikákat, elsősorban magyar alkotásokról, általában az éves termés feléről–kétharmadáról. A kritikák mellett azonban átfogóbb írások, interjúk is megjelennek a lapban a magyar film aktuális helyzetéről.

A filmművészet presztízsét jelzi, hogy az irodalmi folyóiratok is helyet adnak filmkritikáknak, sőt, átfogóbb írásoknak, interjúknak is. A *Kortárs* 1968 és 1974 között *Színház–Film*-rovatában közöl rövid filmkritikákat (aztán ez a rovat megszűnik), az Új Írás pedig *Körkép* rovatában hoz tanulmányértékű elemzéseket, legtöbbször magyar filmekről. S a vidéki irodalmi folyóiratokban is jelennek meg több-kevesebb rendszerességgel filmes írások.

Külön figyelmet érdemel a hetvenes évek kánonjának alakításában a fiatal művész- és kritikusgeneráció progresszív, egyre ellenzékiebb szellemiségű fóruma, az 1975-től kéthavonta, majd 1980-tól havonta megjelenő *Mozgó Világ*. A kultúrpolitika 1983 végéig tűri a lapot: az az évi utolsó Bibó-számot betölti, a főszerkesztőt meneszt, amelynek nyomán – példátlan módon – lemond az egész szerkesztőség.¹³ A „rég” *Mozgó* a hetvenes évek második felétől a hivatalos kultúrpolitika mellé egy avantgárd ellenkánont igyekszik kialakítani és kritikailag támogatni, s ebben fontos szerep jut a korabeli magyar filmművészetnek is. A lap filmes írásaiból egy alternatív filmtörténeti kánon képe sejlik elő.¹⁴



Aczél György és Lukács György

Rendszeresen közöl magyar filmekről kritikát az *Élet és Irodalom* című hetilap, továbbá az országos és megyei lapok többsége, élükön a párt lapjával, a *Népszabadsággal*. A heti és napilapok már átvezetnek a kritikai diskurzus „műfaji” kérdésére. Az egyes filmekről szóló

13 A „rég” *Mozgó Világ* történetéhez lásd Németh György: *A Mozgó Világ története 1971–1983*. Budapest, Palatinus, 2002. A lap filmes írásainak elemzését lásd Czirják Pál: Párhuzamosok, ha találkoznak. A magyar film reprezentációja a *Mozgó Világ* korai évfolyamaiban. *Alföld*, 2018/2. 67–73.

14 Rendszeresen jelennek meg a lapban írások például a Balázs Béla Stúdióról és az ott készült produkciónak (Módos Péter: A bizalom stúdiója. A Balázs Béla Stúdió filmjeiről. *Mozgó Világ*, 1971/2. 126–128.; Székfü András: Két filmről, bevezetéssel és befejezéssel. *Segesvár, Amerikai anizs*. *Mozgó Világ*, 1977/1. 98–103.; Szilágyi Ákos: Gondolatok a „Térmettség”-ről. *Mozgó Világ*, 1980/1. 88–93.; Dániel Ferenc: „S a benső Formáért kezem lendült...”. Műhelytanulmány Tóth Jánosról I–II. *Mozgó Világ*, 1980/5. 44–52.; *Mozgó Világ*, 1980/6. 94–104.; Báron György: Rákölés. Jeles András *Montázsáról*. *Mozgó Világ*, 1981/3–4. 1974–176.; Simon Zsuzsa: Nature more. *Mozgó Világ*, 1982/8. 113–118.), A *kis Valentinó* pedig egyetlen számban három elemzést is közölnek (Orosz István: A *kis Valentinó* és a környezet. Súlycsoportelemzés. *Mozgó Világ*, 1980/3. 89–94.; Petri György: Mért nem danoltok? Mért nem danoltok? Mért nem danoltok? *Mozgó Világ*, 1980/3. 94–95.; Fodor Géza: A naturalizmus dicsérete. *Mozgó Világ*, 1980/3. 96–98.).

kritikáknak kisebb a szerepe a kánon alakításában. E tekintetben meghatározóbbak az egy-egy év termését, hosszabb folyamatokat, új irányzatokat, nemzedékeket áttekintő tanulmányok, amelyeknek a hetvenes években elsősorban a *Filmkultúra* ad teret, de megjelennek ilyen jellegű írások a korszak társadalomtudományi, kritikai és irodalmi folyóirataiban is. Jellegzetes színt képviselnek a kifejezetten kultúrpolitikai, illetve művészetelméleti (legtöbbször ideológiai alapo zású és célzatú) szövegek, amelyeknek a hivatalos kánon alakításában meghatározó a szerepük. Ezek sokszor előadások, vitaanyagok, hozzászólások, kerekasztal-beszélgetések, interjúk írásos változatai, de akad köztük hivatalos állásfoglalás vagy egyéb dokumentum is. Szerzőik pedig már a kritikai diskurzus szereplőinek kérdésköréhez kapcsolódnak.

A kultúrpolitikai kontroll miatt érdemes utalni a szerzők (hatalmi) pozíciójára, vagyis arra, milyen felhatalmazással, kinek a nevében beszélnek. A hierarchia csúcsán a politikusok állnak, akik rendszeresen fejtik ki véleményüket a pártkongresszusok, ankétok mellett folyóiratok hasábjain (vagy adják közre felszólalásaikat). A legaktívabb ezen a téren Aczél György, de más politikusok is szívesen nyilatkoznak a kultúra, a művészet aktuális kérdéseiről, feladatairól. Ők legtöbbször általános áttekintést nyújtanak, amelynek egyik eleme a magyar film. Mindenesetre ha a politikusok részéről konkrétumok (alkotók, filmcímek) is elhangzanak, annak mindig nagy a súlya.



Kovács András

A filmpolitika képviselői már jóval mélyebben belemennek a filmes kérdésekbe; a hetvenes években ezek a megnyilvánulások (filmfőigazgatók, stúdióvezetők részéről) inkább a szakmai-kollegiális, semmint hatalmi pozíciót hangsúlyozzák. Különös a helyzete a kánon alakításában igen aktívan közreműködő Kovács Andrásnak. Ő egyrészt a filmtörténeti referenciaként kezelt hatvanas

évek emblematikus alkotója, a film társadalmi szerepvállalásának elkötelezett képviselője, aki riportdokumentumfilmben (*Nehéz emberek*, 1964), történelmi filmben (*Hideg napok*, 1966) és kortárs közéleti drámában (*Falak*, 1968) egyaránt letette a névjegyét. A szakmai pozíciója mellett azonban külön súlyt ad mondanivalójának, hogy azt a hetvenes évek első felében a Magyar Film- és Televízióművészek Szövetségének főtítkáráként fejt ki, illetve publikálja a *Filmkultúra* hasábjain.

A szakírók, kritikusok köréből is érdemes kiemelni egy jelentős hatalmi pozícióval felruházott szereplőt, 1956 és 1988 között a *Népszabadság* főszerkesztő-helyettesét, Rényi Pétert.

A napilapban közölt kritikái mellett rendszeresen közöl átfogóbb tanulmányokat a magyar filmről, számos vitában vesz részt (így például a hetvenes évek kritikai diskurzusának szimbolikus nyitányaként is értelmezhető Ítélet- és *Fényes szelek*-vitában). Sokak szerint ő a korszak „szürke eminenciása”, aki közvetíti a magas kultúrpolitika elveit az alkotók felé, konkretizálja a párthatározatok ideológiai útmutatásait.

A hetvenes évek szakkritikusai közül két, a kánon alakításában fontos szereplőt kell kiemelni. Az egyik Almási Miklós, aki a hetvenes években rendszeresen publikált írásaiban igen markáns szószólója a magyar film társadalmi szerepvállalásának, s mélyrehatóan elemzi annak művészi formáit. Nem véletlen, hogy Kovács András egyik írásában őt emeli ki a kritikusok közül, mint aki a legkövetkezetesebben képviseli ezt a hagyományt, s ezzel voltaképpen „kanonizálja” Almási működését.¹⁵ A másik meghatározó szerző az Élet és Irodalom kritikus, s néhány átfogóbb tanulmány szerzője, B. Nagy László – ő azonban csak korán bekövetkezett tragikus haláláig, 1973-ig fejtheti ki valóban fontos, a filmek társadalmi jelentése mellett formamegoldásukat is vizsgáló kritikai munkásságát. Rajtuk kívül még Nemes Károly és Gyertyán Ervin neve említendő: Nemes a marxista filmkritika tudományos igényű képviselője; Gyertyán pedig gyakran a filmkritika elméletével és gyakorlatával is foglalkozik a korszakban, vagyis reflektál magára a kritikai diskurzusra.

A kritikai diskurzus tehát a kizárólag politikai hatalommal felruházottaktól a politikai képviseletet szakmaisággal ötvözőkön át a filmesztétákig és -kritikusokig sokféle szereplő működése nyomán alakul. Fontos, hogy mit írnak, ám a korszakban legalább annyira fontos, hogy ki, illetve kinek a képviseletében írja a cikkét, s az hol jelenik meg – főképp, ha a filmtörténeti kánon alakítása a tét.

A kánonképzés szempontjából mely konkrét írásokat érdemes figyelembe venni? A legkevésbé magukat az egyes művekről szóló kritikákat. A filmes szaklapok és a kritikai orgánusok feladatuknak tekintik, hogy valamennyi hazai bemutatóról írjanak, s ezek többségében az adott alkotáson túli, átfogóbb, a folyamatokra utaló szempontok ritkán jelennek meg (kivételek persze akadnak, s ezekre a kritikákra érdemes figyelmet fordítani). Fontosabbak az egy-egy év termését, új irányzatot, életművet, filmek meghatározott csoportját elemző átfogó tanulmányok, amelyek implicit módon mindig magukban rejtene kanonizációs szándékot, s ezt alkalmanként nyílttá is teszik. Az államszocialista korszak filmgyártása, s így a hetvenes évek periódusa tekintetében is ide kapcsolandók továbbá a kultúrpolitikai irányelvekről szóló határozatok, előadások, az ezek megvalósulását a művekben vizsgáló, alapvetően politikai, illetve társadalomtudományi megközelítésű tanulmányok. S végül sokat mondó lehet a nem filmes, illetve kritikai szakfolyóiratok

15 Kovács András: Harminc év vitáiból II. Adalékok a magyar film drámájához. *Filmkultúra*, 1975/3. 22.

választása, azaz hogy mely bemutatókról tartják érdemesnek önálló kritikát írni (esetleg egy filmről többet is), mely film forgatókönyv-részletét, hanganyagát közlik. A kánont alakító kritikai diskurzusnak csak néhány jelentős, illetve jellegzetes példáját idézem, annak egészét ezen írás keretei között nincs mód bemutatni, következtetéseim viszont a teljes anyagon alapulnak.¹⁶

A magyar kritikai diskurzusban a kánon, illetve a kanonizáció fogalma nincs a figyelem középpontjában. Amennyiben konkrétan felmerül, úgy inkább egy jelenség leírásának jelzőjeként fordul elő, méghozzá többedmagával, azaz nem a gondolatmenet fő szervezőelveként, hanem segédfogalomként. S funkciója is igen korlátozott – ám ugyanakkor jellegzetes: a kánon*döntés*re kerül a hangsúly, azaz a korszakváltások, „horizontváltások”, a „klasszikustól” eltérő új, „szabálytalan” művek, stílusok, irányzatok leírására. A fogalom ilyen értelmű alkalmazásával csak a nyolcvanas évek közepén találkozunk Szilágyi Ákos néhány magyar filmtörténeti tárgyú írásában.¹⁷

Szilágyi Ákosnak a hetvenes éveket egyáltalán nem vagy csak részben érintő, a kánont periférikus segédfogalomként használó szövegeivel szemben Almási Miklósnak a hetvenes évek folyamán rendszeresen publikált, egy-egy év termését áttekintő tanulmányai már közvetlenül utalnak a kanonizáció kérdésére – csak hogy a kánon fogalmának említése nélkül. Mindezzel együtt mivel egyetlen szerző a magyar film folyamatait módszeresen vizsgáló írásairól van szó, a kánonképzés tekintetében különösen nagy a jelentőségük, ezért érdemes részletesebben kitérni rájuk.

Almási tanulmányaiból egyértelműen kiolvasható a hetvenes évek hagyományainak kiválasztása, illetve ez alapján az értékrend megvallása, majd az ennek megfelelő művek kijelölése. A mintaként állított hagyomány a magyar filmek társadalmisága. E hagyomány követése az évtizedforduló művei alapján válik problematikussá, s veti fel a hetvenes évek kritikai diskurzusának kiinduló gondolatoként a válság fogalmát, pro és kontra egyaránt. Abban mindenesetre a társadalmi szerepvállalás paradigmáján belül egyetértenek a szerzők, hogy a hatvanas évek társadalmi kérdései 1968 után megváltoznak (a prágai reformok elfojtására értelemszerűen nem hivatkozhatnak, az új gazdasági mechanizmus bevezetésére annál inkább), ezért a magyar filmnek, miközben nem mond le a társadalmi film hagyományáról, alkalmazkodnia kell az új kihívásokhoz. Az átalakulást tehát a hatvanas évek hagyományának fenntartásával, a lényegét, a társadalmi szerepvállalást nem érintő áthangolásával képzelel el a szerző, amely az új korszak értékrendjét is meghatározza. Ez olvasható ki már 1971-ben publikált áttekintéséből,¹⁸ s ennek szellemében születnek további folyamatlelemző írásai.¹⁹

16 A társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratokból kiolvasható diskurzushoz lásd az erről szóló elemzésem: Gelencsér Gábor: Kommentár és ideológia. A hetvenes évek magyar filmje a társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok tükrében. *Metropolis*, 2019/3. 46–60.

17 Lásd pl. a „profi operatőri film” szembeállítását a szerzői film kánonjával (Szilágyi Ákos: Profizmus és akadémizmus. Az operatőri film és ami azon túl van. *Filmvilág*, 1986/6. 16.); a nemi aktus magyar filmkánonjának alakulásáról szóló esszét (Szilágyi Ákos: Kis magyar filmszexológia. *Filmvilág*, 1985/1. 27.); vagy a „mit szabad és mit nem szabad” kérdését firtató beszélgetését a *Falfúró* című film alkotóival, Szomjas Györggyel és Grunwalsky Ferencsel (Szilágyi Ákos: A rendetlenség varázsa. Beszélgetés az elfogulatlan filmezésről. *Filmvilág*, 1986/4. 16–20.)

18 Almási Miklós: Változó pozíció – változatlan célok. *Filmkultúra*, 1971/3. 5–10.

19 1972-ben a morális konfliktusok tovább élésének lehetősége, 1973-ban a hősi szemlélet hagyományát leváltó ironia, 1974-ben a hatvanas évek szintézisteremtő hagyományának folytatása kerül előtérbe. (Almási Miklós: Hogyan találkozhat a morális igény a szociológiai szemlélettel? *Filmkultúra*, 1972/5. 5–10.; Almási Miklós: A „hősi” szemlélet után... *Filmkultúra*, 1973/4. 12–18.; Almási Miklós: Új filmek – megújuló látásmód. *Filmkultúra*,

Az évtized közepére a gondolatmenet egyértelműen kijelöli a kánont: „[A] társadalmi hatás igénye olyan hagyományunk, melyről ma már nem lehet lemondani. Alkotómódszerré, filmbeli látásmóddá változott – melynek lehetnek átmeneti válságai, kísérletező holtjáratai, sőt súlyos gyengéi –, de mint módszer egyszerűen éltető oxigén, *köznyelvi adottság*: másképp nem tudunk dolgozni, látni, forgatni. S tegyük hozzá: filmet nézni sem.”²⁰ Ebben a szellemben tekint vissza az elmúlt tizenöt évre az 1977 októberében Budapesten tartott szocialista országok filmszövetségeinek találkozóján,²¹ s a témára és a nyelvre, az alkotóra és a befogadóra vonatkozó átfogó és normatív kánon alakulását a későbbiekben is nyomon követi.²² Noha a realista hagyomány kanonikus műveit megnevezi (*Valahol Európában* [Radványi Géza, 1948], *Körhinta* [Fábri Zoltán, 1956]²³), a hetvenes évek még közeli korpuszával kapcsolatosan óvatosabban fogalmaz.

Az évtized végén azonban már kijelölhetők a korszak kanonikus művei. Az első a sorban, amelynek ebbéli státusa sem akkor, sem később nem kérdőjeleződött meg, továbbá több szempontból is megerősítést nyert (hazai és külföldi díjak, kritikai fogadtatás, „best of” listák stb.), s amelyet Almási egy alkalommal kifejezetten mint „összehasonlító mintát” említ, Makk Károly *Szerelem* című filmje.²⁴ A *Szerelem* tökéletesen megfelel a társadalmi film elvárásainak (ötvenes-évek tematika, politikai tabu érintése), s alkalmazkodik az ezzel kapcsolatos új igényekhez is (a közéleti érdeklődés privatizálódása²⁵), mindennek következményeként pedig programadója egy új köznyelv születésének, a hetvenes évek szubjektív-szerzői stilizációjának (időrend-felbontásos elbeszélésmód, tudati folyamatok nyomon követése, asszociációs gyorsmontázs).

Hasonló szellemben a „társadalmi hatás igényének” kiemeléséről tanúskodnak a *Filmkultúra* további tanulmányai, interjúi, vitái is, különösképpen a hatvanas-hetvenes évek fordulóján és az évtized első felében, amikor tehát még közeli a hatvanas évek „aranykorának” pozitív példája. Ilyen az 1956 után rehabilitált Lukács György kiemelten fontos megszólalása a magyar film ügyében a Bíró Yvette-nek és Újhelyi Szilárdnak adott interjúbán (az interjú presztízsét a két kérdező személye is jelzi), amikor a „visszásságok kritikáját” szorgalmazza, s „visszásságokon” egyértelműen társadalmi-politikai kérdéseket ért.²⁶ Hasonló gondolatot fogalmaz meg a „cselekvő film” nélkülözhetetlenségéről a társadalomtudós Huszár Tibor, ám gondolatmenetébe a társadalmi folyamatok mellett az emberábrázolás fontosságára, illetve a kettő együttes érvényesítésére is felhívja a figyelmet: „Az a filmművészet tekinthető társadalmi cselekvésnek, amely megrázkótt, gondolkodásra késztet, 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.”²⁷ A lap 68/5. száma pedig közli a 4. pécsi filmszemlén lezajlott, címével is sokat mondó eszmecsere – *Vita a film társadalmi szerepéről* –, amelyben már a

1974/5. 11–21.)

20 Almási Miklós: Realista filmhagyományunk kontinuitása. *Filmkultúra*, 1975/2. 6. [Kiemelés az eredetiben – GG]

21 Almási Miklós: A magyar film tizenöt évének néhány tapasztalatáról. Tézisek és gondolatok a vitához. *Filmkultúra*, 1975/6. 10–14.

22 Almási Miklós: Megújul-e filmművészetünk köznyelve? *Filmkultúra*, 1978/6. 5–18.

23 Uo. 5.

24 Almási Miklós: Lépésvesztéstől a távlatnyerésig. Legújabb filmtermésünk irányvonalai. *Filmkultúra*, 1981/3. 24.

25 Vö. Almási: Változó pozíció – változatlan célok, i. m. 7.

26 „A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van”. *Filmkultúra*, 1968/3. 31.

27 Huszár Tibor: A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet. *Filmkultúra*, 1968/4. 14.

hozzászólók is a társadalom szélesebb bázisát, azaz nem pusztán a filmes szaktudományt képviselik (Hegedűs András szociológus, 1955–56-ban miniszterelnök; Marx György fizikus; Szabolcsi Miklós irodalomtörténész; Ujfalussy József zenetörténész).²⁸

A „cselekvő film” folytatásának szükségszerűségét hangoztatja a hetvenes években fellépő új nemzedék munkáira, illetve stiláris fejleményeire is reflektálva, azokat részben bírálva a Művelődési Minisztérium Filmfőosztályának vezetőjeként Újhelyi Szilárd a *Filmkultúra* szerkesztőségi interjújában. A vezetői pozícióból megfogalmazott gondolatok magyarázni próbálják a hetvenes évekről később is gyakran megfogalmazott negatív képet. Eszerint egyrészt a fiatalok nem vállalják a kontinuitást a múlttal, közömbösek a hagyomány iránt történelmi és filmtörténeti értelemben egyaránt; másrészt az egyre „kétértelműbb” parabolákról azt állítja, hogy azok nem pótolhatják a direkt beszédet. Az interjú végén saját, illetve a kultúrpolitikai vezetés feladatát abban látja, „hogyan a művekben jelentkező aktív, cselekvő művészi magatartást kell továbbra is támogatni, és pedig nem egyszerűen a »tolerancia«, a bírálat »eltűrése« révén, hanem a bírálva-támogatás őszinte igénylésével”.²⁹ Ugyanezt a tézist fogalmazza meg a Kovács Andrásnak a *Filmkultúrában* rendszeresen közölt a Magyar Filmművészek Szövetségének főtájkáraként megtartott éves beszámolója.³⁰

Ez tehát a hatvanas évek kanonizált hagyománya, amelyet a hetvenes évek művészetétől is elvárnak. Így például a vígjátékoktól, illetve a satíráktól, mint ahogy ezt a műfaj problematikusságáról szóló, az egész évtizedet átívelő írások tanúsítják,³¹ s amely – akkormár kifejezetten vita formájában – a nyolcvanas években is folytatódik.³²

A satírák „problematikussá” válásának hátterében a kánon változására utaló okot is sejtethetünk, nevezetesen a szerzőivé váló satírák szubverzív karakterét, amely politikailag egyre veszélyesebbé vált az 1968-at követő visszarendeződés légkörében.³³ A hatvanas évek új hullámának sikerében a satírának is komoly szerepe volt; elég, ha csak Keleti Márton *A tizedes meg a többiek* (1965) című, a műfaja ellenére – és a szerzői filmek ellenszelében – egyértelműen kanonizált háborús filmjére gondolunk, vagy a Máriássy-életmű utolsó darabjaira, a szintén jól fogadott *Fügefalevéltre* (1966 – a film a következő évben a filmkritikusoktól a legjobb vígjátékért

28 *Filmkultúra*, 1968/5. 12–20.

29 A „cselekvő” filmről, a fiatalok nemzedékéről, a bírálat igényéről. Beszélgetés Újhelyi Szilárddal. *Filmkultúra*, 1970/1. 11.

30 A valóság ellentmondásainak felelős kutatása az új magyar film különféle irányzataiban. *Filmkultúra*, 1969/1. 5–11. „A művészet értelme a konfliktusok tudatosítása és végigharcolása”. Részletek Kovács András főtájkári beszámolójából. *Filmkultúra*, 1973/1. 5–20. A Magyar Film- és Televízióművészek Szövetségének közgyűlése [Kovács András beszámolója]. *Filmkultúra*, 1977/1. 7–15. Hasonló szellemben tekinti át a szerző az előző harminc év történetét kétrészes írásában: Harminc év vitáiból. Adalékok a magyar film drámájához I–II. *Filmkultúra*, 1975/2. 13–26.; *Filmkultúra*, 1975/3. 13–28.

31 Szalay Károly: Sablonok és kitörések. Jegyzetek a mai magyar vígjátékról. *Filmkultúra*, 1971/1. 51–58. A vidám műfajok közéleti szerepe. Javaslat a magyar filmvígjáték és filmsatíra ügyében [Magyar Filmművészek Szövetsége]. *Filmkultúra*, 1975/4. 82–84. Almási Miklós: Az elkötelezett nevetés. A Filmművészek Szövetségének javaslatához. *Filmkultúra*, 1975/6. 11–15. Zs[ugán] I[stván]: A filmsatíra műhelygondjai. Bacsó Péter, Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia a műfaj követelményeiről. *Filmkultúra*, 1975/6. 16–20. Gyertyán Ervin: Az elveszett vígjáték. *Filmkultúra*, 1976/3. 5–21.; Hermann István: Akadályok a szórakoztató film útján. *Filmkultúra*, 1980/2. 19–25.

32 *Filmkultúra*, 1983/6. 5–30.; *Filmkultúra*, 1984/1. 5–12.; *Filmkultúra*, 1984/2. 84–86.

33 Lásd ehhez az államszocialista korszak vígjátékairól szóló tanulmányomat: Gelencsér Gábor: A legvidámabb barokk. Az államszocialista korszak komikus formái, különös tekintettel a szerzői satírákra. In Dr. Kárpáti György (szerk.): *A vígjáték. Válogatott tanulmányok*. Budapest, KMH Print Kft., 2018. 257–297.

járó díját nyerte el) és *Imposztorokra* (1969). *A tanú* (Bacsó Péter, 1969), majd a *Bástyasétány 74* (Gazdag Gyula, 1974) betiltása azonban egyértelműen jelzi a szatírák körüli politikai légkör „fokozódását”. Az alkotók, érzékelve az elutasítást, vagy felhagytak a szatírák forgatásával, mint Gyarmathy Livia vagy Kardos Ferenc, vagy „elvígjátékosították” őket, azaz megfosztották felforgató politikai élüktől, mint Bacsó Péter (az abszurd szatíra vonásait mutató *Forró vizet a kopaszra* [1972] után az *Ereszd el a szakállamat* [1975] és a *Zongora a levegőben* [1976] egyre inkább bohózzá fajult). A vígjáték viszont már afféle „könnyű műfajként” szorulhatott háttérbe a hetvenes évek kanonikus térképén, úgy is, mint társadalmi értelemben nem komolyan vehető vállalkozás.³⁴

A hatvanas évek „aranykorának” hagyománya mellett, pontosabban annak ellenében fogalmazódik meg a hetvenes évek kritikai diskurzusának tézise a korszak válságáról, amely végül leginkább meghatározza az évtized kanonikus képét. Mindez annak ellenére alakul így, hogy az elemzők nagyobbik hányada vitatja a válságteóriát: egyrészt türelemre intenek, hiszen a magyar filmnek új társadalmi helyzetre kell reagálnia; másrészt felmutatják az értékes alkotásokat, sőt irányzatokat is, amelyek majd az évtized kánonját alakítják. A továbbiakban a „válságteória” kritikai diskurzusából idézek néhány „hozzászólást”.

B. Nagy László kategorikus című (*Tovább!*) tanulmánya felidézi az „aranykor” fogalmának születését (az 1966-os pécsi filmszemlén), s az abból szinte szükségszerűen következő válság gondolatot, amelynek mintegy menetrendszerűen be kell következnie. S noha gúnyosan említi, maga is azonosul vele, amikor méltatja az új hullámot, ugyanakkor utal a korabeli fejlemények negatívumaira: „A magyar filmet társadalmi érzékenysége lendítette föl, de aggodalomra adhat okot, hogy újabban mintha a stilisztika, a formai bravúrok önállósodásának veszélye kísértene.”³⁵ Hiányolja továbbá a dokumentarista szemléletet: „Fehér hollónak számít például az a rendező – Kovács András, Zolnay Pál, Sára Sándor, Gaál István –, aki a dokumentumfilmet is a saját territóriumának érzi.”³⁶

Voltaképpen a hetvenes évek kritikai diskurzusából kiolvasható valamennyi elem megtalálható ebben az írásban, amely majd a korszak kanonikus képét alakítani fogja: a társadalmi szerepvállalás hagyománya és annak folytatása; a hetvenes évek elején a „formai bravúrok” veszélye, amit negatív felhanggal „esztétizmusnak” nevez a kritika; s végül az „esztétizmusból” kilábaló, illetve a társadalmi szerepvállalást folytató dokumentarizmus, amely – ekkor még B. Nagy számára sem látható formában – a hetvenes évek második felétől az egész estés játékfilmes fősodorban is meghatározó, kanonikus irányzattá válik. A dokumentarizmus, illetve a szociografikus szemléletmód megjelenése a következő évek tanulmányainak visszatérő gondolata lesz: „Kétségtelen, hogy pár év óta a szociografikus érdeklődés került előtérbe filmjeinkben, s az is megfigyelhető, hogy a nagy kérdések, etikai összefoglalások absztrakciója helyett alacsonyabb szintre tevődött át a művészi általánosítás síkja” – írja Almási 1972-ben.³⁷

34 A művészfilm–közönségfilm vitához lásd: Varga Balázs: Szeizmográf. A művészfilm–közönségfilm vita, a hatvanas évek magyar filmje és a Kádár-korszak első felének kulturális nyilvánossága. *Metropolis*, 2019/3. 62–75.

35 B. Nagy László: Tovább! Az új magyar film – történelmi távlatban. *Filmkultúra*, 1970/4. 19.

36 Uo.

37 Almási Miklós: Hogyan találkozhat a morális igény a szociológiai szemlélettel? 8.

Kifejezetten a válságteóriát hangoztatja Nemes Károly ugyancsak 1970-es, *A magyar filmművészet és filmélet gondjairól* című, a *Társadalmi Szemlében* megjelent írása. A szöveg exponálja a korszak kritikai diskurzusának újabb gyakori témáját, művészfilm és kommerszfilm szembeállítását. Sokan ezt hamisnak gondolják, de Nemes elfogadja, legfeljebb az elnevezést tartja szerencsétlennek. A követendő hagyomány tekintetében nem egyszerűen a film társadalmi szerepvállalására, hanem ennél is többre, „társadalomváltoztató szerepére” utal.³⁸ Az utolsó fejezet alcíme – *Filmművészetünk válsága* – még egyértelműbbé teszi e szerep elbizonytalanodásának következményét, s hasonló egyértelműséggel nevezi meg az okot is: „A filmművészet válsága tartalmi jelenség, s a valóság és a filmművészet közti kapcsolat meglazulásából ered.”³⁹



Lukács György és Rényi Péter

Az aranykor–válság oppozícióból indul ki Almási *Változatlan pozíció – változatlan célok* című írása is, de ő már az „átmenet” „balsikerekkel és kockázatos kísérletekkel teli” keresésének korát pozitívként értékeli, vitatkozik Nemes „pozitív erőket” hiányoló meglátásával, érvei között pedig elsősorban a *Kitörés* (Bacsó Péter, 1971) és a *Staféta* (Kovács András, 1971), valamint néhány Balázs Bélá-s rövid-dokumentumfilm szerepel.⁴⁰ Hasonlóan vélekedik Rényi

38 Nemes Károly: A magyar filmművészet és filmélet gondjairól. *Társadalmi Szemle*, 1970/8–9. 51.

39 Uo. 55. [Kiemelés az eredetiben – GG]

40 Almási Miklós: Változó pozíció – változatlan célok, 5–7.

Péter. A válság okainak vizsgálatakor kitér a közönségfilm kérdésére, amely a „művészfilm” válsága mellett szintén bajban van, s ebben a kritika is felelős, amely nem képes szakszerűen foglalkozni a műfaji filmekkel. A társadalmelemző művészfilm viszont szerinte ugyancsak keresi és sokszor megtalálja a kulcsot az új és összetettebb jelenségek magyarázatára. A feladat tehát nem változott, csak tárgya lett bonyolultabb a hatvanas évek után, az új gazdasági mechanizmus bevezetését követően. Az ő leggyakrabban emlegetett pozitív példái ugyancsak a *Kitörés* és a *Staféta*.⁴¹

A *Staféta* kapcsán érdemes kitérni a *Valóság* szerepére a kánon alakításában. A folyóirat 1970/12. száma részleteket közöl a film forgatókönyvéből, amelynek kísérő jegyzetében a szerkesztőség külön kiemeli a film dokumentarista módszerét;⁴² egy év múlva pedig „*Ne jöjj legyjen a stafétát*”. *Fiatalok a Stafétáról* címmel hozza a KISZ és a MOKÉP 240 fős végzett közvélemény-kutatásának összefoglalóját. A szerkesztőségi bevezető ezúttal azt jegyzi meg, hogy nem értenek egyet minden megszólalóval.⁴³ Mindez az aktuális társadalmi kérdést feldolgozó alkotás kiemelése mellett – amely a lap profiljába vág, hiszen rendszeresen foglalkoznak a film közvetlen témáját jelentő pedagógiai reformokkal – egyfelől a dokumentarista módszerre is ráirányítja a figyelmet, másfelől pedig a korszak nyílt vitakultúráját reprezentálja (amely egyébként a *Kitörés* történetének egy pontján is megjelenik – és súlyos konfliktust okoz).

Az évtized elején a *Staféta*én kívül még néhány megvalósult film forgatókönyvrészlete, illetve terve jelenik meg a lapban; az előbbieket közül a *Még kér a nép*⁴⁴ és a *Fotográfia*.⁴⁵ A *Fotográfia* közlését kísérő szerkesztőségi jegyzet ugyancsak kiemeli, hogy „dokumentarista módszerrel készült filmről” van szó. S ha ehhez hozzátesszük Rózsa János *Tanítókisasszonyok* című rövid-dokumentumfilmje hangszalagjának leiratát,⁴⁶ akkor megállapíthatjuk, hogy a *Valóság* a hetvenes évek elején különös figyelemmel kíséri a dokumentarizmus fejleményeit. A másik kitüntetett szereplő Jancsó a *Még kér a nép* forgatókönyve mellett két tanulmányt is közölnek az Égi bárányról.⁴⁷

A fenti tanulmányok részletesebb vizsgálatával összefüggésben, valamint az azokból kirajzolódó tendenciákat megerősítő, árnyaló, de alapvetően nem módosító további írások alapján megkockáztatható néhány általánosabb megfigyelés a hetvenes évek kritikai diskurzusának filmtörténeti kánonjáról. Az első a magyar film társadalmi szerepvállalásának hangsúlyozása mint a hatvanas évek „aranykorának” sikeres hagyománya, amelyet a változó körülmények ellenére – illetve éppen azért – folytatni kell. (A társadalmiság, a film mint társadalmi közügy

41 Rényi Péter: Feszültségek a magyar filmben. *Filmkultúra*, 1971/4. 5–11.

42 Kovács András: *Staféta*. Részletek a film forgatókönyvéből. *Valóság*, 1970/12. 30–37.

43 „Ne jöjj legyjen a stafétát”. *Fiatalok a Stafétáról*. *Valóság*, 1971/12. 89–98. Hasonló jellegű vitaanyagot közöl a lap a *Petőfi '73*-ról is (Varga Vera: *Petőfi-film 1973. Vita egy középiskolában*. *Valóság*, 1973/4. 43–49.)

44 *Valóság*, 1971/12. 71–86.

45 *Valóság*, 1973/4. 36–42.

46 *Valóság*, 1972/4. 69–73.

47 Józsa Péter: Gondolatok az Égi bárányról. *Valóság*, 1971/9. 66–79.; Mód Aladár: Film és ideológia. *Valóság*, 1971/12. 61–70. Jancsó kanonikus helyét erősíti ugyanekkor a *Filmkultúra* 71/2. száma is, amelyben négy (!) írás foglalkozik a rendezővel: az Égi bárányról Rényi Péter ír 12 oldalas tanulmányt (Rényi Péter: Az ellenforradalom fenomenológiája. *Filmkultúra*, 1971/2. 5–16.), Gyurkó László egy rövidebb esszét (Gyurkó László: „Lírai fasizmus”. *Filmkultúra*, 1971/2. 16–18.), Mérei Ferenc pszichológus ugyancsak tanulmányt (Mérei Ferenc: Szimbólumok idézőjelben. *Filmkultúra*, 1971/2. 18–23.), Laczkó Miklós pedig történész szemmel elemzi Jancsó filmjeit (Laczkó Miklós: A könyörtelen humanizmus hagyománya. Jancsó Miklós történész szemmel. *Filmkultúra*, 1971/2. 83–87.).

gondolata a kritikai diskurzus a korszakban kedvelt formájában, a *vitában* is tetten érhető.) A következő az „esztétizmus” problémája, amelyhez a válságteória elsősorban kapcsolódik (másodsorban pedig a művészfilm–közönségfilm problematikához, valamint e mentén a nézőszám csökkenéséhez). A bírálat mellett ezen a ponton felfedezhető a bonyolultabb formák megértésének, mindenekelőtt a hatvanas évek parabolizmusát egyre elvontabb struktúrákba kódoló Jancsó-értelmezés igénye, amely tanulmányértékű elemzéseket eredményez. S végül az utolsó, az „esztétizmussal” szemben, továbbá a társadalmi szerepvállalás új formája melletti érvelésben jelenik meg a dokumentarizmus mint az új társadalmi kihívásokra adandó művészi forma innovatív lehetősége.

A kritikai diskurzus e három gondolatkörét a „best of” listák és a művészeti díjak is alapvetően visszaigazolják. Így a hetvenes évek kanonikus filmtörténeti képét a társadalmi szerepvállalás hagyományának folytatása mint tézis, az „esztétizmus” problematikussága mint antitézis, s végül a társadalmi szerepvállalást megújító, ugyanakkor az „esztétizmus” negatívumait elhárító dokumentarizmus mint szintézis alakítja.

Bibliográfia

- Almási Miklós: A „hősi” szemlélet után... *Filmkultúra*, 1973/4. 12–18.
- Almási Miklós: A magyar film tizenöt évének néhány tapasztalatáról. Tézisek és gondolatok a vitához. *Filmkultúra*, 1975/6. 10–14.
- Almási Miklós: Az elkötelezett nevetés. A Filmművészek Szövetségének javaslatához. *Filmkultúra*, 1975/6. 11–15.
- Almási Miklós: Hogyan találkozhat a morális igény a szociológiai szemlélettel? *Filmkultúra*, 1972/5. 5–10.
- Almási Miklós: Lépésvesztéstől a távlatnyerésig. Legújabb filmtermésünk irányvonalai. *Filmkultúra*, 1981/3. 24.
- Almási Miklós: Megújul-e filmművészetünk köznyelve? *Filmkultúra*, 1978/6. 5–18.
- Almási Miklós: Realista filmhagyományunk kontinuitása. *Filmkultúra*, 1975/2.
- Almási Miklós: Új filmek – megújuló látásmód. *Filmkultúra*, 1974/5. 11–21.
- Almási Miklós: Változó pozíció – változatlan célok. *Filmkultúra*, 1971/3. 5–10.
- Balassa Péter – Jeles András: Magyar Titanic. Beszélgetés a hetvenes évekről. *Filmvilág*, 1998/10.
- Báron György: Ráközelítés. Jeles András *Montázsáról*. *Mozgó Világ*, 1981/3–4. 174–176.
- Bolvári-Takács Gábor: *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Budapest, Planétás Kiadó, 1998.
- Czirják Pál: Párhuzamosok, ha találkoznak. A magyar film reprezentációja a *Mozgó Világ* korai évfolyamaiban. *Alföld*, 2018/2. 67–73.
- Dániel Ferenc: „S a benső Formáért kezem lendült...”. Műhelytanulmány Tóth Jánosról I–II. *Mozgó Világ*, 1980/5. 44–52. ; *Mozgó Világ*, 1980/6. 94–104.
- Fodor Géza: A naturalizmus dicsérete. *Mozgó Világ*, 1980/3. 96–98.
<https://doi.org/10.1111/j.1439-0434.1980.tb03721.x>
- Forgách András: Azt a berbereket kell megcsinálni. Párbeszéd Jeles Andrással. *Filmvilág*, 2001/9.
- Gelencsér Gábor: A legvidámabb barokk. Az államszocialista korszak komikus formái, különös tekintettel a szerzői szatírákra. In Dr. Kárpáti György (szerk.): *A vígjáték. Válogatott tanulmányok*. Budapest, KMH Print Kft., 2018. 257–297.
- Gelencsér Gábor: Kommentár és ideológia. A hetvenes évek magyar filmje a társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok tükrében. *Metropolis*, 2019/3. 46–60.
- Gyertyán Ervin: Az elveszett vígjáték. *Filmkultúra*, 1976/3. 5–21.
- Gyurkó László: „Lírai fasizmus”. *Filmkultúra*, 1971/2. 16–18.
<https://doi.org/10.1515/ibero-1971-0333>
- Hermann István: Akadályok a szórakoztató film útján. *Filmkultúra*, 1980/2. 19–25.
- Huszár Tibor: A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet. *Filmkultúra*, 1968/4. 14.
- Józsa Péter: Gondolatok az *Égi bárányról*. *Valóság*, 1971/9. 66–79.

Kovács András: Harminc év vitáiból II. Adalékok a magyar film drámájához. *Filmkultúra*, 1975/3.

Kovács András: *Staféta*. Részletek a film forgatókönyvéből. *Valóság*, 1970/12. 30–37.

Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek”. Ábrázolási konvenciók átalakulása a hetvenes évek magyar filmjében. In Kovács A. B.: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002.

Laczkó Miklós: A könyörtelen humanizmus hagyománya. Jancsó Miklós történész szemmel. *Filmkultúra*, 1971/2. 83–87.

Mérei Ferenc: Szimbólumok idézőjelben. *Filmkultúra*, 1971/2. 18–23.

Mód Aladár: Film és ideológia. *Valóság*, 1971/12. 61–70.

Módos Péter: A bizalom stúdiója. A Balázs Béla Stúdió filmjeiről. *Mozgó Világ*, 1971/2. 126–128.

Nagy László: Tovább! Az új magyar film – történelmi távlatban. *Filmkultúra*, 1970/4. 19.

„Ne jogar legyen a stafétabot”. Fiatalok a *Stafétáról*. *Valóság*, 1971/12. 89–98.

Nemes Károly: A magyar filmművészet és filmélet gondjairól. *Társadalmi Szemle*, 1970/8–9.

Németh György: *A Mozgó Világ története 1971–1983*. Budapest, Palatinus, 2002.

Orosz István: *A kis Valentinó és a környezet*. Súlycsoportelemzés. *Mozgó Világ*, 1980/3. 89–94.

Petri György: Mért nem danoltok? Mért nem danoltok? Mért nem danoltok? *Mozgó Világ*, 1980/3. 94–95.

Portuges, Catherine: *Screen Memories. The Hungarian Cinema of Márta Mészáros*. Indiana University Press, 1993.

Rényi Péter: Az ellenforradalom fenomenológiája. *Filmkultúra*, 1971/2. 5–16.

Rényi Péter: Feszültségek a magyar filmben. *Filmkultúra*, 1971/4. 5–11.

Simon Zsuzsa: Nature more. *Mozgó Világ*, 1982/8. 113–118.

Szalay Károly: Sablonok és kitörések. Jegyzetek a mai magyar vígjátékról. *Filmkultúra*, 1971/1. 51–58.

Szekfü András: Két filmről, bevezetéssel és befejezéssel. *Segesvár, Amerikai anizs. Mozgó Világ*, 1977/1. 98–103.

Szilágyi Ákos: A rendetlenség varázsa. Beszélgetés az elfogulatlan filmezésről. *Filmvilág*, 1986/4. 16–20.

Szilágyi Ákos: Gondolatok a „Térmetszés”-ről. *Mozgó Világ*, 1980/1. 88–93.

Szilágyi Ákos: Kis magyar filmszexológia. *Filmvilág*, 1985/1. 27.

Szilágyi Ákos: Profizmus és akadémizmus. Az operatőri film és ami azon túl van. *Filmvilág*, 1986/6. 16.

Varga Balázs: Benne lenne? Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései. *Metropolis*, 2009/3. 32–44.

Varga Balázs (szerk.): *Magyar filmográfia. Játékfilmek 1931–1998*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1999.

Varga Balázs: Szeizmográf. A művészfilm–közönségfilm vita, a hatvanas évek magyar filmje és a Kádár-korszak első felének kulturális nyilvánossága. *Metropolis*, 2019/3. 62–75.

Varga Vera: Petőfi-film 1973. Vita egy középiskolában. *Valóság*, 1973/4. 43–49.

Zs[ugán] I[stván]: A filmszatíra műhelygondjai. Bacsó Péter, Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia a műfaj követelményeiről. *Filmkultúra*, 1975/6. 16–20.