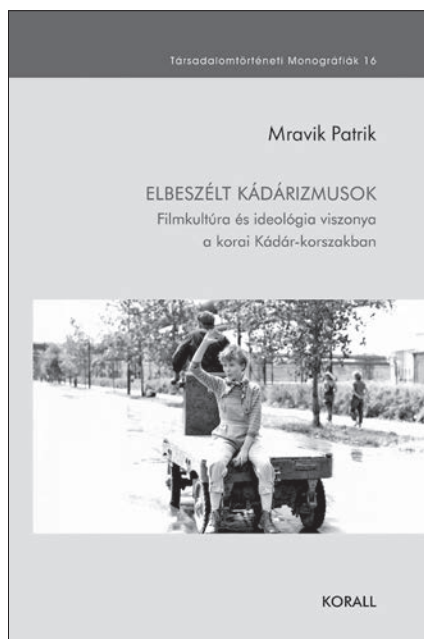


/// Kollár János Miklós

=== Konszolidáció és tudat- befolyásolás a mozivásznakon =

**Mravik Patrik: *Elbeszélt kádárizmusok.*
*Filmkultúra és ideológia viszonya a korai Kádár-korszakban***

Korall – HUN-REN BTK Történettudományi Intézet, Budapest, 2024. 269 oldal



Mravik Patrik első monográfiája, az *Elbeszélt kádárizmusok. Filmkultúra és ideológia viszonya a korai Kádár-korszakban* 2024-ben jelent meg a Korall Társadalomtörténeti Monográfiák sorozat 16. darabjaként. A könyv a szerző 2022-ben megvédett doktori disszertációjának átdolgozott változata. Az írás magas színvonalát előre jelzi, hogy 2024-ben az értekezés elnyerte a Hajnal István Kör Benda Gyula-díját. Mravik Patrik jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem Atelier Interdiszciplináris Történeti Tanszék egyetemi adjunktusa.

A szerző kiváló érzéssel választott témájául egy kutatási szemponttól kissé „gazdátlan” filmtörténeti korszakot. A Sztálin halálával 1953 után bekövetkező enyhülési folyamatok a politika mellett a közép-kelet-európai

művészeti irányzatokat, köztük a filmművészetet is érintették (Lengyelországban például 1954-ben indul útjára a többek között Andrzej Wajda nevével fémjelzett filmiskola). Magyarországon ekkor egyfajta átmeneti időszak kezdődött, amely egészen a kelet-európai modernizmusok (vagy más néven az újhullám) 1963-as indulásáig tartott. Olyan szűk tíz esztendőről beszélhetünk, melynek során a filmre

elsősorban propagandaeszközként tekintő hatalom és az alkotók közötti állandó ideológiai huzavona, a nyílt, illetve a háttérben zajló kölcsönhatások eredménye folytán az 1960-as évek közepére – a szerző megfogalmazása szerint – a filmművészet relációjában is létrejön az úgynevezett „*kádári paktum*” (14.). Némiképp meglepő, hogy Mravik a „paktum” kifejezést használja a sokkal szaknyelvibb és pontosabb konszolidációval szemben – az alkuhoz részes felek kellenek, miközben a konszolidáció a hatalom akaratából történik. Kérdés, hogy mennyiben voltak a szerző által vizsgált folyamatok két fél közösen kialakított eredményei, és mennyiben nyomta át a hatalom az alkotók akaratán, hogy a konszolidáció paneljeit beépítsék filmjeikbe.

Mravik Patrik célja, hogy a vizsgált filmek elkészülésének teljes folyamatába betekintést engedjen, az ötlet megszületésétől, a forgatókönyv megírásán és a forgatási munkálatokon keresztül egészen addig, amíg a legnépszerűbb budapesti vagy a legapróbb falusi mozi vásznain meg nem jelennek az első képkockák. Mégis miért érdekes mindez? Hiszen a filmtörténeti szakirodalmat vizsgálva azt láthatjuk, hogy a korszak filmjeinek elemzését a filmtörténészek és a korszakkal foglalkozó esztéták javarészt már elvégezték.¹ A megszokott filmtörténeti módszertannal elentétben a szerző a filmre mint történeti forrásra tekint. Az alkotásokat nem a különböző művészeti irányzatokhoz, műfajokhoz vagy az alkotó művészekhez tartozó műalkotásokként elemzi, sokkal inkább próbálja visszahelyezni őket eredeti társadalmi közegükbe. Ebből a perspektívából a filmek kulturális termékek, melyeket a társadalom egyszerre alkot és fogyaszt (16.). A társadalomtörténeti megközelítésnek köszönhetően Mravik egyfelől sikerrel vizsgálta azt, hogy a hivatalos ideológia hogyan jelent meg a fikciós filmek megalkotása során, másfelől azt, hogy az elkészült filmek miként voltak képesek teljesíteni a hatalom változó ideológiai elvárásait (32–33.).

A könyv három nagyobb tartalmi egységre tagolható. Az I. (*Megközelítések a filmkultúra társadalomtörténetéhez*) és a II. (*A korai Kádár-korszak ideológiája* című) fejezetek egyfajta bevezetésként szolgálnak, míg a filmelemzéseket és a kutatómunka eredményeit a III–VII. fejezetek mutatják be. Ez utóbbiakban Mravik Patrik tüzetesen körüljárja a filmkészítés intézményrendszerének átalakulását, meghatározza az újdonsült alkotói szerepeket, valamint az átmeneti időszak kedvelt filmtípusait. Ebben a részben állítja fel a legfontosabb vizsgálati kategóriákat (szövetkezeti mozgalom narratívája, szocialista komédiák, a munkásmozgalom ábrázolási kísérletei), és elemzi a filmeket. A VIII. és a IX. fejezetek már a lezáráshoz tartoznak, amely abból is látszik, hogy a filmek elkészülte és bemutatása utáni időszakot mutatják be. Előbbi a korabeli filmkritika kultúrpolitika által meghatá-

1 = = Álljon itt néhány, a kétezres évektől készült fontosabb filmtörténeti feldolgozás. Azokat a munkákat, melyekre Mravik egyébként is hivatkozik, nem soroltam fel. Balogh–Gyürey–Honffy, 2004; Gelencsér, 2023; Gelencsér–Murai–Pápai (szerk.), 2021; Zalán, 2004.

rozott feladatairól és működéséről ad számot, míg utóbbi az 1945 utáni országos mozihálózat kiépülését, illetve társadalmi környezetüket mutatja be.

Az általam bevezető szerkezeti egységhez sorolt 1. fejezetben kibontott tudományos áttekintés Mravik széles körű olvasottságáról és felkészültségéről tanúskodik. A szöveg itt azonban nem egy esetben nehézkessé válik, és nem segíti az olvasási élményt, hogy több lábjegyzet terjedelme meghaladja a főszövegét (például a 20., a 21. és a 22. oldalon). Számos olyan fontos információ maradt a jegyzetekben, melyek nyugodtan kerülhettek volna a főszövegbe. Ilyen például a 34. oldalon, a 68. lábjegyzetben Andrej Tarkovszkij naplójából vett idézet, mely jól világítja meg, hogy milyen praktikák, illetve informális kapcsolatok szükségeltettek a művészek részéről a szocialista típusú bürokratikus kultúrpolitika útvesztői között (34.). Mravik Patrik mégis meggyőzően érvel azon, az irodalomtörténetből átemelt modell mellett, miszerint a cenzúra a hatalom és az alkotó kapcsolatába kulturálisan beágyazott mechanizmus, amely folyamatos kölcsönhatásban tartja a filmet elkészítő gárdát és az ideológiát meghatározó államot. A cenzúra *top-down* jellegű értelmezésének kritikája a munka újszerű kutatási módszerének fontos eredménye (36–38.). A szerző kritikája szerint hibás az a dichotómia, ami az elkészült filmeket az alapján kategorizálja jó (ellenálló) vagy rossz (kollaboráló) alkotásnak, hogy melyik „kiszolgálója” és melyik bírálója a központi ideológiának. Megállapítása szerint nem létezik a korszakban olyan film, amelynek ne kellett volna idomulnia a hatalom ideológiai eszköztárához, hiszen a filmek – függetlenül attól, hogy melyik kategóriába soroljuk őket – egy előre meghatározott keretrendszerhez alkalmazkodva készültek (28–30.).

A II. fejezet, melyben a korai Kádár-korszak 1956 után kialakuló, a művészekkel kapcsolatos ideológiai elképzeléseiről, valamint az 1958-as művelődéspolitikai irányelvekről van szó, értelmezhető egyfajta történeti áttekintésként is. A Magyar Szocialista Munkáspárt Politikai Bizottsága által tárgyalt irányelvek kivételes fontossággal bírnak a téma szempontjából, a hatalom ugyanis ekkor jelölte ki az ideológia által kínált narratív struktúrákat, és tisztázta, hogy a mozgóképes alkotásoknak ezentúl a direkt politikai üzenetek helyett olyan filmnyelvet kell kialakítaniuk, amely képes az ideológia által konstruált világ körvonalait úgy elhínteni, hogy azok a nézők fejében álljanak össze elfogadható valósággá. Ha egy kortárs filmes példa segítségével szeretnénk szemléltetni a módszert, akkor talán a Christopher Nolan által rendezett *Eredet* (Incepcion) című filmből vett *incepció* (az alkotó/hatalom által elterjeszteni kívánt gondolat szinte észrevétlen elültetése a befogadó képzeletében/tudatában) fogalmával tudnánk ezt a legjobban megtenni. A könyv mondanivalója ettől kezdve úgy is értelmezhető, hogy azt mutatja be: a filmeket megalkotó művészek az 1960-as évek közepére hogyan tudták fokozatosan kivonni magukat a fentebb vázolt hatalmi elvárások alól.

Az intézményrendszer kialakulásáról és a forgatókönyvek elfogadtatásának menetéről írt fejezetek talán a munka legértékesebb részét képezik. A Filmarchívum

levéltárában található jegyzőkönyvek alapján rekonstruált DT- (dramaturgiai tanács) vitákon keresztül Mravik Patrik érdekfeszítően mutatja be a forgatókönyvek kialakítása kapcsán a művészek és a hatalom képviselői között kialakult huzavonát, melyek a filmek ideológiai finomhangolásának egyértelmű terepeként funkcionáltak (77.). E viták vizsgálata során bebizonyosodott, hogy a cenzúra működése valóban nem a *top-down* mechanizmusok szerint működött. Ezt támasztja alá, hogy a Hunnia Filmstúdió és a Budapest Filmstúdió DT-vitáin rendszeresen részt vettek a stúdió rendezői, illetve filmes szakemberei (Makk Károly, Szabó István vagy Sára Sándor), akiket ezáltal a hatalom tudatosan bevont a cenzúra folyamatába. A stúdiók vezetése mindeközben igyekezett az öncenzúra gyakorlatára szoktatni a forgatókönyvírókat és a rendezőket.

A cenzúra kikerülése érdekében megjelent egy új alkalmazkodási forma: az *alkotói lelemény* (74.). Jancsó Miklós és Hernádi Gyula az *Oldás és kötés* előkészületi munkálatai során arra jöttek rá, hogy ha nincs direkt üzenet, nincs mit kritizáljon cenzúra, vagyis a – Mravik által kissé bonyolult jelzős szerkezettel leírt – „*ideológiai orientációs mechanizmus*” (76.). A szerző konkrétan ugyan nem állítja, de jól sejteti, hogy a Nyugatról érkező modernista filmes irányzat kétségkívül hatalmas segítséget jelentett a hazai filmes szakemberek számára a cenzúra elleni taktikázások során. A forgatókönyvírók és a rendezők filmjeikben ettől kezdve „emberibb” hősöket vonultattak fel, akiknek már nem volt feladatuk, hogy a társadalmi problémákra egymaguk találjanak megoldást (77.). Pontosan ilyen karakter az *Oldás és kötés* főszereplője, a Latinovits Zoltán által megformált Jámbor Ambrus, aki látja ugyan a karrierje és a társadalom előtt tornyosuló problémákat, de egyelőre nem tud és nem is akar megoldást találni azokra.

A DT-viták, illetve a forgatókönyvek kialakítása körüli egyezkedések ábrázolása során talán segítséget nyújthatott volna a szerző számára, ha az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárának (ÁBTL) idevonatkozó iratait is megvizsgálja. Ez akkor is így van, ha a témát állambiztonsági szempontból boncolgató Gervai András könyveit a szerző egyébként forgatta (180.). Az állambiztonsági szolgálatok „Hunnia Filmstúdió” néven vezettek egy A-dossziét, melyben elsősorban az 1956-os forradalom utáni eseményekkel, mindenekelőtt a Filmstúdió munkástanácsának működésével kapcsolatban gyűjtöttek iratokat. Az októberi eseményekben való részvételük, valamint a forradalom melletti kiállásuk miatt több művész elvesztette a munkáját, néhányuk (mint Mensáros László vagy Darvas Iván) pedig börtönbe is került. Ez nyilvánvalóan gyengítette alkupozícióikat a rendszer képviselőivel való egyezkedések során. Az 1956. december 6–7-én tartott munkástanács ülés jegyzőkönyvének első pontja a filmszakma átszervezésére vonatkozó irányelveket fogalmazta meg. Ezeket a törekvéseket talán be lehetett volna mutatni az írásban.² A „Budai” fedőnevű hálózati személy 1957 és 1959 között a Hunnia

2 = = ÁBTL 4.1. A-1204. 27. Jegyzőkönyv, 1956. december 6–7.

Filmstúdió munkatársa volt, miközben számos jelentést adott a stúdióban dolgozó forgatókönyvírókról, rendezőkről. A legtöbb információt alighanem Makk Károlylyal kapcsolatban, illetve személyesen a rendezővel való beszélgetések után szálította a szerveknek. Az egyik ilyen találkozójuk alkalmával Makk részletesen beszélt a stúdión belül uralkodó bizonytalan légkörről és az elbocsátásoktól való félelemről.³ Ezek az információk szintén további fogódzkodóként szolgálhattak volna a filmek elkészültének 1956 utáni körülményeihez.

A könyv középpontjába tartozó három fejezetben Mravik Patrik azokat a narratív témákat járja körül, melyek a korai Kádár-korszak számára kardinális jelentőségűek voltak. Arról szólnak, hogy az alkotók a szövetkezeti mozgalom, a szocialista komédiák, illetve a munkásmozgalom narratíváinak esetében hogyan tudták beépíteni alkotásaikba a hatalom által felkínált sémákat, és eközben hogyan igyekeztek megőrizni saját formanyelvüket. Az ekkor készült filmek természetesen nem vállalkozhattak a szövetkezeti mozgalom nyílt bírálatára, de számos alkotás ennek ellenére is hű lenyomatát adta a korai kádárizmus bizonytalan légkörének (124.). A szerző a játékfilmes télesztörténetek elemzése során tüzetesen vizsgálta a téma, az időkeret, a helyszín, illetve a konfliktusok és a jellegzetes hőstípusok, cselekményminták átalakulását az 1954 előtti sematikus filmekhez képest. Miközben a kultúrpolitika elvárta a szövetkezeti mozgalom ábrázolásának az ideológiai direktívához történő igazítását, a számára ideális gyakorlati megvalósítást maga tette lehetetlenné, amikor kikötötte, hogy a filmekbe a konszolidáció előkészítésének érdekében a „valóságot” is be kell emelni (241.).

Az átmeneti időszakban készült vígjátékok egyik legfontosabb újítása volt, hogy a kultúráirányítás megengedte az alkotóknak (és így a nézőknek), hogy kontrollált keretek között kinevettethessék (és kinevethessék) a hatalmat megjelenítő karaktereket. Ezzel a kultúrpolitika ugyan kiengedte a humort a maga által eszkábált szocialista realista karanténból, de a nevetés alkalmainak megtervezésével igyekezett kontroll alá helyezni annak bizonytalan kimenetelő folyamatát (147., 150.). Az átmeneti időszakban készült szövetkezeti tematikájú filmek és a vígjátékok is a konszolidáció üzenetét hordozták. A karaktereknek többé nem kellett tökéletes szocialista emberré, sem a kollektíva hasznos tagjává válni (mint például az 1952-es *Állami áruház* című zenés filmben), elég volt az is, hogy ha elfogadják a fennálló politikai kereteket és éljük az életüket. Az átmenet részeként bizonyos társadalmi közösségeket alkotó csoportokat, például a bérházak lakóit is, jól érthető kritika érte. A szövetkezeti mozgalommal kapcsolatos filmek esetében újdonságként hatott, hogy a vallásosság mellett – amely megmaradt az önzőség és a maradiság jelképének – több esetben a család is negatív konnotációval jelent meg. A végkicsengés sokszor melankolikussá válik, többnyire nem diadalmas, inkább bizonytalanságot tükröz; immáron nem egyértelmű, mi az ideológiai üzenet.

3 = = ÁBTL 3.1.2. M-37130. 169. Jelentés, 1959. november 6.

A normalizálódás és a konszolidáció közvetítésére előlép a szerelem témája, mely a társadalmi csoportok kibékítésének egyik legfontosabb eszközévé válik. 1956 előtt a nyilvános, kollektív világ neveli a szerelmeseket, 1956 után a szerelmesek mikro-világa konfrontálódik a külvilággal (162.).

A hatalom számára már a szövetkezeti mozgalommal kapcsolatos filmek ideológiai keretét is rendkívül nehéz volt meghatározni (nem is sikerült igazán), de a legnehezebb feladatot a munkásmozgalom ábrázolása jelentette. A rendszer egyik ideológiai pillérét jelentő, öntudatos, magát megszervező munkás képe alapjaiban kompromittálódott a forradalom napjaiban. A szerző itt György Péter *Öntudat és lázálom. A Munkás a magyar filmben* című tanulmányából idéz: György szerint 1956 előtt a munka szinte „szakrális ténykedéssé lett”, Mravik azonban felhívja a figyelmet arra, hogy a forradalom után ez a kép nem volt tovább közvetíthető (173.). Ennek értelmében az 1956 előtti munkásmozgalmi filmekhez képest jól látható változások következtek be. Az ideológiai elvárások ekkortól ki-merültek annyiban, hogy a történelmi dimenzió beemelésének segítségével a filmek bírálták az 1945 előtti rendszert. Akárcsak a szocialista komédiák és tévész-te-matikájú filmek esetében, megszűnt a főhős karakterek omnipotens szerepe. A munkások esetében is megjelent a magánélet, és a munkáshősöket ezentúl kisembereként ábrázolták (180–181.). Mravik amellet érvel, hogy a munka deszakralizálását követően a filmek új üzenete szerint a munkához való hozzáállás önmagában már nem biztosítja a boldogságot, ezért a hétköznapi hősöknek már nem kellett ábrázolniuk a korábban mélyen átpolitizált munkaheroizmust. Az átmeneti időszakban készült alkotások megnyitották az utat a szocialista munkakultúrát később nyilvánosan bíráló filmek előtt is. Ennek egyik kiemelkedő példája Szabó István pályanyitó műve, a francia újhullám jegyeit karakteresen magán viselő *Álmodozások kora* (182.).

A könyv lezárásához tartozó két fejezet a korszak filmkritikáját és a filmek forgalmazásának országos aspektusait vizsgálja. Mravik Patrik a filmkritikák szövegében megjelenő nyelvi eszközök elemzése során pontosan mutat rá, hogy a kritikusok csupán az ideológia által elvárt formák helyes megjelenítését elemezték. Céljuk ennek következtében csak annyi volt, hogy a közönség véleményét jótékonyan befolyásolják, más szóval megtanítsák az embereket szocialista módon filmet nézni. A magától értetődően pozitív attribútumokkal felruházott „szocialista oldalt” a kritikusok sosem találták elég meggyőzőnek. A filmek bemutatásának környezetére fókuszáló utolsó fejezet a könyv egyik legérdekesebb, legalább annyira újszerű problémafelvetésével szolgál, mint a könyv alapkonceptiója. A szerző értelmezésében a mozi egyszersmind egy olyan civilizációs tér is, amelyben a maguk sajátos szempontjai szerint a hatalomnak és az alkotóknak is lehetősége van a nézők képzeletének és tudatának orientálására, vagyis a filmek „helyes értésének” előmozdítására.

A nézők „helyes” filmfogyasztási szokásainak kialakításában oroszlánrész háruult a mozivezetőkre, akik a kultúrpolitika egyfajta előretolt bástyái voltak (222.). Mravik részletesen elemzi a multifunkciós mozivezetők származási és társadalmi pozícióit, illetve a hatalommal fennálló interakcióikat. A televíziókészülékek rohamos terjedésének következtében a mozivezetők csak rövid ideig tölthettek be az ideológia közvetítésének szempontjából ilyen jelentős pozíciót. A technikai berendezések működésének biztosítása mellett a szimbolikus tér feletti ellenőrzés is fontos feladatuk volt. A szocialista mozi, mint demokratikus tér, *„lényegében az elmaradott kispolgári feudális jellegű szemlélettel való küzdelmet is jelentette”* (230.). Érdekes kontrasztja lehetett ennek a forradalmi, civilizatórikus átalakulásnak a mozik néhol siralmas állapota. Polgáron telente a két cserépkályha csak 13 fokra bírta felfűteni a mozitermet, nyáron viszont a nagy meleg miatt vált elviselhetetlenné, mert a zajos ventilátorokat vetítés közben nem lehetett használni (226.). A csehszlovák komédiákba illő jelentek, a tyúk- és disznóolák az udvaron, a traktorok puffogásától hangos nézőtér önmagában is hitelesen ábrázolja a 20. századi kommunista modernizációs kísérlet ellentmondásosságát. Esetleg itt is érdemes lett volna beletekinteni az ÁBTL iratanyagába, hogy vajon mennyiben társult az ideológiai bizalom a nagy tömegekkel való érintkezés miatt állambiztonsági megfigyeléssel. Felületes keresgélés után könnyedén található néhány érdekes példa. A „Dunai Péter” fedőnevű ügynök például 1963–1967 között gépészként adott jelentéseket a tatai moziban dolgozó kollégáiról és a konkrétan a moziüzem-vezetőről.⁴

A film ideológiai és társadalomtörténeti összefüggéseit, illetve a filmkészítést mint társadalmi gyakorlatot vizsgálva Mravik Patrik könyve a magyar filmtörténet szempontjából egy átmeneti korszak bemutatására tett kísérletet. Ebben az időszakban a hatalom lassan-lassan belátta, hogy nem sikerült a mozgóképet direkt tudatformáló és ideológiaközvetítő médiummá formálni, és kiengedte kezéből a film elkészítésének, elsősorban a forgatókönyvek ellenőrzésének privilégiumát. A történetmesélésen keresztüli kontroll ekkor végérvényesen átkerült a rendezőkhöz. Az átmeneti korszak filmjei ezáltal mintegy kordokumentumává váltak a totalitarizmus részleges leépítésének (242.). A Mravik által itt használt „totalitarizmus” a „kádári paktumhoz” hasonlóan kissé problematikus kifejezés. Ha a kora Kádár-korszakot totálisnak tekintjük, mit mondjunk a Rákosi-korszakról? A kérdés inkább az, hogy a totális igénnyel fellépő sztálinista és poszt sztálinista hatalom valóban át tudta-e vinni az akaratát a totális állam megteremtése érdekében, vagy maradt még önmozgás és visszacsatolás a rendszerben. Ebből a szempontból a totalitárius paradigma a Rákosi- és a Kádár-korszakkal kapcsolatban is vitatott kérdés. Éppen ezért a vélemény, illetve puha diktatúra kifejezések talán pontosabbak lettek volna.

A kádári kultúrpolitika összességében mégsem járt rosszul. Miután maguk is keresték a kompromisszumos megoldást, és belátták az általuk kifundált rendszer

4 = = ÁBTL 3.1.2. M-26989. 111. Jelentés, 1964. szeptember 19.

tarthatatlanságát, később a magyar film aranykorszakának letéteményeseiként tetszelegtek. A külföldi fesztiválokon díjnyertes alkotásokkal vagy egyes rendezők merész, a cenzúra határait feszegető filmjeivel egy demokratikus ország imázsát kelthették külföldön (244.).

A könyvvvel kapcsolatban tett kiegészítéseim és észrevételeim semmit sem vonnak le a kiváló munka érdemeiből, amely remélhetőleg iránytűként szolgál majd további filmtörténeti kutatásokhoz. Az igazán örömteli talán mégis az lenne, ha Mravik Patrik maga folytatná a megkezdett munkát, és kutatási koncepcióját a Rákosi-, illetve a Kádár-korszak más történeti szakaszai esetén is kamatoztatná.

=== Levéltári források ===

Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára (ÁBTL)

3.1.2. Munkadossziék

M-26989 „Dunai Péter”

M-37130 „Budai”

4.1. Állambiztonsági munkához készült háttéranyagok (A-anyag)

A-1204 Hunnia Filmstúdió (A „munkástanács” vezető tagjai)

=== Hivatkozott irodalom ===

Balogh–Gyürey–Honffy, 2004

Balogh Gyöngyi – Gyürey Vera – Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest.

Gelencsér, 2023

Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Kijárat, Budapest.

Gelencsér–Murai–Pápai (szerk.), 2021

Magyar filmek 1896–2021. Szerkesztette: Gelencsér Gábor – Murai András – Pápai Zsolt. (MMA Lexikonok.) MMA, Budapest.

Zalán, 2004

Zalán Vince: *Magyar filmrendezőportrék*. Osiris, Budapest.

Kulcsszavak

=====

*film-színház, könyvismertetés, kritika, Kádár-korszak,
művészet-kultúra, recenzió*

= Consolidation and 'Inception' in the Cinema =

/// A BOOKREVIEW ON

Patrik Mravik: *Elbeszélt kádárizmusok. Filmkultúra és ideológia viszonya a korai Kádár-korszakban.*

[Narrated Kádárism. The relationship between cinema culture and ideology in the early Kádár-Era.]

Korall – HUN-REN BTK Történettudományi Intézet, Budapest, 2024. p. 269

Patrik Mravik focuses on a relatively neglected period in film history: the early Kádár era. In this study, the author provides an insight into the entire production process of the films under examination, from writing the screenplay and filming to the moment when the first frames appear on the screens of the most popular cinemas in Budapest or the smallest village cinemas. This approach is particularly intriguing because, in contrast with conventional film historical methodologies, the author does not perceive films as historical sources. and does not analyse them as works of art associated with various artistic movements, genres, or individual artists. Instead, he seeks to place them back within their original social contexts.
