

## Az emlékezet filmjei

### Filmvariációk az „ötvenes évekre”

*A tanulmány a közelmúlt meghatározott időszakának diakrón olvasatára tesz kísérletet, ahol az „ötvenes évek” nem mint „történelem”, hanem mint az aktuális jelen számára értelmezendő világ fontos.*

**M**utasd meg az emlékeidet, s megmondom, ki vagy! Legtömörebben ezzel a fel-szólítással foglalhatjuk össze ennek az áttekintésnek a célját, amely az „ötvenes évek” játékfilmes megjelenítéseinek változására koncentrál. Az „ötvenes évek” önálló tematikai vonulatként jelenik meg a hazai film történetében: 1957-től 2005-ig (s hamarosan bemutatják az újabb alkotásokat, tehát nyugodtan mondhatjuk, hogy napjainkig) több mint félszáz játékfilm idézte meg a kort, közvetlenül, „színről színre” rekonstruálva a személyi kultusz, a forradalom, valamint az azt követő megtorlás éveit.

A kortárs világ szelektálja és a saját képére formálja önmaga előzményeit a filmekben keresztül a mindenkori jelen horizontjából elbeszélte egykor voltat érthetjük meg. Miközben a filmek újra és újra felfedezik a mögöttünk hagyott időt és teret, mi az emlékezet-történeti áttekintés során a művek elbeszéléseit és képeit arra használjuk, hogy mélyebben megértsük azt a világot, amely létrehozta őket.

Az „ötvenes évek” filmes tematizációjának nyomon követése arra világít rá, hogy melyik kor milyen motiváció alapján és milyen célra használta fel saját múltját. A Kádár-rendszerben az emlékezet elnyomása a legtagabb értelemben vett közös alap, amely a filmeknek a személyi kultuszhoz és a forradalomhoz való viszonyát meghatározza. A téma ábrázolása folyamatos változáson ment keresztül, s nem alakult ki olyan kánonja, amely évtizedről-évtizedre öröklődött volna, amely meghatározta volna a hozzá való közeledés kereteit, a viszonyulás alapjait. Ennek okai a politikai berendezkedésből fakadnak: a puha diktatúrának nevezett rendszerben az „ötvenes évek” mindig alkalmas volt arra, hogy általa a filmkészítők a mának üzenjenek. A totalitárius rendszerek, így a Kádár-rendszer is ellenőrzése alá vonja az emlékezetet, ám az emlékezés mozgásteret lehetőséget ad a múltat médiumként kezelni, s általa a mának jelezni. Ezért, mint látni fogjuk, az egyes korszakok filmjei horizontálisan homogén értelmezést mutatnak, míg vertikálisan, a Kádár-rendszer lassú elmozdulásaihoz igazodva az újabb korszakok megjelenésével megtörténik a múlt felülírása.

A rendszerváltozást követően az emlékezés „cselekvési mozgásteret” megváltozott. Ma már a múlt megközelítésekor nézőpontok és információk bőségével találkozunk. Ennek köszönhetően és az önmeghatározás vágyának következtében reflektáltabbá vált az emlékezés: az újraszerkesztett identitás a filmekben dominánssá teszi jelen és múlt kommunikációjának ábrázolását, magára a visszatekintésre történő utalást.

A vertikális emlékezettörténeti áttekintés az „Éjfélkor” (Révész György, 1957) című filmmel indul (1), s „A temetetlen halott”-ig (Mészáros Márta, 2004) és a „Világszám”-ig (Koltai Róbert, 2004), vagyis a rendszerváltozás utáni magyar társadalom emlékeiben megnyilvánuló önelképzeléséig jut el. Következzenek tehát először a Kádár-korszak filmvariációi az „ötvenes évek” témájára!

## A Kádár-rendszer „ötvenes évei”

Jól érzékelhetően különül el egymástól négy korszak a puha diktatúrában készült, az ötvenes évekről közvetlenül szóló filmek esetében:

- 1957–1960: legitimáció és emlékezet;
- 1963–1970: a történelmi kontinuitás időszaka;
- 1978–1983: a „zárt világ” időszaka;
- 1987–1988: az átmenet évei.

### *Legitimáció és emlékezet*

A Kádár-korszak alapvetően két nagy egységre tagolódik. Az első 1956-tól 1962/63-ig tart. Ekkor történik a diktatúra intézményrendszerének restaurálása, amelynek része az '56-os eseményekről az ellenforradalom hivatalos verziójának kialakítása. (2) 1957 és 1960 között a személyi kultusz éveiről nem, csakis az ötvenhatos forradalomról készültek filmek, melyek a kollektív emlékezet hivatalos verzióját képviselik, pontosan tükrözve a kádárizmus megszilárdításának folyamatát. A hivatalos mnemotechnika egyértelműen és kizárólag a legitimáció funkcióját töltötte be.

A filmek a történelem befagyasztásának eszközeiként szolgáltak. *Assmann Levi-Strauss* gondolatából kiindulva beszél „hideg” és „forró” emlékezetéről, s megállapítja, hogy vannak társadalmak, amelyek „a történelem beáradásával szemben kétségbeesett ellenállást tanúsítanak”. Vagyis az ő elképzelése szerint a „hideg” és a „forró” kifejezést emlékezés-politikai stratégiákként érdemes értelmezni. (3) A múltnak a befagyasztási szándéka, a „hideg” emlékezés-politikai stratégia olvasható ki az 1957 és 1960 között készült négy filmből, két értelemben is. Ezek a művek az '56-os eseményekről szóló propagandafilmeik. Ennek következtében a végletekig leegyszerűsített sémákon keresztül ábrázolják a forradalmat (ez alól kivétel az árnyaltan fogalmazó *Éjfélkor*). A múlt befagyasztása ezért egyrészt a polémiamentes felfogásban tükröződik. A *'Tegnap'* (*Keleti Márton*, 1959), a *'Virrad'* (*Keleti Márton*, 1960) és *'Az arcnélküli város'* (*Fejér Tamás*, 1960) a személyi kultusz sematizmusát idézi. Mindhárom film ugyanarra az alaphelyzetre épül: az '56-os események zavaros és bizonytalan helyzetébe megérkezik a megmentő, az igazság és a rend képviselője. A western legegyszerűbb műfaji szabályára figyelhetünk fel, ami talán nem is olyan meglepő, hiszen a propagandafilmeik szívesen használnak műfaji elemeket. Propagandafilm és műfajfilm szándéka egy töről fakad: átláthatóvá és egyolvasatúvá tenni a világot. A westernhős belovagol az erkölcsileg lezüllött, fizikai fenyegetettség alatt álló városkába, rendet tesz, megbünteti a rend felbomlásáért felelősöket, majd az utolsó snittben kilovagol a képből, elhagyja az épülő várost.

„Az arcnélküli város”-ra tökéletesen illik a westernfilmeknek ez a leegyszerűsített képlete. A vidéki városba a forradalom utolsó óráiban Takács, a rendőrség politikai megbízottja azzal a küldetéssel érkezik, hogy helyreállítsa az életet. A város romokban, a bánya nem működik, az embereknek fogalmuk sincs, mit és hogyan tegyenek, milyen értékek mentén szervezzék újjá életüket. Takács, az új kormány képviselője az erkölcsi iránytű. Magabiztos, a bűnesetet kérlelhetetlen logikával deríti fel, a rend ellenségeit leleplezi, majd kocsira „pat-tan” és feladatvégzésének eredményességében nem kételkedve, nevetve hagyja el jótettének színhelyét. Újabb feladatok várják, folytatja küldetését. Lényeges különbség persze a westernfilmekhez képest, hogy *'Az arc nélküli város'*-ból teljes egészében hiányzik a megmentő hős individuális motivációja. A műfaji filmekben ezt leggyakrabban a pénz és a nő jeleníti. *'Az arcnélküli város'* többek között azért nem lehet populáris műfaji alkotás, s azért működik csupán propagandafilmként, mert bár a főszereplőnek személyes indítékai vannak, ez a motiváció csakis egy ideológiához való ragaszkodást jelent. A korszak másik két filmjének, a *'Virrad'*-nak és a *'Tegnap'*-nak a főszereplőivel együtt a „megmentő hős” motivációja a lelkiismerete. „Belülről” vezérelt szereplők, egyszerűen, minden magyarázat nélkül tud-

ják, mi a dolguk. A három filmet nem csupán a cselekmény szerkezetének és a főszereplők jellemvonásainak szinte teljesen egyező képlete kapcsolja össze. Az elnagyolt jellemek világosan képviselik a jók, a rosszak és a bizonytalanok oldalát, s a propagandafilmeknek megfelelően a verbalitás különösen fontos szerepet kap az üzenet közvetítésében.

A múlt befagyasztása tehát egyrészt a propagandafilmek sajátos eszköztárával történik, amelyek az események a szélsőségesen egyoldalú értelmezését teremtik meg. Másrészt a hatalomnak szüksége van arra, hogy felmutassa, honnan „érkezett” és merre tart. E filmek üzenete szerint a közelmúlt zűrzavarából nőtt ki, és az erkölcsi meggyőződés alapján az egyetlen lehetséges rend felépítése felé tart. A Kádár-rendszer az '56-os események filmekben megjelenő hivatalos verziójával megnevezi származását, elbeszéli hőstettét, megőrökíti önmagát, s mindezzel legitimálja jövőjét.

Az 1957-es „Éjféltor” lényegesen finomabb eszközökkel dolgozik, semmiképpen nem nevezhetjük propagandafilmmek, ám didaktikus üzenete révén a hatalmát legitimáló Kádár-rendszer szócsövének kell tekintenünk. A film jelenideje '56 szilvesztere. A házaspár külföldre készülődik, s a pakolás során múltjukkal is szembenéznek. A flashbackekből kibontakozó szerelmi történetbe csak a film utolsó harmadában avatkozik be a történelem, mindaddig, bár a kapcsolat kibontakozása és beteljesülése az ötvenes években történik, nyoma sincs politikának, egyetlen egy utalást sem kapunk a személyi kultusz félelemmel teli (vagy akár „dicsőséges”) világára. A film János, a neves színész és Viki, az ígéretes, de karrierjét nem folytató balett táncos nehezen megszerzett szerelmére koncentrál, olyannyira, hogy teljesen „megfeledkezik” a politikai helyzetről. A történelem az '56-os eseményekkel robban a szerelmesek életébe. Ekkor derül ki, hogy a film igazi témája nem is a szerelem, hanem a „menni vagy maradni” dilemmája. A film azért időz el hosszan a szerelmi szálnál, hogy ennél a mindent legyőző érzésnél egy valami még erősebb legyen: a hazaszeretet. A film utolsó jelentében, éjféltor, a Himnusz egyre erősödő hangjára születik meg a férfiban a döntés: fontosabb az, ami ideköti, mint a szerelme. A film finom eszközökkel dolgozik, nem ítélkezik, nincsenek elnagyolt fekete-fehér figurák. Az individuális történetet egészen az utolsó snittig nem tágítja közösségi problémává. A film szerkezete (látszólag a szerelem ereje a témája) az üzenet didaktikusságának élét is elveszi, mindezzel együtt a történelem ábrázolása ebben a filmben is '56-ra korlátozódik. Nem politikai, meggyőződésbeli ellentét választja el a szereplőket egymástól, inkább valamiféle „hol a helyünk” belső motivációja. Ebből a szempontból kapcsolható az előbb már bemutatott propagandafilmekhez, hiszen ott a főszereplők ab ovo tudják, hol a helyük, nem dilemma számukra, hogy mit kell tenniük.

Az önmagát legitimáló hatalom önmeghatározásának fontos momentumáról van szó: a múltábrázolás megalapozó funkciójával találkozhatunk, amely szükségyszerű, változtathatatlan alapnak láttatja a közvetlen előzményeit, amelyre a jelen épül. Nem véletlen, hogy egyáltalán nincs ezekben a filmekben időbeli perspektíva, semmiféle módon nem nyílnak meg időbeli távlatok. '56 az az alap, amelyből, mint egy természeti jelenség, oly magától értetődően következik az egyetlen járható út: nem a kormánytól, politikától, külső hatalomtól, hanem az emberek szívéből érkező kényszer jelöli ki ennek az útnak az irányát – ez a korai Kádár-rendszer hivatalos múltverziójának az üzenete.

#### *A történelmi kontinuitás időszaka*

E korszak filmjeit feltűnően hasonló gondolkodásmód jellemzi, azonban gyökeresen más nézőpontból tekintenek a közelmúlt továbbra is kényes témának számító időszakára.

---

*„Az arcnélküli város’ többek között azért nem lehet populáris műfaji alkotás, s azért működik csupán propagandafilmként, mert bár a főszereplőnek személyes indítékai vannak, ez a motiváció csakis egy ideológiához való ragaszkodást jelent.*

---

1963-tól 1970-ig az ötvenes éveket megjelenítő filmek (‘Párbeszéd’, ‘Húsz óra’, ‘Tízezer nap’, ‘Nyár a hegyen’, ‘Apa’, ‘Feldobott kő’, ‘Zöldár’, ‘Szerelmesfilm’, ‘A tanú’, ‘Szerelem’) kettő kivétellel többek között a történelmi folytonosság megteremtése alapján hozhatók közös nevezőre. A korszak végén készült ‘A tanú’-ra (*Bacsó Péter*, 1969) és a ‘Szerelem’-re (*Makk Károly*, 1970) nem vonatkoztatható ez a szempont. Mindkettő, más-más okokból, jelentős változás az ötvenes évek tematizálásában. Miközben a hatvanas évek filmjei a jelen és a múlt közötti ok-okozati összefüggést elemzik és az idősíkok átjárhatóságát teremtik meg, ‘A tanú’ „olyannyira múltnak tekinti az ötvenes éveket, hogy már nem is hajlandó komolyan foglalkozni vele, nevetve elbúcsúzik tőle” (4) s egy történelmi kor modelljévé, kelléktárává alakítja. A ‘Szerelem’ épp ellenkezőleg, egyáltalán nem használja az ötvenes évek rekvizitumait, azonban épp úgy zárt világot épít fel, mint ‘A tanú’. Ebből a szempontból sokkal inkább a következő „ötvenes évek időszakhoz” sorolhatjuk őket, hiszen, mint azt később látni fogjuk, a hetvenes évek végétől kezdődően nem a történelmi folytonosság megteremtése lesz az alkotók célja, hanem egy történelmi kor zárt rendszerének az ábrázolása.

A filmek egyik szembevetendő közös vonása tehát, hogy az ötvenes éveket a történelmi kontinuitás nézőpontjából közelítik meg. A művek többsége összefüggést teremt a közelmúlt történelmi fordulatai között (talán az egyetlen kivétel az ötvenes évekre koncentráló ‘Zöldár’; *Gaál István*, 1965), s e történelmi hosszmetsetben az ötvenes évek és az ’56-os forradalom az egyik meghatározó korszakként, illetve eseményként jelenik meg. Miközben ezek a filmek azt vizsgálják, hogyan hat a történelmi fordulatok egymásutánja egy közösségre (‘Húsz óra’, ‘Tízezer nap’) vagy személyek sorsára (‘Apa’, ‘Szerelmesfilm’, ‘Feldobott kő’, ‘Párbeszéd’), a cselekményt elvezetik a jelenbe: a szereplők a múltat saját életük részeként, a mai világ előzményeként tekintik.

A hatvanas években az ötvenes évekről szóló filmek központi kérdése az, hogy a mában mit kezdünk a múlttal, a jelenben hogyan élünk a közelmúltban megszerzett tapasztalattal. Úgy tűnik, soha, még a rendszerváltozás után sem ennyire élő a kapcsolat a jelen és az ötvenes évek között, mint a hatvanas évek második felében. A filmek mind a múlttal való szembenézésre helyezik a hangsúlyt, fontosnak tartják a jelenben megfogalmazni az ötvenes évek következményeit.

A ‘Párbeszéd’ (*Herskó János*, 1963) Laci és Judit kapcsolatán keresztül beszél a történelmi fordulópontokról. 1945-től a személyi kultuszon, a bebörtönzéseken és a forradalmon át vezeti a férfi és nő hosszabb-rövidebb időre megszakadó kapcsolatának a történetét. A ‘Párbeszéd’ az első olyan film, amelyik egyértelműen arra a kérdésre keresi a választ: hogyan élünk együtt a jelenben a múltunkkal? A megélt történelem eltérő nézőpontú megközelítései milyen emberi drámákhoz vezetnek, s mégis hogyan lehetséges ezt követően a közös élet?

A ‘Párbeszéd’ után aztán sorozatban készülnek az ugyanezt a kérdést felvető filmek. A ‘Húsz óra’ (*Fabri Zoltán*, 1965) újságíró nyomozója megpróbálja kibogozni a falu lakói között a jelenben található szövevényes személyes viszonyokat. A történelmi helyzetek motiválta ellentétek, gyűlölet és bosszú kusza menetét szeretné megérteni. A riport alanyai több évtizedre visszamenőleg, de mindenekelőtt a ’48–’56 közötti időszakra vonatkozóan felidéznek a gyilkosságokhoz is vezető konfliktusokat, egy-egy eseményt több nézőpontból is előadva. A riportert – és a film – nem egy adott korszakot kíván felépíteni, rekonstruálni, hanem a történelmi változások okozta személyes összetűzések, a sérelmek és a megegyezések rendszerét kívánja feltárni. A ‘Feldobott kő’ (*Sára Sándor*, 1968) üzenete megegyezik a ‘Húsz óra’-éval: valamit kezdenünk kell az ötvenes években szerzett tapasztalatokkal. Pásztor Balázs, a rendezővé vált főhős az átélt eseményekből filmet készít. Csakúgy, mint a ‘Nyár a hegyen’ (*Bacsó Péter*, 1967) internálós tábor megjárta szereplője és a múlttól szinte semmit nem tudó, a múlt iránt szinte semmilyen érdeklődést nem mutató fiatalok közötti párbeszéd is a jelenben élő múlttról szól. Az ‘Apa’-ban a múlt

inkább a képzelet eredménye, s elveszik benne a valóság ellenőrizhetősége. Takó, az *„Apa”* (Szabó István, 1966) egyetemista főszereplője, és egyben a film narrátora, önmaga személyiségét apjához és rajta keresztül a jelen történelmi előzményeihez való viszonyán keresztül határozza meg. Takó mindig az adott helyzetben teremti meg az elképzelt múltat, de az emlékek nélkülözhetetlenek a jelen hőséneke cselekedeteihez.

A filmek azt a folyamatot követik figyelemmel, hogy a történelmi fordulatok kit, hová juttattak el, milyen személyiségjegyekkel ruháztak fel, a múlt mely eseményeire, csapásaira vezethetők vissza a ma cselekedetei. A hetvenes években épp fordítva lesz: az akkor készült hasonló tematikájú szinte valamennyi filmből hiányzik a történelmi kontinuitás. Nem a visszaemlékezésekből bomlanak ki a történetek, a szereplők nem a mából tekintenek vissza életük közelmúltbeli élményeire, viszont a filmek az ötvenes évek ábrázolásával mégis a mának üzennek. A hatvanas évek filmjeiben a cselekményvilágon belüli idősíkok láncolata juttat el üzenetet a múltból a mának, ezt követően majd a filmek zárt struktúrába ágyazott élettere és működési mechanizmusa a kortárs világnak a múlt jelenbeli továbbélését üzeni. A hatvanas években készült filmek nem az aktuális politikai hatalomról, hanem a történelem hatalmáról beszélnek.

Érdeemes megfigyelni, hogy a korszak szinte valamennyi filmjében az emlékezés által fontos szerep jut a jelen és múlt közötti átjárhatóságnak. A *„Párbeszéd”* egész története az emlékezéseken keresztül bomlik ki. A film a kimerevített képekkel, ugyanazon jelenetek más-más nézőpontú ismétlésével a múlt többféle nézőpontját hangsúlyozza. Ugyanaz a helyszín, ugyanaz az idő, eltérő szerepek – s a jelenben a konfliktusokat kiváltó szembeállítás a korábbi szerepekkel: a visszatekintések párbeszéd a múlttal, önmagunkkal és egymással. A *„Párbeszéd”*-hez hasonlóan a *„Húsz órá”*-ban is a szereplők visszaemlékezéséből mozaikosan épül fel a falu története; az *„Apá”*-ban az emlékezés inkább teremtés, a képzelet játéka, célja a főhős személyiségének felépítése a „hős” apán keresztül. A *„Szerelmesfilm”*-ben (Szabó István, 1970) az emlékezés a történet kronológiájának megteremtésére szolgál, illetve a főszereplők, a szerelmesek jelenlegi élethelyzetének és érzéseinek megértéséhez a történelem folyamatos hatását kell ismernünk. *„A tanú”*-ból hiányzik a visszatekintés, a jelen és a múlt közötti kapcsolat mégis rendkívül hangsúlyos és fontos üzenetet hordoz. A filmet záró jelenetben budapesti villamoson egy kocsiba zsúfolódó Pelikán és Virág semmilyen formában nem hordozzák magukon egykori szerepük, a múlt következményeit.

A hatvanas évek filmjeiben az ötvenes évek: a jelenben belakott múlt. Az emlékezet újabb funkciójával találkozunk: a „hideg” emlékezetpolitikát a „forró” kollektív emlékezet váltja, amely nem befagyasztja, hanem éppen ellenkezőleg, hagyja a múltat a jelenbe beáramlani, s ott dolgozni, a jelenre termékenyítően hatni – természetesen a politikai rendszer keretein belül. A hatvanas években az „emberarcú szocializmus építése” aktivizálta a múlthoz való viszonyt is, s miközben a filmek a legitimáció alapjához, ’56 értelmezéséhez nem nyúlnak hozzá, a múlttal való szembenézést elkerülhetetlennek tartják. Ezért a filmek szereplői nemcsak aktívák és tudatosak az adott történelmi helyzetben, hanem többnyire eredményesek is személyiségük és elképzelésük érvényesítésében.

1970 után nyolc év szünet következik, hogy aztán az évtized végén, és a nyolcvanas évek elején virágkorát élje az ötvenes évek téma – az eddigiekhez képest egészen más megközelítésben.

#### *A „zárt világ” időszaka*

A legtöbb „ötvenes évek”-film ebben az időszakban készült: 1978-tól 1983-ig egy tucat alkotás szól a személyi kultuszról.

Az első szembetűnő változás a hatvanas évek filmjeihez képest a történelmi kontinuitás eltűnése. Itt már csak elvtelve jelenik meg a jelen és a múlt közötti átjárás, és ha épít is az emlékezésre mint egy történetet kibontó és az idősíkokat összeillesztő eszközre egy-

egy film, más célból teszi. A két időszak közötti eltérés lényegét jól szemlélteti Fábri Zoltán két rendezése, a ‚Húsz óra’ és a ‚Requiem’ (1981). Fábri akkor is és most is a szereplők múltidézésére építette filmjének teljes szerkezetét. Mindkét mű ugyanazt a kérdést teszi fel: hogyan lehet a múlt élményeivel, a történelmi tapasztalattal a jelenben együtt élni. A két mű üzenete azonban szinte teljesen szembeállítható egymással. 1964-ben a múlt után nyomozó riporter két fontos következtetést fogalmaz meg saját maga és a néző számára. Az egyik következtetés a múlttal történő szembenézés, az önvizsgálat szükségessége, a másik az ebből következő cselekvés a mában. A történelmi szituációk gyors változásának eredményeként a személyes konfliktusok kuszasága szinte kibogozhatatlan, az érdekek és meggyőződések folyamatosan felülírják önmagukat, ezért nehéz tisztán látni, hogy a jelenben milyen múltbeli terheket hordozva élnek a szereplők. A film végére azonban az epizódokból kirakhatjuk a történelem és az egyéni sorsfordulók összefonódásának menetét. A néző a ‚Requiem’-ben is a múlt nyomozója, s a szereplőkkel együtt itt is a múltbeli cselekedetek jelenkori hatásának vizsgálata a feladata. Azonban míg a ‚Húsz óra’ arról szól, hogy a személyes motiváció, az időnként szélsőséges ragaszkodás elvekhez és hagyományokhoz átörökítődött a mába, és éppúgy tovább él a hősök tettvégya, társadalmi elhivatottsága, mint ’45-ben, ’48-ban vagy ’56-ban, addig a ‚Requiem’ szereplőit a cselekvés hiánya jellemzi.

A ‚Requiem’-ben már egyértelműen a hit elvesztése, a cselekvés értelmetlensége és a reménytelenség uralkodik. A ‚Húsz óra’ végén a főszereplő, Elnök-Jóska a falu sorsát indul intézni, s kiderül, hogy falubeli sorstársával, akivel a barátságtól gyűlöleten át az egymás iránti felelősségig a személyes kapcsolat valamennyi stációját végigjárták, most újra az összetartozás a meghatározó. A ‚Requiem’ végén Netti teljesen magányos, otthontalan és cselekvőképtelen, nem a szó jogi értelmében, hanem a lelki-érzelmi motivációt illetően. Szerelme, az ideológiailag és érzéseiben is tiszta férfi elvesztése nem csupán a nő életét teszi értelmetlenné. A hiány az akkori társadalmat jellemzi: a jelen szereplői között nem találunk aktív, cselekvő és meggyőződéses embert (Netti jelenlegi férje ügyeskedő túlélő, Pista egykori cellatársa pedig beteges lelkű ember) – a személyi kultusz kiirtotta a hitet és az utána támadt úr lehetetlenné teszi a jövőt. Ez az a szempont, amely alapján éles választóvonalat húzhatunk a Kádár-rendszer ötvenes évekről szóló filmjeinek második és harmadik korszaka között. Az előzőben a múlt elemzése és az emlékezés időbeli folyamatosságot és tudatos, cselekvő hősöket eredményezett. A ’78-tól ’83-ig tartó időszak filmjeiben a múlt a kilátástalanságot, az állandóságot, a mozdulatlanságot jelent, s ebben a világban a hősöket a tehetetlenség, motiválatlanság jellemzi. Az előző időszak filmjeiben a hősök cselekvői voltak a múltnak, vagy a történelmi események hatására váltak a jelen cselekvőivé. Ezt követően már a megidézett kor, az ötvenes évek uralkodik a személyen: a hatalmi rendszer megfosztja az individuumot autonómiájától, erkölcsi (‚Angi Vera’, ‚Requiem’) és fizikai (‚Egymásra nézve’) értelemben egyaránt.

A ’78–’83-ig tartó időszak filmjeinek másik sajátossága, hogy cselekményük gyakran zárt térben játszódik: az ‚Angi Vera’ (Gábor Pál, 1978) pártképző táborban, a ‚Szerencsés Dániel’ (Sándor Pál, 1982) kisvárosi szállodában, a ‚Requiem’ lakásbelsőben, a ‚Te rongyos élet’ (Bacsó Péter, 1983) a kitelepítettek táborában, a ‚Kettévált mennyezet’ (Gábor Pál, 1981) a rózsadombi villában. A ‚Napló gyermekeimnek’ (Mészáros Márta, 1982) utolsó jelenetében Juli meglátogatja a börtönben Jánost, példaképét, akiről emlékeiben apját formálja. Az utolsó képsor üzenete egyértelműen a zárt világot hangsúlyozza: a látogatók és a látogatott ugyanúgy bezárva, börtönben, ebben az országban élnek. Az ‚Egymásra nézve’ keretes szerkezete a határ szögesdrójtjait mutatja, és az elveit feladni képtelen hősnő, Éva menekülésének megghiúsulását. A kevés helyszín ismétlődése is a statikus-ságot érzékelteti. A ‚Ménészgazdá’-ban (Kovács András, 1978) például jól megfigyelhető, hogy a főszereplő újra és újra ugyanazt a pályát járja be, míg végül életterének helyszíneit elpusztítja a hatalom; vagy a ‚Kettévált mennyezet’-ben a fiatal főhősnő, Juli élet-

terének ismétlődése a fojtó légköri ruhagyár és a villa szobái között. A zárt világot általában sötét tónusok, téli tájak jellemzik, s a cselekmény zárt terének nyomasztó voltát tovább növeli a szereplők reménytelen, szabadságuktól megfosztott helyzete.

Érdeemes ebből a szempontból megemlíteni az 1981-es, tehát ugyanebben az időszakban készült *„Megáll az idő”-t (Gothár Péter)*. Igaz, hogy ’56 csak a film elején, prologusként jelenik meg, ám a film a hatvanas évekre vonatkozóan ugyanúgy jár el, mint az említett alkotások az ötvenes évekre: kilátástalan világot teremt, a helyszíneket és a szereplők perspektíváját tekintve egyaránt. A *„Megáll az idő”* egyik jellegzetessége a természetes fények szinte teljes hiánya, s helyettük a mesterséges megvilágítás, a sötét tónusok, a neonfények a meghatározók. Az állandóan ismétlődő helyszínek (a gimnázium, a lakásbelső, a kórház folyosója, a kocsmá) és fények a gimnazista Köves Dini és társai, valamint a környezetük kapcsolatára, a kettő erőviszonyára helyezi a hangsúlyt. Ebből a zárt világból nincsen kitörési lehetőség, a film hősei mindvégig ugyanabban az életterben mozognak: az epilógusban Dini bátyja még mindig csak készül az orvosi egyetemre, Dinit kimenős katonaként látjuk ugyanannak a málló falú háznak dőlni, mint ami a filmben végig a cselekményvilág keretét jelentette. Pierre-ről, a gimnázium fenegyerekéről, a lázadóról, aki kitört apái és anyái világából és disszidált, viszont nem ad semmiféle hírt a film epilógusa.

A múltfilmek egyik állandó komponense a köznapi élet és a történelem viszonya, az egyén mikrovilága és a rajta kívül álló erők küzdelme. Ebben az időszakban a hatalmi manipulációnak kiszolgáltatott figurákkal találkozhatunk az ötvenes éveket feldolgozó filmekben. Nem elsősorban lélektani drámákról van szó, a szereplők belső világára kevesebb figyelmet fordítanak az alkotók, sokkal inkább a korszak nyomasztó, szorongást és félelmet keltő légkörét érzékeltetik. Ezért nevezi ezeket az alkotásokat Kovács András Bálint találóan „történelmi horrorfilmeknek”. (5) A filmekben megformált figurák vagy elbuknak (*„Egymásra nézve”*), vagy elveszítik személyiségük autonómiáját (*„Angi Vera”*), vagy belebuknak személyes elképzeléseikbe és a tenni akarásba (*„A ménészgazda”*), vagy csak a kilátástalansággal tudjuk jellemezni őket (*„Requiem”*). Az *„Angi Vera”* azt a folyamatot vizsgálja, amelynek során az ösztönös, őszinte, igazságérzetét el nem rejtő lányból a közösségi normáknak önmagát alávető, érzelmeit eláruló ember lesz. Ugyanezt az átnevelési folyamatot mutatja be a *„Napló gyermekeimnek”* is, amelyben a kamasz Juli az öt nevelő felnőttektől menekülne, saját múltját, meghalt szülei rokonságait kutatja, de nem tud kiszakadni az öt fogva tartó világból. Lényeges különbség az *„Angi Vera”*-hoz képest, hogy Juli megteremti belső szuverenitását, míg Vera épp ezt veszti el. Ám hiába sikerül Julinak fizikai és etikai értelemben is függetlenítenie önmagát, a film már említett utolsó jelenete, a börtönben tett látogatás, egyértelműen a bezártságot, a tehetetlen várakozást hangsúlyozza. Ebből a szempontból hasonló a története *Évának*, az *„Egymásra nézve”* újságíró hősnőjének. Igaz, itt a cselekmény 1958-ban játszódik, tehát a forradalom utáni „rendteremtés” időszakában járunk, de az egyén és a környezet viszonyát ugyanolyan módon látatja a film. Éva munkájában és szerelmi életében sem vállalhatja önmagát: nem lehet újságíróként az igazság kimondója, és folyamatos megaláztatások érik leszbikusossága miatt. A személyes elképzelések, a közös ügyért való tettek teljes megghiúsulását talán *„A ménészgazda”* szemlélteti legszélsege-

*Éles választóvonalat húzhatunk a Kádár-rendszer ötvenes évekről szóló filmjeinek második és harmadik korszaka között. Az előzőben a múlt elemzése és az emlékezés időbeli folyamatosságot és tudatos, cselekvő hősöket eredményezett. A ’78-tól ’83-ig tartó időszak filmjeiben a múlt a kilátástalanságot, az állandóságot, a mozdulatlanságot jelenti, s ebben a világban a hősöket a tehetetlenség, motívatlanság jellemzi.*

sebben. Az 1950-ben játszódó történetben a párt és az új rend képviselőjének, Busó elvtársnak jut az a feladat, hogy betörje a régi rend képviselőit, és velük együtt tegye eredményessé a téeszt. Azonban hiába a rendszer embere Busó, a hatalmi mechanizmust nem látja, mert nem láthatja át. A ménesgazda kiábrándul az új rendszerből, a másik oldal, a régi rendszer tagjai pedig nem fogadják be, sőt ellenségnek tekintik. Hiába igyekszik megtenni mindent, nem a két oldal és a két „igazság” közé ékelődött Busó irányít, hanem a láthatatlan hatalmi mechanizmus.

A magyar film történetében ilyen rövid idő alatt ilyen nagy mennyiségű film sem előtte, sem ezt követően nem készült az ötvenes évekről. Mint láttuk, nem csak az időhatár fogja egységbe a korszak filmjeit, ezen túl számos közös vonását figyelhettük meg az ötvenes évek ábrázolásának. A történelmi út, a történelmi perspektíva hiányát; a statikus, zárt világ ábrázolását; a környezet és a hatalom uralmát a személy felett; a korszak díszletvilágának fontosságát, amely önmagában magyarázatul szolgál a szereplők elbukásához és a kor kilátástalanságának megteremtéséhez.

Az ötvenes éveknek ez a láttatása összefüggésben van egy, a hetvenes évek filmjeit uraló általánosabb gondolkodásmóddal. A hatvanas évekhez képest szembevetülő változáson ment keresztül a figurák és a környezetük kapcsolata, s a hetvenes években a környezet meghatározó szerepe és a passzív figurák jelenléte a domináns. (6) Ez a tendencia a korszak jellegzetes műfajában, a dokumentum-játékfilmben épp úgy megtalálható, mint a szatírákban és aztán az évtized végén az ötvenes évekről szóló játékfilmekben. A kortárs magyar filmekkel vonható párhuzamot azért tartom fontosnak kiemelni, mert az ötvenes évekről szóló filmekben is azt a társadalmi önelképzelést fedezhetjük fel, amelyik ebben az időben általában a társadalomnak az önmeghatározását jellemzi: a zártságot, a belterjességet, a kilátástalanságot, a perspektíva elvesztését, az egyén passzivitását, magára maradottságát. A hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején éppen azért növekedett meg a történetüket az ötvenes évekbe helyező filmek száma, mert a múltnak ez az időszaka alkalmasnak bizonyult a jelen társadalmi lelkiállapotának, élményvilágának kifejezésére, s ugyanakkor a filmek alkotói társadalmi szerepük megerősítését is megtalálni vélték abban a konszenzusban, amely az ötvenes évekről való kritikus beszéd igényét jelentette. (7)

#### *Az átmenet évei*

Ebben a két évben az ötvenes évekről hat film készül. Olyan átmenetről van szó, amely már nem köthető az előző (1978–1983) időszakhoz, ugyanakkor, bár megjelennek bennük, de még nem dominánsak a kilencvenes évek e témát feldolgozó filmjeinek vonásai.

Az előző korszakokhoz képest az első szembevetülő sajátossága ennek a rövid időszaknak a sokféleség, a múltból való gondolkodás filmes köznyelvének a hiánya. Míg korábban mindhárom időszakot többnyire stiláris és dramaturgiai egység jellemezte, s a filmet közös nevezőre hozva kirajzolódtak az ötvenes évekről való gondolkodásnak a korszakot meghatározó vonásai, addig a közvetlenül a rendszerváltozást megelőző évekre éppen ennek az ellenkezője a jellemző. A téma többféle megközelítését tekinthetjük a változások előszelének, az egységes ideológiai kényszer szülte gondolkodásmód szétesésének, amely már több szempontból megelőlegezi a kilencvenes évek hasonló tematikájú munkáit: ilyen motívum az erőszak mint szervezőelv, a vígjátéki elemek megjelenése, valamint a történelem okozta zavarban az egyéni túlélési technikák, a magánszféra átmentésére tett próbálkozások hangsúlyossá válása.

Az 1987-es „Kiáltás és kiáltás”-ban (*Kézdi-Kovács Zsolt*) már nemcsak egészen nyíltá válik a brutalitás ábrázolása, hanem kifejezetten a cselekmény motivációját is jelenti. Ezt követően, a rendszerváltozás éveiben folytatódik a hatalmi önkénnyel és brutalitással kitöltött filmek sora: ’89/90-ben „A halálraitélt” (*Zsombolyai János*) és a „Magyar reklamé” (Makk Károly) témája a forradalom utáni véres és kíméletlen megtorlás. Minded-



dig csak egy-egy eleme volt a filmeknek az erőszak, nem épült erre a motívumra a teljes film dramaturgiája és üzenete. Korábban az ötvenes évek társadalmi elnyomását, az egyén kiszolgáltatottságát elég volt a lelki fenyegetettséggel vagy a fizikai agresszió felvillantásával érzékelteni. Azonban a ‚Kiáltás és kiáltás’ egész atmoszféráját, a félelemkeltést a fizikai erőszak állandó ismétlődése adja, s a történet menetének alakításáért is ez a motívum a felelős. ‚A halálraítelt’ és a ‚Magyar rekviem’ elsődleges célja már az igazságszolgáltatás: az ideológiai diktátum és cenzúra nélküli első években annak a történelmi pillanatnak a leleplezése, amelyről addig nem lehetett nyíltan beszélni. A korai, „rendteremtő” Kádár-évek ítéletéről van szó. A rendszerváltozás alatt és közvetlenül utána az elfojtott társadalmi emlékezet a felszínre tör, és radikális formában, fekete-fehér erkölcsi tanulságokkal kívánja láthatóvá és teljessé tenni az addig csak szeleteiben és homályosan mutatott múltat.

Még közvetlenül a rendszerváltozás előtt a ‚Kiáltás és kiáltás’ a diktatúrák (személyi kultusz és puha diktatúra) homogenizálását hajtja végre: a film története az ötvenes évek keretében zajlik, de üzenete nem az ötvenes évekre korlátozódik. A filmben a kiszolgált ávós legények azért verik sorozatosan és végül kergetik az elmeegógyintézetbe a főszereplőt, mert egy egykori ávós nőjét szerette el. A film cselekményvilágán belül nem váltják egymást különböző idősíkok, történelmi korszakok, de a film világának az ideje tekinthető az ötvenes évek továbbélésének és a jelenhez tartozónak egyaránt.

Akárcsak a hatvanas években, a rendszerváltozás előtt a közelmúlt történelmével foglalkozó filmek egy része ismét az időbeli folyamatosságot hangsúlyozza, azonban a filmek története nem ér el a jelenig: ‚A másik ember’ és az ‚Eldorádó’ is ’56-ban ér véget, mindkettő a főszereplő halálával. Az ötvenes évek tehát ismét a történelmi folyamat részeként jelenik meg, de itt nem fakad a múltból a jelen, mint a hatvanas években, sőt a folytatás kifejezetten kilátástalan, perspektíva nélküli. ‚A másik ember’ (Kósa Ferenc, 1987) történelmi helyzetek ismétlődéséről, körforgásáról fejt ki tézisé: elkerülhetetlen az emberölés, az értelmetlen, nemzeten belüli harc. Hiába száll apáról fiúra az erkölcsi tanítás, mely szerint erőszakot semmilyen körülmény hatására nem szabad elkövetni, az ártatlan éppúgy áldozta lesz a testvérgyilkosságnak, mint aki fegyvert fog. Az ‚Eldorádó’ (Bereményi Géza, 1988) Sanyi bácsija is magára maradván a forradalom napjaiban hal meg, de vele nem golyó és gyilkos végez, hanem a tehetetlenség: vakbélgyulladásán az addig mindig bevált aranya sem segít. Mindkét filmben a főszereplők fizikai megsemmisülésével az életvezetésre szolgáló értékek is elbuknak: ‚A másik ember’-ben az emberi élet, az ‚Eldorádó’-ban a pénz hatalmának mindenek feletti tisztelete. A rendszerváltozás küszöbén a jövőt illetően az elbizonytalanodás és az értékvesztés uralkodik: a múltra vissza lehet tekinteni, de folytatásához hiányoznak az iránymutató értékek.

Az erőszak és a történelmi folytonosság mint szervezőelv megjelenése mellett ki kell emelnünk, hogy a rendszerváltozás előtt vígjátéki elemeken alapuló, a forradalom napjaiban játszódó film is készül, a ‚Szamárköhögés’ (Gárdos Péter, 1987). A komikum csak ritka kivételként fordult eddig elő, korábban Bacsó Péter két rendezésén kívül (‚A tanú’, ‚Te rongyos élet’) nyomát sem találjuk a könnyedebb látásmódnak: a drámai hangvétel uralja a téma feldolgozását. A kilencvenes évek egyik sajátossága pedig éppen az lesz, hogy a műfaji, elsősorban a vígjátéki elemek bekerülnek a korszak ábrázolásába. Az egyszerre derűs és sokkoló, könnyed és letargikus megközelítés a kilencvenes évek filmjeiben már határozott tendencia (például: ‚Franciska vasárnapjai’, ‚Glamour’, ‚6:3’, ‚Cso-csó’, ‚Telitalálat’, ‚Világszám’). A ‚Szamárköhögés’-ben ugyanakkor egy másik perspektíva megjelenésére is felfigyelhetünk, mégpedig a privátszférán keresztül látott történelem nézőpontjára. A családi élet jellegzetes helyszínei, elsősorban a családi otthon a film elsőszámú játéktere, s ha ezt a család tagjai elhagyják, védtelenné válnak a környezettel, a történelmi eseményekkel szemben – a film egyetlen drámai kimenetelű eseménye, az iskolatárs halála a privátszférától távoli, nyílt térben történik.

A „milyennek látszhatott a múlt a résztvevői számára” kérdés megválaszolásakor gyerekek és kamaszok lesznek a narrátorok. A ‚Szamárköhögés’-ben a főszereplő kisfiúnak a nézőpontjából érzékeljük a forradalom alatt megzavarodott családi életet, az ‚Eldorádó’-ban is gyakran vált át a film az unoka nézőpontjára, s a ‚Napló szerelmeimnek’ (Mészáros Márta, 1987) című filmben is a felnőtté váló Juli tekintetén keresztül értjük meg a rendszer működését. Hangsúlyossá válik tehát a privátszférán keresztül láttatott történelem, s az a folyamat, amelyben a magánszemély az események sűrűjébe kerül. Természetesen az egyéni életek és a kollektív sorsfordulatok eddig sem voltak függetlenek egymástól, azonban a nyolcvanas évek végén újdonság a privátszféra élményvilágán keresztül láttatott katasztrófa-történelem. A rendszerváltozást megelőzően még csak kevés, mindössze három filmnél jelentkezik erre a képletre épülő dramaturgia, néhány évvel később azonban már filmek sora szól az egyén megszokott kisvilágába betörő történelem kihívására adott válaszokról (például: ‚Világszám’, ‚Csocsó’, ‚Az asszony’, ‚Telitalálat’, ‚Rózsadomb’).

### A rendszerváltozás után

A Kádár-rendszerben a magyar film egyik meghatározó témája a történelem. Ennek talán legfőbb oka – amit már nagyon sokszor sok helyütt leírtak, elemeztek –, hogy a történelmi film lehetőséget biztosított a metaforikus beszédre. A kérdés, hogy a rendszerváltozás után fontos-e a történelem, a múlt megidézése? A számok azt mutatják, igen. Az elmúlt másfél évtizedben a több mint 300 játékfilm egynegyede fordult a múlt felé. A közel nyolcvan filmet száz százaléknak véve a legtöbb alkotás az ötvenes évekkel foglalkozik, ezt követi a hatvanas évek, majd a vészkorszak és a második világháború. (Továbbra is jelentős számban találjuk az irodalmi adaptációból születő múltábrázolást.) Az idősebb generáció továbbra sem szakad el a történelem témájától: Szabó István: ‚A napfény íze’, ‚Szembesítés’; Sára Sándor: ‚Könyörtelen idők’, ‚A vád’; Mészáros Márta: ‚A temetetlen halott’; Jancsó Miklós: ‚Kelj kel komám, ne aludjál!’, ‚A mohácsi vész’; Makk Károly: ‚Magyar rekviem’, ‚Egy hét pesten és Budán’. Az ötvenes évekről még készülnek személyes élményeket feldolgozó filmek: *Elek Judit*: ‚Ébredés’; *Sopsits Árpád*: ‚Torzók’. A fiatalabb generáció tagjai a késő Kádár-korszakra emlékeznek – *Török Ferenc*: ‚Moszkva tér’; *Buzás Mihály*: ‚Kis utazás’; *Hajdú Szabolcs*: ‚Fehér tenyér’; *Pálfi György*: ‚Taxidermia’.

Miért van szükség a rendszerváltozás után a múlt megjelenítésére? A korábbi történelmi film hagyományt átgondolva két, egymásnak ellentmondó feltételezésünk lehetne: az egyik szerint nincs szükség a történelemre mint témára, mivel a rendszer nem kényszerít már a metaforikus beszédre. A játékfilmek magas számú történelmi témaválasztása azonban nem ezt mutatja. Vagy épp ellenkezőleg: épp most jött el a történelmi filmek ideje, mert cenzúrák és politikai tabuk nélkül lehet beszélni a múltról. Ám a leleplezés szándékával alig készült film (‚A vád’, ‚Magyar rekviem’, ‚A halálraitelt’).

A rendszerváltozás után a múltra az emlékezés miatt, az újraértelmezett kollektív és egyéni identitás miatt van szükség.

#### *Privátszféra kontra történelem: a kisboldogság esélyei*

Az individuum és a történelem viszonya, az egyén mikrovilága és a rajta kívül álló erők küzdelme a rendszerváltozás utáni ötvenes évekről szóló filmekben jelentős változáson esett át: más súlycsoportba került a magánszféra – méltó ellenfele a társadalmi tényezőknél.

Hogyan jelenik meg a történelem a résztvevői számára? Hogyan avatkozik be a köznapis világba? A privát szféra az ismétlődés és a kontinuitás terepe – a történelem a jól ismert normákat nekilgálja, berobbanásával a biztonságot a bizonytalanság váltja fel, a ki-

számíthatóságot a kiszámíthatatlanság követi. „A mindennapiság konszolidált identitásába, az egyén kisvilágába drámai differenciaként tör be a nem, az összefolyamat, a nagyvilág túlerejét kinyilvánító történelem.” (8) A mindennapiság és a történelem kontrasztjára az egyénnek reagálnia kell. A kor hatalma megzavarja az egyén számára jól ismert életvilágot, és kizökkenti a bevált mindennapiság menetéből, s az egyénnek meg kell küzdenie az újabb sorsfordulattal. Ebben a harcban az egyén legfőbb célja szuverenitásának megőrzése, a választás jogának fenntartása. A küzdelem tétje a magánélet folytonosságával szemben a történelemtént megélt, a diszkontinuitást, csapást jelentő külső erőt, ha nem is legyőzni, de mindenestre kicselezni. „Az asszony” (Erdélyi János – Zsigmond Dezső, 1995) egésze például a túlélési technikára épül. ’56 után a férjet a család bújtatja, a kacsaoál alá rejtik, hosszú hónapokra a gödör jelenti számára az életet. Az asszony kitarásának köszönhetően a film végére új szinten reprodukálódik a mindennapi életük.

Míg a Kádár-rendszerben készült filmekben a személyi kultusz igazságtalanságainak kiszolgáltatott személy, a lelki-fizikai terrornak áldozatul eső magánszféra volt a meghatározó, addig a rendszerváltozást követően a sorsukat irányító, önmaguk szuverenitását megőrizni kívánó, saját túlélésével foglalkozkodó hősök dominálnak. A „körülmények hatalmának” alárendelt egyéni élet sémáját a „körülmények hatalmával” ringbe szálló, versenyző privátszféra képlete váltja fel. Nincs a szereplőknek konkrét személyben megtestesülő ellenfele – magával a történelemmel, illetve a történelem által teremtett szituációval kell megküzdeniük. A filmek a „konfrontáció” dramaturgiájára helyezik a hangsúlyt: a társadalmi változások új életstratégiák választására, helyzetmegoldó képességének fejlesztésére kényszerítik az egyént.

A ‚Telitalálat’ (Kardos Sándor – Szabó Ilés, 2003) főhősét az a szerencse és szerencsétlenség éri egyidejűleg, hogy 1956. október 23-án veheti át a telitalálatos szelvényért járó pénzt. Egyszerre robban az életébe a sorsdöntő szerencse és a sorsfordulatot jelentő forradalom. A privát lét nagy napja összecsap a történelem kiemelkedő pillanatával. Mi változtatja meg az életét, a pénz vagy a történelem? A főhősünk azt szeretné, ha az előbbi, ezért menekül a kollektív sorsfordulat hordozója, a forradalom eseményei elől. A saját útját akarja járni, s nem hajlandó tudomásul venni a másik megrázkódtatást, a történelem egyéni praxist befolyásoló hatalmát. A szerencsétlen nevű Haspacher épp ezért nem jár szerencsével: fel sem merül benne, hogy az egyéni és a kollektív sorsfordulatok nem függetlenek egymástól. Számára a történelem katasztrófa, ami meg akarja fosztani a neki járó jussától. A film mindvégig a főhős szemével látatja az eseményeket, az ő perspektívájából látjuk az elbeszélést. Nincs rálátása az egészre, csak a forradalom nyomait érzékeli. Sodródik, bolyong, személyes titkát rejtegeti, nem mond le az egyéni boldogulás reményéről az előtte kaotikus világgént megjelenő forradalmi helyzetben. S mikor a film végére döntést hoz, a történelem szó szerint szétlővi további terveit. Mélyebbre zuhan, mint ahonnan indult: megbomlott elme, se család, se pénz. A ‚Telitalálat’ főszereplője abszolút vesztes: az egyéni sorsfordító esemény a történelmi feltételekkel karöltve tette azzá. A film az egyéni akarat és a magán boldogulás macacs küzdelmét és vereségét állítja a történelem hatalmával szembe.

A ‚Franciska vásárnapjai’-ban (Simó Sándor, 1996) voltaképpen ugyanez a tét: a magán életvilág határainak védelme a mindenen uralkodó politikai rendszer ellenében. Ter-

---

*A hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején éppen azért növekedett meg a történetüket az ötvenes évekbe helyező filmek száma, mert a múltnak ez az időszaka alkalmasnak bizonyult a jelen társadalmi lelkiállapotának, élményvilágának kifejezésére, s ugyanakkor a filmek alkotói társadalmi szerepük megerősítését is megtalálni vélték abban a konszenzusban, amely az ötvenes évekről való kritikus beszéd igényét jelentette.*

---

mésztesen ebben semmi új ötlet nincsen, hiszen erről szólt már a ‚Szerelem‘ is csaknem negyed évszázaddal ezt megelőzően, s aztán a hetvenes évek végétől számos ötvenes években játszódó alkotás. A lényeges különbség, hogy Franciska és az ő Lajosa a privát-szférától viszonylag eredményesen tartja távol a „kort”. Mindezt úgy, hogy Franciska az ÁVH szolgálója lesz. A film épp ezt a paradox helyzetet kívánja kiaknázni: Franciska tiszta és ártatlan marad, s naívan szolgálja a rendszert, anélkül, hogy megérintené az ideológia. Hogy a film ezt a kettősséget hitelesen tudja-e ábrázolni, az kérdéses lehet, ám számunkra most fontosabb az alkotók azon törekvését észrevennünk, amellyel előtérbe helyezik és elválasztják a privát szféra boldogságkeresését a háttérként megjelenő diktatúrától. Érdemes párhuzamot vonni ‚Angi Vera‘ (1978) és Gál Franciska (1996) története között. Franciska öltözete, mint a társadalmi változások kulturális szignálja folyamatosan megújul a film folyamán. A háború alatt még cselédruhában, aztán börtönörként, majd ÁVH egyenruhában feszít. Belül viszont mindig ugyanaz marad, ártatlan, naiv, szolgálatkész, szeretni való. Személyiségét nem alakítják a körülmények, s ő sem akar beleszólni a történelem menetébe. Angi Vera külseje semmit sem módosul, ellentétben a személyiségével. A hatalmi-politikai gépezet beszippantja, betör az életébe, legbelőbb én-jébe, rajta hagyja keze nyomát. Egészen másként éli át Franciska a történelem változásait: kívülálló marad, „koron” túli.

A „kisember kontra történelem” alaphelyzetű filmek annak lehetőségére hoznak példát, hogy a mindennapi élet felülemelkedhet a történelmi helyzeten. Ma már nem abban az értelemben, mint a ‚Szerelem‘-ben, ahol a külvilág elhárítása, a személyes idő kitágítása biztosítja a hősök emberi tartását. Az újabb filmekben a történelem beavatkozik a magánszférába, de kicselezhető, főleg, ha csupán másodlagos, bosszantó körülmény a privát célok megvalósításában. Nem arról van szó, hogy nem kell küzdeni, izzadni, szenvedni. A történelem továbbra is a külvilág erejét jelenti az egyén felett, időnként törést a hősök életében, eltérített életutakat, ugyanakkor a rendszerváltozást követően válik gyakorivá és szinte természetessé az egyéni autonómia sikeres megőrzésének vagy hétköznapi apró boldogságainak ábrázolása a mindent bekebelező hatalommal, a sorsfordító évszámokkal, a katasztrófahelyzettel szemben.

#### *A történelmen „kívüli” főhős: a személyes érdekek képviselője*

A rendszerváltozás utáni ötvenes évek-filmek jelentős részében a privátszféra közép-pontba állítása összekapcsolódik a történelmi helyzeten „kívülálló”, a saját érdekektől motivált, a körülmények hatalmától leginkább függetlenedő hősök ábrázolásával.

Már szó volt Franciskáról, a magánélet ártatlan boldogságát megtartó ÁVH-s naivaról, ‚Az asszony‘ főszereplőjéről, akinek egyetlen célja tervének, férje megmentésének következetes végrehajtása, a ‚Telitalálat‘ ‚szerencséséről‘, aki legfeljebb bosszantó körülményként vesz tudomást forradalomról, hősiességről, eszméről. De ebbe a sorba illeszkedik a ‚Glamour‘ (Gödros Frigyes, 1998) családfője is, akit bármilyen (akár vallási, akár politikai) meggyőződéstől elhatárolódva csak az motiválja, hogy családját megmentse a történelem legkülönbözőbb csapásaitól. S ide tartoznak a Koltai-figurák, Csocsó és Naftalin-Dodó, a ‚Világszám‘ bohócai. Valamennyi hős közös vonása, hogy csakis a saját sorsuk irányítását vállalják, s nem kívánnak életterük határain túllépni. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a történelem ezekben a filmekben fakultatív program. A nagy folyamat kihat a kisvilágra, a kollektív események befolyásolják az egyéni döntéseket. Az azonban jól érzékelhető, hogy számos filmben a hősök akkor aktivizálják magukat, ha személyes érdekek vezérlik őket, ha saját, privát boldogulásukat keresik. A Világszám testvérpárja csak egymás megmentéséért hajlandó a történelem kihívására válaszolni: az ok Dodó és Naftalin összetartozása, s véletlenül az okozat a forradalomban való részvétel.

Mindezzel együtt nem azt állítom, hogy az elmúlt másfél évtized közel két tucat ötvenes évekről szóló alkotása kivétel nélkül „történelmen kívüli”, az események sűrűjét csu-

pán szemléelő, megfigyelői pozícióba állítja főszereplőjét. Épp ennek ellenkezőjét láthatjuk például ‚A halálraítélt’-ben, a ‚Magyar rekviem’-ben, a ‚Pannon töredék’-ben (Sólyom András, 1997). ‚A napfény íze’-ben (1999) Szabó István kifejezetten a hatalomhoz alkalmazkodó szereplők sorsát vizsgálja. A Sonnenschein/Sors család történetének főszereplői, a három generáció képviselői, Ignác, Ádám és Iván a hatalomhoz való lojalitástól reméli karrierjét, érvényesülését.

Nemcsak a szubjektum élet-kontinuitásának megtörését ábrázolják a filmek, hanem azt a helyzetet is, amikor a szereplő már benne van a rendszer sűrűjében, ott, ahol maga a történelem „van”, s tudomásul vette a körülményeket, esetleg többé-kevésbé aklimatizálódott a megváltozott viszonyokhoz. Ezekben a filmekben a hősök önmaguk helyzetének meghatározásával vannak elfoglalva. A kisiklott mindennapiságot is élni kell, az idegen életterben tájékozódási pontokra van szükség. A ‚Vigyázók’-ban (Sára Sándor, 1993) a főszereplő közvetlen környezetének megbízható emberi kapcsolatai biztosítják az emberi életet az embertelen körülmények között. A jól összeszokott baráti társaságba, ebbe a zártnak hitt világba azonban egy áruló, egy besúgó került; a főhősön csak az igazolványát találja meg, a személy ismeretlen. Nyomozását erkölcsi kötelességének érzi: az életterét jelentő emberi kapcsolatainak bizalom-hálóját szeretné szakadás-mentessé tenni. A ‚Rózsadomb’-ban (Cantu Mari, 2003) míg a pártvezető apuka a saját eszméértelmezésével és önvizsgálatával van elfoglalva, a gyerekei egészen máshol keresik a hit lehetőségét: az angyalokban, valami földöntúli jelben. A ‚Torzók’ (Sopsits Árpád, 2001) árvaházba zárt gyermekhőse a kapaszkodás lehetőségét a csillagokban véli megtalálni, majd aztán el is veszíti a remény sugarát.

#### *Új identitások: az emlékezés aktusának hangsúlyozása*

A rendszerváltozás után készült ötvenes évekről szóló filmek egyik legfontosabb sajátossága az emlékezés aktusának, az emlékezésnek mint cselekvésnek a kiemelése.

Az emlékezés során a ma kapcsolatba lép a tegnappal, életre keltve azt. A múltban játszódó filmeknél a múlt élményét a jelentől való megkülönböztetés adja. A filmben az egykor volt egyértelműen elhatárolódik az ábrázolás jelenétől, úgy, hogy jelen és múlt szembesítése általában nem a művön belül, hanem a mű és a befogadói idő között történik. A rendszerváltozást követően az ötvenes évekről szóló magyar filmekben azonban a kettő gyakran egyetlen filmben jelenik meg. A kilencvenes években a visszatekintés ténye, az emlékezés aktusa lesz hangsúlyos, s néhány esetet kivéve (‚A napfény íze’, ‚Glamour’, ‚Egy hét Pesten és Budán’) a filmek ezzel megelégszenek. Nincs a múltnak más következménye, mint hogy emlékezzünk rá. Ez azonban nem kevés: a közösségi és az egyéni életutak folytonosságának megeremítése a cél.

‚A temetetlen halott’ több szempontból is kivétel a közelmúltról szóló magyar filmek sorában. Egyrészt az elmúlt ötven év egyetlen történelmi személyiségéről sem készült még játékfilm. Az emlékéllítésban találjuk a film másik egyedülálló jellegzetességét: a személyes és a kollektív élmények összekapcsolását. A film által megalkotott és képviselt Nagy Imre-képben a kollektív emlékezet egyik sajátosságát, a leegyszerűsítést, a szelekció „természetét” érhetjük tetten. A szelektivitás következtében a múlt mindig magasztosabbnak és ünnepibbnek tűnik. A markáns múltkép, mint amit például Nagy Imréről közvetít a film, nem egyszerűen a múlt megismerésének eszköze, nem csak történelemlecke, hanem hiánypótlás is. A film azt állítja, hogy a jelenből hiányzó példaértékű személyiségek a múltban felfedezhetők. Ami a mából a tegnapban „épületesnek” látszik, az a szétfolyó jelen kontaszítja: a szelektíven szemlélt múlt a szelektálatlanul érzékelt jelen ellentétje. Másrészt a film a jelen számára fontos szeletét pótolja a múltnak. Az emlékezet kiemeli, elrendezi a jelen számára releváns előzményeket. ‚A temetetlen halott’-ban az egymásra rétegződő emlékezési formák az ’56-os események és különösen Nagy Imre szerepének emlékét a szembeállítás miatt vezetik el a mába. A történelemábrázolás összehasonlító ábrázolás lesz: a je-

len sokszor eltakarja a „fontos múlt” személyiségeit és eseményeit, ezért emléket kell állítani nekik, láthatóvá kell tenni őket, hogy a jelenben tudatosuljanak múltunk alapelemei.

A filmen belül egymás mellé állított múlt és jelen, az idősíkok együttélése pittoreszk múltélményhez vezet. A film a jelenből indul és a jelenben zárul, s ez a keret a képi megvalósításban is jól érzékelhető. A kereten belül, a cselekményvilágba épül a személyes emlékezés: Nagy Imre naplójából gyerekkorának és ifjúságának néhány epizódja elevenedik meg, valamint megjelenik lánya, amint édesapja rehabilitációjáról elutasító levelet ír még a Kádár-kor idején. Az individuális és a közösségi emlékezet váltakozása a film nézőpontjának kettősségét is jelenti. A dokumentum felvételek (Kádár János beszédeiről vagy Nagy Imre újrateremtéséről) a múltat tényként jelenítik meg, az alkotás „feletti” igazságként, önmagáért beszélő elbeszélésként. Ezzel a nézőponttal keveredik a főszereplő szemszöge, például Nagy Imre naplója, szavai, amelyek dokumentumokon alapulnak, ám mégis, ezekben a jelenetekben az alkotó képzelete rajzolja meg a történelmi személyiség alakját. A film készítői a múltbeli történetet átvezetik a mába, kilépnek a cselekményvilágból, és arra is választ adnak, hogyan látszik a filmben elbeszélte történet a jelenből. Az emlékezésnek mint tettnek a többszörös kiemelése megadja az egész műnek a nézőpontját: az új társadalmi körülmények között újra átgondoljuk és legitimáljuk azokat az előzményeket, amelyek a mai aktuális életformánkat igazolják.

Saját élettörténetünk mozaikjainak összeillesztésével önazonosságunk egységét mindig visszafelé teremjük meg. Ez történik az *„Egy hét Pesten és Budán”* (Makk Károly, 2004) című filmben is, mely visszatekintés és szó szerint visszanezés, hiszen Makk Károly korábbi klasszikusának, a *„Szerelem”*-nek a jelenetei képi inzertekként épülnek be az új műbe. A szereplők más néven szerepelnek: egykoron Luca és János most Mari és Iván, mégis a történetből és a *„Szerelem”*-ből bevágott részletekből arra tippelhetünk, hogy az *„Egy hét Pesten és Budán”* a *„Szerelem”* folytatása. Egészen pontosan újraértelmezése és továbbgondolása. A *Darvas Iván* és a *Törőcsik Mari* játszott szereplők fél évszázad után újra találkoznak, s a néző még a *„Szerelem”* előtti események motivációját is megismerheti. Sőt, az új film a régi történetet más olvasatba helyezi, s 2003-ban részben cáfolja az 1970-ben megalkotott értékeket. A film miközben János és Luca történetét teljessé teszi, egyúttal újraértelmezi, átírja. Mariról (akkor Luca) kiderül ÁVO-s besúgó volt, ő miatta vitték el Ivánt (akkor János). A film tehát egyszerre felülvizsgálja és megteremt a főszereplők életút-epizódjainak kontinuitását. Sőt, a film a filmben megoldással, a *„Szerelem”* közismert képeinek felidézésével még tágabban, talán épp a film hatására „visszatekintő” nézők számára is az életút folytonosságát teremti meg. Ez a kettősség, tehát a múlt felülvizsgálata és egyúttal az identitás linearitásának megteremtése általában jellemző az ötvenes éveket (és a Kádár-rendszert megidéző) filmekre. Azért válnak átjárhatóvá az idősíkok, hogy az önmagunkról kialakított kép folytonossága megteremtődjék.

A *„Pannon töredék”* önreflexív eljárással jelzi a múltábrázolás perspektíváját. Fénykép-szerűen emeli ki a főhősök arcát, így reflektál történetük elbeszélésére, magára a történetet megörökítő filmre. A filmszalagot imitáló állóképek sorozata a forradalom fiatal szerelmeseinek a drámáját utólag „dokumentáló” film szerepére utal: a mozgókép így válhat az emlékéllátás eszközévé.

Múlt és jelen viszonyba állításának másik jellegzetes megoldását néhány közönség-filmben találjuk. Mind a Kádár-rendszerre reflektáló filmek (*„Sose halunk meg”, „Csini-baba”*), mind az ötvenes éveket középpontba állító művek gyakran ütköztetik az ábrázolt és a saját korunkat. Az ötvenes években játszódó keserűes vígjátékok a társadalmi berendezkedésekhez kapcsolódó hétköznapi életvilágok viszonyítási felületét teremtik meg, amit még hangsúlyosabbá tesz az idősíkok átjárásának beépítése a cselekménybe. A *„6:3”* és a *„Csocsó”* is a jelenből indul, az utazás archetípusa az eltérő korok mindennapi élettereit és -formáit képes szembevetni egymással. A *„Világszám”* a századfordulón kezdődik, s bár nem a jelenig vezeti el a hősök sorsát, megáll a késői Kádár-korban,

ugyanakkor az időbeli utazás itt is korok transzformációjának sorába ágyazza a bohócok élettörténetét. Mindegyik filmben a múltábrázolás perspektívája az idősíkok és a hozzájuk kapcsolódó helyszínek, életterek markáns oppozíciójában válik érzékelhetővé.

Az észlelő és észlelt korokat szembeállító filmek visszatérő motívuma az elmúlt idők emlékezetes figurái utáni vágy. A kortárs világból hiányzik a társadalmi hovatartozásán túlmutató, az élet rejtelmeibe beavató hőstípus, aki nem csupán életművész, hanem az életvilág olyan ismerője, tudója, tapasztalat-birtokosa, akiben individuumunk megerősítőjét/megteremtőjét láthatjuk. A jelenkor vágya a visszahozhatatlanul, a végképp elmúlt idő főhősében ölt testet, elmúlt idők megszépített emlékében.

Az emlékezet mindig ugyanarra törekszik: biztos pontokat keres a bizonytalan jelenben. A múlt stabil pontnak látszik a kiszámíthatatlan fordulatokat leíró jelenhez képest. Ezért újra és újra értelmet adunk mindannak, amit magunk mögött hagyunk. Miért tartják a rendszerváltozás után készült filmek emlékezésre való kornak az ötvenes éveket, miért ábrázolják szinte szükségszerűen a visszatekintést? A filmekben újra konstruált múlt legfontosabb motívációját az identitás újraszerkesztésének igényében találjuk. Önmagunk meghatározásához nélkülözhetetlen előzményeink felfedezése. Azért válnak átjárhatóvá az idősíkok, hogy az önmagunkról kialakított kép folytonossága megeremtődjék, hogy az időhid összekösse azt, aki ma vagyok, azzal, aki egykor voltam. Ugyanakkor tisztázásra, újragondolásra váró kornak látják a filmek az ötvenes éveket (ez különösképpen „A temetetlen halott”-ban, a „Kisvilma”-ban, az „Egy hét Pesten és Budán”-ban, és „A napfény ízé”-ben fogalmazódik meg). A filmidőn belül a jelenre vonatkozóan azonban a legtöbb film esetében nincs mozgósító hatása a cselekménynek. Ritka kivétel az a rendszerváltozás után készült múltfilm, amely azért teremt meg a korok és idősíkok láncolatát, hogy az ok-okozati hatások a főszereplőt a jelenben valamiféle cselekvésre, tette sarkalják. Ez történik „A napfény ízé”-ben, ahol a Sonnenscheinek döntése az egyes korokban saját identitásukra vonatkozóan egymásra épül, egyik tettből következik a másik, egyik döntés kiváltója lehet egy másik helyzetben szükséges újabb megfontolásnak. „A temetetlen halott”-ban is megjelenik a múlt megidézéséből fakadó, mára vonatkozó erkölcsi parancsolat: emlékezni kell az arra méltónak tartott történelmi hősökre. A filmek többségében azonban nincs a mára érvényes motívációja az emlékezésnek. A filmekben megjelenő emlékezési formáknak, múlt és jelen viszonyrendszerbe állításának túlnyomórészt nem a mozgósítás a célja, hanem a jelen és múlt egymáshoz passzítása, az időnek és az időbeli perspektívának a megtapasztalása. Így válik az emlékezet a személyiség és a közösség önreflexiós képességének a fokmérőjévé: azoknak a történeteknek az összessége vagyunk, amelyeket önmagunkról elmesélünk. A jelenben élni annyit tesz, hogy van mire visszatekinteni, hogy történetünk korábbi elemei megtalálhatók, felmutathatók.

*Miért tartják a rendszerváltozás után készült filmek emlékezésre való kornak az ötvenes éveket, miért ábrázolják szinte szükségszerűen a visszatekintést? A filmekben újra konstruált múlt legfontosabb motívációját az identitás újraszerkesztésének igényében találjuk. Önmagunk meghatározásához nélkülözhetetlen előzményeink felfedezése. Azért válnak átjárhatóvá az idősíkok, hogy az önmagunkról kialakított kép folytonossága megeremtődjék, hogy az időhid összekösse azt, aki ma vagyok, azzal, aki egykor voltam.*

#### *Közönségfilm és mítoszteremtés*

Az ötvenes évekről és '56-ról a mai napig nem készült műfaji film, mely a mítoszteremtés funkcióját elláthatta volna, miközben a rendszerváltozás után a szórakoztató ma-

gyar filmek jelentős része a múlt, elsősorban a közelmúlt felé fordult. Hogyan lehetséges e sajátos kettősség: az ötvenes évekkel kapcsolatban miért nem jár együtt a közönségfilm érdeklődése és a populáris mitológia kialakulása? A magyar filmtörténetben a populáris történelmi filmnek vannak hagyományai, bár a hatvanas évek végétől (*Egri csillagok*, *Várkonyi Zoltán*, 1968) a kilencvenes évek közepéig (a *Honfoglalás*-sal, *Koltay Gábor* rendezésével újra készültek, még ha kevés számban is, a régmúltat ábrázoló filmek) hosszan tartó hiányát láthatjuk e műfajnak. Egy műfaj hiánya azonban nem lehet oka egy mítosz hiányának. Valószínűleg épp fordítva van: először születik a mítosz és utána alakul ki az elmeséléséhez szükséges műfaj.

Mi az összefüggés a műfaj és a mítosz között? A társadalmi emlékezet arra hivatott, hogy a múltat értelmezze, az eseményeket és a motívumokat rendszerezze, kialakítsa a szelektálás és az elrendezés szempontjait. Ezenközben a társadalom saját történetének alakulását önmagáévá teszi, s ezáltal jelenkori identitástudatát alapozza meg. A társadalmi önelképzelés megalapozása a múlt mítoszokra fordítását is jelenti. A mítosz a jelen számára irányt mutat, segít a világban tájékozódni, és önmagunk számára is normatív erővel bír. A múlt emléke populáris mitológiák képződésével válik tartóssá. Ahhoz, hogy a jelen magáévá tegye, belakja a múltat, nem elegendők sem a tudományos vizsgálódások, sem a hivatalos ünnepek, sem a tudatosan folytatott emlékezetpolitikák. A múlt eseménye és szereplője csak akkor tud beleivódni egy közösség élményvilágába, csak akkor lesz tartósan része gondolkodásának, ha – többek között – a népszerű film folyamatosan napirenden tartja. A tömegkultúra pedig mitizálja a hétköznapi életvilágot csakúgy, mint a múlt eseményeit: a meglévő tudásnak és tapasztalatanyagának alkotja meg a mitologikus képét.

Az ötvenes évek és a forradalom is elérte az emlékezet úgynevezett „korszakos küszöbét”, a negyven-ötven évet. (9) Az emberöltő elteltével a múlt adott eseménye elindul a változás útján, s a megfelelő időbeli távolság következtében bekövetkezik mitizálása is. Eddig mégsem született a múlt e korszakáról és eseményéről szóló műfaji film. Egészen pontosan született egy, a kaland- és szökésfilm műfaji elemeit felhasználó alkotás, amelynek témája a menekülés a recski internálótáborból (*Szökés*, *Gyarmati Livia*, 1996). Miért nem alakult eddig ki e korszak filmek által teremtett, közvetített populáris mitológiája? A társadalmi közmegegyezésen alapuló mítosz hiánya miatt. Nem a populáris film hiánya az oka egy mítosz hiányának, hanem épp fordítva: ha van mítosz, kialakul az elmeséléséhez szükséges műfaj. '56-tal kapcsolatban a „nagy történet” kialakíthatatlanságát tapasztalhatjuk: a nézőpontok, a megközelítések sokaságát, a részleges és egymásnak ellentmondó történeteket. „Ötvenhat nem áll össze nemzeti hagyománynak alkalmas »nagy történeté«, mert korunk eléggé alkalmatlannak látszik arra, hogy »nagy történetekben« lássa a történelmet.” (10) *Rainer M. János* érveléséből az tűnik ki, hogy '56 azért nem lehet nemzeti hagyomány, mert túlságosan szétforgácsolt, és igen sokféle a megközelítése. Nem végérvényesen lezárt múlt, nem is lehet az, hiszen az esemény szereplői közül többen itt élnek közöttünk. A személyes emlékező, a történész, vagy éppen a filmek lényegesen másként szólnak ugyanarról az eseményről. Nincs kisajátított emlékezési kánon, nincs egyetlen Nagy Igaz Története '56-nak, hanem sokféle kis története van. Márpedig a műfaji alapokon nyugvó filmek igénylik az adott téma társadalmi közmegegyezését. Addig is, míg a jelen alkalmatlan a megközelítően hasonlóan kezelt nemzeti hagyomány megalkotására, „marad” a történetek stílári és tartalmi sokféleségével folyamatosan rekonstruált múlt: az emlékezet különböző történetek és értelmezések versengésének helye. A műfaji sémákba és archetipusokba sűrített alaptörténet eddig nem készült el. Talán épp most, az ötvenéves évforduló hoz változást. A filmnek valószínűleg az „ötvenes évek” populáris mítoszeremtésében fontos szerepe lesz.



## Jegyzet

- (1) Jóllehet az első reflexiót a korra, illetve a magyar gulágra már az 1956-ban készült, ám csak harminc év után bemutatásra került *Keserű igazságban* (Várkonyi Zoltán) megtaláljuk.
- (2) A Kádár-rendszer korszakolásáról lásd Romsics Ignác (2000): *Magyarország története a XX. században*. Osiris, Budapest.
- (3) Assmann, Jan (1992): *A kulturális emlékezet*. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában. Atlantisz, Budapest. 68–70.
- (4) Kovács András Bálint (2002): A történelmi horror. Az erőszak ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben. In: Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Palatinus, Budapest. 287.
- (5) Kovács, i. m. 283.
- (6) A hetvenes évek filmjeiben a szereplők és a cselekmény viszonyát részletesen elemzi Gelencsér Gábor (2002): *A Titanic zenekara*. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében. Osiris, Budapest. Valamint Kovács András Bálint: „Öntudatlan rétegek?”. In: Kovács, 2002.
- (7) Kovács, i. m. 290.
- (8) Király Jenő – Tóth Klára (1985): A történelmi film fogalma és típusai. *Filmkultúra*, 10. 3.
- (9) A kollektív emlékezet és az emberöltők összefüggéséről lásd bővebben Assmann, i. m.
- (10) Rainer M. János (1999): A múlt feldolgozása és az „ötvenhatos hagyomány”. *Világosság*, 3. 61.



*A Trezor Kiadó könyveiből*