

MRAVIK PATRIK

A filmklubmozgalom mint történeti probléma

DOI: <https://doi.org/10.56944/multunk.2026.2.4>

Bevezetés

Az 1968–1969-es évadban ötvenhárom vetítésen több mint 18 ezer néző derülhetett a burleszk mesteri alkotásán, Chaplin *Modern időkjén*.¹ A pécsi Balázs Béla vállalati filmklubtól, a mezőkovácsházai TIT-klubon át a Diósgyőri Vasas SZOT-köréig közel kétszáz filmklub működött ekkor Magyarországon, több mint 45 ezres tagsággal.² A vetítés előtti előadásokból a közönség a francia újhullám radikális montázstechnikái vagy az olasz neorealizmus karakterábrázolásainak valóságossága mellett betekintést kaphatott a korai Chaplin-életműbe és az amerikai némafilm kezdeteibe is. Sőt a futószalagok között küszködő hős gesztusain túl alighanem a fordista kapitalizmus elidegenítő természete sem maradt észrevétlen a filmklubtagok számára.

A filmklubmozgalom mint történeti probléma számos jelentős társadalmi és politikai dimenziót rejt magában. Indulása szervesen kapcsolódik az avantgárd művészeti és politikai szemléletéhez, amennyiben a kapitalista industrializált filmgyártással és a kommerciális esztétikai kánonnal szemben határozta meg céljait. A fősodorból kiszoruló kísérleti, avantgárd vagy pusztán a moziműsorról száműzött „rég” filmek megtekintése

¹ Adatok a filmklubokban vetített filmekről és látogatói létszámról az 1968/69-es évadban. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár (továbbiakban HU-MNL-OL) XXVI-I-23. 25. ő. e.

² Működő filmklubok az 1968. év I. félévében. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ő. e.

összekapcsolódott a filmek részvételi, közösségi befogadásával. A filmekkel kapcsolatos előadások, vetítést követő beszélgetések, viták egy mélyebb és aktívabb filmélményt kínáltak. Ezek a kulturális gyakorlatok a filmtörténeti, filmesztétikai tudás elsajátításán túl az egyén önmagára és az őt körülvevő világra való reflexió kollektív erősítésének emancipatorikus lehetőségeit is hordozták. Ezt a potenciált a filmkultúra területén túl később az alternatív pedagógia, majd a csoportos pszichoterápia céljai mentén is felfedezték.

Jelen tanulmány egy hosszabb kutatási folyamat kezdete – a filmklubokkal való társadalomtörténeti és kultúratudományos elemzés számára szolgál kritikai problémafelvető kiindulópontként. Elsősorban arra a kérdésre fókuszálok: hogyan és mennyiben jelent alulról szerveződő emancipatorikus alternatívát a filmklubmozgalom az adott filmgyártási és befogadási szisztémákkal szemben, és mennyiben jelent ténylegesen részvételi fórumot a kollektív reflexió – ennek részeként a létező normák kritikai feltárása – számára?

Emancipatorikus funkción a kritikai pedagógia megközelítése nyomán olyan – az autoriter alá-főlé rendeltségre épülő formákat lebontó – gyakorlatokat értek, amelyeken keresztül egy adott társadalmi csoport képes a valódi problémáit felfedezni és azokra reflektálni.³ A filmklubok esetén az emancipatorikus részvételen alapuló gyakorlatok lehetőségét alapvetően határozta meg a felelőlről megszervezett politikai tudatosításra épülő megközelítés és az alulról építkező közösségi felfogás közötti ellentmondásos viszony. E kettőség feltárása kulcs lehet a filmklubmozgalmak nemzetközi és hazai történetének megértésében is. A tanulmány célja tehát, hogy megvizsgálja, hogy a filmklubok mint társadalmi gyakorlatok és az azokról szóló diskurzusok hogyan helyez-

³ Az ilyen gyakorlatok a kritikai pedagógia egyik legfontosabb teoretikusa, Paulo Freire szerint képesek lehetnek a naív tudat felől a kritikai/történelmi tudat felé elvezetni, amely nemcsak a valós, elnyomott helyzet megértését, de végső soron ennek az igazságtalan valóságnak a megváltoztatását is jelenti. Ebben a folyamatban egyenrangú szereplők vesznek részt, tanuló és tanító kölcsönösen építi egymást, és az egyének aktív részvételén – környezetének alakításán és átalakításán – alapul. Paulo FREIRE: *Az elnyomottak pedagógiája*. Open Books, Budapest, 2024.

hetők el ebben az összefüggésben. Ebből a nézőpontból mutatom be vázlatosan a filmklubok globális trendjeit, és eddig ismeretlen hazai empirikus források révén világítom meg ezt a dilemmát az 1957-től elinduló magyar filmklubmozgalom történetének kontextusában.⁴

A téma iránti érdeklődés mögött egy olyan nem titkolt ideologikus alapállás is meghúzódik, miszerint a filmklubok a jövőben is hidat képezhetnek az egyre individuálisabbá és felületesebbé váló mozgóképfogyasztás felől egy elmélyültebb közösségi befogadási kultúra felé. Mindez egy olyan szemléletet jelenthet, amely magába olvaszthatja a részvételi kultúra, a kritikai pedagógia és tágabban a társadalmi párbeszéd egyre inkább idealisztikus távlatokba helyezett céljait. A kurrens kutatások is arra mutatnak, hogy a filmek ilyen jellegű közös feldolgozása valóban erősítheti többek között az egyéni és a csapatmunkában való részvételt,⁵ segíthet a kihívásokkal küzdő csoportok számára a közös nehézségekkel való szembenézés által,⁶ vagy fontos készségeket építhet a hagyományos tudástermelésen túl, például etikai érzéket szociális munkásnak tanuló diákok számára.⁷ A filmklubmozgalom ugyanakkor nem csupán politikai keretben értelmezhető, hanem egy ennél elsőre talán komolytala-

⁴ A forrásbázist elsősorban a Magyar Filmtudományi Intézet (MFI) által készített, filmklubok működésére vonatkozó dokumentumok, valamint a sajtóban a filmklubokkal kapcsolatos vitákról szóló cikkek jelentik. Ahogy a mozgalom hazai történetére vonatkozó résznél hosszabban kifejttem, a forrásbázist további olyan intézmények – Szakszervezetek Országos Tanácsa (SZOT), Tudományos Ismeretterjesztő Társaság (TIT), Magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) – forrásanyagával is érdemes lehet a jövőben bővíteni, amelyek fenntartottak ilyen csoportokat.

⁵ Laurie A. CHAPIN–Carolyn L. DEANS–Monique A. FABRIS: „After film club, I actually got better at everything”. School engagement and the impact of an after-school film club. *Children and Youth Services Review*, 2019/3. 10–16. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.childyouth.2018.11.057>.

⁶ Fiona WHITTINGTON-WALSH–Kya BEZANSON–Christian BURTON–Jaci MACKENDRICK–Katie MILLER–Emma SAWATZKY–Colton TURNER: The Bodies of Film Club. Disability, Identity and Empowerment. In: Katie ELLIS–Gerard GOGGIN–Beth HALLER–Rosemary CURTIS (eds.): *The Routledge Companion to Disability and Media*. Routledge, New York, 2019. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315716008-15>.

⁷ Stefan BROWN–Frank KEATING: The Film Club: Reflections on the Use of Contemporary Film to Teach Ethics to Social Work Students. *Ethics and Social Welfare*, 2015/3. 312–321. DOI: <https://doi.org/10.1080/17496535.2015.1024155>.

nabb, másrésről a világ lelkes moziszeretői számára nagyon is komoly, egy teljes életmódot, de mindenképpen egy határozott attitűdöt jelentő *cinefilia* olvasatában. Bármennyire változnak a filmművészeti irányzatok, a forgalmazás és a befogadás keretei – a mozitól a tékán át a VHS-ig és tovább –, a film iránti szeretet újra és újra megtalálja csatornáit, kialakítja saját gyakorlatait.⁸

Utak és dilemmák a filmklubok nemzetközi történetében

Egyik oldalról a filmművészet mind a befogadás, mind az érthetőség tekintetében az egyik legdemokratikusabb művészeti formának tűnhet, másrésről viszont a nagy befektetésigényű gyártó-forgalmazó szisztémában a tőkeérdek és a cenzúra alapvetően szabta meg a filmkultúra kereteit. A filmklubok kezdetben ezeket a két háború között kialakuló határokat feszegették.

Az első világháborút követően az 1920-as évtized a radikális művészeti megújulást hirdető avantgárd mozgalom szellemében a kísérletezésről, a meglévő kánonokkal és világrenddel szembeni kritikáról szólt. A fennálló konvenciók megkérdőjelezése kötötte össze az európai filmművészeti avantgárd különböző – a képzőművészeti izmusokból inspirálódó – nemzeti irányzatait: a német expresszionizmust, a francia impresszionizmust, a konstruktivizmusból merítő szovjet montázsiskolát és a dadaista, szürrealista filmművészetet.⁹ A korai filmklubokat ebben az avantgárd szellemi keretben szervezték meg az 1920-as években.¹⁰ A célok

⁸ Thomas ELSAESSER: *Cinephilia or the Uses of Disenchantment*. In: Marijke de VALCK–Malte HAGENER (eds): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005. 27–43 DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048505449-003>.

⁹ Az irányzatokról lásd: Kristin THOMPSON–David BORDWELL: *A film története*. Palatinus Kiadó, Budapest, 2007. 115–122., 129–134., 150–163., 197–203.

¹⁰ A mozgalom részét képezte annak az általánosabb folyamatnak, amely a filmkultúra megjelenéseként és intézményesítéseként írható le a két háború közötti időszakban. Mindez magában hordozta a filmművészet státuszának elismeréséért, a műfaj népszerűsítéséért, kutatásáért, egyszóval a reflexió erősítéséért való kiállást. Ennek szellemében az 1920-as években kezdték szisztematikusan összegyűjteni és szélesebb körben terjeszteni a filmművészettel kapcsolatos is-

között a filmipari mainstream forgalmazásból kimaradó minőségi filmek vetítése, a nézői tudatosság és filmértés fejlesztése, az alternatív esztétikai szempontból magasabbra értékelt filmművészeti irányzatok, illetve konkrét alkotók és alkotások támogatása fogalmazódott meg.¹¹ Az 1920-as évek elején Párizsban alapított *ciné-club*ök fő törekvése az volt, hogy megteremtsék a széles közönségtől elzárt amatőr, avantgárd filmek fórumait.¹² Magánemberek béreltek mozitermet, invitálták barátait, a film megtekintését követően véleményt mondtak, sok esetben pedig a rendezőt is meghívták a beszélgetésre. Ezáltal arra is kísérletet tettek, hogy megszervezzenek egy tudatos moziszerető közönséget, amely aztán képes lehet hatni a filmiparra.

A téma kurrens kutatója, Malte Hagener értelmezésében a nagyvárosokban létrejövő, jellemzően szélesebb közönséget megmozgató filmklubok olyan társadalmi szervezetekként határozhatóak meg, amelyek keretet biztosítanak a filmek megtekintéséhez és megvitatásához, az elméletek kidolgozásához, valamint a filmek terjesztéséhez és készítéséhez.¹³ A kereskedelmi mozikkal ellentétben, amelyek egy filmet a sztár vagy az izgalmas cselekmény reklámjával igyekeztek eladni, a *ciné-club*ök célja az volt, hogy a filmek iránt lojális rajongókat, minden egyes vetítéshez törzsközönséget toborozzanak. Az avantgárd által követett médiastratégia részét képezték a magazinok, a szórólapok, a be-

mereteket. Két évtized alatt, az 1920-as és 1930-as években olyan intézmények, gyakorlatok és érvek jöttek létre, amelyek azóta is meghatározóak. A következő évtizedben Európa-szerte születtek archívumok, fesztiválok és filmintézetek. Lásd: Malte HAGENER: Introduction: The Emergence of Film Culture. In: Malte HAGENER (ed.): *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919–1945*. Berghahn, Oxford–New York, 2014. 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781782384243-003>.

¹¹ A filmklubok és általánosan a befogadás és forgalmazás történetével kapcsolatos kutatói érdeklődés más területekhez képest – mint a gyártás, alkotás, filmesztétika – viszonylag későn, az elmúlt évtizedekben élenkült meg igazán.

¹² A párizsi La Pépinière moziban 1920. június 12-én Louis Delluc, Georges Denola és Charles de Vesme által szervezett és rendezett, Émile Cohl francia animátor munkásságának szentelt vetítést gyakran említik jelentős kiindulópontként.

¹³ Malte HAGENER: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007. 78. DOI: <https://doi.org/10.3167/9781782384236>.

szélgetések, amit aztán más tevékenységek, például kiállítások is követtek.¹⁴

A filmklubok nemcsak a befogadás terén próbáltak alternatívát kínálni, de a hivatalos gyártásrendszerből kiszoruló amatőr filmkészítés előtt is kaput nyitottak. Sőt a filmkészítők nemcsak vendégként bukkantak fel, hanem előfordult, hogy maguk az alkotók (vagy leendő művészek) szerveztek filmklubot. A szürrealista film későbbi nagymesterének, a tizenhét évesen még alighanem önmagát kereső, a Madridi Egyetemen agronómus-, majd mérnökhallgató Luis Buñuelnek az első ismert filmmel kapcsolatos akciója egy egyetemi filmklub megszervezése volt.¹⁵ A filmklubok tehát termékeny közegként működtek amatőr filmkészítők, kísérletezők számára. Egyfajta iskolaként funkcionáltak, hozzájárulva ahhoz, hogy egyes alkotók professzionális filmesekké váljanak. Ez a folyamat nemcsak az avantgárd centrumában, füstös montmartre-i utcákban zajlott, de a hasonlóan izgalmas forrongásban lévő félperiférián, mint például egy zág-rábi fotóklubban is.¹⁶

A részvételiség és emancipatorikus alternatíva dilemmái

A filmklubok tehát próbáltak alternatív gyakorlatokat kialakítani és kiszabadulni a kapitalista szórakoztatóipari buborékból, ez a cél ugyanakkor számos belső ellentmondást hozott magával. A részvételiség és öntevékenység egyrészt ellentmondásba került a politikai felvilágosítást célzó agitatív szándékkal, másrészt a progresszívnek számító filmalkotások megértéséhez szükséges kulturális tőkével és elit nézőponttal. Miközben a mozgalom megfogalmazott emancipatorikus, pedagógiai célokat, illetve a kapitalista filmgyártás és a hollywoodi mozisémák alternatíváit kereste, végig meghatározó maradt egyfajta középosztályi

¹⁴ Uo.

¹⁵ Thorold DICKINSON: Film Societies. *Journal of Aesthetic Education*, 1969/3. 89.

¹⁶ Greg de CUIR, Jr.: Early Yugoslav Ciné-Amateurism. Cinéphilie and the Institutionalization of Film Culture in the Kingdom of Yugoslavia during the Interwar Period. In: Malte HAGENER (ed.): *The Emergence of Film Culture*. I. m. 162–179. DOI: <https://doi.org/10.3167/9781782384236>.

leereszkedő attitűd, ami a „még nem elég képzett” vagy „elmáradott izlésű” néző felemelését tartotta feladatának. Hagener értékelése szerint a két háború között működő filmklubok „összeségében előkelőek és elitisták maradtak”.¹⁷ Különösen igaz volt ez például az angol filmklubok (*film societies*) meghatározó részére, mindenekelőtt a zászlóshajónak számító, 1925-ben alapított központi *The Film Society* klubra, ahol már a tagdíj is olyan magas volt, hogy munkások nem engedhették meg maguknak.¹⁸ Ez az ellentmondás persze nem választható el attól a tágabb dilemmától, amely az avantgárd irányzatok sajátja: olyan művészeti formák feldolgozása által próbáltak kritikus, tudatosító nevelő munkát elvégezni, amelyek befogadásához olyan szintű kulturális tőkére volt szükség, ami szinte kizárólag a polgári középosztály tagjai számára lehetett adott.

Ez a dilemma megjelent abban a vitában is, amely a filmek „helyes” befogadásáról szólt, miszerint hangos-kritikus vagy jól nevelt-civilizált nézőkre van-e szükség? A szakirodalom tanúsága szerint a francia *ciné-club*ökben és más filmklubmozgalmakban már korán megjelentek a közönség részvételét ösztönző protokollok. A vetítés utáni beszélgetések és kérdőívek azt ígérték, hogy a passzív nézőkből aktív és kritikus közönséget formálnak. A filmklubok szervezői azonban az illem nevében gyakran korlátozták a nézői részvétel lármásabb formáit. Ez a feszültség – Rielle Navitski filmtörténész szerint – az osztályhierarchiákra utal, s ez az elitista vonás beágyazódott a filmklubok demokratizáló projektjébe, ezáltal a filmek megbecsülésének tanult formáit igyekezett a tömegek körében elterjeszteni, miközben a vezetőség, sőt a tagság nagyrészt közép- és felsőosztálybeli maradt.¹⁹

Az emancipatorikus célkitűzések és a részvételi módok tekintetében ugyancsak fontos tényező a filmklubok esetén, hogy mekkora hangsúlyt helyeztek a politikai tudatosításra. A burzsoá-polgári jellegen túl ugyanis éppen a politizáltság szintje

¹⁷ Malte HAGENER: *Moving Forward, Looking Back*. I. m. 91.

¹⁸ Uo. 92.

¹⁹ Rielle NAVITSKI: *Transatlantic Cinephilia. Film Culture between Latin America and France, 1945–1965*. University of Oakland, California Press, 2023. 51. DOI: <https://doi.org/10.2307/jj.7762646>.

jelentette a filmklubok közötti egyik legfontosabb különbséget. Az avantgárd esetében persze nem lehet élesen különválasztani a politikai és az esztétikai célkitűzéseket, mégis érzékelhető egyfajta különbség abban, hogy az egyes kollektívák melyik irányt hangsúlyozták erőteljesebben. A mozgalmon átívelő célon – a filmszerető közönség ízlésének emelésén – túl megjelentek olyan radikálisabb baloldali szellemiségű filmklubok, amelyek a munkásosztály forradalmi energiájának erősítését célozták.

Szemben a francia, holland vagy brit tendenciákkal, Németországban a nézői csoportosulásokra erősebb politikai beágyazottság volt jellemző, ami részben abból fakadt, hogy az egyes vetítések szervezésében különböző baloldali pártok, munkás(szak) szervezetek is aktívan részt vettek.²⁰ A politikusabb filmklubok ugyanakkor megjelentek azokban az országokban is, ahol a nézői filmkultúra erősebben épült a *cinefilia* és a polgári kultúra talapzatára. Emblematikus példája volt ennek az 1928-ban a kommunista író, Léon Moussinac által alapított *Les Amis de Spartacus* (Spartacus barátai), ahol a Franciaországban betiltott szovjet filmeket is vetítették. A Párizs után vidéki városokban is elterjedő és rövid idő alatt több tízezres taglétszámot elérő klubhálózatot kilenc hónap után be is tiltották a francia hatóságok.²¹ A jól nevelt, gentlemanszerű *The Film Society*vel szemben Angliában is megalakult a politizáló baloldali alternatíva, a *Federation of Workers' Film Societies*.²² Sokatmondó, hogy azok-

²⁰ Malte HAGENER: *Moving Forward, Looking Back*. I. m. 85–87. Vö. Michael COWAN: *Film Societies in Germany and Austria 1910–1933*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2023. 189–199. DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048555727>.

²¹ Rielle NAVITSKI: I. m. 42.

²² A távolságtartóbb, elitistább attitűd leírása ölt testet Thorold Dickinson nemzetkarakterológiai értékelésében, aki maga is részt vett a brit filmklubok szervezésében: „A latin cine-club és az angolszász film-societies között markáns különbség mutatkozott. Az előbbi mennyiségileg és minőségileg is gazdagabb volt, mint az utóbbi. A cine-club különösen a bemutató, vetítés és vita politikáját alakította ki, mindezt egy ülés keretében, míg a film society-beliiek megelégedtek azzal, hogy a vetítést néha vezető beszéd előzte meg, amely bemutatta a programot a készítő munkájának és a készítés körülményeinek összefüggésében, de ritkán tett kísérletet a szervezett vitára, kivéve egy alkalommal, amikor csak a közönség lelkes tagjait vonták be. Az angolszász közönségnek mindig is több időre volt szüksége ahhoz, hogy megrágja a szemlélődés csiráját, és hogy

nak a forradalmi energiákat célzó szovjet filmeknek a vetítésére, amelyeket az elitklubok bemutathattak, a munkásság számára szervezett klubok nem kaptak engedélyt.²³

A korábban körülírt ellentmondások a politikai aktivitás kérdéseit is áthatották. Míg azokat a klubokat, amelyek az esztétikai hangsúly mellett a hasonló filmeket kedvelő közönség művészeti elvárásaira építettek, a rendszerkritikus hangvétel és a társadalmi hozzáférés szűkössége határozta meg, addig a tudatosító-agitatív energiákat célzó nézőcsoportokban a felülről szervezett vetítések jellege miatt az öntevékeny részvételiség szenvedhetett csorbát.

A két háború közötti időszakban megjelenő sajtóorgánumok tanúsága szerint bár Magyar Filmklub néven működött egyesület 1945 előtt Magyarországon is, ennek semmilyen értelemben nem volt köze a nyugati filmklubokhoz. Minden ízében burzsoá kaszinószerű szervezete volt a magyar film- és moziszakmának. Az elegáns Rákóczi úti Royal Szállóban többek között fogadások, szerencsejáték és exkluzív vetítések zajlottak. A Rejtő-jelenetek hangulatát idéző tudósításokban visszatérő Filmklub esete alighanem inkább a Horthy-korszak fővárosi bünszervezeteinek elemzésére lenne alkalmas, ahol a cikkek tanúsága szerint előfordult székházmutyi, folytak rágalmazási perek és legfőképpen illegális kártyapartik. Olyannyira, hogy 1936-ban a „kártyajátékokkal kapcsolatban érvényben levő jogszabályok rendelkezéseinek” be nem tartása miatt immáron „kártyázó klubnak” nevezett intézményt a belügyminiszter be is záratta.²⁴

Fordulatok a filmklubok nemzetközi történetében

Az 1920-as évek elején induló felívelés megközelítőleg az 1930-as évek derekáig tartott. Az 1930-as évek közepére-végére számos filmklub eltűnt, politikai, kormányzati, oktatási vagy le-

kitisztítsa érzelmeiből a valóban nagy hatású, azonnali élményt, mint a latin közönségnek.” Thorold DICKINSON: I. m. 89. – A szerző fordítása.

²³ Malte HAGENER: *Moving Forward, Looking Back*. I. m. 97.

²⁴ Felfüggesztette a belügyminiszter hat kártyázó klub működését, hat másik klub ellen vizsgálatot rendelt el. *Pesti Napló*, 1936. szeptember 11. 7.

váltári intézménnyé alakult át, vagy olyan amatőr szervezetté vált, amely nagyrészt nélkülözte a szélesebb társadalmi és politikai programot, nem is beszélve a forradalmi lelkesedésről. Egyrészt azokat a klubokat, ahol megjelenhetett volna a kritikus tömeg, nemritkán politikai okokból tiltották. Másrészt a művészeti fókuszú klubok egy része nem állt meg a saját lábán, niche maradt, sőt több filmklub műsora egyre inkább idomult a mainstreamhez közelebb álló művészmozik programjához. A filmklub által megszólított közönséget potenciális új piacként fedezték fel, és szívták el a nagy kereskedelmi szolgáltatók.²⁵

Ezzel párhuzamosan a művészeti avantgárd lendülete is kifutott az 1930-as években, nem kis részben a totalitárius rendszerek korlátozó hatásainak következtében. Nem volt ez másképpen a filmművészet esetében sem, ahol az 1920-as évek filmnyelvi újításait, kísérletező szellemét és a sokak által a filmművészet csúcsát jelentő időszakot a hangosfilm megjelenésével egy új korszak váltotta fel. Ha nem is feltétlenül lett igazuk azoknak, akik attól féltek, hogy – André Bazin megfogalmazásában – a „hangosfilm realizmusa értelmetlen zűrzavarrá változtathatja át” a „képek tökéletes birodalmát”, a korszak filmkultúrájával kapcsolatos gondolkodásban mégis alapvető változást jelentett.²⁶

A filmklubmozgalom így csak a második világháborút követően kapott új lendületet a centrumországokban, ezzel párhuzamosan pedig a perifériákon is terebélyesedni kezdett. Ebbe a folyamatba illeszkedik a nemzetközi ernyőszervezet, a *Fédération Internationale des Cine-Clubs* (Filmklubok Nemzetközi Szövetsége) megalakítása 1947-ben. A mozgalom baloldali szellemisége itt is megmutatkozott: az alapítók között olyan ismert figurák szerepeltek, mint a francia kommunista filmkritikus Georges Sadoul, vagy az elnyomott osztályok világát korábban ismeretlen hitelességgel bemutató olasz neorealizmus egyik fő teoretikusa, forgatókönyvírója, Cesare Zavattini. Eközben, bár léteztek a két háború közötti időszakban is, mégis 1945 után terjedtek el nagyobb számban a latin-amerikai filmklubok is.

²⁵ Malte HAGENER: *Moving Forward, Looking Back*. I. m. 108.

²⁶ André BAZIN: A filmnyelv fejlődése. In: André BAZIN: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 24.

Ezek kezdetben – néhány kivétellel, mint a kommunista szervezésű mexikói *Cine Club Progreso* – inkább a kevésbé átpolitizált francia mintát követték, a filmművészet mélyebb megértését, a tudatos filmszerető néző formálását tűzték ki célul.²⁷

Bár különböző előzmények után, mégis hasonló alapokra – államszocialista berendezkedés, kultúrafinanszírozási szisztéma és marxista-leninista kultúrpolitika – érkezett meg a filmklubmozgalom 1948 után a szovjet blokk országaiba. Kelet-Európában az ötvenes években a filmklubok, minden bizonnyal hasonló minta szerint, az alulról jövő állampolgári lelkesedés és a centralizált kultúráirányítás tengelyében jöttek létre. Az indulás is hasonló ütemben zajlott, például Lengyelországban 1956-os, Magyarországon 1957-es kezdőponttal. A *szocialista filmklub* megjelenése ugyanakkor egy egészen új helyzetet teremtett. Az ideológiai alapállás szerint a szocialista államban az üres szórakoztatóipari célokat kiszolgáló kapitalista filmipar és az ahhoz tartozó, a tőke és a magántulajdon elvével szemben kritikus hangokat cenzurázó művészeti kánon rendszerét – hivatalosan – lebontották. A probléma tehát elvileg meg is lett oldva, ahogy egy keményvonalas keletnémet kommunista politikus, Eberhard Richter 1956-ban megfogalmazta: „[ú]gy véljük, hogy diákfilmklubra mint független szervezetre nincs szükség. A nyugati országok filmklubjainak feladata, hogy a művészileg értékes filmeket a nagyközönség számára elérhetővé tegyék. Munkás- és parasztállamunkban a művészileg értékes filmek az egész lakosság számára hozzáférhetőek, és szinte minden moziban vetítik őket.”²⁸ A kérdés így az volt: ha maga a szocialista rendszer végzi el az emancipatorikus munkát, a rendszerkritikus energiákra – ahogy más 1945 előtti progresszív művészeti irányzatok esetében is – pedig már nincs szükség, akkor mi lehet a filmklubok célja, és hogyan helyezhetők el azok az alulról felfelé (*bottom-up*)

²⁷ Rielle NAVITSKI: I. m. 50–51.

²⁸ Az idézet forrása: Fernando Ramos ARENAS: From Stalinism to Cinephilia: The Emergence of East German Film Culture in the 1950s. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2019/2. 1–2. DOI: <https://doi.org/10.1080/01439685.2018.1527066>.

építkező öntevékeny részvételi szerveződés és a felülről lefelé (*top-down*) centralizált művelődéspolitiká tengelyében?

Filmklubmozgalom Magyarországon

A magyarországi filmklubok megszervezése körül is a fenti ideológiai és politikai dilemmák merültek fel. Egyrészt a kapitalista filmiparral szembeni „értékes” művészet elvben elérhetővé vált, sőt a filmátvétel feladata elsősorban ezek felkutatása és megvásárlása volt, illetve magával az állami gyártással szemben is az volt az elvárás, hogy ilyen filmeket állítson elő. Másrészt az 1957 után kialakuló közművelődési intézményrendszer problémái is meghatározták az ebbe a hálózatba kerülő filmklubokat.²⁹ Felvetődött a kérdés, hogy azok mennyire válhatnak öntevékeny jellegű társadalmi-kulturális formává vagy jutnak egy felülről kontrollált, mozgalmi jellegét elvesztő gyakorlat sorsára. Továbbá hogy milyen irányok mutatkozhattak e két dimenzió által kijelölt társadalmi játéktérben, mennyiben hordozhassanak társadalomkritikus potenciált és hogyan viszonyuljanak a baloldali emancipatorikus törekvésekhez?

Azért sem könnyű egységes válaszokat adni e kérdésekre, mert egy sokszínű, heterogén hálózatról beszélhetünk. Filmklubot ugyanis nemcsak a filmellátó-szervezőként fontos szerepet vállaló Filmtudományi Intézet, hanem számos más társadalmi szervezet is fenntarthatott, így többek között a Tudományos Ismeretterjesztő Társaság (TIT), a Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) vagy a Szakszervezetek Országos Tanácsa (SZOT). A filmklubok ilyen módon horizontális hálózatként fonódtak bele a Kádár-korszak közművelődési rendszerébe. Az említett országos kulturális és társadalmi szervezetek működtették őket, de lokális intézményekbe voltak beágyazva, mint egyetemek/főiskolák, középiskolák, helyi szakszervezeti csoportok, üzemek. A műve-

²⁹ Az 1957-től kialakuló politikai esztétikai kánonnal kapcsolatban lásd: György Péter: *A hatalom képelete. Állami kultúra és művészet 1957–1980 között*. Magvető Kiadó, Budapest, 2014.

lődési házak és mozik pedig sok esetben nem pusztán az infrastruktúrát biztosították, de saját filmklubot is szerveztek.

A mozgalom elindulása szorosan kapcsolódik a Színház- és Filmtudományi Intézet (1959-től Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum) 1957-es megalakulásához és annak részeként a filmarchiválás intézményének és gyakorlatának kialakításához.³⁰ A klubok kópiákkal való ellátását kezdetben kizárólag a Filmtudományi Intézet koordinálta, az általa birtokolt és vetítésre alkalmas állapotban lévő tekercsekről elkészült címlistából a klubok vezetői választhattak a csoport aktuális tematikája (szerző, ország, filmművészeti irányzat, társadalmi téma stb.) szerint. Később az intézet az archív filmek biztosításáért felelt, míg az „újabb” filmek kölcsönzését a nagy állami filmforgalmazó vállalat, a MOKÉP látta el. A filmklubokat vezető előadók a közművelődési rendszer különböző szintjeit képviselték: a diáklklubok esetén elsősorban pedagógusok, más csoportok esetén népművelők, művelődési házak igazgatói vagy az adott – filmes vagy más – szakma képviselői.

Az 1973–1975 közötti időszakra vonatkozó beszámolókból a szervezeti forma és a tagság alapján a filmklubok három karakteres típusát lehet megkülönböztetni. Legnagyobb számban egyetemeken, főiskolákon és középiskolákban működő diáklklubokat látunk; ezt követték a KISZ, illetve különböző vállalatok, közművelődési intézmények által fenntartott ifjúsági filmklubok; harmadikként pedig az üzemek, kulturális intézmények, szakszervezetek, munkásszállók által fenntartott, döntően ipari munkások látogatta csoportok. Ezek mellett előfordultak más – karakteres jegyeket kevésbé mutató – vegyes tagságú és

³⁰ A megalakuló intézmény a Filmmúzeum után a legfontosabb bevételi forrásaként tekintett a filmklubmozgalomra, nemcsak kópiákat, de tájékoztató anyagokat, szakirodalmat biztosított és filmklubvezetőket képzett. HUSSEIN Evin: Lajtan innen. A magyar filmarchívum létrejöttének viszonyosságai a kezdetektől az önálló intézményig, 1959-ig. *Metropolis. Filmelméleti és Filmtörténeti Folyóirat*, 2023/4. Forrás: <https://www.metropolis.org.hu/lajtan-innen> (Letöltve: 2026. 05. 12.)

már nevükben is kifejezetten az idősebbeket megszólító „felnőtt” filmklubok is.³¹

Az, hogy milyen tevékenység zajlott egy filmklub eseményen, függött tehát annak közegétől, a nézőktől, a vetítést menedzselő szervezettől, a levezető előadótól és persze a vetített filmtől. Egészen más világ tárulhatott a résztvevő elé a mezőtúri KISZ-filmklubban, ahol egy 1930-as évekbeli francia melodramát vetítették, vagy Budán, ahol a Budapesti Műszaki Egyetem kollégiumában a Gulyás testvérek szociografikus erejű kortárs filmjének, a *Vannak változásoknak* a megtekintését lelkes beszélgetés követte az alkotókkal.

A filmklubokban vetített filmek kiválasztása a kópiák technikai feltételei mellett részben ugyancsak a szervező intézményen és a választott filmtörténeti tematikán múltott. Hogy a filmek kiválasztásának döntésébe bevonták-e a tagságot, már a részvételiség egyik fontos faktorának tekinthető. A filmklubok így fontos kultúraközvetítő szerepet láthattak el, olyan alkotásokat is bemutatnak, amelyek a mozik programjában marginális helyen szerepeltek (például az újhullám fontos darabjai).³² Eközben viszont – ahogy később látni fogjuk – kialakult egyfajta feszültség aközött, hogy a kultúrpolitika részben emancipatorikus nézőpontokat is érvényesítő elvárásai szerint a közönségnek mit „kellene” néznie, és az emberek mit néznek valójában.

A kutatás jelen fázisában az eredeti forrásanyagot elsősorban a Filmtudományi Intézet iratanyaga jelenti, mely intézmény a kópiával való ellátáson túl saját filmklubokat szervezett, a teljes hálózatra vonatkozó adatokat gyűjtött, elemzéseket készített, valamint az egész mozgalmat átlátó intézményként egy formális ernyőszervezet, a leendő Filmklub Szövetség megalakításán

³¹ A kategóriák természetesen nem kizárólagosak. Sok esetben az ifjúsági filmklubokat is látogatták munkások, és vannak olyan csoportok is, ahol teljesen változatos a résztvevők életkori és társadalmi háttere. Beszámolók a filmklubok tartalmi munkájáról. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 25. ó. e.

³² SZILÁGYI Erzsébet: A filmklubtagok filmizlésének, filmműveltségének jellegzetességei az 1990-es évek első felében. *Kultúra és közösség*, 2020/5. 97–98. DOI: <https://doi.org/10.35402/kek.2020.5.15>.

dolgozott.³³ A filmklubmozgalom hazai indulását az intézet egy feljegyzésben így foglalta össze:

A Filmtudományi Intézet és Archívum (akkor még Színháztudományi és Filmtudományi Intézet) 1957-ben indította el a filmművészeti ismeretterjesztést szolgáló ún. Filmbaráti kör filmklub mozgalmat. Budapesten és szerte az országban Filmbaráti körök alakultak, amelyekben általában kéthetenként ismétlődő, összefüggő tematikát felölelő filmsorozatok kapcsán filmtörténeti, filmesztétikai előadással egybekötött vetítések zajlottak le. Ezek a sorozatok rövidesen igen népszerűek lettek, sok lelkes érdeklődőt vonzottak. [...] hozzájárultak a filmműveltség terjesztéséhez, sok lelkes filmbarátot neveltek. Hatásuk ösztönösen hatott a hivatásos népművelő szervekre (TIT, SZOT), felhívta figyelmüket a filmművészeti ismeretterjesztés hasznosságára.³⁴

A mozgalom deklarált céljai szerint jóval inkább műveltségi, esztétikai-nevelési programot hirdetett, ami az intézet értékelése szerint kezdetben – az 1960-as évek elejéig – kifejezetten sikeresnek volt mondható.

A Filmtudományi Intézet feljegyzése szerint létrejöttek a nézői csoportok különböző típusai. Elsőként a filmbaráti körök, amelyek nagyobb létszámú, inkább formális közösségek voltak, amelyeket az informális jellegű, öntevékeny filmklubok előszobáiként képzeltek el. A köröknek a tervezett működési szabályzat szerint minimum kétszáz fővel kellett rendelkeznie, az elérhető filmkínálat és a tagság kívánságainak figyelembevételével a filmkör vezetése választotta ki a tematikát.

A filmbaráti körök tematikáját négy, hat vagy nyolc előadásból állítjuk össze. Ezek az előadások egy kérdés köré csoportosított filmeket mutatnak be, amelyeket esetenként 30 perces előadás előz meg. Az előadás az adott témakör olyan kérdéseit világítja meg, amelyre a film választ ad a hallgatóságnak és a hallottak alapján további gondolatokat ébreszt. [...] A filmbaráti köröket

³³ A kutatás későbbi szakaszaiban fontos lesz a további szervezeteknek az iratanyagát áttekinteni, amely kiegészítheti a filmklubot szervező és látogató résztvevőkkel készítő orál history interjúkat.

³⁴ Feljegyzés: tárgy, a Filmklub Szövetség megalakítása, előzmény: a filmklub-mozgalom kialakulása és helyzete 1960-ig. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ó. e.

elsősorban kultúrotthonokban, másodsorban mozgóképszínházakban szervezik meg.³⁵

A második lépcsőfokot maga a filmklub forma jelentette volna, amire a filmművészeti ismeretterjesztés elmélyültebb gyakorlatként tekintettek: „tagjai a filmművészet sajátosságaival, formanyelvével, irányzataival intenzívebben foglalkoznak, és nem csupán passzív hallgatói egy előadásnak, szemlélői a vetítésnek, hanem elemző vitát folytatnak, esztétikai kérdésekről a filmek tartalmi és formai elemzésével”.³⁶ A formailag is filmklubként értékelt kollektívák kisebb taglétszámmal működtek (harmincnyolcvan fő), magasabb szintű részvételi lehetőséggel és a kádári demokratikus önképnek megfelelően a vita szerepének hangsúlyozásával: a „foglalkozásaikon játékfilmek, dokumentumfilmek, tudományos ismeretterjesztő filmek, rajzfilmek szerepelhetnek, a filmek vetítését az elemzés vagy a vita szükségessége szerint megszakíthatják”.³⁷

A központosítás kérdései az államszocialista művelődési rendszerben

A Filmtudományi Intézet az 1960-as évtized elején megtorpanást érzékelt a mozgalomban. Ezért az intézet vállalta a moziforgalmazásból már kikerülő archív filmek kölcsönzését, nemcsak kiadványait kínálta fel, hanem kutatóit is előadások, illetve konzultációk tartására. Ugyanakkor az apparátusukat már nem érezték elégségesnek a szervezeti és gyakorlati teendők ellátására, így azt a TIT-re testálták. Így indult az az államszocialista szervezetek közötti küzdelem, ami a következő évtizedek vitáit meghatározta. Ekkor jelent meg a korszakkal kapcsolatban ismerős *még nem* típusú narratív keret, amely szerint a „mozgalom számos sikert aratott, de *még nem*

³⁵ Működési szabályzat a filmklubok és filmbaráti körök számára (1966). HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ó. e.

³⁶ Uo.

³⁷ „A filmklubok élén választott vezetőség áll, ők állítják össze a tematikát, amihez központi jóváhagyás volt szükséges.” Működési szabályzat a filmklubok és filmbaráti körök számára. Uo.

tölti be a legmegfelelőbb helyét a szocialista világban”, amely értelmezés tökéletesen beleillett a kádári modellezett önkritikus diskurzusba. Az intézet – vélhetően az 1960-as évek végén született – értékelése szerint:

[a]z átadás után eltelt néhány év alatt azonban világos lett, hogy ez a megoldás nem volt szerencsés. Kiderült ugyanis, hogy a TIT-ben a filmművészeti ismeretterjesztést bár fontosnak tekintik, de irányítását elméletileg, módszertanilag nem tudják kellően biztosítani. Fenntartását elsősorban anyagi előnyei miatt vállalják, mert bevételeiből finanszírozni tudják az ismeretterjesztés más – fontos – de gazdaságilag deficitese ágait. A szükséges elvi, módszertani irányítás és ellenőrzés hiánya miatt a filmklubok műsorprogramja fokozatosan romlott. Eluralkodott bennük az eklektikus jelleg, az elmaradt ízlés kiszolgálása, a filmműveltséget, a filmkultúrát adó ismeretterjesztés helyett.³⁸

Az érzékelt problémákra adott válaszként fogalmazódott meg a Filmtudományi Intézetben egy központi szervezet, a Filmklub Szövetség megalakításának terve. Alapszabálya szerint célja az lett volna, hogy a „filmművészetet és annak alkotásait a lakosság legkülönbözőbb rétegeivel megismertesse”, valamint hogy kidolgozza a filmkultúra terjesztésének eszmei irányvonalát, szakmai feladatait, előadókkal, filmekkel és kiadványokkal segítse a filmklubok működését, elősegítse a klubok különböző fokozatainak kialakítását (filmbarát köröktől a vitaklubokig), segítse az előadók képzését.³⁹ Végül pedig, hogy a nemzetközi tapasztalatcsere érdekében filmek cseréje és vétele céljából erősítse a kapcsolatot a Filmklubok Nemzetközi Szövetségével.⁴⁰

³⁸ Feljegyzés: tárgy, a Filmklub Szövetség megalakítása, előzmény: a filmklubmozgalom kialakulása és helyzete 1960-ig. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ő. e.

³⁹ Továbbá, hogy „emelkedjen a nézők filmkultúrája, filmesztétikai műveltsége, a filmművészet és a közönség szoros kapcsolatával a kettő között kívánatos kölcsönhatás érvényre jusson”. Magyar Filmklub Szövetség alapszabálya (1967. április 19.) HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ő. e.

⁴⁰ Utóbbi fontos cél volt ugyanis, hogy ilyen módon a Magyar Filmklub Szövetség jobb esélyekkel kezdeményezheti felvételét a nemzetközi szövetségbe, így hozzáférhetővé válnának olyan külföldi filmek, amelyekkel a filmarchívum addig nem rendelkezett, másrészt egy ilyen központi szervezet révén jobban koordinálhatóvá válhat a mozgalom. A fejlődés érdekében más technikai, infra-

Az anyagi érdekeltségnek tett kompromisszumok miatt rossz gazdának bélyegzett TIT ironikus módon, egyúttal jó taktikai érzékkel éppen azzal érvelt, hogy a szövetség központosítási terve túlságosan bürokratikus, túlzott terjeszkedésével sértené a filmklubok párthatározatba foglalt önállóságát.⁴¹ Álláspontjuk szerint a mozgalom fejlődéséhez tiszteletben kell tartani és egyenlő jogokat kell biztosítani a fenntartó szervezeteknek (TIT, SZOT, KISZ). A Filmtudományi Intézet persze visszautasította a kritikákat, és arra hivatkozott (aligha minden alap nélkül), hogy a TIT-nél csupán nem örülnek annak, hogy a javaslat szerint a klubok jövedelmének 50%-a hozzájuk került volna.⁴² A kultúra irányításának „demokratizálását és decentralizálását” hirdető reformléggörben nem ment át a központosítási szándék.⁴³ A Filmtudományi Intézet feljegyzése szerint a Filmklub Szövetség alapszabályát nem fogadták el, mert jogi akadályokba ütközött, így az csak mint formális szerv működhetett volna, egyben a tervezett alapszabály-módosítást is sürgős feladatként kezelték.⁴⁴

strukturális feladatok is megjelentek: kópiaállomány bővítése (főleg a keskeny-filmes), a képzett előadógárda megteremtése, színvonalas, de alacsony áron forgalomba hozható népszerűsítő irodalom. Feljegyzés: tárgy: a Filmklub Szövetség megalakítása, előzmény: a filmklub-mozgalom kialakulása és helyzete 1960-ig. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ó. e.

⁴¹ Alighanem a szakszervezetek és kisebb részben a tömegszervezetek munkájával kapcsolatos 1967-es párthatározatra utalhatott itt a TIT vezetése: Az MSZMP Központi Bizottsága Agitációs és Propaganda Bizottságának állásfoglalása a szakszervezet kulturális nevelő munkájának néhány időszerű kérdéséről. In: VASS Henrik (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1967–1970*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1970. 27–35.

⁴² Feljegyzés és javaslat a Filmklub Szövetséggel kapcsolatos problémákról (1967. november 16.) HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ó. e.

⁴³ A reformmodell szellemében az irányítás demokratizálása és decentralizációja volt a kulcsszó a korszakban, ami már 1966-ban *Az irodalom és a művészetek hivatása a társadalmunkban* című állásfoglalásban is megjelent. VASS Henrik (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1963–1966*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1968. 504–508. A kultúra reformprogramjáról lásd: KALMÁR Melinda: Az optimalizálás kísérlete. Reform-modell a kultúrában. 1965–1973. In: RAINER M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. 1956-os Intézet, Budapest, 2004. 161–198.

⁴⁴ Feljegyzés és javaslat a Filmklub Szövetséggel kapcsolatos problémákról (1967. november 16.). HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ó. e.

Anélkül, hogy a vita részleteiben elmerülnénk, érdemes néhány tanulságot levonni, hiszen az itt megjelenő érvek is érzékeltesen jelölik ki a filmklubmozgalommal kapcsolatos alapvető dilemmákat az államszocialista korszakban.

- Legyen-e központosítás, amivel erősebb kontrollt lehet gyakorolni a filmen keresztül való nevelés, ismeretterjesztés folyamatában, ugyanakkor ellentétes a körök öntevékeny és demokratikus jellegével?⁴⁵
- Milyen filmeket vetítsenek a filmklubokban, ha az 1920-as, 1930-as évek műfaji filmjeinek egy része ideológiai okokból problematikus volt, miközben a szocialista korszak haladónak nevezett filmjeinek mennyisége nem volt elegendő, a nemzetközi művészfilmekhez pedig nem volt könnyű hozzáférni?
- Elfogadható-e a szocialista kulturális logikában anyagi érdekeltségre építeni a klubok működését, a bevettelt más kulturális és nem kulturális célokra fordítani (TIT, művelődési házak), vagy a létrejövő anyagi rést az államnak kell kipótolnia?

A kommersz, a giccs és a piszkos anyagiak – vetített filmek és a finanszírozás

A filmklubmozgalom kapitalista filmiparral szembeni kritikájában összekapcsolódott a gyártási és forgalmazási szisztémának, valamint a filmművészeti alkotások kommerciális kánonjának a kritikája. A szocializmusban ezek a problémák az elvek szintjén megoldódtak, hiszen a teljes intézményrendszert birtokló állam hivatalosan a politikailag elkötelezett progresszív filmek elkészülését támogatta. A valóságban ugyanakkor mindkét probléma megjelent a filmklubokkal kapcsolatban, vagyis mind a piaci spekuláció és anyagi érdekeltség, mind pedig az ideoló-

⁴⁵ Az intézményi háló központosításának részét képezte volna a vetítések melletti előadások forgatókönyvének előírása és a kapcsolódó oktatói segédanyagok és eszközök központi előállítása szemben a körök spontán jellegével és helyi adottságaival, igényeivel.

giai-esztétikai kánonba nem illeszkedő „elmaradott” filmek jelenléte.⁴⁶

A TIT filmklubokkal kapcsolatos működését végigkísérte a kritika, hogy valójában nem a filmklubok érdekeit helyezik előtérbe, hanem azokra keresztfinanszírozási lehetőségként tekintenek, és a bevételt kevésbé rentábilis tevékenységeik finanszírozására fordítják. A jelenség nem volt elszigetelt, általánosan megjelent a probléma, hogy egyes szereplők attitűdjét tekintve a „tradíciókból táplálkozik az a felfogás, hogy a filmklubokkal »keresni« lehet”.⁴⁷ A helyzetértékelés szerint anyagi érdekellentétek alakultak ki a filmek tulajdonosai, a vetítési helyek tulajdonosai és a klubokat működtető szervek között. A közművelődési hálózat különböző szintjei, a Filmintézet, a MOKÉP, a Megyei Moziüzemi Vállalatok és a kultúraszervezésben részt vevő szervezetek közötti együttműködés problémáit, a bevételek (vélt) öncélú, filmkultúrából kicsatornázó felhasználásának vádját összekötötték a filmválasztás kritikájával. „E törekvés egyik eredménye a programok eltorzulása, a régi jó filmek iránti nosztalgia továbbtáplálása.”⁴⁸

Mennyiben jelentett alternatívát a hivatalos filmforgalmazási és moziüzemeltetési rendszerhez képest a filmklubok programja? A vetítések tükrében a válasz ellentmondásos. A filmválasztás magában hordozta a feszültséget, ami az ideológiailag elvárt progresszív-emancipatorikus funkció, valamint a nézőknek és

⁴⁶ Ez a dilemma az államszocialista kultúra és kultúrpolitika egészét áthatotta. Már a kezdetektől el kellett magyarázni, hogy miért lehet elfogadható a Kádár-rendszer számára a passzivitás és figyelemelterelés eszközeként a rendszer számára hatékony, ugyanakkor ideológiailag ellentmondásos helyzetben lévő népszerű kultúra: miért és hogyan különbözik egymástól az eszképipista „rossz” kapitalista és a pihentető-aktivizáló „jó” szocialista tömegkultúra. Az 1953-tól, majd még inkább 1957-től az országba áramló tömegkulturális formákat saját legitimálására a rendszer felhasználta, miközben el is helyezte ebben az ideológiai magyarázó keretében. Lásd: TAKÁCS Róbert: A kultúra reformja – a reform kultúrája. *Eszmélet*, 2015. (27.) 107. 137–153.; TORDAI Bence: A Kádár-rendszer tömegkultúra-recepciója. In: KISANTAL Tamás (szerk.): *Művészet és hatalom*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2005. 142–156.

⁴⁷ Javaslat a Filmklub Szövetség megalakítására és a filmklubmozgalom korszerűsítésére (1969. december). HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ó. e.

⁴⁸ A szervezeti szétaprózódás és az ellentmondásos anyagi érdekek megoldására ő is egy egységes szervezeti keret kialakítását javasolta. Uo.

hatalmi érdekeknek is megfelelő szórakoztatás igénye között hűződött. Ezzel összhangban az 1968–1969-es szezonban vetített filmek listája alapján első ránézésre valóban a diskurzus egyik visszatérő ítélete, az eklektikusság juthat eszünkbe. Egyik oldalról képviseltették magukat a korábbi évtizedek olyan meghatározó filmművészeti irányzatai, mint a német expresszionizmus (*Dr. Caligari*; *Gólem*; *M – Egy város keresi a gyilkost*; *Metropolis*; *Utolsó ember*), a szovjet montázsiskola (*Anyu*; *Ember a felvevőgéppel*; *Patyomkin páncélos*; *Szentpétervár végnapjai*; *Sztrájk*), az olasz neorealizmus (*Biciklitolvajok*; *Csoda Milánóban*; *Róma, nyílt város*; *Róma, 11 óra*), vagy a francia új hullám (*Cléo 5-től 7-ig*; *Négyszáz csapás*; *Jules és Jim*; *Kifulladásig*; *Szerelmem, Hirosima*). A fentieken túl további jelentős alkotók – a rendes mozihálózatban is vetített – filmjeivel is megismerkedhetett a filmklubokat látogató közönség, többek között Akira Kurosava, Andrzej Wajda, Charlie Chaplin, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni vagy Orson Welles mozijaival.⁴⁹

Másik oldalról viszont úgy fest, hogy a nézők többnyire nem azokat a filmeket preferálták, amiket „kellett volna”. A filmművészeti szempontból kiemelt értéket képviselő, valamint progresszívnek számító filmek nézettsége jóval alacsonyabbnak bizonyult. Nem éppen a filmklubok avantgárd jellege mutatkozik meg például abban, hogy a lista legvégén, mindössze egyetlen vetítéssel és száz nézővel olyan alkotásokat találunk, mint a szürrealista klasszikus *Andalúziai kutya* vagy Szergej Eisenstein osztályharcos kísérleti első filmje, a *Sztrájk*.⁵⁰

A legnépszerűbb filmek között a burleszk klasszikusai mellett nagyrészt korai hangosfilmekkel találkozunk az 1930-as és 1940-es évekből. Az elsősorban amerikai, francia és magyar filmek erős műfaji sokszínűséget mutatnak – a drámai, vigjátéki és krimi műfajok mellett legtöbbször a romantikus elem tér vissza. Több tízezeren merülhettek el például a svéd királynő szerelmi életében a Greta Garbo főszereplésével készült *Krisztina királynő* vagy izgulhatták végig a románccal és bűnnel teli kódos

⁴⁹ Adatok a filmklubokban vetített filmekről és látogatói létszámról az 1968/69-es évadban. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ő. e.

⁵⁰ Uo.

utazásokat a harmincas évek francia melodrámai által.⁵¹ A nemzetközi műfaji – tehát nem a progresszívnek számító szerzői – filmek megtekintése mellett alighanem ugyancsak a „rossz fajta”, mégis a kádárizmus által engedélyezett nosztalgizálás részét képezhették az 1953 előtt még a „Horthy-fasizmus” ellenségesnek tekintett, majd a Kádár-rendszer első éveiben újra műsorra kerülő filmjei, mint a *Hyppolit*, a *lakáj* vagy az *Emberek a havason*.⁵²

Nézők és tanulók. Részvételiség és pedagógiai potenciál

A befogadói részvételiséggel kapcsolatos kérdések alapvetően arra fókuszáltak, hogy mekkora létszámú, a tagok milyen mélységű bevonásával működő filmklub volna ideális. A participáció és a pedagógiai kérdések ilyen módon össze is kapcsolódtak: míg a frontális előadásos módszer egy passzívabb, addig az intenzívebb, kollektív párbeszédre épülő forma egy aktívabb befogadót képzelt el. A források alapján képet kaphatunk ezeknek a nézői ideáltípusoknak a percepciójáról és részben az elképzelések és a létező gyakorlat közötti viszonyokról.

A vizsgált feljegyzések tanúsága szerint az 1968/1969-es évadban 175 filmklub működött az országban 46 742 főnyi taglétszámmal, ami a mozgalom történetében az addigi legnagyobb léptéknek számított. A klubtagság egy része állandó volt, egy másik része folyamatosan változott, közülük a többség alkalomszerűen csatlakozott egy vagy néhány programhoz.⁵³ A Filmtudományi Intézetnél a tartalmi munka értékelésében a tapasztalatok és a klubokhoz tartozó ideologikus elvárások mentén a nézői csoportok különböző típusait különböztették meg. Az

⁵¹ A top 10 így alakult: 1. *Modern idők* (rendezte: Charlie Chaplin, 1936), 2. *Nagy ábránd* (Jean Renoir, 1937), 3. *Krisztina királynő* (Rouben Mamoulian, 1933), 4. *Aranypolgár* (Orson Welles, 1941), 5. *Aranyláz* (Charlie Chaplin, 1925), 6. *Kétarcú nő* (George Cukor, 1941), 7. *Alvilág királya* (Julien Duvivier, 1937), 8. *Ködös utak* (Marcel Carné, 1938), 9. *Vörös kocsma* (Claude Autant-Lara, 1951), 10. *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932).

⁵² Adatok a filmklubokban vetített filmekről és látogatói létszámról az 1968/69-es évadban. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 25. ó. e.

⁵³ A filmklub mozgalom időszerű kérdései (1969). HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ó. e.

első csoportot tartották a legsikeresebbnek, ahol „tervszerűen felépített, a filmművészet fejlődéstörténetét átfogó programokkal, előadásokkal, vitákkal egybekötött színvonalas filmművészeti ismeretterjesztés folyik. A tagság e klubokban a filmeket nemcsak megnézi, hanem azokról vitatkozik is, egyénileg hozzáolvas”.⁵⁴ A feljegyzés elismerte, hogy ez a sikeres formula a klubok kis részében, főként a középiskolás, egyetemi és ifjúsági csoportok esetében valósult meg. A második, „egészséges szórakozási igényt kielégítő” csoport az értékelés szerint átmenetet képezett a „spontán mozinézó és »A bérletes« nézők között”, ahol az ideológiai elvárások szerint elmaradottnak számító szórakoztató alkotások iránti igény megmaradt, ugyanakkor a befogadó már nem utasította el az újabb és politikai-esztétikai elvárások alapján készült magasabb nivójú műveket, „filminformáltsága már jóval magasabb az átlag mozibajáróénál”.⁵⁵ Végül a harmadik típus az „elmaradt tudatot, ízlést szolgálja ki”, e nézők „érdeklődését »a régi magyar filmek« iránti nosztalgia vezeti”.⁵⁶

Az értékelésből kirajzolódik tehát, hogy a demokratikus vitakultúra ideológiai konstrukciója és a filmművészet politikai-esztétikai elvárásrendszere össze is kapcsolódott a filmklubok minősítésében: azt a nézőt, aki nyitott volt a progresszívnek tartott irányzatokra, potenciálisan aktívabbnak tekintették, olyanak, aki részt is vesz a vitában – míg az „elmaradt” filmekben nosztalgizálókat egyúttal rendre passzívabb, igénytelenebb befogadóknak látták.⁵⁷

Az 1960-as évek végének filmklubvitája is elsősorban arról szólt, hogy mennyire működnek „klubszerűen” ezek a nézői csoportok, és mennyire megfelelő a vetített filmek eszmei-művészeti színvonala. B. Nagy László az *Élet és Irodalomban* *Mennyi a sok?* címmel megjelent publicisztikájában társadalmi összevetésben inkább kevésnek értékelte a nagyjából 40 ezres tagsággal mű-

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ Ez az összefüggés egy generációs törésvonallal is kiegészült. Aligha lehet meglepő, hogy az aktív és nyitott nézőközönség eszerint a fiatalabbak, míg a nosztalgizálók az idősebb, negyven éven felüli korcsoportokból kerültek ki.

ködő százhusz filmklubot. A kritika szerint ezek valójában nem klubszerűen működtek, nem folytak ott valódi viták, a nagy létszámú körök tagsága inkább csak elviselte a bevezető előadásokat, hogy aztán nézhesse a filmeket.⁵⁸ A rendelkezésre álló statisztikai adatok is a nagy taglétszámú körök túlsúlyát mutatják: az 1968 első félévében készült, száztizennyolc filmklubot szemlélő dokumentum szerint a kollektívák többségét ezek a több száz fős körök jelentették.⁵⁹ E jelzések mellett a vetített alkotásokkal kapcsolatban visszatérő kritikaként említették, hogy ezek túlnyomórészt kommersz filmek.⁶⁰ A klubszerű működés ideológiai értékalapú elvárása ezen a ponton ellentmondásba került a gazdasági számítással, utóbbi szempont ugyanis éppen a nagy nézőszámú vetítéseket priorizálta, amit ráadásul fontos közművelődési eredményként is fel lehetett mutatni.

A filmklubokkal kapcsolatos diskurzus kiterjedt a pedagógiai lehetőségek kérdésére is. Ennek tétje az volt, hogy a filmklubok megteremthetnek-e a fiatalok számára egy alternatív oktatási formát, amelyben összekapcsolódhat a közös gondolkodás, a művelvezet és az egyéni kreativitás kollektív megélése. Ha a statisztikai adatok és a filmes beszédrend mögé, a filmklubbeszámolók – kvalitatív elemzési lehetőséget kínáló – forrásanyagára tekintünk, akkor úgy tűnik, a filmklubmozgalom bizonyos értelemben két párhuzamos nyomvonalon futott. Míg a nagyobb létszámú, jellemzően idősebb tagokból álló, népszerű filmeket vetítő „nosztalgizáló” klubok nem sokban különböztek a hivatalos filmforgal-

⁵⁸ B. NAGY László: Mennyi a sok? *Élet és Irodalom*, 1968/45. 10.

⁵⁹ Elenyésző volt a 100 körüli tagsággal futó klubok száma, és mindössze egyetlen működött 100 fő alatti tagsággal. Ez a dokumentum ugyanakkor nem tartalmazza az iskolai, egyetemi csoportosulásokat, amelyekben jellemzőbb volt a kis létszámú, intenzívebb működés. Működő filmklubok az 1968. év I. félévében HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ó. e.

⁶⁰ A vita során jellemző módon a Filmtudományi Intézet kényszerült defenzívába, rendre védelmükbe vették a meglévő eredményeket, ugyanakkor a lehetőségek szűkösségére hivatkoztak. „A pécsi filmklubvitán elhangzott, hogy »a cselekvő film« analógiájára váljanak »a cselekvő klubok«-ká, a hazai progresszió, a magasabb rendű filmkultúra zászlóvivőivé. Ki ne értene ezzel egyet? Am amíg a konkrét lehetőségeket nem vesszük számba, amíg semmibe vesszük az eddigi eredményeket, addig a tett szó világgá kiáltása sem lesz több, sajnos, frázisnál.” KARCSAI KULCSÁR István: A filmklubmozgalom. *Élet és Irodalom*, 1968/45. 10.

mazás és bemutatás világától („kommerszmozik”, Filmműzeum hálózata), addig a vetített filmek kapcsán, és még inkább mint társadalmi gyakorlatok, a diákklubok jelenthettek alternatív, emancipatorikus potenciált.

A közép- és főiskolai, egyetemi klubok esetében gyakoribbnak számított, hogy nemcsak bevezető előadást tartottak, hanem a filmet követően vitát is, ami az esztétikai kérdéseken túl kiterjedhetett különböző történeti, társadalmi aspektusok átbeszélésére. A tatai Eötvös József Gimnázium 1973-as programja például az elidegenedés jelenségét helyezte középpontba, a mátészalkai Esze Tamás Gimnázium filmklubjának tagjai ugyanebben az évben a magány, a törvényen kívüliség és a zen-buddhizmus filozófiájának hatásáról beszélgettek a *Szelíd motorosok*, a *Csavargó* és a *Közöny* című filmek kapcsán. A részvételiség ezeknél a jellemzően kisebb létszámú kluboknál nemritkán kiterjedt a filmes program kiválasztására, egyes esetekben a látottakhoz vetélkedők és filmes dolgozatok kapcsolódtak, illetve az is előfordult, hogy a vitát is az aktívabb tagok moderálták.⁶¹

Az iskolai filmklubok működése sok esetben összekapcsolódott az általános oktatási rendszerrel. Előfordult, hogy az adott filmmel kapcsolatos vitát nem a vetítés után, hanem az azt követő tanórán folytatták le, és ugyancsak nem volt ritka, hogy a filmművészeti alkotásokat a tananyagot kiegészítő eszközként használták, például a kötelező olvasmányok filmes adaptációjának tárgyalásakor. Kérdéses volt persze – és mai napig is az –, hogy leterheltségükben marad-e bármennyi kapacitásuk a tanároknak a törzsanyag átadásán túl, ráadásul egy olyan tevékenységre, amit filmes és klubjellege miatt sokan komolytalannak tartottak a frontális oktatásra és tárgyi tudásra épülő logikában.

Ember Marianne filmes szakíró, filmklubvezető egy olyan középiskolában készített szocióriportot, ahol éppen a filmklub megítélése kapcsán robbant ki a vita. A *Filmvilág* lapjain közölt cikk ilyen módon a filmklubokkal kapcsolatos beszédrend kevésbé elitista, illetve emancipatorikus jellegére, vagy akár azok ellent-

⁶¹ Beszámoló a filmklubok tartalmi munkájáról. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 25. ö. e.

mondásos megítélésére utal. Az idézett szkeptikus iskolaigazgató véleménye szerint a filmklub hasznos lehet például az irodalom-oktatás szemléltető eszközeként, de nem terjeszkedhet túl a hagyományos oktatás rovására. A filmek által ugyan „könnyebben” jut el a tudásanyag, de „közvetlen hatása nem érvényesül”, ennek tetejében még rontja is a diákok eredményeit.⁶² Ezzel szemben az iskola számos tanára ellentétes tapasztalatokról, közvetlen pozitív hatásokról számolt be: „javult a gyerekek fogalmazásmódja, megnőtt az asszociációs készségük, és amit esetünkben a legfontosabban tartok – ahogy magunk között mondani szoktuk –, megnőtt a gyerekek széjjellátása.”⁶³ Számos megszólaló éppen azt hangsúlyozta, hogy a kritikus gondolkodásra nevelés, elemző képesség fejlesztése révén nyújthat alternatívát a filmklub – a cikk szerzőjének megfogalmazásában: „segítheti a pedagógiai munkát. Nem csupán és nem is elsősorban tárgyi tudásanyag növelésével – a közös filmnézést és -vetítést követő beszélgetés és vita elsősorban önálló gondolkodásra ösztönözhet, és hozzájárulhat a társadalmi érintkezés, a személyes kapcsolatok demokratikus formáinak kialakításához”.⁶⁴

Ez a szemlélet ütközött tehát össze a lexikális tudásra építő, tekintélyelvű iskolai gyakorlattal. Ember cikke szerint a vita hevében a középiskolai filmklubot egy időre be is zárták – míg az igazgató arra hivatkozott, hogy túl kevesen járnak, addig a szervező tanárok elmondása alapján úgy tűnik, mintha inkább ellenkezőleg, túl sokan kezdtek volna el csatlakozni...

Megtörő lendület? Újrafűzött filmklubszövetség és a hetvenes-nyolcvanas évek

A Filmklubszövetség terve ugyan nem valósult meg az 1960-as évek közepén, az egyik sokszor emlegetett célt sikerült elérni: Magyarországot 1975-ben felvették a Filmklubok Nemzetközi Szövetségébe. A filmklubokkal kapcsolatos problémák viszont

⁶² EMBER Marianne: Káros vagy hasznos? Riport az iskolai filmklubok problémáiról. *Filmvilág*, 1970/11. 29.

⁶³ Uo. 30.

⁶⁴ Uo.

ezzel nem oldódtak meg, és a kádári kultúrpolitika dinamikus éveit követően az 1970-es évek elejének ideológiai visszakeményedése, valamint a „begyűrűző” gazdasági válság hatásai sem érintették kedvezően a kultúrafinanszírozás egyébként is forrásigényesebb területét.

A sajtóban az évtized második felében a meglévőnek értékelt problémák mellett – tisztázatlan célok, széttartó működés, nosztalgiaizálás – a mindennapi működésre vonatkozó nehézségeknek is hangot adtak, mint a filmellátás nehézsége, a közönség igénybevétele nélkül alakított, gyakran menet közben változó, vagy nem eléggé sokszínű program, valamint a koordináló szervezet hiánya.⁶⁵ A *Filmvilág*ban 1976-ban megjelent cikkekre írt válaszában a TIT Balázs Béla Filmklubjának titkára, bármennyire hangsúlyozta a relatív sikereket, elismerte, hogy még valóban „nem született részleteiben kidolgozott elképzelés, milyen úton-módon kellene az áhított célt”, a „gondolkodó, filmet értő közönség biztosítását” elérni.⁶⁶

Az évtizedfordulóra még inkább kiéleződtek, láthatóvá váltak e problémák. A filmellátottság továbbra is megoldatlannak tűnt: a nemzetközi filmművészet – filmklubok számára fontos – filmtermésével nem tudott lépést tartani a filmbeszerzés, sőt gondot okozott a meglévő kópiák állagmegóvása is. Ez azzal a veszéllyel fenyegetett, hogy a hiányos filmállomány mellett és kellő számú új film híján a kluboknak nem marad tartós a törzsközönsége, a tagok jelentős része lecserélődik.⁶⁷ A MOKÉP bekapcsolódott ugyan a filmellátásba, de állandó panasz volt a túlságosan magas kölcsönzési díj, miközben a „régifilmekkel” való ellátás esetében sem volt elégséges keret az új kópiák beszerzésére, a

⁶⁵ ANTAL István: A néző útja Lumière-től Jancsóig. A filmklubok helyzetéről. *Filmvilág*, 1976/16. 13–14.

⁶⁶ A szerző szerint ehhez kulcsfontosságú a klubjelleg, még ha spontán jellegű is. Ugyanakkor a cél, hogy ezek ne iskolaként működjenek, ahol a tagok felelnek mint tanulók, az előadók pedig feleltetnek mint tanárok. Az sem baj, hogy változó a filmművészettel kapcsolatos tudás, vizsgáztatás helyett az a cél, hogy mindenki megtanuljon gondolkodni filmekről egyéniségük szerint. PINTER István: Hozzászólás filmklub-ügyben. *Filmvilág*, 1977/1. 25–27.

⁶⁷ PALOTAI János: Egy mozgalom színe és fonákja. Hozzászólás filmklub-ügyben. *Filmvilág*, 1981/4. 68–71.

meglévők felújítására.⁶⁸ Ezenfelül a jelzett nehézségek között már olyan alapvető technikai akadályok is felmerültek, mint a rossz infrastrukturális feltételek: nem megfelelő terem vagy vetítógép, ami felgyorsította a filmek amortizációját.⁶⁹ A Filmtudományi Intézet számos ponton nem értett egyet a kritikákkal, mégis elismerte, hogy a filmállomány bővítésre szorul, hogy több valódi vitaklubot kellene szervezni, és hogy a kópiák állapota sem tökéletes.⁷⁰

A filmklubok filmellátással kapcsolatos problémái összefüggtek a mozgalomnak a filmforgalmazás rendszerében elfoglalt nem éppen kitüntetett helyével. Az 1980-as évek legelején, a KISZ KB kezdeményezésére összehívott *Film és ifjúság* című tanácskozáson elhangzott vélemények arra mutattak rá, hogy az állami forgalmazási rendszer által biztosított filmállomány és a klubokat felülről megszervező kultúrpolitikai irány lényegében zsákutcát jelentett és partvonalra szorította a különböző nézői csoportokat, amelyek inkább „kalapdíszei”, mintsem szerves részei lettek a szisztémának. A filmklubok mellett ez az 1970-es években induló – fontos emancipatorikus célok mentén szerveződő – társadalmi forgalmazásra építő csoportokat jelentette, amelyek az itt elhangzottak szerint „[e]lsősorban olyan játék- és dokumentumfilmeket gyűjtöttek össze, amelyek közvetlenül vagy kevés áttétellel ábrázolják a társadalmi viszonyokat és összefüggéseket, s amelyek alkalmasak a vetítéseket mindig követő elemző viták, eszmecserék elindítására.”⁷¹ A filmklubok és a társadalmi forgalmazásra épülő hálózatok továbbra is abban az ellentmondásos helyzetben találták magukat, hogy egyszerre je-

⁶⁸ A szerzők szerint nincs erős létező kapcsolat a filmklubok és más filmkulturális események között (például filmszemlék, fesztiválok, nemzetközi filmklubokkal találkozó), és továbbra sincs kiadvány. PATAKY Iván–PINTER István: Helyzetkép, s ami belőle következik. *Filmkultúra*, 1981/1. 81–82.

⁶⁹ Uo. Terítékre került a szövetség létrehozásának elmaradása is, amelynek következtében nem történt előrelépés az „alulról demokratikusan szabályozott szervezet” kialakításában sem. RÉZ András: Megkésett hozzászólás a filmklubok ügyében. *Filmkultúra*, 1981/3. 67–68.

⁷⁰ DRASKOVICS Tiborné: Vitatkozni csak a realitásokról lehet. *Filmkultúra*, 1981/1. 83–87.

⁷¹ SZÁLE László: A filmek „könyvtárai” – Vita a filmklubok és a társadalmi forgalmazás gondjairól. *Filmvilág*, 1981/2. 35.

lent meg a biztosabb finanszírozás, szervezeti keretek szükségesége és a decentralizált, részvételi öntevékeny működés igénye.

Az 1980-as évek elején immáron ebben a kissé csalódással teli légkörben születtek újabb javaslatok a filmklubmozgalom átszervezésére. Egy – minden bizonnyal a Művelődésügyi Minisztérium Filmfőigazgatósága által készített – korabeli jelentés egyenesen a mozgalom válságáról beszélt, amely a hazai filmkultúra általános krízisének megnyilvánulásaként értelmezhető.⁷² Sötét tónusú értékelésük szerint a korábbi években a közel ötszáz filmklub közül több mint kétszáz megszűnt, és további megszűnésekre lehetett számítani. A szerző szerint a különböző problémák – takarékosági okok, emelkedő kölcsönzési díjak, rongálódott kópiák, magyar és nemzetközi értéket hordozó filmek hiánya, filmelőadók és ismertető segédanyagok hiányosságai – miatt „a mozgalom alkalmatlan arra a szerepére, amelyet a filmkultúra terjesztésében, az értő filmközönség kialakításában kellene betöltenie”.⁷³

A kritikák alapján az Filmtudományi Intézet nemhogy a szövetség létrehozására, de már a meglévő hálózat megszervezésére sem volt teljes mértékben képes. Vezető pozícióját ezért is vehette át a Magyar Film- és Tv-művészek Szövetsége, amelynek égisze alatt az 1980-as évekre megalakult a Filmklub Munkabizottság. Az ő javaslatuk már megértőbben viszonyult a különböző szervezeti és finanszírozási formában létrejött klubokhoz, és a meglévők mellett további filmklubok alapítását is bátorították volna.⁷⁴

Ironikus módon a mozgalom kezdetétől közel harminc évet kellett várni arra, hogy 1986. február 9-én, a Filmszemlén össze-

⁷² „Ez a helyzet sarkalatos pontja filmkultúránk válságának, amely nem jelent egyebet, mint a társadalmunk filmtudatának és a filmkommunikációs intézményrendszerünk relatív elmaradását, inadekváttá válását a film társadalmi felhasználásában bekövetkezett gyors és sok irányú fejlődéshez képest.” Javaslat a magyar filmklubmozgalom működésének és szervezeti felépítésének megújítására. HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ő. e.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Ugyancsak támogatták a MOKÉP azon törekvését, hogy saját kópiaállományt hozzanak létre a filmklubmozgalom számára, valamint vállalták a klubvezetők, filmmel foglalkozó pedagógusok és népművelők képzésének bővítését, színvonalának emelését. Előzetes programterv a Filmklub Szövetség megalakítására (1982). HU-MNL-OL XXVI-I-23. 24. ő. e.

üljön a Magyar Filmklubok Szövetségének alakuló közgyűlése. A szétesőnek érzékelt mozgalom, a nehéz gazdasági helyzet és végső soron az államszocializmus közelgő felbomlása a mából nézve némileg illuzórikussá tette a szövetség céljait,⁷⁵ ugyanakkor Schiffer Pál (elnökségi tag) szavai megmutatnak valamit abból, hogy mit jelentett a filmklub sokak számára.⁷⁶

A magyar film iránti érdeklődés utóbbi években tapasztalt leépülésének ugyanis részben a filmklubok sorvadása volt az oka. Korábban viszont éppen a filmklubokba járó közönség alkotta azt a „kemény magot”, amelyre filmművészetünk mindig számított. A félreértések elkerülése végett szeretném hangsúlyozni, hogy a mozgalom léte nekünk távolról sem csupán a nézőszámért fontos, ennél lényegesebb az a szellemi kisugárzó szerep, amit a klubok tagjai jelentenek a magyar filmkultúrában. Akik szeretik és értik a magyar filmet, azok környezetüket is képesek kedvező irányba befolyásolni.⁷⁷

Konklúzió

A következtetéseket is érdemes jelen tanulmány módszertani határaival indítani. Minden esetben csalóka, ha egy intézményi és/vagy hatalmi logika szerint értelmezzünk valamilyen társadalmi-kulturális folyamatot. Ha csak egyik oldalról nézünk rá, akkor „nosztalgizáló, elmaradott” nézőket, a bevételeken viaskodó intézményeket, a fellegvárból elmés megfigyeléseket kidolgozó

⁷⁵ „Arra törekszünk, hogy lehetőségeinket messzemenően kiaknázzuk, így például bővíteni kívánjuk a filmválasztékot. A nemzetközi kapcsolatok mozgósításával olyan művek is a klubokba kerülnek, melyek a kereskedelmi forgalmazás számára nem kifizetődőek. Emellett a hazai filmműhelyek értékeit is elérhetővé tesszük a klubok számára, a népszerű tudományos filmeket, a televízió vagy a Balázs Béla Stúdió arra érdemes produkcióit éppúgy, mint a legjobb amatőr filmeket.” PÖRÖS Géza: Válganak a filmkultúra igazi műhelyeivé – Megalakult a Magyar Filmklubok Szövetsége. *Filmvilág*, 1986/7. 43–45.

⁷⁶ A filmklubmozgalom a nyolcvanas évek közepén már egy egészen más médiakörnyezetben működött, mint három évtizeddel korábbi indulásának idején. Az új filmklubszövetség elnökségi tagjai (Kenyeres Imre, Schiffer Pál, Sára Sándor) is kiemelték a televízió és a videó jelentőségét, egyrészt az emberekre zúduló képi információáradat veszélyességére utalva, másrészt a különböző médiumok megértésének szükségességét aláhúzva. PÖRÖS Géza: I. m. 43–45.

⁷⁷ Uo. 44.

szakembereket látunk. A másik oldalról viszont lelkes filmbarátokat, más korok iránt vágyakozó eszkéapistákat, a szemfelnyitó igazságot keresőket, a forradalom jelentéséről vitázó tanulókat és az iskolai filmklub létjogosultságáért küzdő tanárokat. A filmklubmozgalom ugyanis mindezt jelentette, egy rendkívül heterogén és gyorsan változó világot, amely mégis egy közös csillag, a filmművészet körül keringett. A vizsgált nehézségek és változások ellenére azt feltételezhetjük, hogy a filmklubok az emlékezetes élményeken és szórakoztató estéken túl sem a kritikai gondolkodás, sem a filmértés tekintetében nem maradtak hatástalanok.⁷⁸

A tanulmány arra tett kísérletet, hogy kezdeti lépésként felmutassa ennek a sokszínű világnak a körvonalait, és vázlatosan áttekintse a mozgalmat meghatározó erővonalakat és problémákat. Ezek révén már kezdeti hipotéziseket is meg lehet fogalmazni azzal kapcsolatban, hogy hol helyezkednek el a filmklubok a fejlőlől lefelé ható kultúrpolitikai logika és az öntevékeny részvételi gyakorlatok tengelyén, és mennyire válhatott a kultúra a közös társadalmi formájává abban az értelemben, ahogy azt Antonio Negri és Michael Hardt értelmezi a kapitalista magántulajdonformához képest mint „megosztott ismeretek, nyelvek, kapcsolatok és együttműködési körök”.⁷⁹ Végző soron pedig rákérdezzen, hogy ezek a közös tudások mennyiben szolgálhattak alapjául a kapitalizmus, és mennyiben a létező államszocialista rendszer kritikájául.

Ezek a kérdések persze önmagukban sem mérhetőek egy lineáris skálán, az államszocialista rendszer működése további ellentmondásokat hordozott. Miközben a két háború közötti időszakban alakuló filmklubok a kapitalista filmipari rendszerrel szemben határozták meg magukat, és azoknak a filmeket biztosítottak felületet, amelyek megkérdőjelezték a politikai-esztétikai kánont, addig a szocialista államban ilyen emancipatorikus-

⁷⁸ A filmértéssel kapcsolatosan lásd: SZILÁGYI Erzsébet: I. m. 102–106.

⁷⁹ Michael HARDT–Antonio NEGRI: *Assembly*. Oxford University Press, New York, 2017. vi. Vö. María A. VÉLEZ-SERNA: *Ephemeral Cinema Spaces. Stories of Reinvention, Resistance and Community*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2019. 95. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv12sdvk3>.

ellenkulturális kísérletekre elvileg nem volt szükség, és kevés mozgástér is adódott. Ezzel együtt a filmértő néző megteremtését célzó, némileg leereszkedő középosztályi megközelítés a létező szocializmus filmklubjait is áthatotta, hasonlóan ahhoz, ahogy általában a mozit mint civilizáló tért is elképzelték a szocialista korszakban.

A klubok öntevékeny jellege összeütközött a reformszellem mellett sem igen decentralizálódó közművelődési rendszerrel. Míg a több száz filmklub működtetését sok esetben – és hangsúlyosan az első időszakban, 1956 után – lelkes filmbarátok gyakran társadalmi munkában végezték, aközben fokozatosan alakult a mozgalom professzionalizációja, amely képzett filmklubvezető- és előadógárda kinevelését jelentette.⁸⁰ Az 1960-as évek végére kialakuló, nagyjából több száz taglétszámú, frontális előadásokkal operáló filmklubok esetén aligha lehet valós mozgalmi jellegről beszélni. A fogalom kiüresítése, hasonlóan többek között a demokráciához, persze a létező szocializmusnak az alaptermészetéből is fakadt. Ironikus következmény, amikor a központosító szándékkal fellépő, közben decentralizálást hirdető kultúrpolitikai gépezet és annak szereplői veszik csalogódottan tudomásul, hogy az úgynevezett mozgalom nem elég aktív és öntevékeny. Ahol pedig megvalósul a részvételi forma, például az iskolai oktatás alternatívájaként, ott a létező normák iránti támadásként válhatott a húszas évekhez hasonlóan újra tiltott gyümölcscsé. A diákok és tanárok által szervezett, vezetett klubok ugyanakkor alulról szerveződő alternatívaként szolgálhattak, és nem egy esetben már az öntevékeny, részvételi gyakorlatok felé mutattak. Az egyes klubok tényleges működése mellett erre utal a diáklklubok és a hivatalos tekintélyelvű frontális oktatási szisztéma összeütközése, vagy tágabban a filmklubmozgalomnak, valamint a társadalmi forgalmazásnak a hivatalos filmkulturális rendszerrel való vitája.

A sokszínű filmklubnéző megragadásához ugyanakkor még hosszú út vezet. Hasonlóan általában a mozi- és tévénézőhöz, sok esetben ő sem azt nézi, amit „kellene neki”. Míg az avantgárd

⁸⁰ PALOTAI János: I. m. 68.

filmklubok dilemmája részben abban állt, hogy emancipatorikus eszközt kívánt nyújtani, ugyanakkor mindezt igencsak szűk társadalmi hozzáféréssel tette, addig a nép felemelését zászlajára tűző szocialista filmklub legtöbb és legnagyobb létszámú vetítése során – mind marxista, mind avantgárd mércével – kommersz filmeket játszott. Ebben a momentumban bizonyos értelemben a filmklubok demokratikus jellegét is kiolvashatnánk, amennyiben a nézők választhattak, hogy mit szeretnének megtekinteni. Másrészt viszont ez a kompromisszum mégis inkább a Kádár-rendszer geneziséből fakadt. Ahogy a *Hyppolit, a lakáj* már 1956 végén visszaköltözött a magyar mozikba, a szórakozás és szórakoztatás rendszer által elfogadott módjai fontos eszközeivé váltak a társadalmi energiák egyfajta „szocialista-eszképista” jellegű kicsatornázásának.