



Paár Ádám

Hogyan segítette a film a demokratikus politikai közösség építését?

Film és politika. Első hallása talán meghökkentő a gondolat, hogy a filmművészetnek szerepe lehet a politika formálásában. Amennyiben a politikát leszűkítjük a politikai berendezkedésre, a közjogi intézményekre, valóban értelmetlennek tűnik elmélkedni a film és a politika kapcsolatáról. Ám ebben az iratban politika alatt nem ezt értjük, és nem is egyszerűen a „politics” (a politikai verseny) értelmében fogjuk föl a politikát, hanem – az eredeti arisztotelianus elgondolás szellemében – a közügyek gyakorlásaként. Ez azt implicálja, hogy minden politika csak közösségben létezhet. Ezért elsősorban abból a szempontból vizsgálom a filmeket, hogy hogyan járulnak hozzá a demokratikus politikai közösségek kialakulásához. Ezt a nézőpontot néhány kiválasztott európai ország 20. századi filmművészetén keresztül mutatom be, a különböző demokratizálódási folyamatokhoz kapcsolódóan.

Természetesen tisztában kell lenni azzal, hogy a demokratizálódási hullámok nem egyforma intenzitással érték a különböző országokat.



Ahogy a tranzitológiai szakirodalom írja, nagyjából három nagy demokratizálódási hullám következett be a világban. Az első a 19. század végétől tartott az 1930-as évekig, a második a II. világháborútól az 1970-es évekig, a harmadik pedig a rendszerváltozások során, valamint azt követően, az 1990-es években.

Jelen iratban részletesen az első két demokratizálódási hullámról esik szó, a harmadikról, Magyarország kapcsán, csak érintőlegesen. Mivel földrajzilag lehetetlen lenne valamennyi térséget átfogni, szűkítem a vizsgálódás fókuszát: néhány nyugat- és észak-európai ország filmjeit, valamint az olasz filmeket vizsgálom abból a szempontból, hogy hogyan voltak képesek hozzájárulni a demokratikus politikai közösség megszilárdításához. Választásomat indokolja, hogy Nyugat- és Észak-Európa sokkal közelebb van a mi régióinkhoz, azaz Közép-Európához kulturális és mentális értelemben, mint mondjuk Afrika vagy a Távols-Kelet (nem beszélve arról, hogy utóbbi régiókban nem könnyű a demokrácia és az autoriter rendszer elválasztása a helyi hagyományok miatt, gondoljunk csak Dél-Korea diktatórikus fejlődésére vagy Japán lényegi egypártrendszerére, és persze az egyes távols-keleti és közels-keleti társadalmakban jelen lévő számos „puha” autoriter tényezőre). Olaszország választását pedig az indokolja, hogy a második demokratizálódási hullám Olaszországot is érintette, ám jóval hektikusabban, mint Nyugat- és Észak-Európát. Számos olyan tényező gyengítette az olasz társadalmi kohéziót (pl. Észak/Dél törésvonal, az állam szervezetébe beépült szervezett bűnözés), amely ekkoriban Európa iparilag fejlettebb társadalmaiban már lassan fölszámolódott.



A fasizmus hosszú árnyéka is rávetült az olasz társadalomra, hiszen az jóval kevésbé ment át a rendszer bűneivel való szembenézésen, mint a német (Olaszországban, ironikus módon, az antifasiszta ellenállás és polgárháború is hozzájárult az amnéziához, hiszen lehetett hivatkozni arra, hogy a nép szemben állt a fasiszta rendszerrel, és az antifasiszta partizánok reprezentálták a népet).

Ezért érdemes tehát kitekinteni Olaszországra, ahol a demokrácia terhelt volt a múlt örökségével, minek okán a filmrendezők még inkább jogosnak vélték, hogy szembesítsék a társadalmat ezzel az örökséggel.

Tézisem szerint 1945-ig éles ideológiai, regionális és etnikai megosztottságok, törésvonalak jellemezték a nyugat-európai államokat (és az Egyesült Államokat). Ezeket a törésvonalakat részben a demokratikus nevelés funkcióját is betöltő film révén sikerült áthidalni, kezelni, megteremtve a politikai közösség érzelmi kohézióját. A filmeknek tehát döntő szerepük volt a társadalmi kohézió megteremtésében, ennek révén a demokrácia érzelmi megalapozásában, még hozzá két szempontból is. Mert a kohézióról beszélhetünk szociális és regionális, etnikai értelemben is.

A *szociális* kohézió, vagyis a társadalom szegény, hátrányos helyzetű tagjainak fölemelése az első ipari forradalom óta téma volt, amikor a lokális kisvilágok szétzúzásával és nagy tömegek ipari központokba vándorlásával/kényszerítésével a tömeges szegénység láthatóvá vált, és úgy tűnt, a szociális kérdés időzített bombaként ketyeg a társadalmakban.



Noha a mozgóképek eredetileg szórakoztató látványosságként vonzotta a nézőket, a realizmus iránti igény életre hívta a személyek, foglalkozási és társadalmi csoportok valóságos, a valósághoz illeszkedő ábrázolását. Ez pedig azt jelentette, hogy a mindennapi élet is megjelent témaként a filmvászonon. Az első munkásélet-ábrázolás *A munkaidő vége* című felvételen látható, ahol a munkások kilépnek egy gyártelep kapuján.

A rövidfilmek azonban nem elégítették ki a közönséget, és nagyon hamar megjelent az igény a *történet* iránt. A hősök pedig gyakran munkások, parasztok, halászok, szegény sorsú nők lettek. A filmek vállalták az égető társadalmi problémák megjelenítését.

Ezzel lehetővé tették a hátrányos helyzetű rétegek (munkások, szegényparasztok, szolgák, hajléktalanok, szegény nők) lassú, fokozatos emancipációját.

A kohézió másik értelme az *etnikai, regionális* kohézió. A filmek lassan szakítottak a korábbi Európa-, illetve Nyugat-centrikus világképpel, különösen a II. világháborút követően. Elkezdődött, részben a polgárjogi mozgalmak hatására, részben a gyarmatosítás és a holokauszt miatti európai büntudat nyomán a történelem kisebbségközpontú narratívába helyezése, ami lecsapódott művészi, filmet is érintő irányzatokban (pl. *négritude*). Németországban a hátrányos helyzetű etnikai kisebbségek kérdése, kissé lemaradva a nagy gyarmatosító államok mögött, a „vendégmunkás” (*Gastarbeiter*) kérdéssel jelent meg.



Önmagában a vendégmunkás szó az NSZK (és persze általában a nyugati demokrácia) fonákságára tapintott rá, hiszen vendéget nem szokás dolgoztatni. De bármilyen képmutató is e szó, kétségkívül létező jelenségre utal, melynek lényegére [Max Fritsch](#) svájci író sokat idézett *bonmot*-ja tapint rá: „Munkaerőt hívtak, és emberek jöttek.” Ma már elkerülhetetlen a különböző bőrszínű kisebbségek egyforma súlyú reprezentációja a filmvásznon.

A szociális kohézió

A film terén a 20. század elején még korántsem volt olyan amerikai hegemonia, amilyen ma tapasztalható. Noha már 1914-ben a világ filmtermésének fele az Egyesült Államokban készült, Európa őrizte pozícióját a hazai filmek gyártásában.¹

A 20. század elején a legnagyobb európai filmgyártó országok Franciaország, Németország és Dánia voltak. Mindhárom országban éles törésvonalak húzódtak. Franciaországban az ún. Harmadik Köztársaság válságról válságra bukdácsolt, és a Dreyfus-ügy végletekig kiélezte, csaknem polgárháború küszöbére sodorta a társadalmat. Németországban a látszólag egységes felszín alatt regionális, vallási és éles ideológiai ellentétek szeltek át a társadalmat. A Németország Szociáldemokrata Pártja már 1914-ben az ország legerősebb pártja volt, amely a parlamentben képviselte a munkásságot.

¹ Magyar Bálint: Az amerikai film. Gondolat Kiadó, Bp., 1974: 43.



Dánia pedig ekkor még szegény ország volt, éles szociális ellentétekkel, erősödő munkásmozgalommal. 1913-ban már a Dán Szociáldemokrata Párt vált az ország legerősebb pártjává.

A szociáldemokrácia erősödése egyébként mindegyik skandináv országban realitás volt. Mint látjuk majd, a film szerepe és a szociáldemokrata célok kölcsönösen hatottak egymásra, és kimutatható mind a filmek tematikája, mind a szociális kohézió terén egy bizonyos szinkronitás a három skandináv ország között. (A norvég filmmel ebben az írásban nem foglalkozom, mivel a norvég filmművészet hosszú ideig a dán és svéd árnyékába szorult, s a világpiacon a dán és svéd filmek reprezentálták a skandináv filmművészetet.) A szociáldemokraták célja az volt, hogy megteremtsék az új, igazságos társadalmi rendet, és ezzel a figyelmet ráirányították az alsó társadalmi rétegekre (munkások, szegényparasztok, mezőgazdasági munkások, cselédek, halászok). A játékfilmek forgatókönyvírói és rendezői pedig, mint látjuk majd, a maguk szempontrendszerüknek megfelelően ugyanezt tették.

Lássuk tehát a skandináv viszonylatban úttörőnek számító, az új művészeti ágban forradalmi újításokat hozó dán filmművészetét! Túl azon, hogy a dán filmekben jelent meg először az erotika, a kis ország filmjei bemutatták az ember és természet viszonyát, és érzékeltették a személyiség hangulati változását a természet képeivel. Ez jellemző lesz az északi filmművészetre, kihasználva a komor, de gyönyörű természetföldrajzi környezet (hegyek, erdők, tenger) hatását.



Mindez együtt járt azzal, hogy a dán film – majd később a svéd – tudatosan vállalta a természetben élő néprétegek életének ábrázolását. Proletárok, munkásnők (*A züllés útján*, *Munkáslány*), cigányok (*Cigányvér*) is szerepelnek a korabeli dán filmekben, melyek tudatosan fordultak az alsó társadalmi rétegek felé, hiszen egyrészt a közönség a valóságot kívánta látni, másrészt az ő életüket lehetett leginkább ábrázolni a természetbe ágyazva.

Svédország követte Dániát a film útján: amíg az I. világháború előtt és részben alatta a dán film képviselte a skandináv régiót, a svéd film tört előre a világháború végén. Svédországban, hasonlóan Dániához, éles társadalmi törésvonalak húzódtak. Éppen az I. világháború idején, amikor a filmművészet kezdett megerősödni, a társadalom válsága elmélyült. Az északi Västervik városban kitört az ún. „krumpliforradalom” (1917. április), a stockholmi tüntetések (1917. június) pedig, párosulva az oroszországi forradalom híreivel, robbanásveszélyes helyzetet teremtettek.² 1917. szeptemberében a király kinevezte a szociáldemokrata-liberális koalíciós kormányt, és ezzel megmentette a rendszert.³ Hasonló folyamatok mentek végbe a két másik skandináv országban is.

Mindegyikben megteremtődött a lehetősége egy szociáldemokrata kormányzásnak.

² Alekszandr Szergejevics Kan: A skandináv országok története. Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1975: 206.

³ Uo.: 207.



Jóléti államokról ekkoriban még nem beszélhetünk, de a minden állampolgárt megillető szociális jogok és vívmányok rendszerén alapuló állampolgári közösség kézzelfogható közelségbe került.

Nézzük meg, miként szolgálta a svéd film az állampolgári kohézió ügyét! Ugyanazt a tendenciát láthatjuk a svéd filmeknél, mint Dániában: a természet és a népelet ábrázolása dominálta a filmeket. Victor Sjöström svéd filmrendező *Terje Vigen* című filmje egy romantikus történeten alapul. A napóleoni háború idején egy norvég halász átkel a blokádon, hogy éhező családjának élelmet szerezzen, de az angol hadihajó kapitánya bebörtönzi kémkedés vádjával. Míg börtönben tartják, családja éhen hal. A halász később bosszút akar állni, de meggondolja magát. Skandináviában maradt fenn egész Északnyugat-Európában a legtávolabb a parasztság önálló társadalmi rétegeként, melynek tagjai erős parasztpártok mögött sorakoztak föl. Nem csoda a parasztság nagy arányának és a parasztpártok súlyának következtében, hogy a paraszti életet számos filmalkotás idézte meg az 1910–30-as években (*Berg-Eyvind és felesége*, *Ingmar fiai*, *Ingmar lánya*, *Arne úr kincse*, *Csak egy anya*). A svéd filmnek, miként a dának is, döntő szerepe volt abban, hogy az elit és a polgárság figyelmét az alsó néprétegek felé irányították. A jóléti állam elfogadottságát érthetővé teszi, hogy a skandináv filmek a legkorábbi időktől kezdve kiemelten foglalkoztak az alsó társadalmi rétegekhez tartozók életével. A polgárok, akik e filmeket látták, kellően érzékennyé válhattak a szociális kérdés iránt.



Miben állt a skandináv, köztük a svéd szociális állam sikere? 1972. március 17-én Olof Palme svéd miniszterelnök azt írta, hogy „volt időnk rá, hogy kiépítsük a demokratikus hagyományokat, és ezt sikerrel meg is tettük.” A demokratikus hagyományok közé sorolható például a skandináv országok erős népképviselői rendszere, azaz a parlamentarizmus hagyománya, az erős oktatás, középpontjában az esélyek kiegyenlítésével és az állampolgári neveléssel, valamint az általános választójog, amely Skandináviában szintén szociáldemokrata vívmány volt. Ám jogosan sorolhatta volna Palme a demokratikus hagyományok közé a skandináv filmet is, amely hozzájárult realista társadalomábrázolásával a társadalom szociális érzékenyítéséhez, és – ezen keresztül – a jóléti állam elméletének és gyakorlatának elfogadásához.

Míg Skandináviában a realizmus és a természet, pontosabban ember és természet viszonyának ábrázolása állt fókuszban, addig Olaszországban hosszú ideig a sematikus kosztümös drámák domináltak. Az olasz filmművészet konzervatív jellege markánssá vált Mussolini Olaszországában. A megcsontosodott, konzervatív ízlésű fasiszta filmművészet a szórakoztató, sekélyes melodramákat (ún. „fehér telefonos drámák”) és a hazafias darabokat preferálta. Nagyon hamar kialakult azonban a fasiszta filmművészet árnyékában, illetve a fasiszta filmművészet műhelyeinek eldugott zugaiban – a hatalomtól távol – az az irányzat, amelyet neorealizmusnak nevezhetünk.



1943-at tekintik a neorealizmus születésének (bár már korábban megjelent egyes filmekben, sőt egyesek Szőts István *Emberek a havason* című, 1942-es filmjét is ebbe a kategóriába sorolják). Amiért 1943 emblematikus dátum lett, az az, hogy ekkor publikálták a neorealista kiáltványt, amely négy követelést fogalmazott meg:

„1. Le a naiv és modoros konvenciókkal, melyek filmtermelésünk nagyobb részén eluralkodtak!

2. Le minden olyan fantasztikus vagy groteszk csinálmánnyal, amely kizárja az emberi szempontokat és problémákat!

3. Le a történelmi események érzéketlen rekonstruálásával és mindenféle regényfeldolgozással, ha nincs politikai szükségessége!

4. Le minden olyan frázissal, amely szerint minden olasz ember egyforma téstárból van gyúrva, mind ugyanazon nemes érzelmektől hevül, és egyformában tudatában van az élet problémáinak!”

Különösen érdekes a 3. pont, és témánk szempontjából fontos. Nem lehet eléggé hangsúlyozni a politikai nevelés jelentőségét a demokráciák kialakításában. A 3. pont egyértelműen azt célozza, hogy az új olasz filmek igenis legyenek politikusak. Miért hangsúlyozták ennek szükségességét? Azért, mert a fasizmus elandalító, illetve csak a szórakoztatást kiegészítő filmeket preferált. Miközben „totális államot” hirdetett, s az élet teljes uralására törekedett, a filmek terén, különös módon, nem feltétlenül törekedett agymosásra, abban az értelemben, hogy nem fűződött érdeke a fasiszta neveléshez a mozgóképen. Inkább pártolták az elandalítást, az apolitikus szórakoztatást.



Voltak persze a Róma nagyságát dicsőítő filmek, voltak a gyarmatosításról szóló háborús filmek is, és működött cenzúra is. Mindazonáltal az apolitikusság jellemezte az olasz filmek nagy részét.

Emellett volt még egy tartalmi probléma, amelyre főleg a 4. pont utal: a filmrendezőknek harmonikusnak kellett ábrázolniuk az olasz társadalmat. Márpedig az olasz neorealista filmrendezők úgy érezték (joggal), hogy az olasz társadalom minden, csak nem harmonikus. Hiszen a fasizmus sem volt képes áthidalni, illetve megoldani, legfeljebb leplezni az olasz társadalmi problémák többségét: fönmaradt a regionális, Észak és Dél, illetve város és vidék közötti ellentét, és fönmaradt – elsősorban, de nem kizárólag Délen – a szegénység és analfabetizmus, valamint a maffia és camorra sem tűnt el, csak hibernálódott a fasizmus alatt.

Mindemellett ott volt még témaként a nők sorsa a férfiassággal (machismo) dicsekvő olasz közösségekben. Mind az öt téma (a regionális kérdés, a város-vidék ellentét, a szegénység, a maffia és camorra, végül a nők sorsa) kiemelt szerepet kapott a háború után, az új, neorealista filmművészetben.

A háború után az olasz neorealisták bátran szembenéztek a fenti problémákkal. Itt nem árt tudatosítani, hogy – ellentétben a fönnt ismertetett skandináv térséggel – Olaszország átment egy diktatúrán és egy idegen megszálláson. Ennélfogva a demokratikus politikai rendszer kialakulása sokkal élesebben, radikálisabban következett be, mint a skandináv régióban.



Skandináviában a királyság intézménye fönmaradt, s így egy komoly stabilizáló tényező működhetett a társadalomban. Olaszországban a királyság sem maradt fenn, hiszen 1946-ban egy népszavazás megszüntette a monarchiát.

Másrészt Olaszország sokkal inkább a hidegháború frontvonalában volt, hiszen itt nem volt egy erős és az elit által elfogadott szociáldemokrácia, ám volt egy erős, az ellenállásban, a fasizmus elleni harcban érdemeket szerzett kommunista párt. 1949-től a kereszténydemokrata kormány ismét megszigorította az ellenőrzést a filmesek fölött. Mindeközben a hagyományos társadalmi szerkezet sokkal inkább fönmaradt Olaszországban, mint Skandináviában. Sokkal kevésbé alakult ki a szociális kohézió az olasz politika válságossága és a fönmaradt politikai ellentétek miatt. Ez viszont azzal járt, hogy a neorealisták sokkal mélyebbre mentek a társadalomkritikában, mint a skandináv alkotók.

A neorealisták tudatosan a nép felé fordultak, úgy, ahogyan korábban a skandináv filmesek, azzal a különbséggel, hogy az olaszok nagyobb hangsúlyt helyeztek az országon belüli lokális, néprajzi sajátosságokra. A *Vihar előtt* (1948) című Luchino Visconti-film, amely szicíliai halászok között játszódik, már címével utalt a társadalmi forradalom közelségére. A halászlegény lázadása a halmagykereskedők ellen egyértelműen jelképezte, milyen társadalmi ellentétek feszítik az olasz társadalmat.



A valószerűség, a valóság dokumentumszerű ábrázolása éppoly fontos volt, mint az olasz társadalom fragmentált jellegének, mozaikszerűségének bemutatása. Míg a fasizmus erőltetetten egységesnek akarta látni-láttatni az olasz népet, a neorealisták megmutatták az egység fikcióját. Bátran felszínre hoztak kényes kérdéseket: a camorra-kérdést (*Per a város ellen*, 1951), a szicíliai maffiát (*A reménység útja*, 1951) a világháború traumáját és a fasizmus, a hatalom és engedelmesség problémakörét (*Egy asszony meg a lánya*, 1960). Mindezzel, a kormány szemében, „Olaszország szégyenét” kürtölték világgá, holott valójában segítettek olyan témák földolgozásában, melyeket tabusítottak. A neorealista rendezők külföldi sikerei nagymértékben hozzájárultak filmjeik elfogadtatásához. Végző soron hozzájárultak ahhoz, hogy a tabusított témák megjelenjenek az olasz közéletben, és érzékenyítették a nézőket, például a szicíliai maffia és a nápolyi camorra kérdéskörén keresztül a délolasz társadalom problémái iránt.

Nem utolsó sorban fölhívták az olasz döntéshozók figyelmét a déli társadalom bajaira. 1950-ben létrehoztak egy pénzügyi alapot a déli területek fölzárkóztatására (*Cassa per il Mezzogiorno*).

Számos film bemutatta, hogyan húznak ebből sápot a helyi kiskirályok, és használják föl az Északról érkező pénzeket klientúraépítésre (*A reménység útja*, 1951, *Mint a bagoly nappal*, 1968).

Az 1950-es évek témái (maffia, camorra) a 60-as, 70-es évektől kezdve igencsak popularizálódnak, kedvelté válnak a filmrendezők és a közönség körében, olyannyira, hogy megjelennek kifejezetten



szórakoztató darabok (pl. a camorra témájában a *Piedone*-széria). Ennek kapcsán el lehet gondolkodni azon, hogy egy bizonyos téma akkor válik igazán társadalmi problémává, ha popularizálódik.

Az etnikai és regionális kohézió

A legtöbb európai politikai közösséghez hozzátartozott évszázadok óta az etnikai, vallási kisebbségekkel szembeni türelmetlenség. Az uralkodók századokon át az egységes vallásban látták az országukat összetartó erőf. Sajnálatos módon a 19. század nemcsak a felszabadító eszmék, a liberalizmus, nacionalizmus és a lassan terjedő demokrácia kora, nemcsak a tudományok újjászületésének kora, hanem egyúttal a fajelmélet, az ál- és féltudományos, zavaros, későbbi borzalmakat érlelő nézetek terjedésének kora is. A 19. század liberális gondolkodói sem tudták kivonni magukat a kor hatása alól, amely a civilizációs paradigma és a gyarmatosítás révén az Európa/Nyugat-centrizmus jegyében felsőbbrendű és alsóbbrendű „fajokra” osztotta a világ népeit (a „faj” szó ekkor még nem biológiai értelemben, hanem egyszerűen az „etnikum” szinonimájaként használták, így beszéltek például az „angolszász faj” világmentesítéséről). Ezzel ma nem értünk egyet, de a korban ez volt az általános fölfogás, beszédmód.

Egy olyan gondolkodó, mint John Stuart Mill, aki pedig a nők emancipációjáért küzdött, fölismerve a szociális kérdés jelentőségét, és jogosan a liberális eszme demokrácia felé nyitott ága képviselőjének tekinthetjük, azt írta, hogy a „barbár” népeknek ahhoz, hogy



kivezettessenek a sötétségből, szükségük lehet egy „felvilágosult” zsarnokra. A kor írói a „fehér ember” terhéről írtak, vagyis a „színes” népek fölötti gyámkodó uralomról, mint Rudyard Kipling, vagy éppen az „árját” dicsőítették, mint Jack London – előbbi író szociális érzékenységű liberális volt, utóbbi szocialista. Egyszóval: a nagyobb néprétegeket a parlamentarizmusba bevonó tömegdemokrácia iránti igény nem járt együtt nagyobb méretű toleranciával a kisebbségek és a nem európai népek iránt. Vajon a mozi mit tudott tenni ennek érdekében?

Hozzá kell tenni azt is, hogy Európa a tömegdemokrácia és mozi megszületésének és kiteljesedésének idején, tehát a 19. század végétől a 20. század közepéig terjedő időszakban nem népességbefogadó, hanem népességkibocsátó kontinensnek számított. Ennélfogva a bőrszín kérdése csak esetlegesen jelent meg, egzotikus kuriózumként szerepelt a filmvászonon vagy a színházban. Franciaországban az afrikai kultúra – a gyarmatosítás kulturális hatása révén – az ún. *négritude* irányzaton keresztül divatba jött. Az I. világháború idején először jelentek meg nagy számban „színes” francia csapatok az európai hadszíntéren. Az 1920-as évektől népszerű jazz is sokat tett az „afrikaiság” (illetve ez esetben afroamerikaiság) elfogadása érdekében. Nagy-Britanniában a gyarmatosítás következtében az elit részéről kialakult az érdeklődés az indiai és arab témák és öltözékek iránt.

Mindez azonban nem volt több kulturális érdeklődésnél, egyfajta „orientalista” szemléletnél, amelyben az egzotikus „keleti” képviselte a referenciát a Nyugat számára.



Nagy-Britanniában és Franciaországban a hindu, muszlim vagy afrikai megjelenése nem volt meglepő a 20. század elején az utcán vagy a mozi nézőterén. Más európai államoknak azonban nem volt látható „színes” vagy fekete bőrű kisebbségük. Ennélfogva azok, akik megjelentek, mindig kiváltották a közösség érdeklődését. Mivel egyénekként találkoztak az európaiak, a fekete kisebbség nem egy tömegként jelent meg, ellentétben az Egyesült Államokkal. Richard Pena, a *Film Society of Lincoln Center* programigazgatója szavaival élve: „az európaiak jobbak voltak abban, hogy a feketéket úgy mutassák be, mint egyéneket”. Ellentétben az amerikai fölfogással, amelyben a feketék hosszú ideig másodlagos szerepekben vagy csak fenyegető tömegként tűntek fel (mint Griffith híres *Egy nemzet születésében*).

Ha az etnikai kohézió mércéjének azt tekintjük, hogy bőrszínre való tekintet nélkül az egyén egy közösség tagja, akkor a brit film volt az éllovas. A fekete embert a fehér közösség egyenrangú tagjaként mutatja be a *Büszke völgy* című 1940-es film. A filmben egy regionális és szociális ellentét ér össze, és ennek középpontjában helyeznek el egy etnikai ellentétet. A sztrájkoló walesi szénbányászokat egy fekete fűtő segíti harcukban. David Goliath, a film fekete hőse amerikai tengerészként érkezik Walesbe. Dezertál egységétől, így találkozik a walesi lakosokkal. David beilleszkedik először a helyi kórusba, majd teljesen azonosul a bányászok harcával.



Nagy-Britannia és Franciaország fővárosában azonban a fekete arc az utcán vagy a moziban mégis gyakoribb volt, mint más európai országokban. Nem véletlen, hogy a nem európai eredetű bőrszín szerinti kisebbségek kérdése európai filmvászonon a II. világháború után jelenik meg, és hangsúlyosan leginkább az 1980-as évektől.

Nagy-Britanniában az 1990-es évek végétől kezdődik a mozivászonon a pakisztániak társadalmi beilleszkedésének és kultúrájának ábrázolása (*Kelet az Kelet, Valahol és Sehol, Jázmin, Nyugat az Nyugat*). A Német Szövetségi Köztársaságban a török vendégmunkások és leszármazottjaik kérdése vetette föl először a problémát: Németország megtesz-e mindent a kisebbségek beilleszkedésének megkönnyítéséért. 1986-ban készült az első, kifejezetten török témájú német játékfilm (*Németországtól negyven mérföldnyire*), amely egy mai napig aktuális témát dolgozott föl: egy kis török faluból Németországba kerül távházasság útján egy török nő, aki egész napját odahaza tölti, amíg férje dolgozik. Vagyis Németországban él ugyan, de mégse a németek között. Nincs kapcsolata azzal az országgal, ahol él. Ez mai napig óriási társadalmi probléma, amely kérdéseket vet föl: egyrészt a fogadó ország hatóságainak és a társadalom odafigyelésével, segítőkészségével kapcsolatban, másrészt a „vendégmunkások” integrálódásával (?) kapcsolatban.

A németek nem figyeltek eléggé a törökökre: azt hitték, majd ugyanúgy hazamennek, mint előttük annyian – a jugoszlávoktól a portugálokig. Ennélfogva nem is érdekelte őket, mit gondolnak a



törökök a demokráciáról, általánosságban a német politikai rendszerről. A németek mindent akartak, csak éppen nem a kohézió megalapozását. Azóta is számos film női szereplőn keresztül dolgozza föl a németországi integrációt (*Anyám, Egy szép nap*), hiszen a nőknek meg kellett küzdeniük egyrészt a családi hagyományokkal, amely szűk térre szabta, korlátozta a mozgásukat, másrészt azzal, hogy az új haza (?) közömbös aziránt, miként élnek a négy fal között.

Az etnikai kisebbségek ábrázolásában eltért a fókusz az amerikai és az európai filmen. A cigányok marginalizált kisebbséget alkottak az Egyesült Államokban, így ott nem a feketék, hanem a cigányok alkottak egzotikus kuriózumot. Az amerikai polgárjogi mozgalmak nagymértékben segítettek a kisebbségek helyzetén. Elsősorban ennek afroamerikai vonatkozásait szokás kiemelni, de az indiánok és az ország délnyugati részén élő spanyol ajkúak szintén, az ázsiaiak kisebb mértékben részesei voltak a mozgalmaknak, amelyek együttesen elérték, hogy a társadalom és annak intézményei, a közigazgatás és az oktatási rendszer érzékenyebbé vált irántuk. A cigánytéma kezdettől jobban az érdeklődés középpontjában állt Európában. Hiszen a cigányság nemcsak egy jól látható kisebbséget alkotott, hanem ráadásul egy olyan, néprajzi és antropológiai jellemzőkkel körülírható csoportot, amely évszázadok óta élt a társadalom perifériáján.

Az európai filmesek számára a cigányság jó témát kínált. Természetbe illeszkedő közösségként ábrázolták a cigányokat, kihasználva azt, hogy a 20. század elején még sok vándorló cigány



közösség élt. Mindez az ábrázolásmód azonban nem feltétlenül emancipálta a cigányokat, hanem romantizálta (egy romantikus, felszínes néprajzi mázzal vontta be) életformájukat, és ezzel nem elősegítette, hanem kicsit akadályozta integrációjukat.

Az egzotikus, élénk színű öltözékben járó, szabadságvágyó, forrón szerelmes, minden hatósági és egyáltalán minden társadalmi kontrollt elvető cigánylányok és cigány férfiak jelennek meg nemcsak a két háború közötti alkotásokban, hanem még a II. világháború után is: a *Notre-Dame-i toronyőr* (1962), a *Cartouche* (1962), a *Kris Romani* (Cigánytörvény) (1962), valamint *A cigány* (1975) című filmekben.

Ezek a filmek romantizálják a cigányok állítólagos „fékezhetetlen szabadságát”, vidámságát, élet- és zeneszeretetét, orális kultúráját, és sztereotip viselkedésformákban (zenélés, szerelem, törvényen kívüli élet) mutatják be őket, ezzel távolítják a cigányokat az ún. „polgári társadalomban élő” állampolgároktól.

A cigány úgy jelent meg, mint a „tökéletesen szabad” ember. Így ezek a filmek, miközben kétségtelenül már elvetik az asszimiláció erőszakos módját, a „kivülállás” kultúrájaként mutatják be a cigányság szubkultúráját, melynek jellegét általában adottnak veszik, és nem foglalkoznak a külső, gazdasági és társadalmi környezet formáló hatásával.

Hogy a cigányság képe milyen változáson ment át Franciaországban, arra például az 1962-es *Cartouche* és a 2002-es *Swing* című filmeket érdemes megemlíteni.



Mindkettő Franciaországban játszódik, ám míg a *Cartouche* egy kosztümös film, addig a *Swing* a 21. század elején. A *Cartouche*-ban a szép cigánylány törvényen kívül él, a címszereplő zsvány szeretője, és így ellenségként jelenik meg a polgári társadalom számára. A *Swing*-ben a cigányokat úgy mutatják be, mint akik beilleszkedtek a francia társadalomba, polgári foglalkozást űznek, ha nem is a legjobban keresnek. Miraldo, aki zenész, találkozik egy, a többségi társadalomhoz tartozó fiúval, Maxszal, akinek továbbadhatja muzsikus tudását. Így ebben a filmben a cigány már nem periférikus szereplője a társadalomnak, és nem alárendelt valamilyen értelemben a főhősnek, hanem ellenkezőleg, mesterségbeli tudásánál fogva a cigány fiú vezeti a nem cigányt a zene útján. A film egyik jelenetében a cigány és muzlim zenészek tanítják a fiatal francia lányok kórusát. Mindazonáltal Max és Miraldo világa nem keveredik össze, nem oldódnak föl valamiféle multikulturális utópiában.

A két világ elkülönülésére utal, hogy a film végén Miraldo testét és összes személyi tárgyát cigány szokás szerint elégetik. A filmben szóba kerül a II. világháború alatti cigányok elleni népiirtás is. Így most már a cigányság nem egyszerűen „múlt nélküli” közösségként jelent meg a filmvászonon, mint sok korábbi filmben.

A film két demokratizálódási hullámban (1945, 1989)

Magyarországon mind a szociális, mind az etnikai és – ha Nyugat- és Közép-Magyarország, valamint Kelet-Magyarország gazdasági és



szociokulturális különbözőségét nézzük – regionális kohézió megvalósítása aktuális feladat. A rendszerváltás pillanatában a politikai elit a köztársaság, a jogállam és a piacgazdaság intézményeinek beüzemelésével volt elfoglalva. Ahogyan Csizmadia Ervin írta, az 1945-ös demokratizálódási hullámtól eltérően a magyarországi új demokratikus elitek nem ismerték föl a demokráciára nevelés fontosságát, s bár beszéltek a régmúltról, feltűnően hiányoztak a „társadalomintegráló” programok.⁴

A német politikai nevelésben fontos szerepet játszottak a filmek kezdettől fogva, igaz, nem a németek, hanem a nyugati szövetségesek, elsősorban az amerikaiak törekedtek a filmek révén a németek nevelésére. Az amerikaiak demokrácia nevelő filmpolitikája olyan alapos volt, hogy kizárólag a Katonai Kormányzat polgári ügyekkel foglalkozó részlege választhatta ki a német mozikban bemutatásra kerülő filmeket egy olyan listáról, amelyet előzetesen a Mozgóképxport Szövetség állított össze.

Az amerikaiak dolgát megkönnyítette, hogy a német közönségnek a háború alatt elege volt már a sematikus német gyártású szórakoztató filmekből, és ki voltak éhezve a háború előtti időből ismert amerikai filmművészet alkotásai iránt. Az „amerikai” a minőséget jelentette a németek jó része számára.

⁴ Csizmadia Ervin: Demokratizálódási hullámok és politikai programok. Az 1989 utáni magyar és az 1945 utáni német átmenet összehasonlító perspektívában. *Metszetek*. 2013/2–3.: 82.



Másrészt a mozik voltak a német társasági élet színhelyei: ez volt az egyetlen olyan tér, ahol a német civilek gyülekezése engedélyezett volt.⁵ Ilyen jellegű s mélyre ható demokratikus nevelést a filmpolitika révén sehol másutt nem valósítottak meg, mint Németországban – és Japánban.⁶

Miért nem játszott hasonló szerepet a filmpolitika Magyarországon a rendszerváltás idején? A magyarázat részben azzal függ össze, hogy Németország és Japán háborúban vesztes államok voltak. Magyarországon és a szovjet birodalom más csatlós államaiban szó sem volt arról, hogy a rendszert egy háborús külső hatalmak döntötték meg. Az amerikaiak jogosan feltételezhatték, hogy a vasfüggöny keleti oldalán rekedt népek vágyanak a szabadságra (milyen értelemben is?), és ha a fal leomlik, önként követelik és adaptálják a nyugati demokráciák, jogállamok és piacgazdaságok intézményeit és értékeit. Ez részben így is történt. Részben azonban nem, ami az értékrend kicserélését illeti. Minden [szociológiai kutatás azt mutatta](#), hogy a magyar társadalom értékrendje közelebb áll a zárt, mint a nyitottságot preferáló társadalmak értékrendjéhez.

⁵ Erről ld. bővebben: Demokráciára nevelés filmmel a posztnáci Németországban. *Filmvilág blog*. 2018. december 4. https://filmvilag.blog.hu/2018/12/04/az_amerikai_film_az_1945_utani_nemet_politikai_nevelésben

⁶ Megjegyzem, hogy a japán közönség, ellentétben a közkeletű mítosszal, sokáig nem becsülte Kurosava Akira filmjeit. Túlzottan nyugatiasnak tartotta őket. Kurosava ugyanis a westernből, tehát egy nyugati, a megszálló amerikaiak által képviselt műfajból ugyanúgy merített bátran, mint a nyugati színházi hagyományból. Ez sértette a japán tradicionalistákat. Csak filmjeinek kedvező nemzetközi fogadtatása után változott meg a japán közvélemény.



Azzal pedig végképp nem számoltak a nyugati hatalmak, hogy a korábban összerakott föderációk széteshetnek (Csehszlovákia, Jugoszlávia). A Jugoszlávia összetartásán munkálkodó igyekezet mutatja, mennyire nem értették ezeket a népeket.

Végül az is probléma lehetett, hogy a filmpolitikát az előző rendszer is alkalmazta. Ennélfogva a rendszerváltásban nem úgy merült fel a kérdés – főleg a demokratikus ellenzék és az abból kisarjadt pártok oldalán –, hogy *lehet-e demokratikus nevelés a filmpolitika révén*, hanem úgy, hogy *a filmpolitika mint olyan egyáltalán demokratikus-e*. Lehet-e a filmet demokratikus nevelés eszközüül használni? A jobboldal mintha inkább igent mondott volna erre, mint nemet. Más kérdés, hogy a jobboldal számára a demokratikus nevelés szorosan összefonódott a hazafias, nemzeti állampolgári neveléssel, ami viszont már sokszor eltorzítja az eredeti célt. Gyakorlatilag ma is ezt a vitát láthatjuk az értékvitákban vagy éppen a történelmi filmmel kapcsolatban.

A jobboldal (persze vannak kivételek) a közösségi értékeket sorolja előtérbe, és a magyar történelem dicsőséges pillanatait kívánja filmen vizionálni, lehetőleg pátoszos jelenetekben, olykor kifejezetten reflektálatlanul a történelem kevésbé dicső fejezeteire. Jó példa a Hunyadi-film kapcsán fölmerült polémia. A jobboldal Hunyadi-filmet akar, követel. Csak az nem világos: mit akarnak Hunyadi Jánostól. Szerintem bármilyen filmet akkor van értelme elkészíteni, ha eldöntjük: mit akarunk a témával? Miért fontos nekünk ma, 2020-ban Hunyadi? Ez a kérdés eldönti az ábrázolás módját is.



Lehet Hunyadi a középpontban, akkor egy életrajzi filmről beszélünk. De lehet tablót adni a korabeli magyar társadalomról. Vagy lehet egy kalandfilm is.

De valamit mondani kéne, az akaráson kívül. Különben nem lesz jó film, sem emlékezet, semmi. A jobboldal előszeretettel kezdi a házépítést a tetőnél.

A baloldali és a liberális véleményformálók többsége számára ezzel szemben már az is kérdés, hogy a kultúra egyáltalán bevonódhat-e a politikába. Akik pedig azt mondják, igen, nem képesek másra, mint a folyamatos negligálásra, ami a másik oldal számára értékei arculcsapásaként, hazafiatlanságként csapódik le. A két konglomerátum fölfogása a kultúra szerepével, a történelemmel kapcsolatban olyan messzire került egymástól, hogy ellentétük jelenleg áthidalhatatlannak látszik.

Konklúzió

A skandináv és olasz filmekben keresztül jól tetten érhető a demokratizálódási folyamat kétféle típusa. A skandináv országokban lassú, elhúzódó folyamat volt a demokratizálódás, gyakorlatilag a századfordulótól az 1910-es évek végéig. Bár voltak tömegtüntetések, és a társadalom jelentős része az utcán volt, mégis elsősorban *tárgyalásos átmenetről* beszélhetünk. Olaszországban viszont éles cezúra volt: a II. világháborús kataklizma során a fasizmus megszűnését fölfoghatjuk egy forradalomként is.



A háború kellett persze a fasizmus eltakarításához, ám megnyílt az út az olasz demokrácia kialakítása előtt. A változás élességét mutatja, hogy a monarchiának is mennie kellett. Olaszország egysége új alapokra helyeződött.

A filmeknek mindkét régióban döntő szerepe volt a demokratizálódási folyamatban. A skandináv filmművészet témaválasztásával (alsó társadalmi rétegek helyzete) folyamatosan reflektált a társadalmi problémákra.

A peremhelyzetű társadalmi és foglalkozási csoportok (halászok, parasztok, munkások, cselédek, nők) iránti érzékenység megmaradt az 1920–40-es években is. A fasiszta Olaszország filmművészete az erő, nagyságot sugárzó kosztümös filmeket és a könnyed, elandalító, szórakoztató darabokat kedvelte. A fasizmus filmes műhelyeiben született meg a későbbi neorealista filmrendező-nemzedék, amely leszámolt mind eszközeiben, mind tematikájában, mind eszmeileg a fasiszta filmművészettel (ne feledjük, hogy – a történelem megannyi lázadójához hasonlóan – a neorealisták egy része sokáig kiszolgálták a hatalmat: Roberto Rosellini 1943-ban két filmjében is a háborús optimizmust propagálta, miként Francesco de Robertis is). Mivel Olaszországban egy totálisnak mondott, ám kulturálisan sok konzervatív elemet őrző rendszerrel, ráadásul diktatúrával kellett leszámolni, a váltás élesebb lett a filmművészetben is. Skandináviában, ahol a háború előtt is demokrácia volt, a művészi kísérletezésnek szabad tere nyílt (pl. a naturalizmus, az erotika ábrázolása), jóval szabadabb, mint egy prűd fasizmusban.



A szociális és az etnikai-regionális kohézió kulcs volt a két régióban. A skandináv és olasz filmrendezők egyaránt érdeklődéssel fordultak a társadalom addig elhanyagolt peremhelyzetű rétegek felé. Ugyanakkor ez az olasz filmművészet esetében magával hozta a délolasz kérdés őszinte föltárását is.

Mint láthattuk, Nagy-Britanniában és Franciaországban előbb volt a fekete, illetve a színesbőrű kisebbségek ügye filmtémává, mint más európai országokban. Németországban a vendégmunkáskérdést csak az utóbbi időben fedezték fel a filmesek.

Magyarországon a roma téma adja magát a jelenkori filmek számára, kiknek mindenekelőtt önálló arculatot kell(ene) kialakítaniuk, a saját történelem és saját filmes hagyományok alapján. Teljesen haszontalan lenne a nyugati minták szolgai másolása. Éppen az olasz és skandináv példák figyelmeztetnek arra, hogy valódi demokratikus megújulás csak a belső erőforrások alapján történhet, hazai tematikából és alapanyagból. A skandináv és olasz filmek hazai témákat választottak, hazai problémákat. A magyar filmművészet is akkor tudná – megítélésünk szerint – leginkább hozzájárulni a magyar demokratikus értékrend és kultúra megszilárdulásához, ha bátran nyúlna a hazai közönséget foglalkoztató, érintő témákhoz. Olyanokhoz, mint a vidéki, falusi Magyarország (legújabb példa ebben a tematikában Szabó István új filmje, a Zárójelentés) vagy a romakérdés, mely nagyon hamar komplex szociális problémahalmazzá állt össze, a magyar kormányzatok "workfare" és büntető jellegű szociálpolitikájának, valamint (de az előbbitől nem függetlenül) a kedvezőtlen



életminőségnek a "jóvoltából". Egyszóval a demokrácia nem működik érzékenyítés nélkül.

Ugyancsak hiányos a magyar politika filmnyelven történő bemutatása. Úgy érzem, általában véve van egy idegenkedés, mondhatni undor a filmesek részéről a politika, a pártok világa iránt. Ennek tudható be, hogy nem következett be az előző harminc év történetének filmes feldolgozása (miközben Németországban a film reflektál a közelmúltra és jelenre). Lehetne akár szatirikus, akár realista formában földolgozni az elmúlt harminc év történetét. Ez már csak azért is nélkülözhetetlen lenne, mert a fiatal generációk számára a rendszerváltás, sőt lassan az Európai Unióhoz csatlakozás is történelmi homályba vész. Úgy látom, a fiatal generációkat leginkább a játékfilmen keresztül lehetne elérni.

Persze nem didaktikus alkotásokra gondolok, mert ilyenekre a kutya sem kíváncsi, hanem olyanokra, amelyekben a realizmus és a történetmesélés kiegészíti egymást.

Meg kellene fontolni Veres Péter szavait (bár általában nem vele szoktak példálózni a film kapcsán), aki így írt: „bizonyos, hogy a film olyan kultúrlehetőségeket nyit meg, amilyenek még sohasem voltak.” A jelek szerint a magyar politika még nem vette észre, hogy a film milyen lehetőségeket tartogat a társadalom érzékenyítése szempontjából. Ismétlem: nem propagandára gondolok, hanem arra az érzékenyítésre, amely a demokrácia alapja; s olyan filmekre, amelyek megőrzik a művészi szabadságot.



És igenis, eszmei, politikai pártállástól függetlenül legyen becsülete annak, aki a mai magyar társadalommal való foglalkozásnak szenteli a kameráját.

