

DEÁK-SÁROSI LÁSZLÓ

ÉGŐ KOMMUNISTA PROPAGANDAFILMEK FÜSTJE ÉS LÁNGJA

SZIGETHY GÁBOR *FILMTÜZNÉZŐ* CÍMŰ KÖNYVÉRŐL

A kommunista filmgyártás 1945 és 1962 között, de később is azzal kínlódott, hogy hihe-tően adjon el hazug helyzeteket és hamis karaktereket. Hangsúlyozom, hogy hazánkban nem csupán kommunista és nem kommunista között létezik törésvonal. A pártállami fil-mes propaganda ki nem mondott tételmondata, hogy bármilyen társadalmi, gazdasági, politikai, történelmi problémáról lehet beszélni, csak a felelősök az egyének, az embe-rek, a nemzet legyenek. A modernista trükköket majd felderítik és leleplezik mások.

Szigethy Gábor megkérdőjelezhetetlen és elévülhetetlen érdeme, hogy kíméletlen és igazságos kritika alá vonta az úgynevezett szocialista korszak, abból is az 1945–1976 közötti időszak főbb ideologikus kommunista filmjeit, és esztétikai, illetve etikai szempontból is értékelte azokat az alkotásokat, amelyek kisebb vagy nagyobb mértékben, esetleg teljesen szembementek a pártállam művelődéspolitikai irányelveivel. A könyve hiányossága az, hogy nem tudta értelmezni az 1960-as évek elejétől-közepé-től hazánkban is megjelenő filmtörténeti modernizmus eszmei, tartalmi és formanyel-vi elemeit, azok manipulatív hatását, illetve a teljes korszakban meg-megnyilvánuló magyarellenességet. Mentségére legyen mondva, Szigethy elsősorban színháztörté-nész, és az ő szakmájában is klasszikus, konzervatív irányt képvisel, a filmeket saját bevallása szerint „csak” nézőként értékeli, így talán érthető, hogy nem foglalkozott a filmek modernista trükkjeivel.

Nehéz dolgom van, mert rendkívül értékes kritikagyűjteményt kell ismertetnem, és külön kell választanom azokat az írásokat, amelyeknél a kimaradt szempontok miatt kissé félrecsúszott a szerző értelmezése. A hiányosságokat semmiképp sem akarom hibaként említeni, mert megvannak az okai. A megközelítésem kiegészítő jellegű. A 47 kritika döntő többségével – mintegy kétharmadával – teljes mértékben egyetér-tek, és a filmek központi állításának meghatározásában csak néhány esetben kell vitába szállnom.

Mi is volt jellemző a játékfilmekre és az értelmezésükre 1945 után, az első, nagy-jából két évtizedben? Amíg a filmkészítésben nem jelentkezett a modernizmus, az új hullám és a különböző néven, neveken említett irányzataik hatása, addig a hazai fik-ciós filmek klasszikus, hagyományos, nyílt elbeszéléstechnikát és dramaturgiát alkalmaztak. Az egész estés fikciós filmeknek már műfaji jellegükből és terjedelmükből következően nem a közönség összezavarása volt a céljuk, legalábbis dramaturgiailag,

hanem a gondolatok, eszmék, hangulatok minél érzékletesebb és hatékonyabb átadása. Az ekkor készült filmeknek alapvetően követhető volt a cselekményvezetésük, a dramaturgiai szerkezetük; valós és valószerű karaktereket mutattak be lélektanilag realista helyzetekben és módon.

A kétélű humor

A kommunista filmgyártás azonban 1945 és 1962 között, de később is azzal kínlódott, hogy hihetően adjon el hazug helyzeteket és hamis karaktereket. Ezt nyílt, közlékeny és klasszikus dramaturgiával nem lehetett megoldani. Alig akadt néhány „komoly” film, amelyekben nem vált volna nyomban nyilvánvalóvá a hamis és a propagandisztikus szándék. A korai időszakban egyedül a humor volt az a mesélési mód, amellyel lehetett kissé maszatolni, ködösíteni, nem egyértelmű kijelentéseket tenni, és meggyőző érveléseket eszközölni nem valós tényekről. A *Beszterce ostromával* (1948) például nem is sikerült. Szigethy szerint is hiába írták bele Mikszáth Kálmán adaptált regényének a történetébe a „feudalizmus és a korai, kizsákmányoló kapitalizmus” bírálatát, ez szerinte sem sikerült hatékonyan (34 – az oldalszámok az elemzett könyvre vonatkoznak), és inkább a múlt humoros, de mégis szemléletes, hangulatos megidézése történt, kiváló karakterekkel és színészi játékokkal. Az elvtársak nem is voltak teljesen elégedettek a filmmel: újravágták, megrövidítették, de a pártállami kritikusok még így sem voltak mind elragadtatva tőle.

A *Mágnás Miska* (1949) kedvéért már erőteljesebben és feltűnőbben lett átírva Szirmai Albert 1916-os operettje, és a humor ellenére a karakterek már annyira elrajzoltak voltak, hogy nem maradtak hitelesek: „A *Mágnás Miska* hamisítatlan szocialista-realista giccs” (36). Itt a humor a megrendelői, propagandisztikus szándéknak kedvezett. A nézők kritika nélkül befogadták a propagandisztikus giccsset (41). Ez a film lett minden idők legnézettebb magyar filmje, ami már a bemutatása évében közel tízmillió nézőt vonzott a moziba. Még legalább ugyanennyien látták később, illetve a televízióban. A nézők ma is betegre röhögik magukat a poénokon, amelyeket célzatosan írtak bele, hogy a közönség megkedvelje az egyébként lehetetlen, képtelen *Mágnás Miska* „elvtársat”.

Az önleplező szocialista-realista stílus

Amit a filmkészítés humor nélkül tálalt, szocialista-realista stílusban, annak már nem örült a közönség, bár jobb híján mintegy tíz évig azokat is megnézték. Ha egy film a valóság tükrözésének szándékával és annak stílusesszűkeivel áll elő, mint a *Szabóné* (1949), abban nyomban lelepleződik a hazugság: „Minden másképp van – és ebben a szocialista filmkatyvaszban is minden másképp van, mint a valóságban” (44). Hiába a realista, sőt valós helyszínek a filmgyári díszletek helyett, a történet és a karakterek hamissága lelepleződik: „Igazi gyárban, igazi munkások között, igazi színészek, filmes

szakemberek gyártják a hazug marxista selejtet” (45). Az elvtársak – köztük a népművelési, vagyis a propagandaminiszter Révai József – azt hitték, hogy a dramaturgiával van baj, nem a hamis mondanivalóval, és megcenzúrázták, részben újratorgatták a filmet, de ez sem segített rajta, összegezi a tanulságokat Szigethy: „Révai elvtárs hiába őrjögött, az elkészült – átdolgozott, újraírt, újratorgató – film maradt, ami volt: beteg ló, szocialista-realista fércmű: gátlástalan hazudozás, országpusztító ostobaság, minden ember értékén átgázoló erkölcstelenség” (47).

A megtévesztő modernizmus, a marxizmus korszerű művészetelméleti utódja

Az első kritika, amelyben kissé elhomályosodik a szerző éleslátása, az az *Oldás és kötés* (1963), az egyik első hazai modernista, új hullámos filmé. A hivatalos kritika zavarban volt, nem is értékelte pozitívan, inkább azt tette szóvá, hogy a film az ellentéte Lengyel József feldolgozott novellájának, ami egy hagyományos elbeszélési módban megfelelt volna a művelődéspolitikai irányelveknek. A film inkább az ellenzéki (és nem ellenzéki) értelmiségnek tetszett, és sokan ma is értékesnek tartják. Sajnos nem veszik észre, hogy a mélyebb jelentésrétegben a modernizmus eszmeisége találkozik a kommunizmus szándékával, és azt valósítja meg. Szigethy még így vélekedik: „Már 1963-ban sem lehetett felfedezni a filmben egyetlen olyan jelenetet, amely a szocializmus építését szolgálja” (231). Pedig a „múltat végképp eltörölni” jelmondata és programja egybecsengett a modernizmus folyton erőszakosan megújuló, a korábbi paradigmákat és értékeket automatikusan elvető gyakorlatával.

Elsőre úgy tűnik, hogy az *Oldás és kötés* a hagyomány, a hagyomány tisztelete és elfogadása mellett érvel – lásd az idősebb, tapasztalt orvost, akire szakmailag felnéz, és a falun élő apát, akikre emberileg rácsodálkozik a fiatal orvos, Jámbor Ambrus: Latinovits Zoltán –, de a film nyilvánvalóvá teszi, hogy a hagyomány folytathatatlan. Amikor a fiatal orvos visszafelé tart a fővárosba az apjától, a rádió a *Cantata profana* népballada szövegének részletét hallgatja Bartók Béla hangján. A szarvassá vált fiúk története ebben, a csúsztatottan módosult kontextusban azt jelenti, hogy a szarvasok, a fiúk az agancsaik miatt már sohasem tudnak betérni az apjuk ajtaján, nem tudnak inni emberi edényekből. A hagyomány folytathatatlan, a múlt végképp el van törölve a modernség okán, ürügyén is. A hagyomány folytathatatlansága ugyanis a modernizmus egyik fő tartalmi-eszmei üzenete. Annyi különbség azért megfigyelhető az egyes művek között, hogy van, amelyik film kevesebb-több nosztalgiával tekint vissza az előző, organikusabb világra, mások már szenttelenebbül. Egy kevés nosztalgia azért még megvan az *Oldás és kötés*ben a falun élő apa miatt, de a múlt lezárását a film szimbolikusan, de egyértelműen jelzi. Miközben 1962-ben még nem volt annyira visszafordíthatatlan a romboló modernizálódás, azért még sokat kellett küzdenie a Kádárkádereknek, a politikusoknak és az olyan művészeknek, mint Jancsó Miklós, a film rendezője, illetve Hernádi Gyula, a film dramaturgja vagy forgatókönyvírója.

Kis adalék a filmtörténeti modernizmus hazai megjelenéséhez. Kenyeres Zoltán professzor, volt tanárom mesélte nekünk egy általam szervezett filmklubos beszélgetésen, hogy az 1960-as és 1970-es években a humán értelmiségiek a cikkeikben, könyveikben az elvárásnak megfelelően Marxot idézték, de titokban már Heideggert olvasták. Az egzisztencializmus, a pesszimista filozófia volt a divat, ami látens módon meg is jelent az irodalmi és a filmes alkotásokban. Például Karinthy Frigyes *Utazás a koponyám körül* regényének Révész György rendezte 1970-es feldolgozásában a történet nem a tenger háttérképével ér véget, mint a könyvben, hanem egy sivatagra emlékeztető homokbányában, az égbolt látványa nélkül. (Szigethy ezt a filmet nem elemzi a könyvében, de a példa szemléletes, ezért idéznem kell.) Karinthy már a saját korában is „régimódi” volt, mert régebbi, optimista filozófiai műveket olvasott ahelyett, hogy Schopenhauert, Mainländeret, Nietzschét és Heideggert bújta volna, mint a kortársai, például Kosztolányi Dezső. Bezzeg Révész már „korszerű” volt 1970-ben a pesszimista hangulatú záróképpel. Az *Oldás és kötés*, illetve az *Utazás a koponyám körül* példái azt igazolják, hogy a marxizmusból a „múltat végképp eltörölni” jelmondatát a modernizmus, a pesszimista egzisztencialista művészetelmélet vette át „korszerű”, divatos módon, amit nem is vett észre sok néző, de ítésem. Amit nem tudott eladni a marxizmus és a pártállami demagógia, azt eladta az egzisztencializmus művészi és szalonképes módon.

A nem elemzett magyarellenesség-tematika

Amivel még nem tudott vagy nem akart mit kezdeni Szigethy – ahogy említettem – a magyarellenesség. Még a korai, hagyományos elbeszéléstechnikájú, nem modernista filmek esetében sem. Nézzünk egy példát, a *Budapesti tavaszt* (1955). A kommunista propagandát a szerző itt sem kíméli: „Népünk nem a filmben látható jóságos, mindenkire mosolygó, a lakosságot a háború gyötrelmeitől együttérzően, életüket kockáztatva áldozva megkímélő szovjet katonákra emlékezett. Elzabrált órák, kirabolt raktárak, könyvtárak, múzeumok, megerősökolt lányok, asszonyok, Szibériából vissza nem térő, malenkij robotra elhajtott szerencsétlenek... felszabadulás...” (128). Azt a szerző szóvá teszi, és joggal, hogy a szovjet megszállás 1945-ben nem felszabadítás volt, mint ahogyan azt a tizedik évfordulóra készült film mutatja, állítja. Ám, hogy van egy másik törésvonal a társadalomban és a politikában, a nemzeti és a nemzetiségi, azt csak közvetve érzékelteti, de nem foglal egyértelműen állást ebben a kérdésben. Sőt azt, hogyha valaki a korban felismerte a problémát, az elvtársak nyakába varrja.

Szigethy egy „üresfejű elvtársat” idéz közvetve Gervai András *Fedőneve szocializmus* (2011) című könyvéből: „Az internacionalista, hazaárulásra mindenkor hajlandó magyar elvtársak legszívesebben egy másik jelenetet hagytak volna ki a filmből. [...] [Akik szerint] a *Budapesti tavasz* a fasizmus disznóságait és gyalázatosságait csak a faji gyűlöletre szűkíti le, ami nincs jó hatással. Itt a hitleri és a magyar fasizmus

leleplezéséről kellene filmet csinálni” (129). Tehát a filmben tematizálva van a „faji gyűlölet”, magyarok és nem magyarok szembenállása. A kommunizmus kapcsán kellene erről a problémáról is beszélni, de ez ma is tabutéma. Amiről és akiről nem szabad beszélni, az bírja (aktuálisan is) a hatalmat, akár formálisan, akár informálisan. Annyit azért kénytelen vagyok itt megjegyezni, hogy a nyilasok általi kivégzések mértéke, jellege, a művészetben és a filmekben való feldolgozása többszörösen eltúlzott, ismerve a tényeket és a budapesti polgári lakosság zsidómentő akcióit; míg például a Lenin-fiúk 1919-es vérengzéseit vagy akár a trianoni veszteségeket még egyetlenegy játékfilm sem dolgozta fel. A Duna-parti cipők városi legendáját a *Budapesti tavasz* teremtette meg. A szerző idézi Gordon Zsuzsa színésznőnek a forgatásról tett visszaemlékezéseit, és hogy a cipőket később a filmgyári kellékcipők alapján mintázta meg Pauer Gyula. Ezt a „faji ellentétet” Szigethy abban a kontextusban idézi, hogy „a Duna-parti jelenetet a bolsevik nagyurak nem vágják ki a filmből, a szerelmi jelenetbe viszont belevágtak” (131). A filmes szakma mindezen anomáliák ellenére – szovjet felszabadítás, Duna-parti cipők – a filmet „klasszikusnak” tartja még ma is; műsorra tűzték a 2024. évi Budapesti Klasszikus Filmmaratonon. Igaz, roppant csekély nézői érdeklődés mellett. Az emlékművet pedig 2016-ban a világ második legjobb köztéri szobrának választották.

A Filmtűznéző főbb jellemzői

A könyvnek értéke a világos esztétikai és etikai hozzáállás. A szerző arányosan, pontosan, dokumentálva elemzi a filmeket, és a klasszikus dramaturgiák esetében nem téved. Mivel ő színháztörténészként jól ismeri a karaktereket, a színészeket, a színészvezetést, nyomban észreveszi, ha hamisítás történt. Azt is észreveszi, mikor értékes és időtálló a történet, a szerep. Kivéve a modernista beütésű filmeknél vagy a magyar–nem magyar szembenállásnál. A könyve egészében bizonyíték arra, hogy a modernizmus – néhány átmeneti és adekvát módon önreflexív, önkritikus darabjától eltekintve – a klasszikus dramaturgia „elrontásából”, sugalmazásából él, és akarva vagy akaratlanul is manipulál. Általában nem jóra. A modernista filmek többsége antipszichologikus és szimbolikus. A pártállam hagyta belépni és be is vetette a modernkedőket az ideológiai harcba a maga oldalán. 1963 után már nemcsak a humor volt az, amivel lehetett komolyabb következmények nélkül ideologizálni vagy a bátrabb alkotók részéről kiszólani, hanem a művészkedés is. Ennek azonban voltak hiányosságai, mert a nagyon modernkedő filmet – egy-két kivétellel – a nézők nem értékelték, és ha igen, akkor nagyon félreérthették.

Szigethy a filmek többségét a bemutatásuk idején látta, és a könyv megírásakor újranezte. Megőrizte a benyomásait és az emlékeit évtizedek múltán is, és összevetette a maival. Értékes e két horizontnak az összeolvasztása. Számos kritikából idéz, ami tágítja a filmek értelmezésének a kontextusát. Minthogy sok színészt és filmes szak-

embert is ismer, ismert, első kézből tudott idézni anekdotákat, de dokumentumokat is. Nem titok, hogy színészcsaládban él, a felesége Gábor Júlia, Gábor Miklós és Ruttkai Éva közös gyermeke. Ennek megfelelően egyes Gábor- és Ruttkai-filmekkel részletesebben foglalkozik, ami a filmtörténetírás nyeresége. Több, saját tulajdonú, máshol nem látható fényképet közöl a jeles színészekről. Csak sajnálni lehet, hogy Gábor és Ruttkai közös filmjéről, az *Éjjélkorról* (1957) nem írt, vagy Ruttkai legparádésabb filmszerepéről, a *Butaságom történetéről* (1965), de hátha a színésznőről írt monográfiában ezt majd pótolja. A könyv így is remek, átfogó képet ad az 1945 és 1976 közötti időszakról.

Szigethy tömören és érzékletesen jellemezi a színészeket és a szerepeket. Tanítani lehet, mint ahogy ő tanított is hosszú éveken keresztül bölcsésznyövendékeket és leendő színészeket, rendezőket. Egy szemléletes példa a könyvből: „Az író Mikszáth Kálmán ezerféle embert teremtett regényeiben. A forgatókönyvíró Háty Gyula számára kétféle ember létezik: haladó és reakciós. A filmben – a rendező Keleti Márton segítségével – a császárnéból dekoltázsára gögös kocsmárosnét farag, a ravasz, okos Metternichből hajbókoló, gülüszemű kismalacot, a jezsuita páterből szemforgató, grimaszoló bohócot” (Haladó *Különös házasság*, 1951, 63.) A színészi játékot hasonlóan érzékletesen sorolja: „minden, a mai mozinéző álmában élő múlt idő a szépségesen hideg, jobb sorsra méltó, boldogtalan Tímea – Béres Ilona, a semmirekellő, mihaszna, ármányos lelkű, csavaros eszű Krisztyán Tódor – Latinovits Zoltán, a minden porcikájában érzékeny vonzó, büvölően bájos, szerelmes Noémi – Pécsi Ildikó...” (Szürke jelenben ragyogó múlt idő: *Az aranyember* 1962: 218.) Az idézetekből az is kiderül, hogy mennyire értékeli a jó irodalmi műveket és a jó irodalmi feldolgozásokat is.

Mindenképp elismeréssel kell említenem a szerző értékítéleteit és a bátorságát, hogy mindezt le tudta és akarta írni 2025-ben. Nem teketóriázik, ha véleményt kell formálnia valamely színészeiről, filmes szakemberről, kritikusról vagy akár politikusról. A kemény szavak ellenére a kritikája megmarad szalonképesnek. Nem fukar a dicséretekkel és a feddésekkkel sem. Azt sem rejti véka alá, ha szerinte egy film kifejezetten történelemhamisító. Néhány példa:

- „Filmszakíró sületlensége 1978-ban: „A Független Kisgazdapárt vállalkozása, a *Könnyű múzsa* túlságosan könnyűnek bizonyult” (Betiltott Könnyű múzsa 1947: 22).
- „Békeffy István szellemes, tehetséges, okos ember volt. Tudta: *Dalolva szép az élet*. Csak azt kell dalolni, amit a hatalom fütyül.” (Szocreál tévhit: *Dalolva szép az élet* 1950: 54).
- „Régi film, színes film, hazug film” (Haladó *Különös házasság* 1951: 60).
- „Keleti Márton éleseszű filmszináló szakember a három botcsinálta író silány szövegét átadta »fazonírozásra« két tehetséges, szakiparos forgatókönyvírónak. Nóti Károly és Békeffy István tisztos fizetésért tette a dolgát: kiöltöttek mókás

párbeszédet, kitaláltak rengeteg, egy-egy pillanatra feltűnő figurát...” (Munkára, harcra kész *Civil a pályán* 1952: 69).

- „Újkori történelmünk keserű, szomorú éve, 1952: hatvanéves lett a kis kopasz gazember, és a születésnapját ünnepelve a kommunista országpusztító előtt a fél ország térdreborult” (Csodabazár *Állami áruház* 1953: 74).
- „Tanulság örök időkre: a múlt eltörlése a múlt meghamisításával kezdődik.” (Győztünk! *Föltámadott a tenger* 1953, 99.)
- „Az író Goda Gábor szószátyár, végenincs filmkritikája szemellenzős, korlátozott ostobaság – mint maga a film: zavaros szerkezetű, ömlengően patetikus az akkori mindennapi élet hamis, hazug képet festő bolsevik giccsparádé. Az író szerint a „legszentebb” téma a párt.” (*Különös ismertetőjel: téveszmehősök* 1955: 137).

Éles szemmel vette észre a kiszólásokat is:

- „Nagy színész, hívő ember, szülőföldjéhez ragaszkodó magyar [Somlay Artúr öngyilkossági] halála előtt figyelmeztette az ittmaradókat, akik 1951-ben még nem tudták, hogy „rosszul vannak informálva” (Haladó *Különös házasság* 1951: 67).
- „elképzелhetetlen, hogy a rendező Fehér Imre nem hallotta, hogy a színész [Latinovits Zoltán] milyen mélyről jövő indulattal, őszinte gyűlölettel, keserűséggel, utálattal ejti ki azt a két szót: a „szocializmus építését” (Álom, álom, édes álom: *Gyalog a mennyországba* 1959: 209).
- „Isten veled, édes életünk” – énekli Sennyei Vera” (*Egy szerelem három* [eltűnt] éjszakája 1967: 267). – Amivel a színésznő elsiratta a számukra kedves, 1945 előtti polgári világot is.

A magyarsemleges és a magyarellenés nézőpont

A magyarsemleges nézőpont biztosan nem véletlen, mert keretbe foglalja a könyvet. Egy olyan filmnek az értelmezésével kezdődik, amelyet 1944-ben forgatott Hamza D. Ákos, de 1946-ban mutatták be: *Egy fiúnak a fele*. A nyilasoknak nem tetszett a film, és betiltották, a kommunisták elővették, majd elsüllyesztették (8). A semlegeség közvetlenül a háború után korszerű volt, és jól jött az akkor még koalíciós, de már a hatalomátvételre készülő kommunistáknak is. A film egyébként irodalmi adaptáció, Mikszáth Kálmán elbeszélése nyomán készült. Nincs is baj vele, csak kissé túlgondolták, ha nem is annyira a rendező, de az ítések, és köztük ma is: Szigethy. A film arról szól, hogy egy földbirtokos család sajátjaként nevel a magáé mellett egy talált gyereket, és később meg sem tudják különböztetni, melyik a saját vérük, és melyik nem az. „Minden ember egyenlő” – mondja a filmben a kapucinus szerzetes, aki a gyereket megtalálja, és a nevelőszülőknek ajánlja. Ez így van, és ahogy Mikszáth írta, biztosan,

csak a kommunizmus egyenlőségeszme árnyékában más jelentést nyer. Amikor épp a magyar többség lesz sokkal kevésbé egyenlő, és lehet kollektív bűnösséggel is vádolni – lásd például a *Budapesti tavaszt* (1955) és a *Szegénylegényeket* (1966), és minthogy ezek „klasszikusnak” vannak kinevezve, a kommunista múlt korrekt átértékelésében nem jeleskedő filmes szakma.

A könyv aztán *Az ötödik pecsét* (1976) elemzésével végződik. Ebben a filmben és az elemzésben is megjelenik a magyarsemleges szempont, bár közvetettebben, mint az *Egy fiúnak a fele* címűben. Sőt, a magyarellenés szempont is megjelenik. Szigethy azt ugyan jól látja, hogy a kritikusok se a bemutató után, se később nem tudták jól értelmezni a szakrális, keresztény címet (344–6). Ugyanakkor a szerzőt nem zavarja, hogy az áldozati alak, a Krisztus-figura, akit a szabadulásért a fogvatartottaknak meg kell(ene) pofozniuk, az egy kommunista, akit a nyilasok kínoznak. Az sem, hogy a nyilasuralom a szuverenitását elvesztett Magyarország rövid diktatúraidőszaka, amiért máig a magyarokat okolják. A történet nem általános és nem semleges példázat, hanem legfeljebb általánosítható annak néhány tanulsága, miközben megmarad az eredeti, a konkrét történet is. A szerző írja: „a filmrendező Fábri Zolán tanúságtétele: fasizmus, bolsevizmus, nyilasuralom, proletárdiktatúra – egykutya” (Tanúságtétel: *Az ötödik pecsét* 1976: 349–50). Lehet, hogy a bolsevizmus és a proletárdiktatúra egy kutya, de csak a konkrét nyilasuralomból tovább gondolva. Egyébként Magyarországon nem volt fasizmus a nyilasuralom előtt, ezt csak utólag, a kommunisták terjesztették el, és van, aki a fogalmat ma is – akár meggondolatlanságból – tovább használja.

Bár *Az ötödik pecsétet* magam is az egyik legjobb hazai filmnek tartom, a modellalkotás, a lélekábrázolás tökéletes benne, azért nem mennék el amellett, hogy a filmben a kétfajta mártíromság szembeállítását nem szerencsés. Egyik a fizikai mártíromság, a halál, a másik Gyuriczáé, aki a megvetés lelki terhét vállalja, és szembeszegül a Biblia tanúságtételre vonatkozó útmutatásával azért, hogy az árva gyerekeket tudja gondozni. A konkrét esetben Gyuricza erkölcsileg a többiek fölött áll, de nem azért, mert ő egy jobb és igazabb mártíromságot választ, hanem azért, mert a többiek – épp ez a néhány filmbéli társa – gyengébb és kevésbé erkölcsös ember. Lehetnének ugyanolyan erkölcsösök is, mint ő, és egyben a fizikai mártíromságot választják, főleg akkor, ha épp nincsenek saját és nevelt gyerekeik, akiket gondozniuk, védeniük kell. El lehet raktározni *Az ötödik pecsét* tanulságát, de nem szabad a konkrét példa alapján végleg eldobni a fizikai, a halált vállaló mártíromság példáját sem. Sokan nem is választhattak a kettő közül, lásd például az 1956 utáni megtorlásokat, mert a választás lehetősége is csak ennek a kis társaságnak adatott meg a film történetében. A fizikai mártíromság is egy önfeláldozást feltételező magatartás, ami erőt adhat az életben maradottaknak, ahogy adott is számtalan esetben a történelem során.

Három, nem modernista, nem bonyolult elbeszéléstechnikájú film esetén vizsgálom még a könyv kapcsán az értelmezés magyar szempontjának elmaradását. Az egyik a *Hideg napok* (1966). A film az 1942-es újvidéki razzia és vérengzés történetét

dolgozza fel Cseres Tibor azonos című regénye alapján, amelynek civil áldozatai is voltak, köztük délvidéki zsidók is, akik a razzia során nem tudták igazolni a személyazonosságukat. A rendező mintha nem venne tudomást a korabeli háborús helyzetről és alapvetően a szerb partizánok ellen szervezett megtorlásról, egy semlegesnek tűnő, de valójában idegen nézőpontot vesz fel. Követtek-e el bűnt a magyar tisztek? A jog szerint igen, és a korszakban és a régióban páratlan módon hazai bíróság ítélte el őket. A magyar tisztek túlkapásaival kapcsolatban a rendező nem volt megértő, és érzéketlen maradt a több mint tízszer annyi, 35-40 ezer délvidéki magyar civil áldozat iránt, akik nem sokkal később Tito megtorló akcióiban veszítették az életüket. Róluk nem forgatott filmet Kovács András. Az írónak, Cseresnek azonban volt büntudata és felelősségtudata, mert jóval később megírta a *Vérbosszú Bácskában* (1991) című dokumentumregényét. Játékfilm abból sem készült azóta sem, csak egy elfelejtett dokumentumfilm.

A fentiekről említést sem tesz Szigethy a *Hideg napok* elemzésében. Inkább megpróbálja megmagyarázni, hogy a film miért szól az akkori jelenről: mintha 1966-ban köszöntöttek volna be a hideg napok, a kommunizmus hideg napjai. Nyilván minden hatalomról és erőszakról a kortárs kádári diktatúra juthatott az akkori néző eszébe, de azért a film tényszerűen és elsősorban csak 1942-ről szól, és nem lehet mindent kommunista és nem kommunista szembenállással megmagyarázni. „Ha a filmrendező szerint az emberi problémák 1966-ban hazánkban sok vonatkozásban ugyanazok, mint Újvidéken 1942-ben, akkor ez azt jelenti, hogy 1966-ban is hideg napok vannak hazánkban. [...] de 1966-ban a moziban minden nézőt azzal a kérdéssel szembesített a film: 1956. október 23. és november 4. után, a szocializmus építésének nevezett hideg napok idején el tudnak-e számolni becsületesen mindennapi magatartásával, cselekedetével és azok következményeivel?” (Mikor vannak *Hideg napok?* 1966: 255). Ha ez az utalás mai, aktuális kiszólás, akkor például Kovács András (1925–2017) filmrendező haláláig nem számolt el a filmpolitikai és a rendezői munkásságával. Ő 1951-től 1957-ig a dramaturgiai osztály vezetője volt, később is befolyásos filmfőiskolai oktató és filmrendező. Az ő irányítása alatt készültek azok a vonalas, hazug, történelemhamisító filmek, amelyeket okkal és joggal szapul Szigethy a könyvében.

Mint magyarellenes csúsztatás a *Hideg napokkal* nem egy súlycsoportba tartozik az *Isten hozta, őrnagy úr!* (1969), de mindenképp említésre érdemes. A film arról szól, hogy egy, a második világháborús fronton összeomlott őrnagyot vendégül látnak Tóték abban a reményben, hogy az őrnagy pártfogója lesz a fronton maradt fiuknak. A fiuk meghalt, de ezt ők nem tudják, az őrnagy pedig lelkileg és fizikailag terrorizálja a családot, mire a végén a család is leszámol vele. A film pacifizmusa érthető és elfogadható, viszont a mikéntje már kevésbé. Méltatlanul negatívan mutatja be a magyar honvédséget és a tiszteket, a magyar 2. hadsereget, akik a hazát szolgálták és védték, még akkor is, ha német érdekből a keleti frontra vezényelték őket. Íróinknak, Móricz Zsigmondtól Balázs Józsefíg és Örkény Istvánig kedvenc témája volt, hogy a frontról

hazatérő katona összeomlik, megbolondul, netán öngyilkos lesz. Miközben például az apai nagyapám és számos bajtársa végigharcolta az első világháborút; ő 36 hónapot töltött a fronton, számos kitüntetéssel, a végén még sérülten is; aztán a végén leszerelt, megnősült, és felnevelt tisztességben hét gyereket meg még két unokát.

Ez a valós narratíva vagy hasonló összehasonlítási alap nyomokban sem jelenik meg Fábri Zoltán filmjében és Szigethy értelmezésében. A probléma az elemző szerint csak annyi, hogy Örkény filmnovelláját és Fábri filmtervét a hatóságok nem értették, és csak azután lett belőle film, miután színműként és kisregényként sikeres lett. „Hivatalos vélemény a filmtervről: »ostoba, hihetetlen, irreális hülyeség.« A forgatást a hatóságok nem engedélyezték” (306). Mi van, ha akkor épp a cenzornak volt igaza, és a nézőknek nem? A nézőknek a történetet az abszurd humor adta el. Örkény se mindig reformkommunista vagy antikommunista volt, mert 1951-ben saját regényéből írta a *Becsület és dicsőség* rendkívül vonalas munkaverseny- és szabatázzsfilm forgatókönyvét és a II. pártkongresszus szövegeit. 1956-ban a reformkommunistákkal tartott, amiért 1963-ig tiltólistán volt, majd nagy író lett. Örkény kétségkívül jó író volt, Fábri pedig jó filmrendező, Örkény még együtt is raboskodott magyarokkal a szovjet hadifogságban, de mégsem értette meg őket. Az *Isten hozta, őrnagy úr!* és a szerző általi elemzése igazolja, hogy nem csupán kommunista és nem kommunista vonalon vannak törésvonalak a hazai társadalomban.

Még mindig a humor okán idéznem kell a könyv értelmezését a *Volt egyszer egy család* (1972) című filmről, amit Révész György rendezett a nagy háború utáni időszakról, a kommün idejéről. A burleszk- és vígjátékszerű film Szigethy szerint sem idézi meg hitelesen a korszakot, sőt a korabeli, nyilván „megbízható” újságíró szerint sem: „A kritikus szerint azonban ebből a szórakoztató burleszkből tökéletesen hiányzik a történelmi hitelesség, a valóságghú korrajz” (334). Humorral azonban mindent és bármit el lehet adni. A szerző a következőkkel magyarázza azt, hogy még ma is nézhető a film: „Mi, tisztességes átlagnézők 1972-ben és 2025-ben utáltuk, utáljuk a kommunistákat és a darutollasokat. Ezért volt nagy sikere a moziban a kommunistákból és a darutollasokból egyaránt bohócot csináló filmnek. Ma is ezért érdemes megnézni” (335).

Hát, nem mindenki egyformán vagy nem egyaránt utálja a kommunistákat és a darutollasokat. Például én sem. A csendőrök az alapításuktól a szervezet megszüntetéséig, 1881 és 1945 között a vidék becsületes és hatékony rendfenntartói voltak. Őket csak a II. világháború idején, a vidéki zsidók deportálásában játszott szerepükért támadják. Ami pedig nem ok, hogy a magyarság egyik jelképeként a csendőröket örök időkre a szégyenpadra ültetve mutogatják, emlegetik filmekben, cikkekben. Aki pedig nem utálja őket, az Szigethy mondata szerint nem tisztességes. Továbbra is azt hangsúlyozom, hogy hazánkban nem csupán kommunista és nem kommunista között létezik törésvonal. Mint a könyv tanulsága mutatja, ez 2025-ben is áll.

Kommunista propagandafilmek, betiltott filmek, időtálló alkotások

Szigethy könyve terjedelmének nagy részét az említett kategóriájú filmek értelmezése teszi ki. Épp ezekre az elemzésekre nem térek ki részletesen, hiszen egyetértek a tartalmukkal, minden olvasó számára jó szívvel ajánlom. Az említetteken kívül felhívom a figyelmet a *Kis Katalin házassága* (1950), az *Első fecskék* (1953), az *Egy pikoló világos* (1955), az *Élet hídjá* (1956), a *Két vallomás* (1957), a *Gyalog a mennyországba* (1959), a *Kertes házak utcája* (1963), a *Tiltott terület* (1969) és a *Történelmi magánügyek* (1970) című ideologikus, munkaverseny- és szabotázs-, illetve szocialista-realista filmek bírálataira.

Ezek mind jogos és találó kritikák. Mindössze három észrevételem van. Az egyik az, hogy a szerző joggal bírálja a kommunista legfelsőbb vezetés cenzorként való megnyilvánulásának prűdségét és álszentségét. Ha Ruttkai Éva kétrészes fürdőruhája miatt (*Egy pikoló világos*) vagy Töröcsik Mari meztelen válla miatt (*Gyalog a mennyországba*) kivágtak jeleneteket Révai József utasítására, az esztétikai és filmtörténeti veszteség (valóban így van, legyen); de ha mondjuk egy film Bara Margit szépségére és karakterére épít (*Kertes házak utcája*), akkor az már „szocialista, realista pornó” (220–6). Nem gondolom, hogy Szigethy a színésznők okán lenne elfogult, hanem itt sem veszi észre az 1963-ban már eszmeileg részben megjelenő modernista hatást. Valóban, a *Kertes házak utcája* alapvetően „elrettentően rossz, fárasztóan unalmas, ügyetlenül hazug film” (220). Ahogyan indokolja is, a férfi karakterek miatt, akik nincsenek is következetesnek megírva. Mégis szerintem ők a következetlenségeikkel együtt is az 1960-as évek elejének-közepének következetlen figurái, és Panni, a nő egy korai, az akkori viszonyok között okkal-joggal önállóságra törekvő, még megérthető mértékben rokonszenves feminista típus. És szép. A másik észrevételem a szerző a *Tiltott terület* (1969) című film értelmezésére vonatkozik. Szigethy joggal teszi fel a kérdést: „Szóval ki a felelős – a filmben és a valóságban – a múlt század hatvanas éveiben megtörtént, sokmillió kárt okozó gyári tűzvészért? Miről szól Gábor Pál elsőfilmes rendező 1969-ben bemutatott filmje 2025-ben?” (298). Hogy ki a felelős, az nem derül ki, és lehet, hogy a valóságban sem derült ki, de a film bemutat egy, a pártállami hatalom által kitalált, irányított kommunikációs technikát. A kibeszélést és a szelephatást ellenőrző kommunikációban lehet beszélni, filmet is forgatni a társadalmi, gazdasági, történelmi, politikai problémákról; de jobb esetben a történetből nem tudni meg, hogy ki a felelős; rosszabb esetben szinte észrevétlenül minden rá van tolva egy egyénre, az emberekre, a nemzetre. Itt a pártállami csúsztatás enyhébb változatát látjuk, és a szerző kiötlött egy lehetséges pozitív értelmezést: „Gábor Pál alkotása azért volt fontos és igaz film, mert akik akkor látták, azoknak arról mesélt a népi demokráciának álcázott, múltat megragadó, jelent megnyomorító, jövőt pusztító proletárdiktatúrában, mit kell tennie, hogyan kell helytállnia, hasznosan élnie a tisztességes, családjuk és hazájuk sorsáért – a jövőért aggódó, cselekedni akaró embernek” (299). Szép és jó gondolat, de ez már inkább egy túlságosan nyitott kérdésre adott szubjektív válasz.

Hogy mennyire modernista vagy csak kommunista propagandisztikus dokumentum-játékfilm például a *Petőfi '73* (1973), azt csak egy hosszabb elemzés végén állapítanám meg. Most csak annyira vállalkozom, hogy e helyen idézek Szigethytől három érvényes következtetést, és három olyat, amelyet megtehetett volna, de nem tett meg. Találóa foglalja össze, hogy „az 1973. január 11-én bemutatott színes, történelmi kalandfilm – *Petőfi '73* – a proletárdiktatúra alapú, szocialista társadalmat építő népi demokratikus Magyarország emberi, társadalmi, politikai csődtömegének »művészi« sűrítménye” (336); hogy a film a Forradalmi Ifjúsági Napok (március 15. március 21., április 4.) filmre komponálása (337); és hogy a valóságos fiatal Vasvári Pál nem hitellenes, csak egyházellenes volt (340). Szigethy azonban észre sem veszi, hogy az 1848-as 12 pontot meg sem említik, és hogy a forradalmár Petőfi pisztollyal lelövi a népnemzeti, Bocskai-sapkás, árvalányhajas Petőfit! Abszurd humor? Illetve azt, hogy a filmben megjelenik a pártállami filmes propaganda máshol ki nem mondott tételmondata, ami tömören az, hogy bármilyen társadalmi, gazdasági, politikai, történelmi problémáról lehet beszélni, csak a felelősök az egyének, az emberek, a nemzet legyenek. A forgatás szünetében felvett beszélgetésben egy fiú mondja, hogy ő hisz a forradalomban, a szocializmusban, a kommunizmusban, de hogy ezek nem lettek a gyakorlatban sikeresek, arról maguk az emberek tehetnek, köztük ő maga is. Ha ezt a forgatókönyv a tizenéves fiú szájába adta, akkor durva propagandisztikus üzenet; ha pedig nem adta, akkor az agy mosás korábbi próbálkozásai már elérték a céljukat.

A szerző a betiltott filmek közül méltán értékeli a következőket: *Ének a búzamezőkről* (1947), *Könnyű mizsa* (1947), *Keserű igazság* (1956), *A nagyrozsdási eset* (1957), mindegyik fontos korabeli tényekkel és az évtizedekkel később történt bemutatók tapasztalataival kiegészítve. Éles szemmel észreveszi azokat a filmeket is, amelyek a rendszeren belül, de mégis a művelődéspolitikai irányelveken kívül vagy azok ellenében művészi és etikai értékeket képviselnek. Az említetteken kívül néhány cím, többségük irodalmi adaptáció, amelyeket el is lehetett volna rontani, de mégsem sikerült, vagy legalábbis nem egészen: *Rákóczi hadnagya* (1954), *Liliomfi* (1954), *Pacsirta* (1964), *Sodrásban* (1964), *Aranysárkány* (1866), *Egy szerelem három éjszakája* (1968).

A modernizmus ködfoltjai és mozaikjai

Elérkeztünk az utolsó és egyben legproblematiszabb filmkategoriahhoz. A modernizmusról, illetve az *Oldás és kötésről* (1963) már volt szó a fentiekben, de még néhány példával be szeretném mutatni ennek a filmtípusnak az értelmezési nehézségeit. A rossz szándékú és hatékony becsapásnak a legjellegzetesebb darabja a Jancsó Miklós által rendezett *Szegénylegények* (1966). Olyan időszakban készült, az 1960-as évek közepén, amikor a hagyományos dramaturgiájú film és a propagandisztikus üzenet együttesen már nem érte el a célját, mert amikor megpróbálták, akkor kilógott a lóláb,

és legfeljebb humorral, szatírával lehetett elég hatékonyan csúsztatni. De volt egy film, a *Szegénylegények*, aminek a pártállami szándéka telibe talált a komoly, komor, drámai jellege ellenére. Átmeneti film volt a dramatikus-epikus és a szimbolikus, a pszichologikus és az antipszichologikus filmtípus között. Olyan mesteri átverés, amely nem csupán a nézőket tévesztette meg, bár az se semmi, hanem a szakembereket is. A filmnek nyilvánvalóan az volt a célja a pártállam részéről, hogy jó, beszéljenek csak a filmesek és a nézők az 1848 utáni megtorlásokról, és értsék csak azt az 1956 utáni leszámolásokra, de a trükkösen felépített film azt fogja sugallani és állítani, hogy ezt a leszámolást ti, az emberek, a magyar nemzet tettétek a motivációktól, az ötlettől a kidolgozásig és a gyakorlati kivitelezésig. A film azt meséli el, hogy Ráday Gedeon a kiegyezés után, 1869 és 1872 között a magyar kormány utasítására csellet, kínzással kiválogatta az előzetes fogvatartásban lévő, köztörvényes bűncselekményekkel gyanúsítottak közül azokat, akik harcoltak 1848–1849-ben, és átadta őket a császáriaknak a megtorlás végett. Ráday a történelmi tények és a történetírás szerint nem tett ilyet. A *Szegénylegények* másik fő állítása, ami az előző, egyébként hamis történelmi alapra épül (a kiszolgáltatás), hogy a 48-asokkal való leszámolást a teljes magyar nemzet jelképes képviselői végzik, vagyis kollektív nemzeti önelárulás történt a szegedi várbörtönben. Ez teljes képtelenség és rosszindulatú sugalmazás, állítás, de sok jó szándékú néző mégis elhitte, részben a kiváló esztétikai tálalás miatt. Vagy meg sem értette, csak az utolsó három perccel fogta fel, hogy „valakik”, tán a császáriak rászedik a szegény 48-as betyárokat.

A „modernista” csúsztatás az, hogy egyes, leglényegesebb információkat a film nem nyíltan, hagyományos és klasszikus dramaturgiával mesél el, hanem szimbólumok által sugalmaz. Azzal, hogy mindenki magyar a leszámoló gépezetben a magyar kormánytól Ráday biztosig és a vizsgálóbíróig, a karhatalmiakig: huszárság, csendőrség. A rosszak mind antipszichologikusok, nem tudni a valós motivációjukat, és nem valós, hús-vér karakterek, csak a rászedett betyárok azok. A sugalmazás kivitelezése a szimbolikus jelmezeken keresztül történik, így a vizsgálóbírók egyenpalástja alatt a magyar társadalom vezető rétegeinek ruháit viselik, és a fekete, vállpántos jelmez is utal a protestáns lelkészek palástjára. Teljes nemzeti panoráma. A kevesebb több, a sugalmazás hatékonyabb, mint a nyílt kijelentés. A néző évek és évtizedek után is emlékezni fog, legalább a tudatalattijában elraktározva, hogy „ezek mind magyarok”. Szégyent fog érezni a hét vizsgálóbíró, az áruló mézeskalácshuszár és a szép, szőke, meztelen nőt halálra vesszőző csendőrség miatt is. Miközben a csendőrség Ráday megbízatása idején, 1869 és 1872 között még nem is létezett, a magyar katonai egységekben pedig nem vesszőztek halálra civileket, csak dezertőröket és árulókat, őket is csak a római, germán, német hadseregekben.

A filmet e helyen nem értelmezem részletesen, mert van három korábbi elemzésem, amelyekben minden felemerülő érvet és ellenérvet megvizsgállok. Ajánlom a kedves olvasó figyelmébe írásaimat (Deák-Sárosi 2016a, 2016b: 185–213, 2026).

Nem áll tehát Szigethy sommás ítélete a filmről, mert az nem az igazságot képviseli: „Bátor volt a film rendezője, mert a nézőket – a moziban éppúgy, mint a kommu-

nista pártközpontban – az igazsággal szembesítette” (247–8). Valójában hazugságot adott el az embereknek modernista, szimbolikus sugalmazással, manipulatív módon.

Mint már említettem, a *Szegénylegények* az elméleti alapjait tekintve átmeneti volt. A történet egy részét, a rászedést epikusan és dramatikusan mesélte el, a negatív szereplők karakterológiáját pedig antipszichologizmussal, szimbólumok által határozta meg. Ez a filmes közlési mód később radikalizálódott, és még inkább elment antipszichologikus irányba. Jancsó Miklósnál a legjellemzőbb módon és legszélsőségesebben. Szigethy a könyvében egy másik Jancsó-filmet is elemez, a *Csend és kiáltást* (1968). Megállapítja, hogy a cselekménye követhetetlen, nem tudni, hogy ki mit akar, pontosan ki kivel van, a történet és a karakterek kidolgozatlanok. A néző és egyben elemző színháztörténész találkozott a vegytisztán antipszichologikus és szimbolikus filmmel, és nem tudott mit kezdeni vele. Bár megjegyezném, hogy a színházban is van antipszichologikus irányzat, és elég csak Bertold Brecht műveire gondolni. A *Csend és kiáltásból* Szigethynek csak az „és” kötőszó maradt meg. Pedig a *Csend és kiáltás*nak is van célja, közlendője és jelentése, csak nem nézőbarát módon, hanem szimbolikus sugalmazásokkal teszi meg. Járkálnak benne fel és alá civilek és katonák, jellemzően darutollasok, hogy a néző még jobban megutálja őket; fel-feltűnnek betyárok és parasztok, vörösök és fehérek, hogy csak szívja magába a néző a jelképeket, ha nem unja. Révész a *Volt egyszer egy családban* a szimbolikus sugalmazások közben gegekkel szórakoztatta a nézőket, és el is érte a célját, mert Szigethy ma is nézhetőnek tartja azt (335). Két poén között meg lehet utálni a „kommunistákat és a darutollasokat is”, már annak a nézőnek, aki kapható rá, és aki Szigethy szerint „tisztességes”, annak „egyaránt”. A humortalan és túl elvont szimbolizmus azonban már hatástalan, legyen bármennyire „modern” és „filozofikus”. Csak a *Filmtűznéző* szerzője ezt a jelenséget nem magyarázza meg.

A filmtörténelmi modernizmus, ami hazánkban az 1960-as évek elejétől az 1980-as évek közepéig-végéig tartott, nem minden filmet érintett, és amelyeket érintette, azok sem voltak mindenben rossz szándékúak és manipulatívak. A folytonos megújulás és a kiüresedés érzése azonban korszellem volt, sok filmet, alkotót megérintett különböző mértékig, de volt, aki ezt ki tudta egyensúlyozni, mint például Huszárik Zoltán. A *Szindbád* (1971) a legszebb és a legérettebb példája a modernista filmnek mind eszméileg, mind formanyelvileg. A felbomlásról szól, a pusztulás szépségéről, és az időt akarja megállítani a halálon túl is, miközben tudja, hogy lehetetlen. Mozaikszerűen és asszociatív technikával mesél, sugalmaz, ábrándozik. A címszereplő, Szindbád mértéktelenül fogyasztja a nőket és az éttermi vacsorákat. Tudja, hogy nincs visszaút, de nosztalgiával tekint az édesanyja egyszerű, nyugodt, harmonikus világára. Ő maga is alkotó, szerző, író, aki önrítéléssel és kritikai önreflexiójával a saját maga bírálatát is megfogalmazza. Nem tud aludni, de halála előtt elmegy egy búcsúba feloldozást nyerni.

A *Szindbád* maga a kettősség, a jó értelemben vett irónia, az a keskeny sáv, ahol minden és a minden ellenkezője is (még) igaz. Az élet halálba sodró habzsolása és

a nyugodt élet utáni nosztalgia. Az időből kiragadott pillanat egy átmeneti korban. Mind ezt Szigethy nem részletezi, mert nincs meg neki a film értelmezésének és elemzésének elméleti kulcsa. Képeket, benyomásokat idéz, alkotói és színészi reflexiókat, és ezekkel csak kihámozza a lényegét, mert azt a film, legalábbis hangulatilag mindig hamisítatlanul átadja. Az „átmeneti idők” fogalmat idézi (326), de nem a teljes bordélyházi monológot, ami egyebek mellett a film értelmezésének egyik kulcsát adhatná meg. A kulcsot egy háttértörténetben leli meg. Latinovits Zoltán nem akarta eljátszani ezt a szerepet. Hogy miért, arra a választ a rendező az idézett visszaemlékezésével adja meg: „S ha őt [Latinovits Zoltánt] most faggatnám, talán bevallaná, hogy a szerep mögött egész nemzedékének körképét és korpépét látta” (329). Jól látta Latinovits, és jó, hogy mégis elvállalta a szerepet. A szépség nem minden, a film esztétikája sem minden. Kell az egyenes beszéd, az emberi tartás és a filmeknek az etikai alapozás is. Huszárik a *Szindbáddal* mindkettő mellett érvelt. Féltette, hogy elvesznek, és meg is történt.

Szigethy Gábor *Filmtűznéző* könyve rendkívül fontos és értékes munka. Filmtörténeti jelentőségű. Amit az 1945 és 1976 között bemutatott, általa elemzett filmek értelmezésével és értékelésével kínál, az alapvető tudás kell, hogy legyen az elkövetkező nemzedékek számára. Hogy a modernista filmek lényegét nem mindig látta, hogy a „múltat végképp eltörölni” stafétáját a korszerűség vette át, és a magyar nézőpont fel sem merült benne, attól még a kritikáinak többsége érvényes, időtálló. A modernista trükköket pedig majd felderítik és leleplezik mások. Bízunk benne, hogy így lesz!

Irodalom

- Deák-Sárosi László 2016a. Az „áltörténelmi” Szegénylegények. *Magyar Napló* 28/3: 23–7.
- Deák-Sárosi László 2016b. *A szimbolikus-retorikus film – Szóts, Jancsó, Huszárik, Mundruczó, Tarr és a modernizmusok*. Magyar Napló Kiadó. Budapest.
- Deák-Sárosi László 2026. Büntudatipari Szegénylegények. *Nyelvünk és Kultúránk* 1: 71–96.
- Szigethy Gábor 2025. *Filmtűznéző – Magyar mozimúlt, 1946–1976*. Kortárs Könyvkiadó Kft. Budapest.