

Milojev-Ferkó Zsanett

A látszatszocializmus felmutatása Gyarmathy Lívia variációi egy témára

Gyarmathy Lívia helyel-közzel ötvenéves pályája során (*A nyomda*, 1962 – *A tér*, 2013) mind a játékfilm, mind a dokumentumfilm műfajában maradandót alkotott. Kiemelendő, hogy ez a két filmkészítési módszer az egész életpályáján átível, sormintászerűen jelenik meg – szinte felváltva készíti őket. Ez azt bizonyítja, hogy számára a forma megválasztása másodlagos, és elsősorban a mondánivaló primátusa szervezi életművét. Ebben a tanulmányban a hatvanas-hetvenes években készült nagyjátékfilmjeiben (*Ismeri a szandi mandit?*, 1969; *Álljon meg a menet!*, 1973; *Minden szerdán*, 1979) és dokumentumfilmjeiben¹ (*Üzenet*, 1967; *Kilencedik emelet*, 1977) megjelenő tematikai variációkra koncentrálok: legfőképp a nemzedéki tematika kérdését vizsgálom, ennek a társadalmi kontextusát rekonstruálom, valamint az alkotások stílusbeli és narratív vonatkozásaival is foglalkozom. Célom az, hogy bemutassam, milyen motivikus összefüggések találhatók az első két évtized munkáiban, és milyen inspirációs források hagytak nyomot munkáin. Mindezt tartalom- és stíluselemzéssel, valamint a filmek szoros olvasásával vizsgálom.

Családi útvesztők és nemzedéki áthagyományozódás

A nemzedéki beszéd és annak filmes reprezentációja először a hatvanas évek magyar filmművészetében válik jelenségszerűvé. A fiatalok színre lépése kettős a konszolidáló Kádár-rendszer hatvanas éveiben: nemcsak a filmvásznon, de a kamera mögött is helyet kér magának egy új generáció. Ennek társadalmi eredője az a tény, miszerint az ötvenes évek közepétől a fiatalság az egész világon középpontba kerül, és saját kultúráját követel, amely me-

rőben más, mint a szülei generációjáé volt. Emellett a filmtörténetírás ekkortól kezdve hivatkozik elsőként egy nemzedékre (a Máriássy-osztályra) úgy, mint egy fiatalokat tömörítő filmrendezői csoportosulásra. Pozíciójuk exponálását lehetővé teszi a szerzői elmélet hazai térnyerése, ennek következtében a személyes hangvételű történetek megjelenése lesz az egyik legfontosabb újítása a magyar új hullámnak. Emellett a kádári kultúrpolitika kiemelten támogatta a fiatalok indulását, és az intézményi feltételek megváltozása (például a Balázs Béla Stúdió megalakulása és a főiskolai képzés megváltozása) is hozzájárult a fiatalok elindulásához. Gyarmathy Lívia Herskó János osztályában végzett 1965-ben, amely a hatvanas évek másik nagy filmtörténeti és -kritikai figyelmet kiérdemlő főiskolai rendezőosztálya volt (többek között Sándor Pállal és Fazekas Lajossal). Gyarmathy első munkáiban szembeütnő a nemzedéki irányultság, amely leginkább a családi konfliktusokban ölt testet (de nem kizárólag), s ezzel a szocialista társadalom aktuális helyzetéről fogalmaz meg néhol elemelt, máskor kemény kritikai állításokat.

Állami gondozásban élő gyermekek helyzetét mutatja be *Üzenet* (1967) című megrázó erejű, máig elevenen ható dokumentumfilmjében. Gyarmathy alkotásában átlényegülnek a terekkel kapcsolatos prekonceptiók: az árvaház az otthon adó, melegséget és biztonságérzetet nyújtó helyszín, míg a szülői ház közege az abúzus, a veszekedés és a szeretetnélküliség színtere lesz. Az árvaházhoz köthető szabadtéri felvételek a napfényes udvaron a játékosságot, az önfeledtséget és a szabadságot fogalmazzák meg (szembekötődsi, kergetőzés, papírsárkány-eregetés). Az otthoni körülmények a szülőkkel készített interjúkból rekonstruálhatók, amiket egy semleges háttér előtt vettek fel az alkotók, ezzel is ellenpontozva az udvari jelenetekhez köthető szabadság-

¹ Ebben a tanulmányban nem elemzem az *58 másodperc* (1964), a *Tisztelt cím!* (1971) és a *Magányosok klubja* (1976) című rövid dokumentumfilmeket, ezekben ugyanis nem jelenik meg a nemzedéki irányultság.



1. kép



2. kép

érzet légies felvételeit. A dokumentumfilmből az derül ki, hogy a szülők részben az államot hibáztatják azért, mert nem lehetnek a gyerekekkel. Hangsúlyozzák, hogy nem elég a fizetésük arra, hogy eltartsák őket, és lakhatási gondokkal is küszködnek – ezek az érvek a szocialista családpolitika problémáira mutatnak rá. De megrázó erejüknél fogva és a dramaturgiai megoldások következtében ennél is hangsúlyosabbá válnak a családi abúzus, az alkoholfogyasztás mindennapiságáról szóló, legtöbbször ridegen elbeszélte szülői történetek. A legsúlyosabb és leginkább szembeütő az egyéni szülői felelősség hiánya, a közömbösség és a szeretetnélküliség megjelenése a szülőkkel készült interjúkban – valószínűleg emiatt hagyták el gyermekeiket. A rendezőnő a velük való beszélgetés során a gyerekek szavait felhasználva (a szülőknek lejátszva a gyermekekkel készített interjú felvételeit) kéri számon tőlük, hogy miért nem látogatták gyermekeiket, miért nem foglalkoztak velük. Sokszor érezhető az interjút készítő felháborodása a látott közömbösséggel szemben, és nem rejtik véka alá sem a szülői ridegség miatt érzett dühüket, sem azt, hogy szerintük a gyermekek számára a szülői szeretet lenne a legfontosabb dolog – vagyis ebben a dokumentumfilmben Gyarmathyéék álláspontja is explicitté válik a témát illetően. Ennek szívbe markoló megfogalmazása az a jelenet, amelyben a gyerekekhez a látogatási napon megérkeznek a szülők; azok, akiknek nem jelennek meg a szülei, krokodilkönnyekkel küszködnek.

Gyarmathy dokumentumfilmjének erejét az ellesett, spontán pillanatok adják, de meghatározóak benne a lírai megközelítésmód elemei, ezért ez a munkája a hatvanas évek lírai dokumentumfilmjeinek sorát² bővíti. A líraiság az alábbi képkompozícióban is megjelenik. Nagytotálban látjuk, amint egy gyerek egyedül mászik fel a dombon. (1. kép) Később újra megjelenik ez a kompozíció, csak ebben az esetben a tanárnő magához veszi a gyermeket, és így gyorsabban jutnak fel az erdő lankáin. (2. kép) Gyarmathy ezzel a lírai képkompozícióval a szülői felelősség fontosságát hangsúlyozza a gyermekek fejlődésében, társadalmi előrelépésében és integrációjában, ami számukra többszörösen „nehézített pályán” megy végbe. A feljebb jutás, a kitörés nehézségének lírai megfogalmazását látjuk itt. Később Gyarmathy ugyanezt a képi megoldást használja a *Koportos* (1979) című alkotásában, ott ez a cigányság társadalmi megbecsüléséhez vezető út nehézségét és e kisebbségi csoport magárahagyottságát egyaránt jelenti.

Gyarmathy Livia első nagyjátékfilmje, az *Isméri a szandi mandit?* (1969) B. Nagy László szerint az *Üzenetben* megkezdett tematikát folytatja, vagyis a rendezőnő „a magány társas formájáról”³ és a „közöny kollektív kórfarmájáról”⁴ beszél mindkét alkotásban. Míg a dokumentumfilmben a gyermekek és a szülők kapcsolatát boncolgatja, addig bemutatkozó nagyjátékfilm munkájában a szocializmust élő organizmusként mutatja be, és

2 A Balázs Béla Stúdióban készült lírai dokumentumfilmek közé soroljuk Sára Sándor iskolateremtő munkáját, a *Cigányokat* (1962), valamint a *Vizkereszt* (1967) című alkotását, illetve Elek Judit *Meddig él az ember?* (1967) című filmjét.

3 B. Nagy László: *Végre, vigjáték!* *Élet és Irodalom Irodalmi Újság* 13 (1969) no. 34. p. 9.

4 *ibid.*

annak működésképtelenségét ábrázolja groteszk-ironikus stílusban. Az *Ismeri a szandi mandit?* című alkotásában a család megtartó erejének fontosságát és egyben az annak kötelékeiből való kiszabadulás lehetetlenségét veti fel a rendező, vagyis a családi minták újratermelődésére hívja fel a figyelmet. Mindehhez két női sors kontrasztba állítását használja fel. A film felütésében Gyarmathy pontosan behatárolja filmjének két főbb szereplőjét, akik kitűnnek a szocialista tesz-vesz város bemutatásából, és akiken keresztül a szocialista determinizmust illusztrálja. A két karakter színre lépése is sokatmondó: egy buszról leszáll egy tizenhat éves lány, Juli, aki matrózlúzbán, fekete szoknyában, rendezetten, ragyogó tekintettel érkezik a gyárba. A busz továbbhalad a ragadós sárban, majd megáll, és mérgeződve, káromkodva esik le róla egy harmincas éveiben járó, sokat megélt nő, Piroska. Magassarkúja elmerül a mocsárszerű sárban. Piroska és Juli egymás szöges ellentétei, ha tetszik, komplementerei. Juli naivan, kíváncsian, várakozással tekint a nyári üzemi gyakorlatra, amelyet édesapja közbenjárása miatt kap meg, vagyis protekcióval kerül a gyárba. (Akárcsak Juli az *Álljon meg a menet!* vagy Pityu a *Minden szerdán* című filmekben, akik szintén (pót)szülői segítséggel kapnak állást az üzemben.) Juli társadalmi integrációja megvalósul, amihez a család és a közösség megtartó ereje is hozzájárul. A családi segítség révén könnyen integrálódik a szocialista társadalomba, azaz a gyárba; nem kérdez, nem kérdőjelezi meg a munka értelmét és célját, csak gondolkodás nélkül elvégzi a rá osztott feladatot. A film végén a nyári gyakorlat befejeztével a lány szeretné, ha felvennék őt státuszba, mégpedig azért, mert közel van, és a Papi is itt dolgozik. Érveléséből már hiányzik a szocialista realista termelési filmekből ismerős nagy szocialista terv beteljesítésének sztahanovista támogatása, helyette hétköznapi érveket hallunk. Juli ezzel elismeri és elfogadja a látszatomunkát, és ennek tudatában integrálódik a szocialista társadalomba. Mindezek miatt fejlődéstörténetet azonosíthatunk az ő történetében, hiszen ez anyagi előrelépést jelent számára.

Piroska léha nő,⁵ ami a szívéen, az a száján típusú, immanens lázadó, aki lábadozó alkoholista, ráadásul egyedül neveli a gyereket, ami a szocializmus ideális családmodelljével szemben devianciáit jelentett. Korábban már dolgozott itt, most második esélyt akar. Mielőtt az interjúra sor kerülne, a hallban fehér körömcipőjét tisztítja meg a sártól. Gyarmathy a már ott dolgozó nők lakkozott, ápolt magassarkúival ellenpontoz: egyértelműen hangsúlyozza Piroska feslettségét, oda nem valóságát, ha tetszik, erkölcsi „piszkosságát”. Felveszik a gyárba, ám gyanúval és bizalmatlansággal fogadják őt: Piroskával szemben a nők ellenérzést tanúsítanak, a férfiak könnyű prédának tekintik, lecsúszott, borvirágos orrú családja pedig csak a pénzét akarja. A felé irányuló folyamatos bizalmatlanság és önnön naivitása végül aláássa önbizalmát, és újra megtörik, visszatér ahhoz a képhez, amelyet a többiek kialakítottak róla, vagyis beteljesíti azt a leépüléstörténetet, amelyet a társadalom eleve rávetített. A vitorlázóverseny napján a víztározó egy eldugott szegletében lefekszik Szabóval, majd arra következtet, hogy a férfi kihasználta őt, és még a házmesterség ügyében sem kardoskodott érte. Bánatában az esti összejövetelen újra a pohár után nyúl. Az estét a művelődési házban a felesek sorozatos felhajtásával fejezi be, miközben korábbi munkahelyeinek felsorolásával kicsapongó életét leltározza a közömbös pultosnak (akit a film forgatókönyvírója, Gyarmathy állandó alkotótársa és férje, Böszörményi Géza alakít). Ezt követően kísértél a kultúrházból, és kóborkutyák közé keveredik. Fehér körömcipőit a kezében tartva, rózsákat püfölvé tántorog el az éjszakába. Piroska leépüléstörténete a determinizmus mintapéldája. Édesanyja kócos, züllött, alkoholista asszony, részeg-kábult édesapja és lóköttő testvéreinek megjelenése a vásznon mintegy magyarázatul szolgál a Piroska alkoholizmusára, és a család megtartó ereje helyett annak pusztító változatát nyújtják. A körkörös, a változatlan jelenik meg, vagyis a rossz minták újratermelődése. Az egyéni akarat, a fejlődésre való készség ideig-óráig elégségesnek bizonyul, azonban véglegesen nem tudja felülmenni a szocialista erkölccsel ellentétes mo-

5 Ahogy a kor egyik elemzője fogalmaz: „A »léhaság« mint jelző jellemző volt a korszak erkölcsi normáit be nem tartók minősítésére. Azok a nők, akik bár dolgoztak, és önerőből fenntartották magukat, de magánéletüket tekintve alkoholizáltak, vagy gyakran váltogatták szexuális partnereiket, a legfinomabban »léha életvitelű nőként« aposztrofáltak.” Lásd: Kovácsné Magyarai Hajnalka: Ideálok – szerepek – trendek. Nőképek változásai a Kádár-korban. In: *Doktorandusz hallgatók IX. konferenciájának tanulmányai*. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Liceum Kiadó, 2020. pp. 147–160. loc. cit. p. 151.



3. kép: Benda Karcsi felveszi nagyapja kalapját (Rajts István)

rált, külsőt és attitűdöt, ezért nem integrálódhat Piroska a gyárba és ezáltal a társadalomba. Nem látjuk viszont a gyárban. Ez az utolsó kép róla. Az erkölcsi lezüllesztés végleges, a látszat megtört, és nem tartható fenn hosszú távon.

Az *Álljon meg a menet!* (1973) című játékfilmben két fiatal, Karcsi és Juli egymásra találása szervezi a szüzsét. A fiú hosszú hajú, lázadó kamasz, aki a gyári munka helyett Julit hajszolja. Karcsinak a szüleivel nincs valódi kapcsolata a filmben, csak nagyapjához, Benda bácsihoz kötődik, aki ötven évig dolgozott az üzemben, és akinek kiténtetéséhez köthető az alkotás másik meghatározó narratív szála.⁶ Az öreg óva inti őt Merkovicstól, és különbnek tartja a fiút annál, mint hogy egy „szar alak”-nak a lányával járjon. A nagyapa életre nevelő tanácsait a fiú gondoskodással hálálja meg, amikor ugyanis az idős bácsit az ékszerészhez viszik, a fiú motorosbandája követi, és védőkíséretet nyújt neki, amit Gyarmathy ironikus köntösben visz színre. A fiatal és az idős generáció egymásra találása itt is megjelenik, és leginkább abban

a mozzanatban érhető tetten, amikor Karcsi a nagyapja sapkáját felteszi a fejére, ezzel szimbolikusan is erősítve a két generáció közötti kapcsolat megtermékenyítő erejét. (3. kép) Julit a tanműhelyből áthelyezik az irodára; ez apja, Merkovics Károly közbenjárására valósul meg, aki vezető tisztséget tölt be az üzemben. A lány így szem előtt lesz, és az apa úgy képzei, hogy ezzel megakadályozhatja a fiatalok szerelmének beteljesülését, amely sajnálatos módon „félszeg amatőrszínészek közjátéka csupán, a magyar filmekben gyakori vértelen szerelmi vonalat képviseli”.⁷ Fábíán László mutat rá Gyarmathy Líviáról szóló monográfiájában arra a tényre, hogy „Gyarmathy az apák nemzedékét objektíve is kritikával illeti”,⁸ nem csupán a fiatalabb és az idősebb generáció képviselői fordulnak a köztes nemzedék felé gyanakvással és bizalmatlansággal. A középgenerációt képviselő férfiak mind ellenszenves figurák. Közülük a legfontosabb a lány apja, Merkovics, aki kisszerű és kéjsóvár, s emiatt szánalmas, azonban pozíciójából kifolyólag befolyásos ember. A többi gyári

⁶ Az idős karaktereknek a rendező különös figyelmet szentel rövidfilmjeiben: a *Tisztelt cím!* (1971) elnevezésű dokumentumfilmben a rendező kamerája egy idős postás nyugdíjba vonulását ábrázolja lírai megközelítésben, míg a *Magányosok klubja* (1976) című alkotásában a szépkorúak magányát és társas kapcsolódási lehetőségeit is felvillantja.

⁷ Létay Vera: *Álljon meg a menet!* *Filmvilág* 16 (1973) no. 22. pp. 4–6.

⁸ Fábíán László: *Gyarmathy Lívia*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és Népművelési Iroda, 1982.



4. kép: Urbanovics Laci portréja

vezető és alkalmazott is inkompetens minőségben tűnik fel, ami tágabb értelemben a szocializmus működésképtelenségét exponálja.

A *Kilencedik emelet* (1979) című alkotást a Budapesti Iskola azon munkái közé sorolhatjuk, amelyekben a konkrét, egyedi sorsot a rendező akár kreált jelenetek segítségével is újrateremti a filmvászonon, ennek érdekében az életben megtörtént eseményekhez képest szelektív dramaturgiával dolgozik.⁹ Vagyis valóságos eseményekből kiindulva, az azokat megélt karakterek reakciójából, viselkedésmódjából merítve a rendező megírja a forgatókönyvet, majd újrájátszatja a szereplőkkel saját megkonstruált történetét, ezáltal – Gelencsér Gábor terminológiája szerint¹⁰ – fikciós dokumentumfilmnek nevezhetjük. Gyarmathy Livia újból – az *Üzenet*hez hasonlóan – a konvencionális családmodell felfeslését és a szülői felelősségvállalás fájó hiányának következményeit ábrázolja filmjében, nevezetesen a család szétesésének és az apa lelépésének kézzelfogható következményeit. Itt nem az idealizált és nem a gyermeki fantázia újrájátszása révén

idéződik meg az apa alakja, mint Szabó István *Apja* (1966) című alkotásában; Gyarmathy inkább a hetvenes évek magyar szocialista rögválóságában a szülő nélkül nevelkedő fiatalok elkallódásának lehetséges eredőjeként azonosítja az apátlanságot, a család megtartó erejének hiányát és annak pszichológiai, személyiségbeli és társadalmi hátrányait. Vagyis itt nem a háborúban elesett apák jelennek meg, hanem az elhagyó, szívtelen apák; azok, akik saját döntésük következtében nincsenek a gyerekeikkel – ha úgy tetszik, az *Üzenet*ben felrajzolt sokszereplős nagyotól a családról a *Kilencedik emelet*ben egy konkrét família totálképre cserélődik.

Ezúttal egy városi, panelben élő, munkásosztálybeli család mindennapjaiba kapunk bepillantást. Gyarmathy a film elején minden családtagról közeliket mutat, amelyeket gyors vágásokkal helyez egymás mellé. Ennek a formai megoldásnak köszönhetően ütközteti a megszólalók nézőpontját, ezáltal dinamikusan és sallangmentesen vázolja fel az Urbanovics család történetét. Az édesapa évekkkel ezelőtt elhagyta a családot, amihez az is hozzájárult, hogy az édesanya éjszakai műszakban kezdett dolgozni. A férfi kilépése a családból a kamaszfiú, Laci sorsát negatívan befolyásolta. Éva, a jó tanuló, sorsát megváltotzatni akaró, kitörni vágyó, okos lány erős kontrasztot képez testvérével szemben. A lumpen, nemtörődöm fiú ragasztózással¹¹ tompítja a családi traumák még fel nem dolgozott hatásait. Míg a lány képes a múlt történéseinek artikulálására, és aktívan próbálja alakítani jövőjét, „jó ember” akar lenni, és integrálódni próbál az iskolai közösségbe, addig a fiú az interjúszituációkban szinte csak tömondatokban beszél arról, hogy apja elhagyta őket; jobbára passzív-agresszív gesztusok közben vagy bódultan látjuk őt, és a közösséghez tartozás is csupán a ragasztózással idejüket töltő függők körét jelenti számára. A lányhoz képest semmiféle jövőképpel nem rendelkezik.

9 Fekete Ibolya: Állapotok dinamikája. In: Zalán Vince (ed.): *A Budapesti Iskola. Magyar dokumentum-játékfilmek 1973–1984*. Budapest: MADE, 2005. p. 222.

10 Gelencsér Gábor: Budapesti Iskola. Fikciós dokumentumfilmek a hetvenes évek magyar filmművészetében. *Iskolakultúra* (2001) no. 10. pp. 59–72.

11 Gyarmathy filmjének filmtörténeti jelentőségét az adja, hogy az elsők között mutatja be a Kádár-korszakban az ifjúság körében megjelenő és aktuális droghasználatot, s hívja fel a figyelmet a szer egyént és családot romboló következményeire. Pap Ferenc kamerája kitakarásokkal, a voyeur pozíció tudatosításával hívja fel a figyelmet a drogozás illegális voltára azzal, hogy messziről, arcok bemutatása nélkül ábrázolja a kábult tizenévesek csoportját. Ezt követően majd csak tíz évvel később, Vitézy László forgat filmet *Úgy érezte, szabadon él* (1988) címmel a droghasználat társadalmi hatásairól.

Gyarmathy filmjében az otthon jelentő panel fullasztó, klausztrófó közeg; leggyakrabban a múltbeli családi traumák és a jelenbeli veszekedések tereként jelenik meg. Az iskolai udvaron megtartott órákózi testnevelés a lány számára a felszabadultságot és a vidám pillanatokat hozza el; Gyarmathy ebben a jelenetben a közösség megtartó erejének fontosságát fogalmazza meg. A fiú számára a szabadtér az erdő mélyén való megbúvást és az ideig-óraig tartó látszatszabadságot jelenti a ragasztóbódulat során. A két fiatal eltérő attitűdjében két lehetséges utat vázol fel a traumatizált fiatalok számára Gyarmathy. Bár mindketten továbbtanulnak, csak sejteni lehet az előzmények fényében, hogy melyikük integrációja lesz tartós – a rendező nem mond ítéletet, csupán a családtörténet minél pontosabb megfigyelésére és megragadására, ha tetszik, állapotrajzára törekszik. A továbblépés szükséges eredményeként az egyéni akaraterő fontosságát és a személyiségbeli vonások (kitartás, szorgalom, pozitív attitűd) szerepét hangsúlyozza a párhuzamos portré ütköztetésével. Emellett a családi közeg egyént meghatározó erejére és a közösséghez tartozás ambiguitására hívja fel a figyelmet, valamint újra a szülői felelősség fontosságát exponálja.

Édesanyjuk több szempontból is a *Minden szerdán* anyaképet előlegezi meg, és az akkoriban aktuális társadalmi helyzetre, a munkába álló nők sorsának problematikusságára reflektál. A kádárizmusban ugyanis a tartós fogyasztási cikkek elterjedtek a háztartásokban, így a hűtőszekrény vagy a mosógép az otthoni láthatatlan munkát elvégezte a nő helyett, akik így újra munkába állhattak. Ez azonban kétszeresen is terhet jelentett nekik: „egyszerre kellett megfelelniük a munkahelyükön és a családban is, ahol ekkor még nem alakultak át a hagyományos férfi és női szerepek.”¹² Vagyis a nő számára az új munka terhe mellett a háztartás és a gyerekevelés egyaránt a minden-

napi teendők részét képezte. Ennek a helyzetnek a nehézsége jelenik meg a *Kilencedik emelet*, majd a *Minden szerdán* című alkotásokban is, ahol az édesanya éjszakai műszakot vállal, egyedülként tartja el a családot, emiatt nem tud érdemi időt tölteni és biztos családi háttérrel nyújtani gyermekei számára. (Természetesen ehhez hozzájárul mindkét esetben a kétkeresős családmodell helyett az, hogy csak az anya dolgozik, s ő tartja el az élettársát is.) Mindkét film ennek a társadalmi helyzetnek a szélsőséges változatait mutatja be: az anyai szeretet megtartó erejének hiátusai és az apahiány hol droghasználatba, hol bűnözésbe taszítja a fiatalokat. Ezzel párhuzamosan a lakótelepek építésével nem feltétlenül a kádárizmussal beköszöntött jólét ábrázolódik – a szűkös tér a családi konfliktusok felizása mellett közvetlen a válások számának korabeli drasztikus emelkedéséhez¹³ is hozzájárulhatott. Mindezek a rendszer önlegitimációját jelentő életszínvonal-emelés kompromisszumainak ellentmondásosságára hívják fel a figyelmet.

A *Minden szerdán* című, vitákat kiváltó,¹⁴ Marosi Gyula *Mélyítés* című regénye alapján készült nagyjátékfilm több tekintetben is követi és továbbviszi az előző munkák motívumait. A rendező korábbi munkáiban (*Kilencedik emelet*, *Minden szerdán*) is azt ábrázolta, hogy az apa elhagyta a gyermekeit, a mostohaapa pedig passzív, közbömbös figura – vagyis az új apa nem hoz jobb irányt a család életébe, hanem újratermeli a nem jól funkcionáló szülő képét, ezáltal Gyarmathy a családi minták változatlanságra hívja fel a figyelmet. Az édesanya fizikailag jelen van ugyan a gyerekek életében, viszont éjszakai munkát vállal, folyton fáradt, és új élettársát gyermekei elé helyezi. Ezt példázza az is, hogy a nő drága motort vásárol nemtörődöm élettársa számára,¹⁵ ami egyszerre válik a szocialista jólét indexévé, a férfi számára a (korlátozott) szabadság és privilegizált helyzetének manifesztumává, ugyanak-

12 Slachta Krisztina: *Társadalmi átalakulás a Kádárkorszakban (1956–1989)*. <http://www.arkadiafolyoirat.hu/index.php/4-magyarorszag-a-20-szazadban/34-tor004-tan-magyarorszag-a-20-szazadban/164-kadar-korszak-tarsadalmi-atalakulas-a-kadar-korszakban-1956-1989> (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 26.)

13 Kovácsné: *Ideálok – szerepek – trendek. Nőképek változásai a Kádár-korban*. p. 156.

14 Gyarmathy ezen filmje is éles vitát váltott ki. Jól példázza ezt az, hogy miután Asperján György elmarasztaló és meglehetősen negatív hangú kritikát írt az alkotásról, a Filmkultúra szerkesztősége egy „kiegészítő” kritika közlésével reflektált erre, melynek megírását Ember Marianne-ra bízták, aki a rendező életművén belül, annak részeként értelmezte újra a filmet. Lásd erről: Asperján György: Három nemzedék. *Minden szerdán*. *Filmkultúra* 20 (1979) no. 4. pp. 25–29. és Ember Marianne: Dokumentumfilmek továbbélt motívumai. *Filmkultúra* 20 (1979) no. 4. pp. 30–32.

15 Ez a motívum már az *Üzenetben* is megjelenik, amikor Piroska férje egy Pannónia motor vásárlását tűzi ki célként.



5. kép: Pityu véres ujjlenyomatot hagy a bolt kirakatán (Bán János)

kor a család többi tagja számára a konstans veszekedés egyik visszatérő okává. Az anya nem oltalmat ad, és biztonságot teremt, hanem az áldozat, ha tetszik, a mártír szerepében jelenik meg, s a rossz apakép újraválasztásával a családi tűzhely melegét közvetetten és közvetlenül is darázsészekké változtatja gyermekei számára.

A szülői minták ismétlődését és azok újraírását más módon is demonstrálja a rendező. Pityu és édesanyja körkörösnek nevezhető beszélgetésében az érdeemi meghallgatás fájó hiánya jelenik meg („Miért nem vagy tekintettel rám?” – kérdezi az anya. „Miért nem vagy tekintettel rám?” – kérdezi a fiú. „Te minden áron tönkre akarsz tenni?” „Te minden áron tönkre akarsz tenni?”). Kettejük kapcsolatát a fiú fejlődése tudja új szintre emelni. Ennek foglalatja a tejjüzemi jelenet. Miután Pityu meglátja, hogy mostohaapja másik nőt furikáz a motoron, amit az anyjától kapott, bemegy a gyárba, hogy beszéljen az anyjával. Ám ahelyett, hogy az otthoni agresszív, szemrehányó mintát tovább folytatná, felnőtt, éretten viselkedik: a hallgatást választja a kiabálás helyett, az implicit, sorok közötti olvasásra való rávezetés eszközt a direkt, nyers számonkérés ismert koreográfiája helyett. Ebben a jelenetben lesz kettejük kommunikációja szeretettel teli, ilyen értelemben a gyár adja meg az otthon biztonságteremtő funkcióját. A fiú fejlődéstör-



6. kép: Pityu öltönyben, jól szituáltan tér vissza a tett színhelyére a film végén (Bán János)

ténete itt emelkedik új szintre, amikor viselkedésében, habitusában felülírja a családi mintákat.

A film alaptörténete szerint Pityu a családi perpatvarból a javítóintézetbe kerül, miután egy Déli pályaudvarhoz közeli kisboltba betörve tör-zúz, majd pénzt tulajdonít el. Az itt ábrázolt fiatalkori bűnözés ekkor aktuális társadalmi jelenség volt – a hetvenes-nyolcvanas években erőteljesen megnőtt a tizenhét év alattiak bűnözési rátája.¹⁶ Egy idős bácsi meglátja, amint kilép a boltból, feljelenti a fiút, akit így elkap a rendőrség. Pityu később épp az idős bácsi lakásában lesz takarító, innen eredeztethető kettejük barátságának, vagy ha úgy tetszik, mentor és mentorált viszonyának története. Akárcsak a rendező korábbi filmjeiben, itt is a nagyapák és az unokák értik meg egymást, azaz az idősebb és a fiatalabb generáció kommunikációja bizonyul sikeresnek. Minden szerdán találkoznak, és ezeken az alkalmakon a már nyugdíjazott, korábbi gyári élmunkás bizalommal és elfogadással fordul a szeretet nélkül felnőtt, érzelmi bosszúból betörést elkövető fiatalemberen. Kettejük kapcsolati evolúciója, habár központi jelentőségű a filmben, mégis hiteltelennek bizonyul; „ideológiai és társadalmi értelemben legalábbis semmi sem alapozza meg ezt az egymásra találást.”¹⁷

16 Valuch Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005. pp. 357–365.

17 Gelencsér Gábor: *Ketten egy (farmer)nadrágban*. A „jeans próza” adaptációi a hetvenes évek magyar filmjében. *Jelenkor* (2013) no. 2. pp. 145–156. loc. cit. p. 153.

A középnemzedékhez tartozik Ibolya, az idős bácsi lánya, akinek gyermektelenségére többször utalnak a filmben. Karakterében az első generációs értelmiségivé válás nehézsége és egyben kudarc is megjelenik; a két világ közötti átjárhatatlanság (munkás vs. értelmiségi) terméketlensége – a szó szoros értelmében is. Nemcsak az elmélet és a gyakorlat egymásnak feszülése rajzolódik ki feldúlt beszélgetéseik során, hanem a ráció és az érzelem, az ideológia és a pragmatizmus összeütközése is megjelenik. Az idős bácsi az ideológiák hangoztatása mellett a fiú felé szeretettel és bizalommal fordul; ezért lesz sikeres a fiú változástörténete. Ibolya erkölcsi leépüléstörténetének legfontosabb kifejeződése az, amikor kelet-európai Mrs. Robinsonként kikezd a fiúval, ám Pityu már éretten viselkedve kikoszorúzza a nőt, ezáltal erkölcsi fejlődéstörténete (magánéleti vonatkozásban) is beteljesedik. A gyári munka elvállalása, az önállóan fenntartott albérlet és a takarékbetétkönyv a fiú szakmai előrelépését és anyagi gyarapodását egyaránt jelentik.

Ezekben az alkotásokban rendszerint három generációt vizsgál a rendező, akik a munkásosztály világához tartoznak. Filmjeiben tabudöntőgető módon aktuális társadalmi devianciákra irányítja a figyelmet. Ezzel ő is kapcsolódott ahhoz a törekvéshez, melynek során „az 1960-as évek elejétől, majd különösen erőteljesen az 1970-es évek közepétől kezdve a társadalmi beilleszkedési zavarok (a továbbiakban tbz) összefoglaló elnevezéssel számon tartott jelenségkör (öngyilkosság, bűnözés, alkoholizmus, mentális zavarok, valamint – mindezek előzményeként – a gyermek- és ifjúkori veszélyeztetettség), heves, hullámzó vitáktól kísérve, mindinkább a társadalmi közfigyelem és közérdeklődés előterébe került.”¹⁸ A választott filmek olvashatók a családon belüli nemzedéki konfliktusok színtereként is, hiszen mikrotörténeteiben a rendező a szocializmus fullasztó perspektívánélküliségét mutatja be; a szülői mintázatok újratermelődését – hacsak ezeket az egyéni akaratérő és a megfelelő támogatás nem írja felül. Alkotásaiban a tervek konvencionális felfogásának újraértelmezését hajtja

vége. Családtörténeteiben a társadalom és a szocializmus makrostrukturáinak erodálódását mutatja be. Más keresztmetszetben vizsgálva azt is mondhatjuk, hogy az alkotások közös nevezője a középgeneráció zsákutcába jutása, kiábrándultsága, valamint az idősebb és a fiatal generáció egymásra találása (ez utóbbi minta rajzolódik ki többek között András Ferenc *A nagy generáció* [1986] című munkájában is) – vagyis az apák nemzedékének kritikája mellett a fiatalok és az idősök összetartozása fogalmazódik meg ezekben a művekben.

Stílusok vonzásában

Gyarmathy Livia játékfilmjei hordozzák a csehszlovák új hullám narratív konvencióit, tematikus megoldásait, és egy-egy esetben konkrét szereplők is felidézik e groteszk iróniára épülő filmes iskola hatását. Emellett Jacques Tati gegei és életképei is éreztetik hatásukat a rendező nő filmjeiben.

Gerencsér Péter *Tyúkok a Skodán* című tanulmányában a csehszlovák új hullám átfogó leírását végzi el. Meglátása szerint a cseh filmiskola narratíváját a klasszikus elbeszélésmódra jellemző nagy akció(k) elmaradása miatt az epizodikus forma jellemzi. Ezekben az alkotásokban látszólag nem történik semmi fontos: leginkább feloldott konfliktusokkal, kitérőkkel, vörös heringekkel, laza szerkezetekkel, nyitott végű befejezésekkel találkozunk, melyek a csehovi dramaturgiában találják meg irodalmi előképeiket.¹⁹ Evidencia, hogy Menzel, Forman, Passer, Papousek alkotásaiban a hétköznapi helyzetek a provincializmus mikrotörténeteinek és hétköznapi-groteszk karakterein keresztül jelennek meg. Általánosságban véve leggyakrabban a groteszk és az irónia stílusjegyeit társítják a filmtörténészek a cseh filmiskolához: ez az a stílusjegy, amellyel – Formanon keresztül – a cseh filmiskola a modernizmus nemzetközi filmtörténeti mozgásaiba is bekapcsolódik.²⁰ Kiemelendő, hogy ezeknek az alkotásoknak a középpontjában a kisember áll, és a filmek közös metszéspontja az,

18 Andorka Rudolf – Buda Béla – Donga Katalin – György István (eds.): *Társadalmi beilleszkedési zavarok*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1986. p. 13.

19 Gerencsér Péter: *Tyúkok a Skodán*. Bevezetés a csehszlovák újhullamba. *Apertúra* (2014) tél. <https://www.apertura.hu/2014/tel/gerencser-tyukok-a-skodan-bevezetes-a-csehszlovak-ujhullamba/> (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 21.)

20 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest: Palatinus, 2005. pp. 345–348.

amit Milos Forman úgy fogalmazott meg: „Közelebb az emberi dolgokhoz.”²¹

Az *Ismeri a szandi mandit?* rokonítható az előbb említett narratív konvenciókkal. Ez az alkotás ugyanis epizodikus szerkesztésmóddal dolgozik, ezáltal a nagy akció elmarad, háttérbe húzódik, és helyette életképek bemutatását fűzi egybe a rendező. Ahogyan Ivan Passer *Intim megvilágításban* (*Intimní osvětlení*, 1965) című filmjében sem látjuk a nagy koncertet, Gyarmathy filmjében sem követjük nyomon a vitorlásverseny fináléját, helyette a rendező csak egy kétbalkezes versenyző hajójának félresiklott útját jeleníti meg. A valódi győztes megszületésének pillanatáról, vagyis a nagy összecsapásról egy esti pálinka felett értesülünk a díjat besöpörő kaposvári cukrász és a gyárigazgató odavetett párbeszédéből, mintegy mellékesen. Hasonló példa az a momentum, amikor kiderül, hogy az igazgató felesége azért húzta ki a hajózáshoz szükséges akkumulátorokat a konnektorból, mert friss májat kapott, és nem akarta, hogy megromoljon – vagyis az egyéni cél (friss máj lehűtése) felülírja a kollektív célt (a vitorlásverseny megnyerését), természetesen groteszk-provincialisztikus módon. Mindemellett a gyár antropomorf, egyéni akaratot megjelenítő működésmódja és az egyént megviccelő játékosága Charlie Chaplin klasszikusát, a *Modern idők* (*Modern times*, 1936) is megidézi; míg azonban Chaplin a kapitalizmust veszi célkeresztbe, Gyarmathy a szocializmus modern ipari környezetét karikázza ki.

Emellett a kisszerűség, a hétköznapiság középpontba állítása és a szocializmus működésképtelenségének bemutatása több alkalommal is visszatérő elem lesz a rendező alkotásaiban. Ehhez a legjobb „alapanyagot” az összejövetelek, az ünnepek jelentik Gyarmathy számára, amihez a legfőbb inspirációt szintén a cseh filmiskola és Tati filmjei nyújtják. Ez a motívum kiválóan alkalmas arra, hogy segítségével a társadalom szerkezetéről, dinamikájáról közvetetten fogalmazzon meg állítást a rendező. „Az ünnepség: Gyarmathy Livia képi »rögeszméje»” – írja Galsai Pongrác egyik kritikájában.²² Létay Vera pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy a társas összejövetelek

„a groteszk emberi megnyilvánulások ősidők óta hálás vadászterülete”,²³ és kiemeli a cseh filmiskola ilyen irányú hatását is („A híres cseh film groteszkjei is oly gyakran játszódtak stilizáltan vagy naturális hitelességgel megelevenített ünnepségek keretei között.”)²⁴ Mindegyik alkotásban megjelenik az alkohol, mely az akkoriban felerősödő alkoholizmus jelenségére is felhívja a figyelmet. Ez a tudatmódosító szer a szocializmust megélők kettős tudata között igyekezett tompítani a tátongó szakadékot, ezért visszatérő motívuma a Kádár-rendszer filmjeinek. A „vígán megyünk tönkre” mentalitása jelenik meg ezekben a helyzetekben, ami a szocializmus keserű pillanatait konzerválja.

Az *Álljon meg a menet!* című alkotásban az idős Benda Mihály bácsi tiszteletére a Duna mentén egy kerti partit szerveznek. A vezetők már az ünnepség kezdete előtt problémába ütköznek, hiszen az idős úr ajándékaról megfélemedtek. Így Merkovic a titkárnőt kéri meg, hogy töltsön ki egy oklevelet, amit ajándékként átadhatnak majd neki. Ez azonban időközben elkallódik, így újra kitöltenek egyet. Az idős úrnak az ünnepség alkalmával átnyújtják az egyiket, míg a másik az asztalon várja. Benda bácsi nem tudja értelmezni a helyzetet, miért kap két oklevelet, így odaküldik a titkárnőt, hogy somfordáljon el az egyikkel. Miközben az idős úr zavartsága eluralkodik a szituáción, addig az ünnepségen több beszéd is elhangzik, ami az alkalom pátoszát, fennköltségét lenne hivatott jelezni – Gyarmathy viszont groteszk módon a kisszerűségre, az inkompetenciára helyezi a hangsúlyt. A szakértársak nevében kiálló férfi nem tud megszólalni, és helyette a slivovicát és a szobrot egy korábbi munkatársnője adja át az ünnepeltnek. Merkovic az imperializmus fenyegetéséről beszél, vagyis a szocializmus által előírt közhelyeket sorolja fel, és beszédében nem tér ki az ünnep valódi céljára. További párhuzamként hozható fel az a jelenet is, amelyben az idős úr tiszteletére szervezett ünnepségen éppen az ünnepeltet felejtik ott a gyár inkompetens vezetői a szigeten. Hasonló eset történik az idős tűzoltóval is Milos Forman *Tűz van, babám!* (*Hoř, má panenko*, 1967) című alkotásában. Ezek a momentumok a szocialista vezetés hozzá nem értésének elemelt, groteszk metaforáiként azonosíthatók.

21 Forman, Miloš: Közelebb az emberi dolgokhoz. *Filmkultúra* (1966) no. 5. pp. 56–57. loc. cit. p. 56.

22 Galsai Pongrác: Az anekdota pórán. *Élet és Irodalom Irodalmi Újság* (1973. november 24.) p. 13.

23 Létay Vera: Álljon meg a menet! *Filmvilág* 16 (1973) no. 22. pp. 4–6. loc. cit. p. 4.

24 Létay: *Álljon meg a menet!* p. 4.

A *Minden szerdán* című alkotásban János bácsi hetvenhét éves születésnapjára gyűlik össze a család. A kispolgáriság csimborasszójaként megjelenik a rántott hal, a foxtrott, lesz közös danolászás, és még a torta is az asztalra kerül, természetesen miután a jólét látszatát Géza megkonstruálta (lecserélte az étkezészetet, szebb virág került az asztalra stb.). Azonban Pityu kivételével szinte mindenki más céllal tesz eleget a meghívásnak, nem pedig azért, hogy az idős bácsit megünnepelje. Ennek kifejeződése az is, hogy nem az öreg lesz a társasági esemény középpontjában, hanem az államtitkár, a miniszteri alkalmazott, akit maga Jiří Menzel formál meg. János bácsi azzal a céllal hívta meg volt beosztottját, hogy szívességet kérjen tőle: Pityu lakásproblémáját szeretné megoldani, albrételezhet akarja juttatni őt. A nagymama a nyugdíj problémáját említené meg neki, Ibolya férje, Géza pedig a szabadalmi ügyében keresi fel a pártfunkcionáriust, akit a rövidespohár meghódításán túl csak Ibolya érdekel – kettejük vonzódásának és annak elfojtásának rutinszerű koreográfiája vissza-visszatérő eleme az epizódnak. A groteszk pillanatokban bővelkedő jelenet a mama gumikesztyűjének lehúzásától kezdve a néni és az államtitkár közös táncán át a kopott ajtófélfá mellett Gyarmathy korai játékfilmjeinek stílusát idézi. Az alkotás sok tekintetben emlékeztet András Ferenc *Veri az ördög a feleségét* (1977) című művére, ahol szintén a két eltérő társadalmi réteghez tartozó és más generációt képviselő kispolgári emberek konfliktusai fogalmazódnak meg az ebédlőasztal felett groteszk-ironikus stílusban.

A cseh filmiskolával való közvetlen párhuzam a színészválasztásban is megjelenik: Jiří Menzel az egyik filmben minisztériumi alkalmazottat alakít (*Minden szerdán*), egy másikban papként tűnik fel, aki a cigány fiú feleségét megfelelő módon temeti el (*Koportos*). Másfelől a Jacques Tati munkáira jellemző stílusmegoldások Gyarmathy korai filmjeiben is meghatározó elemek lesznek, hiszen a

verbális és hangigégek első és második nagyjátékfilmjében meghatározó szerephez jutnak. A francia rendezőre Gyarmathy is meghatározó inspirációs forrásként utal.²⁵ Tati a filmjeiben a modern világ elidegenedésének és a technológia térnyerésének mutatott görbe tükröt. Alkotásai életképek sorozatai, vagyis „a szó hagyományos értelmében cselekménytelenek: hétköznapi történésekből, banalitásokból állnak össze”²⁶ – a gégek használata és a burleszkből ismert megoldások jellemzik őket. Gondoljunk csak az állatok jelenlétére és a hozzájuk társított, meglepő hangokból fakadó humorra a *Kisvárosi ünnep* (*Jour de fête*, 1949) című filmben, mely Gyarmathy művében is tovább él: a tacsó szerepeltetése vagy a fekete és fehér macskák különös használata az *Isméri a szandi mandit?* című alkotásban egyaránt a francia mestert idézi.

Gyarmathy filmrendezői indulását áthatotta a groteszk-ironikus stílus, amelyet dokumentumfilmjeiben a téma természete miatt (árvaság, kiszolgáltatott gyermekek stb.) nem alkalmazhatott. Érdemes kiemelni, hogy további nagyjátékfilmjeiben kevésbé kamatoztatta ezt a fajta fogalmazásmódot, aminek okát a filmfinanszírozás szűköségében és ennek a megközelítésmódnak a kultúrpolitikai problematikuságában is megjelölhetjük. A kádári kultúrpolitikát meghatározó 3T elve szerinti tiltott kategóriába leggyakrabban a szatíra és a groteszk alkotások kerültek. Ennek okát Varga Balázs így határozta meg: „A tiltások oka inkább az lehetett, hogy míg a politikailag inkriminált mondatok-jelenetek kihúzhatók, lévén jól »szeparálhatóak«, a szatirikus-groteszk szemlélet áthatja a filmek egészét, sebészileg-cenzurálisan tehát nem kioperálható.”²⁷ Stílusváltásának okáról a rendező egy 1979-es interjúban így fogalmazott: „Nincsenek meg a feltételei annak, hogy rangosabb ironikus, nevetető filmet lehessen ma készíteni. Én »hétmilliós« rendező vagyok, ennyit kapok egy filmhez. Amíg hetven-nyolcvan méter hasznos anyagot (körülbelül három percet) kell egy nap

25 „Elsősorban Jacques Tati. Tőle tanultam a legtöbbet. Az a megemelt ironikus ábrázolásmód, ahogyan szituációkat és embereket teremt, hallatlanul rokonszenves számomra. (...) S filmjei közül is leginkább az első, a *Kisvárosi ünnep*, amelyben érzékletesen regisztrálja a kort, a világot” – nyilatkozta a rendező Zsugán Istvánnak. Lásd: Zsugán István: A legújabb magyar „új hullám”. *Filmvilág* 12 (1969) no. 6. pp. 4–8. loc. cit. p. 8.

26 Gervai András: *A kelekótya angyal. Jacques Tati filmjeiről*. <http://gervaiandras.hu/kritikak/filmkritikak/270-jacques-tati-filmjeir.html> (utolsó letöltés ideje: 2024. 03. 10.)

27 Varga Balázs: Tűréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (eds.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. Budapest: József Attila Kör–L'Harmattan, 2005. pp. 116–138. loc. cit. p. 118.



7. kép: *Ismeri a szandi mandit?*

leforgatni – különben a stáb, akinek a gyártási prémiuma ettől függ, görbe szemmel néz rám, ha nem teljesítem –, nem tudok gondosan, pontosan megtervezni, felvenni egy gegekre épülő képsort sem. (...) Ha igazán szükség volna erre a műfajra, filmirányításunk is tenne érte valamit. Nemcsak plusz néhány millióval segítene, hanem például a filmek erkölcsi támogatásában. Megnőtt a társadalmi érzékenység, sértődöttség; nehezebben viseljük el az egészséges kinevetés gyógyító szúrásait.”²⁸ Vagyis Gyarmathy pályáján a groteszk-ironikus stílus megszakadását a nagyjátékfilmekben nemcsak kultúrpolitikai (gondoljunk csak *A tanú* betiltására), hanem gyártásszervezési okok is magyarázhatják.

Gyarmathy filmjeiben több hatáskapcsolat is felfedezhető. Előképeihez hasonlóan a fennkölt helyett a hétköznapira, a formális helyett az informálisra irányítja a figyelmet, amihez leggyakrabban az ünnepek, a társadalmi összejövetelek adnak biztos, jól kamatoztatható alapot. A rendező „narratív figyelemelterelése” a szónoklatokról azok közhelyszerűségét és terjengősségét húzza alá, valamint a szocializmus szlogenjeinek ürességét és életképtelenségét egyaránt kifejezik. A füllel „vezérelt” cigaretta elszívásával, a gyárban tekerő csövek zajának kreatív használatával, a verbalitás játékoságával vagy a sárga léggömb cikázásával az élet apró örömeire hívja fel a figyelmet amellet, hogy mindvégig humánusan és kritikai élel közelít a választott anyaghoz. Gyarmathy Janus-arcú rendező: kiváló megfigyelőképessége és érzékenysége, valamint a kisemberek, a perifériára szorultak iránti lojalitása minden vizsgált alkotá-



8. kép: *Álljon meg a menet!*

sában kitapintható. Dokumentumfilmjeiben hol tárgyyszerűen, hol lírain rögzíti a szocializmus ellentmondásait, játékfilmjeiben pedig Tati vagy a cseh filmiskola inspirációját felhasználva állítja görbe tükröt az emberi esendőségnek, miközben hétköznapi világunk ab ovo groteszk voltára irányítja a figyelmünket. Míg a szocializmusban megfélemeztek mindarról, ami valós és emberi, Gyarmathy kamerája a megalázottak és megszorítottak küzdelmeit és viszontagságait konzerválta máig figyelemre méltó módon.

Zsanett Milojev-Ferkó

The Revealing of Sham Socialism Variations on a theme by Livia Gyarmathy

This paper focuses on the thematic variations in Livia Gyarmathy's feature films from the sixties and seventies (*Do you know Sunday Monday?*, 1969; *Wait a Sec!*, 1973; *Every Wednesday*, 1979) and documentaries (*Message*, 1967; *Ninth Floor*, 1977). In the first half of the study, the author examines the parent-child relationship in the context of generational conflicts and family structures against the backdrop of social and economic changes during socialism. The discussion then shifts to the stylistic features of the works and their international connections. The goal of the article is to reveal the motivic connections present in the filmmaker's works from the sixties and seventies, and to explore how these are linked with trends in film history. The author contends that the director, regardless of whether she was creating documentaries or fiction, consistently portrayed the lives of people on the fringes of society and sought to expose the contradictions of the Kádár regime, employing a lyrical documentary style or a lyrical grotesque style.