Gelencsér Gábor

Tabló vagy példabeszéd?

Történelmi parabolák a hetvenes évek magyar filmművészetében

Ha a hetvenes évek magyar filmművészetéből már hiányoznak a hatvanas évek jellegzetes történelmi parabolái, mégis miként lehetségesek? – tehetjük fel a kérdést. Vagy másképpen: a parabolikus forma megszűntével hogyan él tovább a magyar történelmi filmekben a parabolikus szemléletmód?

A hetvenes évek magyar történelmi filmjei kétféle módon vonatkoztatják a múlt eseményeit a jelenre: egy valóságos történelmi szituáció lehetséges konfliktusainak modellálásával a jelen társadalmi-ideológiai erővonalait erősítik fel (‚Arc', ‚A magyar Ugaron', ‚Bekötött szemmel', ‚Segesvár', ‚Petőfi '73'); vagy a múlt struktúraanalízisével a történelem és a társadalom elvont törvényszerűségeit írják le (*Jancsó*nak az ‚Égi bárány'-nyal kezdődő korszaka, valamint a ‚Prés' és a ‚Bástyasétány hetvennégy'). Az előbbi típus szorosabban kötődik a konvencionális elbeszélésmódhoz, míg az utóbbi mind a történetmondás, mind a képi megformálás szempontjából letér a hagyományos dramaturgia útjáról, s egy allegorikus képi, illetve absztrakt történetszervezői struktúra alkalmazását várja el a befogadótól. Ennek következtében a történelmi filmek elvonatkoztatási szintje igen különböző: van köztük olyan, amely absztrakt üzenetéhez csupán kevéssé konkretizált strukturális modellt keres a történelemben, ezzel szemben viszont felerősíti a történelem mechanizmusából „kitermelődött" személyiségvonásokat (‚Prés'), máskor létező történelmi események vallanak a jelen szellemi állapotáról (‚Segesvár', ‚Petőfi '73'). A leggyakrabban azonban az alkotók az elvont ideológiai (*Kósa Ferenc*) vagy a gyakorlatiasabb értelmiségi-életérzésbeli (*Kovács András*) kérdések fejtegetéséhez keresnek megfelelő anyagot. S a hangvétel is változik: új elemként megjelenik az irónia, amely – akárcsak a jelenkorban játszódó parabolák esetében a szatirikus vagy a groteszk hangvétel – már erőteljesen a stílusnak rendeli alá a történelem parabolikus elvonatkoztatását.

De vajon feltétlenül szükséges a történelmi filmek kapcsán továbbra is paraboláról, parabolikus elvonatkoztatásról beszélnünk? A hetvenes évekre már nem lépett-e ki a műfaj a történelmi filmek e hagyományából? 1973 nyarán a Magyar Történelmi Társulat egri vándorgyűlésén film és történelem kapcsolatáról tanácskoztak történészek, rendezők és esztéták. *Laczkó Miklós* vitaindítóját, valamint a tanácskozáshoz kapcsolódó rádiós beszélgetés anyagát a Filmkultúra 1973. 4. száma közölte. A dokumentarizmus vagy a vígjátékok (közvetve a közönségfilmek) ügye mellett egyedül a történelmi film műfaja jutott ezekben az években hasonló, szakmai dialógust kezdeményező fórumhoz (a dokumentumfilmek szerepéről általában társadalomkutatók, a vígjátékokéról írók fejthették ki véleményüket). A történelmi filmek kérdése tehát kitüntetett helyet foglal el a korszak szellemi életében, ráadásul – legalábbis a két, fent jelzett műfajhoz képest – ezt a rangot nem számarányukkal, hanem minőségükkel, hatásukkal vívják ki.

A bevezető előadás és a beszélgetés egyaránt megpróbálja felállítani a történelmi filmek tipológiáját. Mindkettőből az derül ki, hogy formai szempontból egyetlen vitathatat-

lanul jelen lévő típusa van a műfajnak: a parabola. Laczkó Miklóst inkább a szemléletmódbeli különbségek vezetik, amikor négy csoportba sorolja a történelmi filmeket:

– népi szemléletű filmek (‚Tízezer nap’);
– a nemzeti önkritika és önvizsgálat filmjei (‚Hideg napok’);
– történelmi parabolák (Jancsó);
– szakítás a drámai-tragikus szemlélettel (‚Petőfi ‘73’). *(1)*

A beszélgetés résztvevői közül *Bíró Yvette* formai szempontok alapján tipizál, s így nézete szerint csupán két csoportról érdemes beszélni: költői-epikus művekről és parabolákról. Ezekhez *Hanák Péter* még hozzáteszi a groteszk-ironikus történelmi filmek harmadik csoportját. *(2)* A parabolának tehát, legyen szó akár a filmek szemléletmódjáról, akár a formai kifejezőeszközökről, meghatározó szerep jut, s ez – figyelembe véve a kétféle tipizálás eltérő irányultságát, amely tehát a parabola fogalmában érintkezik egymással – arra a nem elhanyagolható körülményre is rámutat, hogy a parabolikus forma egyúttal szemlélet is. A beszélgetésnek ezt a kimondatlan következtetését logikusan előzi meg az a mindkét fél által evidenciának tételezett alapállás (hátterében a történészek részéről a történelem marxista, a filmesztéta részéről a filmművészet szerzői felfogásával, hogy tudniillik mindkettőnek „üzenete” van), amely szerint a történelmi film nem a történelemről, hanem a jelenről szól. „A történelem mint közeg – a film számára – tulajdonképpen az általánosítás eszköze lett, a reflexió, az intellektus tartományát nyitotta meg előtte” – magyarázza film és történelem „hálás ragaszkodását” Bíró Yvette. *(3)* A kérdés tehát csak az, hogy mindez miképpen valósul meg, vajon jut-e még hely a parabolikus elvonatkoztatás mellett más típusú stilizációnak is.

Bizonytalanság feladása, a döntés kimondása vagy legalábbis sejtetése a hetvenes évek szellemiségétől megérintett – pontosabban a korszak „szellemtelenségétől” megriasztott – hőseit nemcsak a történelmi múltba űzi vissza komolyan vehető morális konfliktusért, hanem a hatvanas évek filmtörténeti paradigmájába is. Ők, akár krízissel a hátuk mögött, rendületlenül a kérdező kor gyermekei, s nem az azután következő „csellengő” korszakéi.

Az egyszerű történelmi tablók, a „historizáló” történelmi filmek létjogosultsága érdekes módon szóba sem kerül. Nincs is apropója – s mintha a beszélgetés résztvevői azt is sejtenék: nem is lesz. A régi korok „befejezett” múltként, egy-egy szórakoztató történet színes kulisszájaként a hatvanas évek *Jókai*-sorozatát folytató újabb, nagyszabású *Várkonyi Zoltán*-filmen kívül (‚Fekete gyémántok’) mindössze két ifjúsági kalandfilmben (*Keleti Márton*: ‚Csínom Palkó’; *Markos Miklós*: ‚A csillagszemű’), illetve néhány további irodalmi adaptációban tűnnek fel a moziban (*Zsurzs Éva*: ‚A fekete város’; *Markos Miklós*: ‚A dunai hajós’; *Bán Róbert*: ‚Kísértet Lublón’; *Ranódy László*: ‚Hatholdas rózsakert’; *Sík Ferenc*: ‚Nem élhetek muzsikaszó nélkül’; *Bácskai Lauró István*: ‚Mese habbal’). A hetvenes évek történelmi filmjei – még az „eastern” műfaji kísérletei is – mindig hordoznak valamiféle, a jelenből a múltra vetített „szerzői” jelentést, „történelmi” tanulságot – nem beszélve a Tanácsköztársaság idején és a *Horthy*-rendszerben játszódó vagy második világháborús politikai propagandafilmekről (Markos Miklós: ‚Pokolrév’; *Szász Péter*: ‚Kapaszkodj a fellegekbe!’; Keleti Márton: ‚Harminckét nevem volt’; *Palásthy György*: ‚Kopjások’; *Fejér Tamás*: ‚A királylány zsámolya’; ‚Veszélyes játékok’). A történelem a moziban nem szórakoztat, hanem tanít – ez a verdikt azonban már a populáris filmkultúra magyarországi helyzetének kérdéséhez vezet. A nem is példabeszédként és nem is szórakoztató lektűrként elképzelt történelmi filmek sorában rövid életű tendenciának bizonyul a groteszk-ironizáló stílus, amelyet az idézett beszélgetés résztvevői is lelkesen üdvözölnek az akkor bemutatott ‚Petőfi ’73’-ban, s közben utalnak a szemléletmód magyar-

országi előzményeire, Keleti Márton ‚A tizedes meg a többiek', *Máriássy Félix* ‚Imposztorok' és *Fábri Zoltán* ‚Isten hozta, őrnagy úr!'című filmjére. *Szabó Miklós* történész viszont határozott ellenérzést fogalmaz meg a groteszkből vagy az iróniából sajnálatos módon a vígjátékba átcsúszó történelmi filmek, különösen *Révész György* ‚Volt egyszer egy család' című, a Tanácsköztársaság körüli időszakot egy mulatságos értelmiségi-kispolgári család szemszögéből elmesélő munkája láttán: „Az a múlt, amelyet közvetlenül a jelen előzményének érzünk, s így akarjuk ábrázolni, nevetséges vonásaiban sem mulatságos." *(4)* A szatíra és a groteszk a múltbeli történetekben végül is jóval kevésbé találja meg a helyét, mint a jelen társadalomkritikájában (ahol szintén a vígjáték – sőt a bohózat – kísérti a műfajt). A történelmi film a parabolikus elvonatkoztatás hagyományából csak a hetvenes évek közepétől, egy-egy magányos kísérlet erejéig tud kilépni (*Grunwalsky Ferenc*: ‚Vörös rekviem'; *Sára Sándor*: ‚80 huszár'; Kovács András: ‚Októberi vasárnap'). A „köznyelvi fordulatot" a történelmi film terén majd azok az – elsősorban ötvenes évek-tematikájú – filmek hajtják végre, amelyek végképp háttérbe szorítják a parabolikus-allegorikus struktúrát, s amelyekben „a konfliktusok elvont levezetését" felváltja „a jelenségvilág analízisén alapuló ábrázolás, a líraiság hegemóniáját pedig az epika". *(5)* A történelmi filmben parabolikus áthallásokat kereső szemléletmód azonban az analitikus történelmi filmek megjelenését követően is megmarad. *(6)*

Meggondolt tett, tetten ért gondolat

Kovács András: ‚A magyar Ugaron', 1972; ‚Bekötött szemmel', 1974

Almási Miklós a következőképpen kezdi kritikáját ‚A magyar Ugaron' című filmről: „Történelmi példabeszéd ez a film, vagy csak történelmi tabló? Az előbbihez túl kevés a példázat kifejtése és elemzése, az utóbbihoz túl sok a modellként használt és nem történelmi minőségben kezelt sors, választás, lehetőség." *(7)* A film mintha saját művészi formáján kívül keresné a parabolikus lehetőségeket: kétszer is példázatot sző a dialógusokba (a Jelenések Könyvéből, illetve a fakír paraboláját), az elbeszélés szintjén pedig tézisfigurákkal szembesíti a főhős történelmileg és lélektanilag árnyalt töprengéseit. A történelmi analízis kidolgozatlansága ugyanakkor a parabolikus elvonatkoztatás lehetőségét is felveti: a főszereplő, Zilahy Kálmán gimnáziumi tanár alakjában a rendező egy jelenkori értelmiségi magatartást vizsgál, s nem a fehérterrorral szemben megfogalmazható értelmiségi alternatíva, a polgári humánértelmiségi akkori felelőssége, a gondolat és tett közötti ingadozás történelmi következménye érdekli. Legalábbis elsősorban nem ez, pontosabban nem az 1919-es időszakot követő években. A rendező a történelem eseményei helyett az eseményekkel kapcsolatos véleményeket ütközteti egymással. A szereplők folyamatosan reflektálnak a helyzetükre; ez határozza meg a történetet csakúgy, mint a történet szereplőinek jellemét. Az elvont humanizmus és a forradalmi tett alternatívája vitázik egymással, amelyhez ezúttal a Tanácsköztársaság bukását követő történelmi szituáció csak háttér. Nem a politikai rezsim működési mechanizmusát követjük nyomon, hanem a rezsim következményeként előálló cselekvési kényszert. A döntéseket nem a történelmi helyzet szüli, hanem a történelmi reflexió. A Tanácsköztársaság bukását követő lincshangulat és a baloldali diktatúra tapasztalata között őrlődő humanista tanár kompromisszumkereső, *Ady* forradalmiságánál megtorpanó magatartását végül ugyan testvére öngyilkossága mozdítja ki a holtpontról, ám ez a motiváció hiába érkezik a privátszférából, összekapcsolódik a diktatórikus elnyomás következményével (az asszony – lélektanilag kevéssé indokolt – tettét az általa bujtatott kommunista népbiztos lebukása miatt követi el). A film végén Zilahy ismételt kapcsolatfelvétele a radikális diákokkal végül is a forradalmi megoldás útját jelöli ki, de ez a döntés – akárcsak a filmbeli politikai viták sora – szintén kizárólag a jelen ideologikus nézőpontjából értékelhető: nem a hős belső drámai küzdelmét, hanem a külső körülményeket mérlegelő politikai elhatározását állítja előtérbe.

‚A magyar Ugaron' a történelmet ideológiai konfliktusként értelmező attitűdje leginkább a hatvanas évek publicisztikus „kérdező filmjéhez" hasonlatos, ahol egy-egy konkrét társadalmi-gazdasági jelenség körül sűrűsödnek össze az események, kristályosodnak ki a jellemek. Ezúttal a közeg megváltozik, a történet jelen idejű helyett múlt idejű lesz, Kovács előző filmje, a ‚Staféta' dokumentarizmusát realisztikus historizálás váltja fel (a rendező a cselekményvilág tekintetében kerülte a stilizációt, sőt az epizódok tárgyias hitelére törekedett, levéltári anyagokat, jegyzőkönyveket építve a forgatókönyvbe). *(8)* A konfliktus lényege, a társadalmi cselekvés alternatívái, a személyiség felelőssége, az aktív vagy a passzív magatartás értelmiségi dilemmája, az elköteleződés kérdése azonban nem csupán a jelen horizontján fogalmazódik meg, hanem – s ebből keletkeznek a publicisztikus felhangok – a jelent értelmezi. Felmerül a kérdés: miért van akkor mindehhez szükség a történelmi környezetre? Nos, a válasz szintén a „parabolikus jelenidejűség" irányából adódik: a kortárs szellemi környezet nem alkalmas a személyes cselekedetek társadalmi mérlegelésére, hiányzik a társadalom részéről a kihívás, nincs tétje a morális megmérettetésnek. „Ha arról a kérdésről töprengek – mondja minderről a rendező –, hogy a mai helyzetben milyenek az értelmes társadalmi cselekvés módozatai – amint tettem ezt néhány utóbbi filmemben –, akkor alapvetően más dimenziókban kell gondolkoznom, hiszen ma gyökeresen mások a körülmények. Egy ilyen végletes történelmi szituációban, mint a filmbeli, dramaturgiai szempontból hatásosabb az emberi magatartások vizsgálata, mivel végletesebbek a cselekvés dilemmái és lehetőségei; kiélezettebben nyilatkoznak meg, plasztikusabban megfogalmazhatók a magatartásformák." *(9)* Ha van parabolikus „metaüzenete" a filmnek, akkor sokkal inkább ez lehet az, s nem Zilahy tanár úr lelki és szellemi ingadozásának forradalmi végkifejlete. Ennyiben a moralizáló társadalmi publicisztika visszaléptetése a múltba a rendező következetes lépése, s összhangban van a hetvenes évek társadalmát formai szempontból leíró stílusváltozással. A gesztus ugyanarra a közös kiindulópontra mutat rá, mint amiből a társadalmat kizárni igyekvő „szubjektív", illetve a társadalom és az egyén közé ékelődött ideologikus szemléletmódot mellőző „objektív" forma táplálkozik: a társadalmi formák ürességére. Ez valóban „példa értékű beszéd" – a többi a történelem tablójára írt politikai publicisztika.

Ugyanez a gesztus fedezhető fel a rendező következő, ‚Bekötött szemmel' című filmjében, amikor a morális alapkérdések feltételéhez ismételten a múlthoz fordul. Ráadásul most valóban morális alapkérdésekről s nem politikai kérdések fölötti moralizálásról van szó. A történet a második világháború idején játszódik, s ezúttal egy honvéd és egy káplán kerül éles konfliktushelyzetbe egymással, de legfőképpen saját lelkiismeretével. A történelmi horizont beszűkül, a háború képei kiszorulnak a filmből, a személyes dilemmák intenzitása viszont fokozódik, sőt megkétszereződik, hiszen a honvéd lázadása a háború ellen, majd a szökésével kapcsolatos eseménysor nem pusztán motiválja a káplán válságát, hanem önmagában véve is felveti a háború elutasításának kérdését. Ez utóbbi ugyan nem tartalmaz különösebb morális dilemmát, hiszen ha a rendező kerüli is az általános pacifizmus elvét, a Don után a második világháború magyar részről történő elutasítása már a politikai hovatartozástól függetlenül is evidens üzenet – legalábbis a jelen szemszögéből. A honvéd alakjában az a különös, Kovács András pályafutása során is újszerű, a hetvenes években pedig meghatározó problematika exponálódik, ahogy egy nem értelmiségi hős szembesül az addig kötelességszerűen végrehajtott parancsok morális kihívásával, s változatja meg addigi magatartását, lemondva ezzel akár az életéről is. Ezt a mélyről fakadó, nem reflektált és nem ideológiai szembesülést az élet alapkérdéseivel a hetvenes évek filmművészete vagy ironikus távolságból (nemzedéki közérzetfilmek), vagy naturalista közelségből (dokumentarizmus) szemléli. A harmadik lehetőséggel, a történelmi krízis személyes megélésének drámájával – szintén a háború pszichózisát segítségül híva – még Kósa Ferenc allegorikus példázatában, a ‚Hószakadás'-ban találkozunk, valamint a hetvenes évek végén Fábri Zoltán két munkájában (‚Magyarok'; ‚Fábián Bálint találkozá-

sa Istennel'). Bármennyire fontos is azonban a honvéd alakjában felvetődő ösztönös lázadás konfliktusa, nem csak erről szól a film. A káplán helyzete a történet második felében már egy tipikus értelmiségi dilemmát fogalmaz meg, amely kevésbé történelmi, mint a honvédé volt – noha a történelmi körülményeket *Kaszap István* szentté avatási perével a rendező ezúttal is dokumentarisztikus hűséggel rekonstruálja –, hanem jóval általánosabb: megtagadhatja-e valaki személyes meggyőződését (élesebben fogalmazva a tényeket) egy magasabb cél érdekében, még ha e magasabb cél szükségességét belátja is. A „történelmi eltávolítás gesztusa" ugyanaz, mint az előző filmben, s az „üzenetet" is hasonló publicisztikus szándék tolja előtérbe, s fokozza le egyúttal a megidézett történelmi szituáció szerepét az illusztráció szintjére, noha az a konkrét társadalmi cselekvés morálján túl ezúttal valóban az élet egyetemes kérdéseit hozhatná belátható közelségbe. Ezt a lehetőséget jelzi a film befejezése, amely jóval kétségesebb reménnyel szolgál a „hit vagy az igazság" dilemmájának „társadalomépítő" feloldására: Zilahy tanár úr a baloldali fiatalok mellett dönt, a káplán pedig összeroppan (de azért ott áll mögötte racionális jó szelleme, az orvos, aki elsősorban a krízis gyógyító hatásának lehetőségét hangsúlyozza).

Kovács András két történelmi filmje azzal, hogy a jelenkorban nem talál a morális értelmiségi kérdésfeltevéshez méltó drámai közeget, a korszak társadalmi mozgásterének beszűküléséről, a társadalmi formák kiürüléséről, egyén és hatalom közötti dialogikus viszony – éppen a saját filmjeiben táplált – hitének összeomlásáról is számot ad. Nem adja fel viszont azt a feltételezését, hogy a személyes sors csak a társadalom morális kérdéseinek kihívására adott válaszként nyerheti el az értelmét. Mindennek következményeként főhőseiben felsejlenek a korszak jellegzetes típusának vonásai – a cselekvésképtelenség, az örök kompromisszumkeresés, a kivárás, a tettek vég nélküli halogatása –, amelyeknek éles kontúrjaival a nemzedéki közérzetfilmekben találkoztunk. Csakhogy amiképpen a történelmi múltba fordulás parabolikus gesztusát, azaz a társadalom jelen állapotának bírálatát minduntalan elfedi a jelennek címzett publicisztikus üzenet, úgy hősei is kilépnek e gesztus árnyékából, és „eljutnak a cselekvés vállalásának küszöbéig" *(10)*, amely viszont már inadekvát a Kovács által is érzékelt társadalmi helyzettel. A bizonytalanság feladása, a döntés kimondása vagy legalábbis sejtetése a hetvenes évek szellemiségétől megérintett – pontosabban a korszak „szellemtelenségétől" megriasztott – hőseit nemcsak a történelmi múltba űzi vissza komolyan vehető morális konfliktusért, hanem a hatvanas évek filmtörténeti paradigmájába is. Ők, akár krízissel a hátuk mögött, rendületlenül a kérdező kor gyermekei, s nem az azután következő „csellengő" korszakéi.

Tenni vagy nem tenni

Zolnay Pál: ‚Arc', 1970; Kézdi-Kovács Zsolt: ‚Romantika', 1972;
Maár Gyula: ‚Prés', 1971

A „csellengő" korszaknak elsősorban a fiatal nemzedékhez kötődő dilemmáiért s az ebből az életérzésből fakadó válság megfogalmazásáért nem szükséges a múlthoz fordulni, azok ott vannak karnyújtásnyira, csak a személyes kisvilágokhoz kell közel hajolni, hogy a történelem és a társadalom „nagy" témái mögül előbukkanjon egy-egy kétségbeesett emberi arc. Ilyen „arcra" mutat rá *Zolnay Pál* már filmjének címével is, a dologban csak az a különös, hogy ez az arc egy ellenálló arca, s a film a második világháború idején, közelebbről a nyilasuralom hónapjaiban, 1944 telén játszódik. Vagyis látszólag tökéletesen illeszkedik az ismert „3 T" fenti, némiképp módosított alakváltozatának elvárásrendszerébe, miközben nem a sorsfordító események morális hálójában vergődő hősre koncentrál, hanem egy személyiségétől, cselekvési lehetőségétől, valódi identitásától megfosztott ember beszűkült életterére. A film főhőse olyan korszakban és úgy él, amikor a „csellengés", a passzivitás, a kivárás a legkevésbé megengedhető módja a létezésnek; sőt amennyiben e magatartás nem következetes – ahogy ez a filmben is látható

–, végzetessé válik: abban a pillanatban, amikor a fiú feladja a börtönből való szabadulása után óvatosságból, az ellenállás egésze érdekében rárótt mozgalmi tétlenséget, felismerik és lelövik. S ami formai szempontból még ennél is fontosabb – hiszen a moziban szembesülünk ezzel az arccal –: olyan (szocialista realista) filmes hagyomány közegében vagyunk, amelytől ennek a létállapotnak a bemutatása a lehető legtávolabb áll. S valóban, az ‚Arc' a műfaj tökéletes ellentípusa: háborús kamaradarab, lélektani akciófilm egy hősies kor tétlenségre kárhoztatott hősének mártíriumáról.

A rendkívül szűkszavúan elbeszélt, elliptikus történet főszereplője a hetvenes évek jellegzetes generációs dilemmáit éli meg, cselekvésképtelensége mint a film alaphelyzete pontosan modellálja a korszak társadalmi képletét, az „elvegyülni vagy kiválni", a „tenni vagy nem tenni" eldönthetetlen kérdését – noha 1969–70 fordulóján, a film forgatásakor mindez még talán nem is látszódott világosan. A második világháborús ellenállás-tematika nem a történelem eseményeire, hanem a történelem szereplőinek közérzetére koncentrál – ami kétségtelenül visszavetül a korszakra, így pontos képet kapunk a félelem légköréről is. A filmtől ugyanis mi sem áll távolabb, mint a történelmi helyzettől való elvonatkoztatás: a szereplők tetteit kizárólag a háborús események motiválják. Ezek az események azonban éppen csak jelzésszerűek: a történet egyetlen személyre hangolt, akinek éppen az a feladata, hogy kimaradjon az eseményekből. (E paradoxont hangsúlyozza az is, hogy a szereplők közül egyedül neki nincs neve.) Jól megfigyelhető ez a szerkesztésmód a film leghosszabb, önálló értékű epizódjában, az ellenállási csoport akciója kapcsán. Először egy meglehetősen aprólékos jelenetben ismerkedünk meg a leventeiskolába beépülő résztvevőkkel. Ekkor láthatjuk a film egyetlen harci cselekményét – gyakorlatozás formájában. Aztán hallunk a tervről, majd ott vagyunk az akció kezdetén. Magát a kivitelezést – az őrök lefegyverzését, a fegyverraktár kifosztását – nem látjuk, pedig a történet szempontjából fontos esemény: a csoport tagjai életüket vesztik. Minderről már a főhős nézőpontjából szerzünk tudomást: ő fedezi fel a holttesteket, az ő reakciójával – a látottak hatására rosszul lesz – azonosulunk. A filmet az ehhez hasonló szűkítések, a történelem külsőleges rekvizitumainak hiánya, a háborús klisék elhagyása (a történeti korfestést archív filmhíradók diegetikus beépítésével oldják meg az alkotók), a főszereplő magatartásának intenzív, mintegy a külső eseményeket „eltakaró", pontosabban interiorizáló megjelenítése emeli ki az ‚Arc'-ot a múltidéző történelmi filmek közegéből, hogy ezáltal a történetben megfogalmazott életérzés aktualitását hangsúlyozza: egy ifjú arc néz ránk a közelből.

A történelmi helyzet szorongattatását felülírja az egzisztenciális magányból fakadó szorongás: a Történelem válságát egy névtelen ember válsága állítja elénk. Az ‚Arc'-ban a múlt felé fordulást nem az „emberhez méltó" morális konfliktus keresése vezeti, hanem éppen az ellenkezője: a személyes morál visszavételének szándéka az egyénen uralkodó társadalmi és történelmi erőktől. Kérdés nélkül...

A történelmi közeg szűkítése, koncentráltsága a főhős sorsának, lehetőségeinek a beszűkülését nyomatékosítja. A történet középpontjában álló konfliktus a fiú helyzetét mármár az abszurditásig fokozza: meg kell szakítani minden kapcsolatot a mozgalommal, és az illegalitásból vissza kell térnie a hétköznapi életbe. Ez az alternatíva azonban vállalhatatlan. Nem ideológiai okokból – ilyesmiről szó sem esik a filmben –, hanem valamifajta „életérzés" miatt, amely kifejtetlensége ellenére – vagy talán éppen ezért – teszi annyira kortársi figurává a film főszereplőjét. A lehetséges motivációk közül legfeljebb a magánéleti szál jöhet szóba: a fiú nem tud azonosulni a szerelme és annak édesapja által nyújtott életmintával. „Viselkedj úgy, mint a többiek, és akkor nem vesznek észre" – mondja a lány, ami az adott helyzetben roppant gyakorlatias kérés, dramaturgiai helyét tekintve viszont – ez a film utolsó mondata – vállalhatatlan életprogramot sugall. A fiú ezek után

szinte felkínálkozik a váratlanul rámeredő pisztolynak. A lövés pontot tesz egy ellenálló fiatalember életének a végére, története azonban mégsem ott fejeződik be, hanem már előbb, az utolsó mondat elhangzásakor, amikor rájön, hogy nem egyszerűen magányos, hanem magára maradt. A filmben a történelmi helyzet szorongattatását felülírja az egzisztenciális magányból fakadó szorongás: a Történelem válságát egy névtelen ember válsága állítja elénk. Az ‚Arc'-ban a múlt felé fordulást nem az „emberhez méltó" morális konfliktus keresése vezeti, hanem éppen az ellenkezője: a személyes morál visszavételének szándéka az egyénen uralkodó társadalmi és történelmi erőktől. Kérdés nélkül…

A történelmi tematika, a műfaji konvenció és a film stílusának meg nem felelése zavarba hozta a korabeli elemzőket; az operatőri munka (*Ragályi Elemér*) és a főszereplő játéka (*Zala Márk*) mellett a rendezés művészi erényeit elismerték ugyan, de a főhős magatartását elutasították vagy következetlennek tartották. *(11)* Ezekben a véleményekben valószínűleg az ellenállás-tematika rossz emlékű konvenciója kísértett. Azok az elemzők viszont, akik éppen a konvencióval szemben fogalmazó, elliptikus és hiányos motivációjú elbeszélést, a széles tablók helyett szűk közelikben mozgó látványvilágot, a történelmi analízist egyetlen személyiségmodellbe sűrítő poétikát üdvözölték a filmben, Jancsó Miklós ‚Így jöttem'-ével állították párhuzamba Zolnay alkotását. *(12)* Összehasonlító elemzésre azonban senki sem vállalkozott, így a gondolat – az ‚Arc' a hetvenes évek ‚Így jöttem'-e – csak szép (és visszhangtalan) metafora maradt.

Tanácstalanul bolyongó fiatalemberről szól *Kézdi-Kovács Zsolt*nak a 18. század második felében játszódó ‚Romantika' című filmje is. Linczényi Kálmán nyugat-európai tanulmányok után tér vissza a főúri szülői házba. Az itthoni vad, „állatias" körülmények azonban megriasztják és elidegenítik a családjától; az európai felvilágosult szellem nem találja helyét a magyar valóságban. Mivel nem tudja megvalósítani az egyetemekről hazahozott elképzeléseit, romantikus fellángolással megszökteti az apja által fogva tartott rablóvezért, csatlakozik Zsibóhoz, a „rontás szelleméhez", ám amikor a banda szétzüllik, végképp magára marad, s immár valóban állati sorba kerül: az utolsó képeken őzek és szarvasok társaságában, riadtan, meztelenül látjuk a sűrűben, amint menekül a vadászok – köztük az apja – elől. A nagy remények leépülése, többszörös csalatkozás a világban, tehetetlenség, magány, a „vissza a természetbe" idea megcsúfolása – a film „aktuális" életérzése már ennyiből is nyilvánvaló, a párizsi könyvtárban játszódó prológusban elhangzó filozófiai gondolatok sugallata pedig még tovább fokozza a parabolikus elvonatkoztatás igényét: Linczényi sorsában nemcsak egy életérzést, hanem egy életérzés kultúrkritikáját is látnunk kell, nevezetesen a hamis elvágyódását. „A film a romantika eszközeivel megkísérel egy olyan romantikus történetet elmesélni – mondja a rendező –, amivel a nézőt talán sikerül eltávolítani a romantikától; rádöbbenteni a romantikus 'kivonulás', a befelé fordulás, a modern rousseau-izmus lehetetlenségére." *(13)*

A ‚Romantiká'-val kapcsolatosan elsősorban nem az a kérdés merül fel, mennyire volt jogos az indulatos romantika-kritika a hetvenes évek elején – a befelé fordulás például egyáltalán nem „romantikus felindulásból elkövetett életérzése" a kornak, jóval inkább kényszer és szükségszerűség –, s azon a bizonytalansági tényezőn is érdemes túllépnünk, hogy Linczényi Kálmánban a naiv rousseau-izmust kell-e elutasítanunk, vagy a figura gyengeségét, amivel nem tudja keresztülvinni az elveit. Ami a ‚Romantiká'-ban mint történelmi filmben a gondolatmenetünk szempontjából fontos, az a parabolikus elvonatkoztatás és a romantikus történelmi kalandfilm hagyományának elutasítása (a film romantikus antiromantikája ezt az intellektuális reflexiót is tartalmazza). A filmből valóban hiányoznak a parabolikus elvonatkoztatás eszközei: a történet a kor aprólékos, naturalista felidézésére törekszik, nincsenek benne metaforikus mozzanatok, pontosabban a metaforikus lehetőségek – például a filmvégi vadászat a fiúra – a konkrét történet szintjén értelmezendők. A film nem modellál és nem utal rejtett jelentésre. „Antiromantikája" sem önmagán túlmutató elem, hanem éppenséggel a történet tárgya. Mégis: miképpen áll elő a film nyil-

vánvaló „aktuális” jelentése, a jelennel összefüggésbe hozható és összefüggésbe hozandó problematika? Úgy, hogy a film kizárólag az aktuális jelentés oldaláról értelmezhető… Nincs metajelentése, mivel egyetlen jelentése van: az, ami a jelen horizontján megfogalmazódik. A parabolának mindig kettős értelme van, egy nyilvánvaló és egy rejtett, egy konkrét és egy absztrakt, egy önmagában való és egy önmagán túlmutató – a kettős szerkezet folytonosan egymást értelmezi. Kézdi-Kovács Zsolt filmjében nem jön létre ilyen kettős szerkezet. Hogy egy jelenbeli gondolathoz keres az alkotó a múltban adekvát történetet, vagy a múltbeli események „gerjednek össze” a jelennel, végül is mindegy, a lényeg, legalábbis amennyiben valóban nem pusztán romantikus történelmi képeskönyvről van szó, a jelentés történelmi környezetbe ültetése. A jelentés azonban – ezen a ponton érintkezik a film a parabolikus elvonatkoztatással – itt is absztrakt, csakhogy nem a metatörténetre vonatkozik, hanem az elsődleges, pontosabban az egyetlen történetre. A konkrét történet absztrakciója – és nem a metatörténeté, hiszen az a parabolikus elvonatkoztatás hiányában létre sem jön – hordozza azt a jelentést, amely a jelen problematikájára rezonál, s amely miatt a rendező a filmet minden bizonnyal elkészítette. S hogy miért a történelem? Kézdi-Kovács Zsolt válaszának irányultsága lényegében megegyezik Kovács Andrásével: ő is a jelenkor szellemiségére hivatkozik, amikor úgy érzi, hogy az aktuális gondolatok „markánsabban, egyszerűbben” érhetőek tetten a múltban. *(14)*

Varga Vera a rendezővel készült interjújában analógiának nevezi ezt a módszert *(15)*, *Fogarassy Miklós* kritikája pedig megpróbálja szemléletesen körülírni a Jancsó paraboláitól különböző eljárást: „A néző mindvégig tudatában van, hogy az alkotók nagyon is aktuális társadalmi és gondolati érdeklődése öltött magára jelmezt, travesztálódott, de a tükörfelületen (…) önálló életet is él.” *(16)* Történelmi travesztia vagy analógia – akárminek tartjuk is a ‚Romantiká’-t, kétségtelenül szakít a parabolikus formával, de mivel nem tekinthető egyszerű múltidéző filmnek sem, a parabolikus szemlélet megújításának-átalakításának a kísérletét kell látnunk benne. A kísérlet azonban nem folytatódott sem Kézdi-Kovács Zsolt, sem más alkotó életművében: az egyetlen hasonló karakterű film a korszakban *Gábor Pál* 1830-as években játszódó munkája, ‚A járvány’.

Maár Gyula első, a Balázs Béla Stúdióban forgatott egészestés játékfilmje, a ‚Prés’ a korszak egyetlen olyan műve, amely következetesen Jancsó hatvanas évekbeli parabolikus formavilágát gondolja tovább. Csakhogy míg Jancsónál ez a forma a hatalom működési mechanizmusának leírásához ad keretet, amelyben az egyén csak modellként hordozza a történelem által rárótt szerepét, addig Maárt mindenekelőtt a hatalmi mechanizmusban vergődő személyiség érdekli. A parabolikus forma, mint láttuk, egyre kevésbé jut érvényre a korszak történelmi filmjeiben, míg a parabolikus szemléletmód szorosan kötődik a műfajhoz. Maárnál megfordul a helyzet: őt nem a történelmi folyamatok elvonatkoztatása vagy „áthallása” foglalkoztatja, hanem a válságba jutott személyiség lélekrajza. A különös film azonban nemcsak a korszakban, hanem az életműben is magányos kísérlet marad.

A modellszerű, zárt világ ezúttal egy kiképzőtábor valamikor a két világháború között, ahol szabotőröket, spicliket, ügynököket, provokátorokat nevelnek a kommunizmus elleni harcra. Mintha az ‚Arc’ ellenállási mozgalmának ellenfeleit látnánk, a politikai konspiráció baloldali változata után annak jobboldali változatát. De a ‚Prés’, csakúgy, mint az ‚Arc’, nem politikai film. A kiképzés motivációi ugyan konkretizálódnak (a jobboldali retorika fordulataival élő beszélgetésekben ősi magyar rendről, vezéreszméről, antiszemitizmusról esik szó), mégsem ismerhetünk rá semmilyen valóságos történelmi eseményre. A tábor szellemi vezetője, egy idős tábornok rendszeresen látogatást tesz az intézményben, ahol a középkorú parancsnokkal sokkal inkább a kiképzés technikájáról, a feladat intellektuális kihívásairól esik szó, nem az ideológiaiakról, s főképp nem a politikaiakról. S ugyanez jellemzi a hierarchia harmadik emberéhez, a fiúk lélektani kiképzéséért felelős asszonyhoz való viszonyukat. Teréz sorsát pontosan az pecsételi meg, hogy kilép ebből a szigorúan mechanikus, érzelemmentes struktúrából, s amikor érzel-

mileg is azonosul az egyik kiképzésen részt vevő, válságba jutott fiúval, maga is mély, személyes krízist él át. Van ugyanis még egy közös motívum az ‚Arc' című filmmel: a ‚Prés' konfliktusát az okozza, hogy a tervezett akcióhoz kiválasztott – ebben a filmben is névtelen – fiú az utolsó próbát követően egyszerűen kiszáll mindenből. Nem lázad fel, csak feladja: lefekszik az ágyba, és többé nem mozdul. „Leszakadtam mindenről" – mondja, s ugyanez hangozhatott volna el az ‚Arc' főszereplőjének a szájából is, ha a film utolsó perceiben egyáltalán megszólalt volna. A ‚Prés'-beli fiút azonban nem a megbízói kényszerítik passzivitásra, hanem ő maga dönt így, számára is megmagyarázhatatlan okból. Az ő szó szerinti statikus állapota indítja el a film történetét, motiválja Terézt addigi tevékenységének felülvizsgálatára, s juttatja el a kötelesség és a szabadság kihívásának nemcsak intellektuális, hanem érzelmi átéléséig is.

A ‚Prés'-ben tehát a korszak korábban tárgyalt történelmi filmjeihez hasonlóan egy személyiség válságát követjük nyomon, csakhogy ezúttal a történelmi közeg nem realisztikus, hanem modellszerű. Ebbe a modellszerű hatalmi struktúrába – amelyet Jancsó parabolái önmagukban vizsgálnak – ágyazódik az asszonynak a fiú „leszakadása" nyomán bekövetkező egzisztenciális utazása a szabadság, a „bármit megtehetsz" lebegő érzése felé. A történelmi helyzet modellé stilizálására, amely több közvetlen motívumában is Jancsó filmjeit idézi (a zárt, cellaszerű épület szembeállítása a legtöbbször ablakon át látható tágas, levegős parkkal vagy magának a jobboldaliságnak a természetrajza mellett a legfeltűnőbb „hommage" a ‚Sirokkó'-ból szinte közvetlenül átemelt kettős portré Terézről és a tábor vezetőit testével szolgáló fiatal lányról, Juliról), elsősorban azért van szüksége a rendezőnek, hogy a személyiség válságát a szélsőséges kiszolgáltatottság és a szélsőséges szabadság körülményei között vizsgálja. Teréz, miközben az ágyban fekvő fiút megpróbálja jobb belátásra bírni, valójában saját magához beszél. Az egyoldalú dialógusban egyszerre éli át a hatalomnak való kiszolgáltatottságot és a hatalom szabadságát, majd a halálos ítélet végrehajtása után a katarzist: egyszerre felszabadultságot és megrendülést. Ezekről a kérdésekről a hetvenes évek elején csak absztrakt történelmi szituációban lehetett beszélni, méghozzá nem cenzurális okokból (noha a film széles körű forgalmazására nem került sor). A cenzurális motiváció legfeljebb akkor jöhetne szóba, ha Teréz története kizárólag a diktatórikus hatalmi mechanizmus modellje volna, méghozzá valamennyi diktatórikus hatalomé. Ez a vonal is erőteljes a filmben, főképp a táborparancsnok alakjában és a történet befejezésében: a parkban sétáló Terézt, miután a fiú kivégzésével nem egyszerűen parancsot teljesített, hanem a hatalom felszabadító és megrendítő élményében is részesült, a parancsnok az intézmény ablakából egyszerűen lelövi. „Túlságosan bonyolult, alkalmatlan" – szól a rövid ítélet, s a kiképzőtáborban az élet megy tovább. Juli a parancsnok birtokába kerül, a fiúk pedig, miután megszabadultak azoktól, akik hátráltatták a felkészülésüket, folytatják a gyakorlatozást. A formailag rendkívül hangsúlyos utolsó jelenet hosszú beállításban mutatja őket, amint elfutnak, majd visszarohannak, és megállnak szemben a kamerával. A film a lihegő arcok közelijével fejeződik be. Mindezek kétségtelenül politikai áthallásokra okot adó megoldások, amelyeket nem szükséges elvitatni a filmtől, csupán hangsúlyozni kell: a ‚Prés' parabolikus formája nemcsak a hatalom működési mechanizmusáról, hanem legalább annyira a hatalmon lévők önmaguknak való kiszolgáltatottságáról is szól.

Álom és forradalom

Lányi András: ‚Segesvár', 1974; Kardos Ferenc: ‚Petőfi '73', 1972;
Gazdag Gyula: ‚Bástyasétány hetvennégy', 1974

Ironikus történelmi tabló – rögzíthetnénk *Lányi András* ‚Segesvár' című filmjének műfaját és stílusát, elhárítva ezzel a parabolikus értelmezés szükségességét és lehetőségét. Ez az értelmezés ugyanakkor annak a felelősségét is elhárítja magától, hogy a jó száz év-

vel korábbi eseményeket bármiféle összefüggésbe hozzuk azzal a korral, amelyben a rendező fontosnak gondolja a romantikus nemzeti érzés indulatot és mosolyt egyaránt fakasztó emlékét felidézni. Lányi András kedvenc történelmi korszaka a 19. század: legutóbbi játékfilmje, ‚Az új földesúr' című Jókai-adaptáció is ebben az időszakban keresi egy 20. században sem múló politikai magatartás előképét, továbbá szépirodalmi munkásságának és esszéinek is visszatérő közege és tárgya ez a kor. A 19. században Lányi szerint mindazok a pozitív és negatív hagyományok megtalálhatók, amelyekből jelenünk táplálkozik. Filmjeiben inkább a felednivaló dolgokról beszél, míg esszéiben elsősorban a követendő törekvéseket elemzi.

A ‚Segesvár' története az 1867-es kiegyezés előtti időszakba visz, amikor a forradalom „konszolidációja" nevében egy testvérpár próbálja különböző, egymástól homlokegyenest eltérő ideológiák jegyében *Petőfi* emlékét kisajátítani és a saját legendáriumába gyömöszölni, mindenekelőtt azzal, hogy a költő sírját mindkettőjük a saját birtokán véli megtalálni. Mindenről szó van, csak a költőről nem, a dagályos nemzeti romantika – és az aktuálpolitika – még Petőfi forradalmiságából is „rendpártiságot" csinál. A két rivalizáló csoport versengve igyekszik rekonstruálni Petőfi halálának körülményeit, s amikor a tények ellenállnak, akkor versengve kezdenek a legendagyártásba is. Petőfi aszerint lesz józan, kompromisszumra hajló, sikerorientált, avagy önostorozó, patetikus, pesszimista, ahogy az aktuális politikai és gazdasági érdekektől vezérelt ideológia megkívánja. A különböző eszme és retorika ellenére a legendagyártási buzgalom annyira erős, hogy ha szükséges, az ellenfeleket is összehozza: a fővárosi antropológus szakértőt, aki ki akarja ásatni a holttestet, kegyeletsértésre hivatkozva a két tábor közösen őzi el. Lehet tovább ünnepelni…

Lányi sok szempontból az egy évvel későbbi ‚Amerikai anzix'-ra emlékeztető megoldásokkal él: áttűnéseket, lassításokat, különböző képi trükköket sző a filmbe, ugyanazt az eseménysort más nézőpontból is megismétli, illetve kiemeli. Mintha a kíméletlen irónia mellett kíméletlen önirónia is áthatná a rendező szemléletmódját: ugyan a Petőfi-kultusz ellenében, de íme, ez a film is manipulál; a mozgóképi rekonstrukció során szükségszerűen elbizonytalanodik legenda és valóság határa. Lányi filmnyelvi kísérletezése kevésbé radikális, mint Bódyé, nem „bízza rá magát" a nyelvre, csupán felhasználja a filmnyelvi rekonstrukció lehetőségeit, kiforditja a konvenciókat.

A helyzet önmagában ironikus, a rendező-forgatókönyvírónak semmit nem kell hozzátennie. Sőt ragaszkodik a tényekhez: a történet a '49 után elszabadult Petőfi-kultusz hiteles dokumentumain alapul. A legendagyártás és -kisajátítás (nemcsak Petőfié) a hetvenes években minden úttörő és KISZ-ista alapélménye, legfeljebb az iróniára lehettünk kevésbé fogékonyak. A film tehát a ‚Romantiká'-hoz hasonló történelmi analógiaként is elképzelhető, amely miközben felidézi egy valódi forradalom megcsúfolását, eszünkbe juttatja azt is, hogy a történelem miképpen ismétli (azóta is) önmagát. Ennél azonban parabolikusabb a Lányi által felrajzolt képlet. Mindenekelőtt azért, mert a konkrét történelmi esemény dokumentarista felidézése nem egy történelmi film kockáin pereg előttünk, hanem egy politikai pamfletén. Nemcsak a helyzet ironikus, hanem a látásmód is, s mivel a helyzet iróniáját nem szükséges – nem is nagyon lehet – fokozni, a szerzői irónia bőségesen teletűzdeli a történelmi esemény felidézését groteszk, szatirikus, parabolikus idézőjelekkel.

Így kerülhet a dokumentumokon alapuló filmbe nemcsak Petőfi megidézett legendája, hanem hús-vér alakja is, amint a „költő" pózában kísérti a szellemével visszaélőket, majd a kiegyezés hírére dühösen és tehetetlenül végleg sírba hanyatlik; így válik ironikus jel-

képpé a „csodatévő költő” síremlékéhez zarándokoló rokkant hadfik önfeledtsége, amikor tűzbe vetett mankóikon sütögetik szalonnájukat. A film legerőteljesebb elvonatkoztatási hálóját azonban az a filmes önreflexió és filmnyelvi manipuláció adja, amelyen nem pusztán a kultusz hamissága akad fenn, hanem a legendaképzés mechanizmusa – ráadásul filmes mechanizmusa – is. Olyan rétege ez a ‚Segesvár’-nak, amely szorosan összefügg a Balázs Béla Stúdió filmnyelvi kísérleteivel: az objektív reprodukciót miképpen módosítja a film nyelvi természete; a film nyelvi természete miképpen módosítja valóságképünket. Lányi sok szempontból az egy évvel későbbi ‚Amerikai anzix’-ra emlékeztető megoldásokkal él: áttűnéseket, lassításokat, különböző képi trükköket sző a filmbe, ugyanazt az eseménysort más nézőpontból is megismétli, illetve kiemeli. Mintha a kíméletlen irónia mellett kíméletlen önirónia is áthatná a rendező szemléletmódját: ugyan a Petőfi-kultusz ellenében, de íme, ez a film is manipulál; a mozgóképi rekonstrukció során szükségszerűen elbizonytalanodik legenda és valóság határa. Lányi filmnyelvi kísérletezése kevésbé radikális, mint Bódyé, nem „bízza rá magát” a nyelvre, csupán felhasználja a filmnyelvi rekonstrukció lehetőségeit, kifordítja a konvenciókat. Ezt bizonyítja az (ál)híradóstílusban „közvetített” koszorúzási ünnepség (a megoldás határozott „ötvenes évek”-hangsúlyokkal majd ‚Az új földesúr’-ban is visszatér). A képsor egyértelműen összeköti a 19. századi legendagyártást a 20. századi filmes legendagyártásokkal, a stílus pedig további fogódzót ad a történelmi párhuzam pontosításához. Az erőteljes szerzői értelmezés miközben jelzi a nemzeti romantika továbbélését, saját médiumát sem kíméli: kultúrkritika mellett (film)nyelvkritikát is gyakorol.

1848–49 eszméjét és Petőfi alakját eleveníti fel *Kardos Ferenc* ‚Petőfi ’73’ című filmje is. Kardos egyedülálló módon zárja rövidre a történelmi anyag és a jelen kapcsolatát: Petőfi életútját a forradalom kitörésétől haláláig a pápai gimnázium udvarában, jelzett díszletek és jelmezek között, középiskolai diákokkal játszatja el. A két század „forradalmi ifjúságának” összetartozását evidensen emeli ki ez a megoldás, a forradalmi eszmék átértékelődését, lecsúszását viszont már az előadásba szőtt „szerzői” lábjegyzetek fogalmazzák meg. A film szerkezetét ez a kettősség uralja: Petőfi alakjának a diákok előadásában végbemenő aktualizálása és az aktualizálás folyamatának kommentárja. *(17)*

Az aktualizálás nem pusztán abban jelenik meg, hogy a stilizált előadás, főképp a tömegjelenetek ’68-as allúziókat tartalmaznak, hanem elsősorban abban, ahogy a diákok a játék közben értelmezik szerepüket. A parabolikus metatörténet tulajdonképpen ezeknek a fiataloknak a forradalom eszméjével szembeállított sorsában, gondolatrendszerében, habitusában, mozdulataiban sejlik fel, azaz nem fogalmi szinten. A Lányi által ironizált nemzeti romantikus Petőfi-kép ugyan látványosan összeomlik, felépülhetne viszont helyette egy spontán, őszinte, a mítoszt egyszerre elutasító és igénylő, fanyar, önironikus poszt-’68-as romantika: a forradalmiság meghosszabbítása a beat-nemzedékig. De mintha a történelmi „sztárcsinálás” színpadán zajló események, az átélt és imitált forradalmi szerepjáték immanens distanciája nem rajzolna elégséges képet a jelenben helyét kereső múltról, az alkotók aktuális kommentárokat fűznek az előadáshoz. Míg a forradalom rituális szerepjátéka a „kettős tudat” (lázadó szellemű diák vagyok, aki most lázadó szellemű forradalmárt alakít) pszichológiai realizmusával gazdagítja és mélyíti el a történelmi múlt és a jelen kapcsolatát, a minderre reflektáló ironikus, külső, jelképes kommentárok (például a forradalmiság és a fogyasztói szemlélet összecsapása a menza groteszk „éttermi csatájában”) vagy a történetbe szőtt direkt ideologikus értelmezések („A forradalom megöli saját gyermekeit”) elsekélyesítik ezt a jelentést. A forradalmi happeninget – ahogy *Szörényi László* írja kritikájában *(18)* – az értelmező, ideologikus részek „fáradt iskoladrámává” változtatják. Vagy legalábbis didaktikus parabolává.

Már csak a betiltás ténye miatt is „cenzurális motivációjú parabolának” kell tartanunk *Gazdag Gyula* ‚Bástyasétány hetvennégy’ című „szocialista realista operettjét”. A film egyedülálló műfaji kísérlete (hacsak nem tekintjük a hasonló sorsú *Jeles András-*

opus, az ‚Álombrigád' előzményének) mindenesetre a kultúrpolitika számára tűrhetetlen volt… Pedig a csak tíz évvel az elkészülése után, 1984-ben bemutatott film nem intéz a társadalom békéjét közvetlenül veszélyeztető ideológiai kihívást a rendszerhez, pontosabban a kihívást nem ideológiai, hanem kizárólag esztétikai szinten fogalmazza meg: az operett hazug műfaját azonosítja a termelési filmek hazug műfajával. A filmben következetes eklektikával keverednek össze az operettek és a termelési filmek kellékei. A cél a boldogság, a boldogság útjába álló intrikust pedig legyőzi az egyetértés és a szerelem. Nincs is szükség az egyes műfaji elemek stilizálására vagy paródiájára, hiszen azok „egymást stilizálják", illetve egymás felé tartanak görbe tükröt: a filmbeli két operettszerző szándéka, hogy a műfaj szabályai szerint a négy fiatal pár hozzájusson a Bástyasétány 74. alatti ingatlanhoz, minduntalan prózai akadályokba ütközik; a fiatalok sikeres házfoglalása ugyanakkor csak az „operett-dramaturgia" szabályai szerint mehet végbe. Mindegy, hogy elfogadják vagy elutasítják a hazug manipulációt, boldogulásuk csak a valós világ keretein kívül következhet be. S ráadásul micsoda ócska hazugság az, ahol a vágyva vágyott „családi fészek" egy romos épület. Talán ez az egyetlen ironikus, „dokumentarista" mozzanat teremt valamiféle távolságot a filmbeli világ és az alkotói pozíció között, hangsúlyozva ezzel a jelenre mutató, aktuális – és didaktikus – jelentést. Egyébként a film következetes és szigorú szerkezetű kettős műfaja tökéletesen záródik és nem enged bepillantást a futószalagon operettdalokat éneklő munkásfiatalok kettős tudatába (ami itt nemcsak azt jelenti, hogy a dalok futószalagon követik egymást, hanem azt is, hogy a szereplők, mint megannyi öntudatos emlékmű, futószalagra állítva közlekednek életük színpadán).

A ‚Segesvár', a ‚Petőfi '73' és a ‚Bástyasétány hetvennégy' már eltávolodik a hagyományos történelmi filmek világától; a parabolikus elvonatkoztatás lehetőségét elsősorban a műfaj- és stílusjáték hozza létre: Lányi András filmjében az irónia, Kardos Ferencnél a „forradalmi happening" – vagy „történelmi passiójáték" –, Gazdag Gyuláéban pedig az operett és a szocreál műfaj és stílus groteszk egymásra csúsztatása. A ‚Petőfi '73'-ban és a ‚Bástyasétány hetvennégy'-ben a történelem, illetve a történetiség státusa is megváltozik: az előbbi filmben a múltbeli történetet a hozzárendelt előadási forma teszi jelen idejűvé, míg az utóbbiban a jelen vagy a közelmúlt történéseit „historizálja" magához az operettműfaj. A parabolikus forma és szemléletmód mellett így lassan a történelem is eltűnik a történelmi filmekből…

Jegyzet

(1) Laczkó Miklós (1973): A történelem kihívása és a film válaszai. *Filmkultúra*, 4. 60–61.
(2) (1973) Miért kísért a kelet-európai filmben a „befejezetlen múlt"? *Filmkultúra*, 4. 68.
(3) uo. 66.
(4) Szabó Miklós (1973): Ami nevetséges, nem mulatságos. A magyar filmek történelemszemléletéhez. *Filmkultúra*, 5. 69.
(5) Pörös Géza (1984): A történelmi film színeváltozása. In: Dániel Ferenc (szerk.): *Kortársunk a film*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest. 229.
(6) Vö. a történelmi filmről szóló újabb, a hetvenes évek végén rendezett kerekasztal-beszélgetéssel (1979): A kortárs magyar film és a történelem. *Filmkultúra*, 6.
(7) Almási Miklós (1973): Monológ a tisztességről. *Filmkultúra*, 1. 25.
(8) Zsugán István (1994): A magyar Ugaron. Beszélgetés Kovács Andrással. In: Zsugán I.: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994.* Osiris – Századvég, Budapest. 255.
(9) Uo. 254.
(10) Uo. 254.
(11) Fogarassy Miklós kritikájában Janus-filmnek nevezte az Arcot. (Fogarassy Miklós [1970]: Lázadva és magára hagyatva. *Filmkultúra*, 3. 88.)
(12) Két írásban is felbukkan ez az utalás: B. Nagy László (1974): A partizán tragédiája. In: B. Nagy L.: *A látvány logikája.* Szépirodalmi, Budapest. 392. Zalán Vince (1970): Megdicsérve és félreértve. *Filmkultúra*, 5. 70.
(13) Zsugán István: Romantika. Beszélgetés Kézdi-Kovács Zsolttal. In: Zsugán I., i. m. 211.

(14) I. m. 210.
(15) Varga Vera (1972): A romantika időszerűsége? Beszélgetés Kézdi-Kovács Zsolttal. *Filmkultúra*, 5. 22.
(16) Fogarassy Miklós (1972): A történetiség fikciója. *Filmkultúra*, 5. 31–32.
(17) „Most megtudhattam volna – írja a filmről B. Nagy László –, hogy milyen a mai diákok, fiatalok Petőfi-képe. (…) Ám ehelyett azt látjuk, hogy a rendező, Kardos Ferenc szerint miképpen is kell a költőt egy mai fiatalnak elképzelnie." (B. Nagy László: „…hajthatatlanul". In: B. Nagy L., i. m. 605.)
(18) Szörényi László (1972): Játékos Petőfi-passió. *Filmkultúra*, 6. 20.

(E tanulmány a lapunkban korábban közölt írásokkal együtt – 2001. 3. szám és 2001. 10. szám – hamarosan megjelenik szerzőnknek a hetvenes évek magyar filmművészetét áttekintő kötetében, az Osiris Kiadó gondozásában.)

Az

Új Pedagógia Szemle

LII. évfolyam. 2002. szeptember havi tartalma

Nézőpontok
A modernizácoiót segítő reformok elodázhatatlanok
Interjú Magyar Bálinttal
A tantervek körüli hitviták ma már kívül rekednek az iskolák falain
Interjú Sipos Jánossal

Helyzetkép
Fernenegel András: Kémia
Ranschburg Ági: Történelem

Tanulmányok
Benda József: A kooperatív pedagógia szocializációs sikerei és lehetőségei Magyarországon I.
Dobos Krisztina: Az innováció

OKI Műhely
Vágó Irén: Óvodai intézményrendszer, óvodai nevelés az ezredfordulón
Villányi Györgyné: Óvodai nevelési programok elemzése

Világtükör
Korintus Mihályné: A kisgyermeknevelés Európában

Eurydice melléklet
Szempontok az iskolaértékeléshez (Mihály Ildikó)

Tempus melléklet
A projektmódszerről (Szira Judit)

Informatikai nevelés
Módra Ildikó: Oktatás és Internet
Szebedy Tas: Az IKT szerepe az iskolai élet belső és külső kommunikációjában

Műhely
Hunya Márta: Vitaalapú tanítás – Magyar tankönyvek, tantervek elemzése I.

Kritika – figyelő
Árkos Iván: Oktató CD-k
A nevelés korszerű elmélete (Nagy Andor)
Ladányi Andor: A mostoha sors ütötte sebeket gyógyítsa tudás és szeretet (G. Szabó Anna könyvének recenziója)
Sátha Kálmán: Tanárok iskolája

KOMA melléklet
A demokráciára nevelés (Pásztor Júlia)