

# Feladatok történelmi témájú filmek feldolgozásához

Reformkor, szabadságharc

Lugossy László: *Szirmok, virágok, koszorúk*



- **A filmek és a történelmi tapasztalatok összefonódása**

Vizsgáld meg, hogyan tükrözi Lugossy László *Szirmok, virágok, koszorúk* című filmje a magyar történelem tragikus és fojtogató élményeit, különösen az 1848-as forradalom és a Bach-korszak következményeit. Hogyan jelennek meg a történelmi események hatásai a karakterek sorsában, és hogyan kapcsolódnak a filmben ábrázolt személyes dilemmák a nagyobb társadalmi és politikai kontextushoz?

- **A passzivitás és a morális dilemmák**

Elemezd a *Szirmok, virágok, koszorúk* filmben bemutatott karakterek passzivitását és belső küzdelmeit. Hogyan jelenítik meg Lugossy a szereplők a tehetetlenséget és a morális döntések súlyát, miközben az egyes karakterek különböző módon reagálnak a történelmi és politikai környezetre? Milyen szerepet játszik a család és a társadalmi elvárások a filmben?

- **Vizuális motívumok és szimbólumok elemzése**

A filmben a gyertyák, mécsesek és kandallók fényében történik a drámai cselekmény. Vizsgáld meg, hogyan használja Lugossy ezeket a vizuális motívumokat a filmben, és hogyan kapcsolódnak a szereplők szenvedéseikhez, döntéseikhez és a történet feszültségéhez. Hogyan segítenek a képi kompozíciók abban, hogy kifejezzék a film központi témáit, mint az öngyilkosság, a forradalmi vágy és az elvhűség?

- **A történelmi filmek és múltábrázolás különböző stratégiái**

Elemezd, hogyan alkalmazza Bereményi Géza a múltábrázolás különböző technikáit a *A Hídember* című filmben. Hogyan kapcsolódik a film az 1980-as évekbeli magyar történelmi filmekhez, és milyen új megközelítéseket kínál a rendszerváltás után a múlt feldolgozása terén? Hasonlítsd össze a film módszereit más, említett filmekkel, például Sára Sándor trilógiájával vagy Koltai Róbert nosztalgiafilmjeivel.



- **Széchenyi István életének és politikai víziójának bemutatása**

A filmben Széchenyi István életének és politikai küzdelmeinek ábrázolása központi szerepet kap. Hogyan tükrözi a film Széchenyi reformkori céljait és küzdelmeit a modernizáció érdekében? Milyen hatással van a Lánchíd felépítése a film történetére és a karakterek motivációira? Térj ki arra is, hogyan jelenik meg a gróf személyes élete, és hogyan kapcsolódik a magánéleti döntéseihez a politikai víziója.

- **A narratív struktúra és a szubjektív nézőpont alkalmazása**

Vizsgáld meg a film narratív struktúráját, különös figyelmet fordítva a visszaemlékezés és a szubjektív nézőpont alkalmazására. Hogyan befolyásolja a megbízhatatlan narrátor és a szubjektív szűrő a film cselekményének és karaktereinek értelmezését? Milyen szerepet játszanak az operatőri munka és a stilizáló formai megoldások, mint az extrém gépállások és expresszív világítástechnika, a történetmesélésben?

- **A film kritikai és politikai fogadtatása**

Elemezd a *A Hídember* fogadtatását, különös tekintettel a kritikai és politikai vitákra, amelyek a film megjelenése után kialakultak. Hogyan befolyásolta a film politikai kontextusa és a történelmi események ábrázolása a közönség és a kritikusok reakcióját? Milyen hatással volt a filmre Kálmánchelyi Zoltán és társai szatirikus rövidfilmje, és hogyan kommentálja azt a filmek közötti párbeszédet?

- **A Sára Sándor-i életmű sokszínűsége és műfaji változatossága**

Elemezd Sára Sándor életművét a szöveg alapján, kiemelve, hogy milyen műfajokban alkotott és hogyan mutatkozik meg a különböző évtizedekhez kötődő tematikai és stílári változatosság. Milyen különbségek figyelhetők meg a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas és kilencvenes években készült filmjei között?



Hozz példákat a különböző korszakokban készített munkáira, és elemezd azok társadalmi és politikai kontextusát.

- **A 80 huszár és a történelmi témák ábrázolása**

A *80 huszár* a magyar történelmi filmek egyik jelentős alkotása. Vizsgáld meg, hogyan jeleníti meg a film az 1848-as forradalom körüli történelmi helyzetet és a hősiesség dilemmáját. Hogyan mutatja be a film a hőseinek döntéshelyezeteit, és milyen filozófiai kérdéseket feszeget? Milyen történelmi forrásokra alapozza a film a történetét, és hogyan biztosítja Sára Sándor a film hitelességét?

- **A 80 huszár műfaji és narratív hatásai**

Elemezd a *80 huszár* műfaji és narratív sajátosságait, különös figyelmet fordítva a film szoros kapcsolatára a klasszikus lovassági westernhez, valamint a revizionista westernekhez (például Sam Peckinpah vagy Arthur Penn filmjeihez). Hogyan használja Sára Sándor a nyugati filmes hagyományokat a magyar történelmi kontextusban? Térj ki arra, hogy a film hogyan szembesíti a nézőt a hősök döntésképtelenségével és a tragikus végzettel.

- **A 80 huszár nemzetközi kontextusa és fogadtatása**

A *80 huszár* jelentős magyar film, amely nem kapott megfelelő nemzetközi figyelmet, holott a szöveg alapján fontos helyet foglal el a korabeli filmtörténetben. Vizsgáld meg a film nemzetközi kontextusát, különös figyelmet fordítva arra, hogy miért nem vált világszerte elismertté, annak ellenére, hogy számos progresszív és demitologizáló tendenciát tartalmaz. Hogyan viszonyul a film a nemzetközi filmművészeti trendekhez, és miért érdemelne több figyelmet a külföldi közönség részéről?

Várkonyi Zoltán: A kőszívű ember fiai

□ **A hatvanas évek magyar filmkultúrájának sajátosságai**

Elemezd a hatvanas évek magyar filmkultúráját a szöveg alapján, különös figyelmet fordítva a szerzői filmek és a szórakoztató filmek arányára. Hogyan alakították a művészi igényű alkotások és a közönségfilmek az évtized filmművészetét? Milyen típusú filmek váltak különösen népszerűvé ebben az időszakban, és miért?



□ **Jókai Mór regényei és filmadaptációik**

A Jókai Mór regényei fontos szerepet játszottak a magyar filmtörténetben. Vizsgáld meg, hogyan formálták ezek a történetek a 19. századi magyar életmódról és az 1848–49-es szabadságharcról kialakult kollektív emlékezetet! Hogyan tükröződnek a Jókai-regények filmváltozatai a történelem és a nemzeti identitás szempontjából?

□ **Várkonyi Zoltán Jókai-adaptációi**

Elemezd Várkonyi Zoltán Jókai-regényekből készült filmjeit, különösen *A kőszívű ember fiai* című alkotást! Hogyan közelíti meg Várkonyi a történelmi kalandfilm műfaját, és milyen technikai megoldásokkal emeli ki a film látványos csatajeleneteit? Milyen szerepe van a filmekben a társadalmi és politikai párhuzamoknak?

□ **Várkonyi Zoltán munkássága és alkotótársai**

Vizsgáld meg Várkonyi Zoltán munkásságát és azokat az alkotótársakat, akikkel rendszeresen dolgozott Jókai-regények adaptációin! Milyen szerepet játszottak a forgatókönyvírók, operatőrök és színészek a filmek sikerében? Hogyan alakították ezek a szakemberek a filmek esztétikai és narratív világát?

□ **A Jókai-adaptációk hatása a közönségre és a nemzeti mítoszra**

Elemezd a Jókai Mór regényeinek filmváltozatait a közönségre gyakorolt hatás szempontjából! Hogyan alakították ezek a filmek a nemzeti mítoszt és a történelmi emlékezetet a magyar közönség számára? Miért váltak ezek a filmek generációk számára meghatározó élménnyé, és milyen kulturális jelentőséggel bírtak a Kádár-korszakban?

## Jancsó Miklós: Szegénylegények

### □ Jancsó Miklós filmes stílusa

- Elemezd Jancsó Miklós sajátos filmes formáját! Hogyan jelenik meg a "bekerítés-megkerülés" technika a *Szegénylegények* című filmben, és milyen hatást gyakorol a hatalom és az alávetettek viszonyának ábrázolására?



### □ Történelem és hatalom a filmekben

- Hogyan különbözik Jancsó filmjei, így a *Szegénylegények*, más történelmi filmektől? Milyen filozófiai és esztétikai szempontból közelíti meg a rendező a történelmet és a hatalom természetét?

### □ A film térépítése

- Milyen szerepet játszik a térépítés a *Szegénylegények* filmben? Hogyan alakítja Jancsó a tér érzékeltetését, és miként járul hozzá ez a kiszolgáltatottság és kontroll érzéséhez?

### □ A dialógusok és hangkulissza szerepe

- Vizsgáld meg, hogyan használja Jancsó a dialógusokat és a hangkulisszát a filmben! Milyen szerepe van az anakronisztikus nyelvezetnek és a természetes zajoknak a film atmoszférájának megteremtésében?

### □ A *Szegénylegények* aktualizálhatósága

- A *Szegénylegények* film többféle történelmi helyzetben értelmezhető. Hogyan jeleníti meg Jancsó a hatalom működését, és milyen párhuzamokat vonhatsz a film és az 1956-os forradalom utáni megtorlások között?

1920-as, 30-as évek

Bereményi Géza: A tanítványok

□ **Történelmi kontextus és társadalmi viszonyok**

- Mutasd be az 1930-as évek végi Magyarország társadalmi problémáit és azok megjelenítését *A tanítványok* című filmben! Milyen társadalmi rétegeket és konfliktusokat ábrázol Bereményi?



□ **Filmes technikák és hatások**

- Elemezd a filmben használt archív felvételek és az újraforgatott jelenetek összekapcsolását! Hogyan járul hozzá ez a technika a korabeli Budapest hangulatának és a parasztfíú idegenségének érzékeltetéséhez?

□ **Társadalomkritikai szempontok**

- Vizsgáld meg, hogyan ábrázolja Bereményi a reformer értelmiség és a politikai-hatalmi elit kapcsolatát! Miért nem valósultak meg a közigazgatási reformok, és mit üzen ez a mai nézők számára?

□ **Fehér József karakterének fejlődése**

- Ismertessük Fehér József karakterének fejlődését a filmben! Hogyan változik meg a parasztfíú sorsa a különböző társadalmi rétegekhez való kapcsolódás hatására, és milyen konfliktusokat él át a film során?

□ **A társadalmi státuszok és kapcsolatok szerepe**

- Milyen szerepet játszanak a társadalmi státuszok különbségei a film karaktereinek kapcsolatában? Hogyan befolyásolja a mesterek és tanítványok közötti kapcsolatokat a politikai helyzet, a származás és a személyes ambíciók?

□ **A film és a magyar társadalomjavító kísérletek**

- Hogyan ábrázolja *A tanítványok* a magyar társadalomjavító kísérletek kudarcait? Mit üzen a film a mesterek és tanítványok közötti kapcsolat lehetetlenségéről a történelem és a politika tükrében?

Fábri Zoltán: Hannibál tanár úr

□ **A *Hannibál tanár úr* és a politikai kontextus**

Elemezd a *Hannibál tanár úr* című film politikai üzeneteit és azok kapcsolatát az 1950-es évek magyar politikai helyzetével! Hogyan jelennek meg a filmben az értelmiség és a politika viszonyai? Milyen párhuzamokat lehet vonni a film cselekménye és a korabeli politikai helyzet között?



□ **Fábri Zoltán rendezői stílusa és formavilága**

Vizsgáld meg Fábri Zoltán rendezői és dramaturgiai stílusát a *Hannibál tanár úr* című filmben! Hogyan használja az expresszív képi stílust és a fény–árnyék-ellentéteket? Milyen hatást gyakorolnak a film képi megoldásai a nézőre, és hogyan kapcsolódnak azok a film központi témájához?

□ **A film adaptációs eltérései Móra Ferenc művétől**

Elemezd a *Hannibál tanár úr* és Móra Ferenc *Hannibál feltámasztása* című műve közötti különbségeket! Hogyan különbözik a filmadaptáció a könyvtől dramaturgiailag és a karakterábrázolás terén? Miért fontosak ezek az eltérések Fábri Zoltán alkotói stílusa szempontjából?

□ **Groteszk elemek és komikai megoldások a filmben**

Vizsgáld meg a *Hannibál tanár úr* groteszk és komikus elemeit! Hogyan jelennek meg a filmben a tragikus és komikus elemek együttesen? Milyen dramaturgiai szerepe van a komikus jeleneteknek, például a hullámfürdő-jelenetnek vagy a legyeket hessegető Nyúl Béla jelenetének?

□ **A *Hannibál tanár úr* hatása a magyar filmművészeti megújulásra**

Elemezd, hogyan illeszkedik a *Hannibál tanár úr* a 1950-es évek magyar filmművészeti megújulásának folyamatába! Milyen új művészeti irányzatokat tükröz a film, és hogyan járul hozzá a magyar filmek stílusának és tematikájának fejlődéséhez ebben az időszakban?

## II. világháború

Kovács András: Hideg napok

### □ A filmek és a történelem kapcsolata

Elemezd, hogyan kezeli a hatvanas évek magyar filmjei, mint például a *Hideg napok*, a történelem és az egyén viszonyát! Hogyan jelenik meg a múlt és a jelen összefonódása, és miként épülnek fel a filmek emlékezés logikájára, különösen a visszautalások és flashbackek segítségével?



### □ Az egyéni felelősség és morális dilemmák a filmekben

Vizsgáld meg, hogyan ábrázolják a filmek, például a *Hideg napok*, az egyéni felelősség kérdését a történelmi helyzetekben! Hogyan próbálják a szereplők felmenteni magukat, és mi a jelentősége annak, hogy nemcsak az egyes cselekedetek, hanem a mulasztások is központi szerepet kapnak?

### □ A *Hideg napok* film és regény közötti különbségek

Elemezd a *Hideg napok* című film és Cseres Tibor regénye közötti fő különbségeket! Hogyan mutatja be a film a történelem és a politika felelősségét, szemben a regény erősebb történelmi kontextusával? Hogyan változik a fókusz a filmben, amely inkább az egyéni döntések következményeire összpontosít?

### □ A karakterek árnyékolása és pszichológiai mélysége a filmben

Vizsgáld meg, hogyan használja a *Hideg napok* operátora, Szécsényi Ferenc a fényképezést a karakterek pszichológiai mélységeinek ábrázolására! Hogyan hatnak a szereplők lelkiállapotára az árnyékok, és hogyan kapcsolódik ez Carl Gustav Jung árnyékfogalmához? Mit fejez ki az a vizuális megoldás, hogy a figurák „megszabadulnak” az árnyékaiktól?

### □ A film társadalmi és morális bírálata

Elemezd, hogyan bírálja Kovács András a társadalom és a nyájszellem működését a *Hideg napok*ban! Hogyan jeleníti meg a film a „kisember” szerepét, aki nem szembesül a történelem terhével, és hogyan kapcsolódik ez a film társadalomkritikai üzenetéhez, különösen a második világháború magyar szerepvállalásának kérdésében?

□ **A holokauszt társadalmi emlékezete a Kádár-korszakban**

Elemezd, hogyan ábrázolja a szocialista rendszer a holokauszt emlékezetét a filmekben, különösen Gazdag Gyula *Társasutazás* című filmjében! Hogyan tükrözi a film a társadalom és a politika hallgatását a közelmúlt történelmi traumáiról, és milyen szerepet játszanak a személyes történetek a múlt feldolgozásában?



□ **A Társasutazás filmformája és alkotói módszerei**

Vizsgáld meg Gazdag Gyula filmalkotói módszerét a *Társasutazás*ban! Hogyan alkalmazza a megfigyelői dokumentumfilmmezést, és milyen hatással van a filmre, hogy a rendező minimálisan avatkozik be a szereplők beszámolóiba? Milyen szerepe van a kamera mozgásának, és hogyan jeleníti meg a szereplők érzelmeit és emlékeit?

□ **A múlt és jelen kapcsolata a Társasutazásban**

Elemezd a *Társasutazás* filmben a múlt és jelen közötti párhuzamokat! Hogyan bontakozik ki a filmben a történet, és hogyan erősíti a jelen a múlt megértését? Hogyan működnek együtt a személyes emlékek és a közösségi emlékezés?

□ **A film groteszk elemei és azok szerepe**

Vizsgáld meg a *Társasutazás*ban a groteszk elemek szerepét, például az utazás alaphelyzetét és az egyes szereplők interakcióit! Hogyan kapcsolódnak a film abszurd helyzetei a történelmi trauma feldolgozásához, és hogyan mutatják be az egyes szereplők a múlt feldolgozásának nehézségeit?

□ **Antiszemizmus és a szorongás ábrázolása a Társasutazásban**

Elemezd, hogyan jeleníti meg Gazdag Gyula a Kádár-korszakban működő antiszemizmust és a mindennapok szorongását a *Társasutazás* című filmben! Hogyan járul hozzá a film egyes szereplőinek visszaemlékezéseihez és a történelmi trauma feldolgozásához a társadalom rejtett előítéleteinek ábrázolásán keresztül?

Sára Sándor: Pergőtűz

□ **A Krónika és Pergőtűz történelmi jelentősége**  
Elemzd a *Krónika* és a *Pergőtűz* filmek történelmi jelentőségét! Miért tekinthetjük ezeket a műveket mérföldkönek a magyar dokumentumfilm történetben, és hogyan járultak hozzá a 2. magyar hadsereg doni tragédiájának társadalmi emlékezetének helyreállításához?



□ **A tabuk lebontása és a Kádár-rendszer cenzúrája**

Vizsgáld meg, hogyan érintette a Kádár-rendszer a *Krónika* és a *Pergőtűz* filmek bemutatását! Hogyan próbálták korlátozni a filmek nyilvánosságát, és milyen következményekkel járt, hogy nem kerülhettek teljes terjedelmében adásba?

□ **A filmek vizuális megoldásai és hatása**

Elemzd a *Krónika* és a *Pergőtűz* vizuális megoldásait! Hogyan segítette elő Sára Sándor statikus, félközele beállítások alkalmazása a történetmesélést, és hogyan formálták a visszaemlékezések a filmek érzelmi és katartikus hatását?

□ **A visszaemlékezők szerepe a filmben**

Hogyan építi fel Sára a *Pergőtűz* I–V. film szerkezetét a visszaemlékezők elbeszéléseire? Miért fontos, hogy a film minden hadseregbeli rétegből (honvédek, vezérkari tisztek, munkaszolgálatosok) szólaltassa meg a túlélőket, és milyen kollektív emlékezetet hoz létre ez a sokféle perspektíva?

□ **A vesztesek története és az emlékezetpolitika**

Elemzd, miért érdekelte Sára Sándort a film elkészítése során a magyar katonák története, és miért nem szerepeltek más nemzetek (pl. orosz, német) veteránjai a filmben! Hogyan alakítja ez a választás a film narratíváját, és hogyan teremti meg a *Pergőtűz* a vesztesek emlékművét?

## Gyöngyössy Imre – Kabay Barna: Jób lázadása

□ **A bibliai párhuzamok vizsgálata:** Elemezze a film bibliai utalásait! Hogyan jelennek meg az ó- és újszövetségi történetek a cselekményben, és miként árnyalják Jób alakját és döntéseit?



□ **Gyermeki nézőpont a holokauszt ábrázolásában:** Vizsgálja meg a gyermek szemszögének szerepét a filmben! Hogyan segíti Lackó karaktere a néző érzelmi azonosulását, és miként járul hozzá a történet drámai hatásához?

□ **A zsidó hagyományok ábrázolása:** Elemezze, hogyan mutatja be a film a haszid zsidó közösség kultúráját és vallási tradícióit! Milyen hatást kelt az idilli falusi élet képe a tragédia kontextusában?

□ **A fenyegetettség jelzése:** Vizsgálja meg, milyen eszközökkel érzékelteti a film a zsidó közösséget érő fenyegetést! Hogyan járul hozzá a csendőrök és katonák megjelenése a nyomasztó atmoszféra megteremtéséhez?

□ **Színészi alakítások és karakterrajz:** Elemezze az idős házaspár és a gyermek karaktereit! Hogyan formálják meg a színészek Jób, Róza és Lackó alakját, és milyen érzelmi mélységet adnak ezek a szereplők a történetnek?

Török Ferenc: 1945

**Elemezd az 1945 című film nézőpontját!**

- Miben tér el a film megközelítése a holokausztot bemutató korábbi magyar filmektől? Miért különleges, hogy a bűnösök és kollaboránsok szemszögéből láttatja a történeteket?



**Vizsgáld meg a dramaturgia és a stílus elemeit!**

- Hogyan teremt feszültséget az 1945 cselekménye? Hasonlítsd össze a titokdramaturgiát és a karakterek motivációinak lassú kibontását egy klasszikus westernfilm szerkezetével!

**Hasonlítsd össze az 1945 és más holokauszttal foglalkozó magyar filmek tematikáját!**

- Válassz egy másik filmet (pl. *Sorstalanság* vagy *Saul fia*), és hasonlítsd össze, milyen aspektusokat helyez előtérbe a holokauszttal kapcsolatban az adott alkotás és az 1945!

**Karakterábrázolás és társadalmi közeg**

- Milyen társadalmi magatartásformák jelennek meg a falusi közösség szereplőin keresztül? Elemezd, hogyan képviselik a jegyző, a rendőr és más karakterek a háború utáni magyar társadalmi helyzetet!

**Kortárs emlékezetpolitika és film**

- Hogyan kapcsolódik az 1945 a jelenkori kollektív emlékezet kérdéséhez? Vizsgáld meg, hogyan szólítja meg a mai nézőt a film több mint hetven évvel ezelőtti események feldolgozásával!

Gárdos Péter: *Hajnali láz*

□ **A szerelem és az életvágy ereje**

- Elemezd, hogyan ábrázolja a *Hajnali láz* a szerelem erejét a holokauszt túlélőinek életében! Miként küzdenek meg a főszereplők a múlt tragédiáival és a jelen nehézségeivel?



□ **Narratív szerkezet és vizuális elemek**

- Vizsgáld meg a film narratív struktúráját! Hogyan hat a múlt és jelen váltakozása a történet befogadására? Elemezd a fekete-fehér és színes jelenetek közti különbségeket!

□ **A trauma feldolgozása a karaktereken keresztül**

- Hogyan jelenik meg a holokauszt okozta trauma a fő- és mellékszereplők történetében? Válassz egy mellékszereplőt, és mutasd be, milyen módon küzd meg a múlttal!

□ **Összehasonlító elemzés**

- Hasonlítsd össze a *Hajnali láz* és egy másik, a holokauszt következményeit feldolgozó film (pl. *Akik maradtak* vagy *1945*) témáit és megközelítéseit! Miben különbözik a túlélők életének bemutatása a két alkotásban?

□ **Emlékezés és filmkészítés**

- Elemezd a *Hajnali láz* személyes háttérét és keletkezésének folyamatát! Hogyan járul hozzá Gárdos Péter családi története a holokausztról való kollektív emlékezet gazdagításához?

Nemes Jeles László: Saul fia

□ **A holokauszt ábrázolásának dilemmája**

- Elemezd, hogyan viszonyul a *Saul fia* a holokauszt ábrázolásának etikai és művészeti kihívásaihoz! Miben különbözik a film megközelítése a korábbi holokauszt-filmekétől (pl. *Schindler listája*)?



□ **Kamerakezelés és vizuális megoldások**

- Vizsgáld meg a film radikális kamerakezelési stílusát! Hogyan hat a néző érzelmi és értelmi bevonódására a kis mélységélesség és a főszereplő perspektívájának követése?

□ **A főszereplő motivációi**

- Mutasd be Saul karakterét a film során! Milyen morális kérdéseket vet fel tetteinek indítéka, és hogyan viszonyul a néző ezekhez a döntésekhez?

□ **Hangkulissza és érzékelés**

- Elemezd a film hanghatásainak szerepét! Hogyan járul hozzá a hangkulissza az ábrázolhatatlan borzalmak érzékeltetéséhez, és milyen hatással van a néző fizikai és érzelmi reakcióira?

□ **A kettősség vizsgálata**

- Vizsgáld meg, hogyan egyesíti a film az intellektuális, experimentális megközelítést a zsigeri, akciófilmekre jellemző hatáskeltéssel! Milyen hatással van ez a kettősség a film üzenetére és befogadására?

Bereményi Géza: Eldorádó

- **A történelmi és társadalmi kontextus az *Eldorádó*-ban**

Elemezd, hogyan ábrázolja az *Eldorádó* a rendszerváltozás bizonytalanságát és értékválságát! Milyen párhuzamokat vonhatunk a film és a szocializmus végóráinak politikai és társadalmi környezete között? Hogyan járul hozzá a film a korszak érzékeltetéséhez?



- **Monori Sanyi bácsi karakterének elemzése**

Vizsgáld meg Monori Sanyi bácsi, a Teleki téri piac királya karakterét! Hogyan jeleníti meg Bereményi a figura ellentmondásos személyiségét, és miként tükrözi ő az ötvenes évek társadalmi és gazdasági realitását? Milyen életfilozófiát képvisel Monori, és hogyan változik a film előrehaladtával?

- **A film történetformálása és a történelmi események ábrázolása**

Hogyan építi fel Bereményi az *Eldorádó* történetét a különböző történelmi korszakok (1945 és 1956) mentén? Milyen szerepet kap az 1956-os forradalom a filmben, és hogyan keverednek a fikciós jelenetek a dokumentumfelvételekkel?

- **A forradalom mint konfliktusforrás**

Elemezd, hogyan jeleníti meg az *Eldorádó* a forradalmat és annak hőseit! Hogyan ábrázolja Bereményi a szabadság új hőseit, és milyen kapcsolatban állnak ők Monori életfilozófiájával? Hogyan válik a forradalom és a hősök ábrázolása az értékrendszerek ütközésének szimbólumává?

- **A film vizuális világának szerepe a történet elmondásában**

Vizsgáld meg, hogyan használja Kardos Sándor operatőr az *Eldorádó* vizuális eszközeit a történetmesélésben! Hogyan segítik a kamera mozgásai, a világítás és a szürreális látomások a film hangulatának és témájának kibontakozását? Milyen hatással vannak a film képei a történelmi és társadalmi problémák ábrázolására?

□ **Történeti és társadalmi kontextus**

**vizsgálata:** Elemezze a magyar dokumentumfilm szerepét a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején, különös tekintettel a rendszerváltás előkészítésében betöltött szerepére! Hogyan járultak hozzá a korszak filmjei a kommunizmus bűneinek feltárásához?



□ **Filmes eszközök elemzése:** Vizsgálja meg, milyen módszerekkel növelték a dokumentumfilmek hitelességét és érzelmi hatását! Hogyan használták a túlélők visszaemlékezéseit, valamint az archív felvételeket és narrációt a történelmi traumák bemutatására?

□ **Kiemelt alkotások és alkotók elemzése:** Mutassa be Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia közös munkásságát a dokumentum- és játékfilmek területén! Elemezze a Recsk 1950–1953 – Egy titkos kényszermunkatábor története című dokumentumfilm jelentőségét, valamint a Szökés című játékfilm történelmi témájának adaptációját!

□ **Módszertani megközelítés elemzése:** Vizsgálja a kérdezői technikákat és a „beszélő fejek” módszerének alkalmazását a Recsk 1950–1953 dokumentumfilmben! Milyen hatással voltak a kérdezés során feltárt ellentmondások a történet hitelességére?

□ **Történelmi emlékezet és kulturális örökség:** Elemezze a magyar Gulág-filmek szerepét a társadalmi emlékezet formálásában! Milyen hatással voltak ezek az alkotások a múlt feldolgozására, valamint a történelmi igazságosság kérdésének előtérbe helyezésére Magyarországon és nemzetközi szinten?

Gulyás Gyula – Gulyás János: Törvénysértés nélkül I-II.

□ **Társadalmi és történelmi kontextus**

**elemzése:** Vizsgálja meg, hogyan járultak hozzá a dokumentumfilmek, különösen a Törvénysértés nélkül I–II., a szocialista diktatúra bűneinek feltárásához, valamint a rendszerváltás szellemi előkészítéséhez! Milyen hatással voltak ezek az alkotások a társadalmi párbeszédre és az emlékezetpolitikára?



□ **Módszertani megközelítések értékelése:** Elemezze a túlélők visszaemlékezéseinek szerepét a dokumentumfilmekben! Hogyan erősítette a személyes emlékek bemutatása a filmek hitelességét és érzelmi hatását, különösen a Törvénysértés nélkül I–II. esetében?

□ **Narratív szerkesztés és dramaturgiai eszközök elemzése:** Vizsgálja, hogyan használják a késleltetett információátadást és az áldozatok perspektíváját a filmekben! Hogyan járul hozzá ez a megközelítés a történelmi események és a diktatúrák párhuzamainak megértéséhez?

□ **A végrehajtók megszólaltatása és szembesítése:** Elemezze, milyen hatása van annak, hogy a diktatúra kiszolgálóit megszólaltatták ezekben a filmekben! Hogyan szolgálták a szembesítések az igazság feltárását, és milyen etikai dilemmákat vetettek fel?

□ **Emlékezeti közösségek kialakítása:** Vizsgálja, hogyan járult hozzá a Törvénysértés nélkül I–II. a közös emlékezet megteremtéséhez! Hogyan teremtett közösségi élményt a múlt tragédiáinak feldolgozásában a személyes és kollektív sorsok bemutatása?

## Almási Tamás: Ítéletlenül

□ **Almási Tamás dokumentumfilm munkásságának elemzése:** Vizsgálja meg, hogyan különbözik Almási dokumentumfilmes megközelítése a korszak többi alkotójától, különös tekintettel az Ózd-filmekre és az Ítéletlenül című alkotásra! Milyen tematikai és stiláris eszközökkel dolgozott?



□ **A múlt feldolgozásának szociális és érzelmi aspektusai:** Elemezze, hogyan emeli ki az Ítéletlenül a múltbéli traumák és a közösségi emlékezet kapcsolatait azáltal, hogy az egykori rabokat visszaviszi az emlékeik helyszínére! Milyen szerepet játszik a helyszín és a szituáció az érzelmek és a narratívák megformálásában?

□ **A dokumentumfilm és a szembesítés dramaturgiája:** Vizsgálja meg, hogyan használja Almási a szembesítés jeleneteit az Ítéletlenül című filmben a drámai feszültség megteremtésére! Hogyan segíti ez a módszer az emlékezeti torzítások és öngazolások bemutatását?

□ **A dokumentumfilm társadalmi szerepe a rendszerváltás idején:** Elemezze, hogyan járultak hozzá Almási dokumentumfilmjei, különösen az Ítéletlenül, a társadalmi emlékezet és a nemzeti önismeret formálásához! Milyen hatása lehetett ezeknek a filmeknek a közösségi párbeszédre?

□ **Az emlékezeti sokféleség és az egyéni felelősség vizsgálata:** Vizsgálja, hogyan ábrázolja az Ítéletlenül az áldozatok és a végrehajtók közötti viszonyt! Milyen etikai kérdéseket vet fel a múltbéli tettek és a felelősség tagadása, valamint a megbocsátás lehetősége?

Sára Sándor: Magyar nők a Gulagon I-II-III.

□ **A Gulag-émlékezet fontossága**

- Mutasd be, hogyan járultak hozzá a dokumentumfilmek, például Sára Sándor *Magyar nők a Gulágon* című alkotása, a Gulag-émlékezet feltárásához! Miért voltak fontosak ezek a filmek a társadalmi amnézia megtörésében?



□ **A női rabok sorsának ábrázolása**

- Elemezd, hogyan mutatja be Sára Sándor filmje a női rabok sorsát a Gulagon! Milyen témák és események kerülnek előtérbe, és hogyan hatnak ezek a néző érzelmi és értelmi bevonódására?

□ **Az egyéni és kollektív emlékezet összekapcsolása**

- Vizsgáld meg, hogyan szerkeszti Sára a személyes visszaemlékezéseket úgy, hogy azok a Gulag történetének kollektív képét adják! Miért fontos az egyéni sorsok bemutatása a történelmi narratíva szempontjából?

□ **Vizualitás és elbeszélés technikája**

- Elemezd, milyen vizuális és narratív technikákkal dolgozik Sára Sándor a *Magyar nők a Gulágon* dokumentumfilmben! Hogyan egészíti ki a „beszélő fejek” elbeszéléseit az archív anyagok használata?

□ **Az emlékezés hatása és jelentősége**

- Vizsgáld meg, milyen hatással van a dokumentumfilm a megszólalókra és a nézőkre! Hogyan járul hozzá a film az elfojtott traumák feldolgozásához és a történelmi igazság feltárásához?

□ **A hatvanas évek modernista filmjeinek jellegzetességei:** Elemezze, hogyan jelenik meg a korszak modernista poétikája és a valóság többarcúságának bemutatása Fábri Zoltán *Hús óra* című filmjében! Vizsgálja meg a flashbackek használatát és az idősíkok váltakozását mint a korszak emlékezés-központú narratíváinak jellemzőit.



□ **A Hús óra történeti és politikai dimenziói:** Vizsgálja meg a filmben megjelenő történelmi kríziseket és azok politikai-ideológiai kontextusát! Hogyan ábrázolja a film a magyar történelem fontos időszakait (1945, 1949, 1956, 1964), és milyen értelmezési lehetőségeket kínál ezekre?

□ **Az egyén és a történelem viszonya:** Elemezze, hogyan ábrázolja Fábri az egyént mint morális entitást a történelem nyomása alatt! Milyen erkölcsi dilemmákat vet fel a film, és hogyan viszonyul ez Fábri életművének többi alkotásához?

□ **Narratív technikák és időkezelés:** Vizsgálja meg, hogyan használja a *Hús óra* az időrendfelbontásos elbeszélést a múlt és a jelen "egyidejűségének" érzékeltetésére! Milyen hatást gyakorol ez a narratív technika a film üzenetére és a nézők értelmezési lehetőségeire?

□ **A Hús óra helye a magyar és az egyetemes filmtörténetben:** Elemezze, milyen egyetemes filmtörténeti kapcsolódásai vannak a *Hús óra* című filmnek, különös tekintettel Alain Resnais munkáira! Hogyan illeszkedik a film a magyar filmművészet aranykorának progresszív törekvéseihez?

## Makk Károly: Szerelem

□ **Témaválasztás és történelmi kontextus elemzése:**

Vizsgálja meg, hogyan ábrázolja a *Szerelem* az 1950-es évek politikai és társadalmi légkörét! Milyen konkrét eseményekre és szimbólumokra hivatkozik a film, hogy megidézzék az adott korszakot?



□ **Tudatfilmes narratíva és vizuális megoldások:**

Elemesse a film tudatfilmes jellegét! Hogyan használja az asszociatív gyorsmontázst és a képzelet–emlékezet határainak elmosását a múlt és jelen összefonására? Milyen szerepet játszik Tóth János operatóri munkája ebben?

□ **Karakterek és emberi kapcsolatok:** Vizsgálja meg a három főszereplő – az anya, a meny és a börtönben raboskodó férj – közötti érzelmi dinamika és konfliktusok bemutatását! Hogyan jeleníti meg a film a szeretet és az áldozathozatal témáit a diktatúra embertelen közegében?

□ **Adaptációs megoldások:** Elemesse, hogyan ötvözi Makk Károly Déry Tibor *Szerelem* és *Két asszony* című elbeszéléseit! Milyen hatást ér el a két különböző történet egyesítésével, és hogyan illeszkedik ez a film narratívájába?

□ **Kritikai fogadtatás és kulturális hatás:** Vizsgálja meg a *Szerelem* kritikai és közönségsikerét! Hogyan vált a film a magyar filmművészet mérföldkövévé, és milyen szerepet játszott abban, hogy új irányt adott a hatvanas évek modernizmusának?

## Mészáros Márta: Napló gyermekeimnek

□ **Történelmi korszak ábrázolása:** Elemezze, hogyan jeleníti meg a *Napló gyermekeimnek* az 1947–1953 közötti Rákosi-korszakot! Milyen eseményekkel és szimbólumokkal érzékelteti a korszak társadalmi-politikai légkörét?



□ **Szereplők közötti viszonyok és konfliktusok:** Vizsgálja meg a film központi emberi kapcsolatainak dinamikáját! Hogyan ábrázolja Magda és Juli, valamint Juli és János kapcsolatát, és ezek hogyan reflektálnak az elnyomó politikai rendszer hatásaira?

□ **Emlékek és fantáziaképek szerepe:** Elemezze, hogyan használja a film az emlék- és fantáziaképeket! Milyen vizuális megoldásokkal különbözteti meg ezeket a valóságtól, és hogyan járulnak hozzá Juli érzelmi fejlődésének bemutatásához?

□ **Női identitás és történelmi kontextus:** Vizsgálja, hogyan kapcsolódik össze a női önállóság és identitás problémája a történelmi korszak bemutatásával! Hogyan épül tovább Mészáros Márta korábbi filmjeinek női karaktereinek sora Juli alakján keresztül?

□ **A Napló-filmek szerepe a kollektív emlékezetben:** Elemezze, hogyan válik Mészáros Márta személyes története a kommunista diktatúra kollektív emlékezetének részévé! Hasonlítsa össze a *Napló gyermekeimnek* és a tetralógia további részeinek (pl. *Napló apámnak, anyámnak*) történeti és érzelmi feldolgozását!

Gábor Pál: Angi Vera

□ **A hatalomhoz való alkalmazkodás**

**lélektana:** Elemezze, hogyan ábrázolja az *Angi Vera* a hatalomnak való behódolás személyes drámáját! Milyen belső motivációk és külső kényszerek vezetnek a címszereplő autonómiájának elvesztéséhez?



□ **Társadalmi és politikai kontextus:** Vizsgálja meg, hogyan tükrözi a film az ötvenes évek politikai légkörét! Milyen módon érzékelteti a pártiskola működése a diktatúra kialakulásának folyamatát és az elnyomó rendszer társadalmi hatásait?

□ **Vizualitás és atmoszféra:** Elemezze a film vizuális eszközeit, különös tekintettel Koltai Lajos operatóri munkájára! Hogyan járulnak hozzá a színek, fények és kompozíciók a történet nyomasztó hangulatának megteremtéséhez?

□ **Karakterek és konfliktusok:** Vizsgálja meg Angi Vera és a többi szereplő kapcsolatát! Hogyan állítja szembe a film a különböző személyiségtípusokat, és milyen erkölcsi dilemmák bontakoznak ki ezekből a konfliktusokból?

□ **A személyiség változása:** Elemezze, hogyan változik meg Angi Vera személyisége a film során! Mely pontokon sejthető, hogy az őszinte, igazságérzetű lány mikor és miért válik a hatalmi gépezet engedelmese részévé?

1956

Gárdos Péter: Szamárköhögés

□ **A történelem és humor viszonya:**

Elemezze, hogyan ábrázolja a film az 1956-os forradalmat humoros, groteszk eszközökkel! Milyen hatást kelt a történelmi események és a hétköznapi abszurditás találkozása?



□ **A gyermeki nézőpont szerepe:**

Vizsgálja meg, milyen szerepet játszik a gyermeki perspektíva a történetben!

Hogyan tükrözi Tomi és Annamari karaktere a felnőttek gyengeségeit, illetve a forradalom és a hétköznapiak közötti feszültséget?

□ **A kisember ábrázolása a történelmi helyzetben:** Elemezze a film felnőtt szereplőit!

Hogyan mutatja be a Szamárköhögés a „kisember” tehetetlenségét és komikus helyzetbe kerülését a történelmi válság közepette?

□ **A Kádár-korszak társadalmi kontextusa:** Vizsgálja, hogyan tükrözi a film az 1980-as évek második felének társadalmi-politikai helyzetét! Milyen módon jelenik meg a cenzúra enyhülése és a forradalom értelmezésének változása a filmben?

□ **A humor és tragédia egyensúlya:** Elemezze, miként vált át a film humora tragédiába a történet végén! Hogyan járul hozzá ez a fordulat a forradalom bukásának érzelmi megjelenítéséhez, és milyen hatást gyakorol a nézőre?

□ **A disszidálás kérdése 1956 után:** Elemezze, hogyan ábrázolja a film a disszidálás dilemmáját Szerencsés Dániel és barátja, Gyuri történetében! Miért választják a két szereplő másképp a menekülés vagy maradás kérdését, és mit jelent számukra mindkét döntés?



□ **A film és a Kádár-korszak párhuzamai:** Vizsgálja meg, hogyan reflektál a film a Kádár-korszak társadalmi és politikai helyzetére! Hogyan tükrözik a vonatúton és a szállodában történtek a korszak jellemző politikai attitűdjeit, például a képmutatást és a látszatcselekvéseket?

□ **A hősök és a hétköznapi emberek:** Elemezze, hogyan jelennek meg a filmben a hősök és a hétköznapi emberek! Milyen szerepe van a filmben Szerencsés Dánielnek, mint "nem történelemformáló hősnek", és hogyan viszonyulnak hozzá a más szereplők?

□ **A társaság és az együvé tartozás érzése:** A film bemutatja a menekülők közötti közösségi érzést és az összetartás vágyát. Hogyan alakítják ezek az érzések a filmben a szereplők sorsát? Miért válik a disszidálók közössége végül annyira fontos elemmé a történetben?

□ **A film záróképe és üzenete:** Elemezze a film befejezését és annak szimbolikáját! Hogyan fejezi ki a film az emigráció és a hazatérés kérdésének tragikus kimenetelét a záróképsorokban, és milyen üzenetet közvetít a nézők számára a film végső képe?

Kádár kor

Makk Károly: *Egymásra nézve*

- **A történelmi és politikai kontextus elemzése:** Vizsgálja meg, hogyan mutatja be az *Egymásra nézve* az '56 utáni politikai környezetet, különös tekintettel a társadalomra és az egyénre nehezedő nyomásra! Milyen eszközökkel érzékelteti a film a kor fojtogató légkörét és a hatalom intoleranciáját?
- **A magánélet és a társadalmi normák konfliktusa:** Elemezze a filmben megjelenő magánéleti szálát, különös tekintettel a női szereplők kapcsolatára! Hogyan jelenik meg az azonos neműek szerelme a társadalmi előítéletek és a politikai elnyomás kontextusában?
- **Karakterek és morális dilemmák:** Vizsgálja meg Szalánczky Éva karakterét és konfliktusait! Hogyan jelenik meg az igazság iránti elkötelezettsége és a kompromisszumra való képtelensége a filmben? Milyen morális üzenetet közvetít a történet az egyén és a társadalom viszonyáról?
- **Esztétikai megoldások és hangulatfestés:** Elemezze, milyen vizuális és narratív eszközökkel teremt melankolikus hangulatot a film! Hogyan járulnak hozzá Andor Tamás operatőri megoldásai (pl. tompa színek, félhomályos belsők) a történet érzelmi hatásához?
- **Társadalmi hatás és utóélet:** Vizsgálja meg, milyen hatást gyakorolt a film az azonos neműek kapcsolatáról szóló társadalmi párbeszédre a bemutatása idején és később! Hogyan járult hozzá a leszbikus nők önfogadásához és a rendszerváltás előtti társadalmi tabuk lebontásához?



1. **Történelem és személyes identitás**

- Elemezd, hogyan ábrázolja *Az Apa – Egy hit naplója* a történelmi események és a személyes identitás összefonódását! Milyen hatással van Takó Bence életére és önazonosságának keresésére a magyar közelmúlt történelme?



2. **Filmes technikák és stílus**

- Mutasd be, hogyan ötvözi Szabó István a lírai-szubjektív filmes stílust és a dinamikus kamerahasználatot! Milyen szerepet játszanak a szubjektív képek és az archív felvételek a film hangulatának megteremtésében?

3. **Apa-mítosz és identitáskeresés**

- Vizsgáld meg Takó Bence apahiányának hatását személyiségére! Hogyan küzd meg az apa idealizált képével, és miként válik ez a folyamat a film egyik központi konfliktusává?

4. **Történelem és szerepcserék**

- Elemezd a filmforgatás jelenetét, amelyben Takó Bence egyszerre áldozatként és elnyomóként jelenik meg! Hogyan tükrözi ez a jelenet a háború utáni magyar társadalom változásait és hatalmi viszonyait?

5. **Nemzedéki üzenet és szimbolizmus**

- Fejtsd ki, hogyan jelenik meg *Az Apa – Egy hit naplója* végén a Duna-átúszás szimbóluma! Mit üzen a film Takó nemzedéke és a magyar filmművészet új irányzatának törekvéseiről?

Gothár Péter: Megáll az idő

□ **Fogalmazd meg röviden a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján megjelenő ötvenesévek-filmek főbb jellemzőit!**

- Sorold fel a műfajhoz tartozó legalább két filmet, és írd le, milyen szemléletet tükröztek a Rákosi-éra ábrázolásában!



□ **Hasonlítsd össze a *Megáll az idő* és az ötvenesévek-filmek történelmi nézőpontját!**

- Miben tér el Gothár Péter alkotása az ötvenesévek-filmek tematikájától és üzenetétől?

□ **Elemezd Köves Dini karakterét nevelődési történetként!**

- Milyen társadalmi és családi hatások formálják Dini személyiségét? Milyen mintákat talál vagy nem talál, és ezek hogyan befolyásolják döntéseit?

□ **Az ifjúsági és történelmi műfaj keveredése a filmben**

- Vizsgáld meg, hogyan jelenik meg a hatvanas évek társadalmi-politikai légköre és a fiatalok élete a *Megáll az idő* kerettörténetében! Hogyan erősíti ez a kettősség a film hatását?

□ **A hatvanas évek legendájának és valóságának ábrázolása a filmben**

- Fogalmazd meg, hogyan jelenik meg a mitizálás és a kritika a *Megáll az idő* című filmben! Sorold fel a filmben ábrázolt korszak legendájának és árnyoldalainak legalább három példáját!

Török Ferenc: Moszkva tér

**Hasonlítsd össze a *Moszkva tér* főszereplőinek élethelyzetét és céljait a rendszerváltozás nagy horderejű politikai eseményeivel!**

- Milyen különbségek fedezhetők fel a fiatalok mindennapi problémái és a történelmi események jelentősége között?



**Elemezd a film személyes és generációs nézőpontját!**

- Hogyan jelenik meg Petya narrációjában az egyéni tapasztalat és a generációs élmény? Mit árul el ez a narráció a fiatalok viszonyáról a rendszerváltozáshoz?

**Vizsgáld meg a történelmi hitelesség eszközeit a filmben!**

- Milyen elemekkel éri el a *Moszkva tér* az 1989-es korszak atmoszférájának hiteles megjelenítését? Sorolj fel legalább három konkrét példát a díszletek, tárgyak vagy események közül!

**Az „Így jöttem”-filmek hagyományának hatása a *Moszkva tér*-re**

- Hogyan kapcsolódik Török Ferenc filmje a hatvanas évek magyar újhullámának szerzői filmjeihez? Hasonlítsd össze például Szabó István vagy Simó Sándor egy alkotásával!

**Felnövéstörténet és közösségi identitás a filmben**

- Hogyan alakul Petya karaktere és baráti köre a történet során? Milyen változásokat mutat a film vége a közösségi identitás és az egyéni jellem fejlődése terén?

## Szabó István: A napfény íze

### ☐ Szabó István alkotói korszakai

- Hasonlítsd össze Szabó István modernista korszakát és klasszikus történetmesélési időszakát! Milyen stílusjegyek és tematikák különböztetik meg ezeket az alkotói fázisokat?



### ☐ A családtörténet elemzése

- Elemezd a Sonnenschein család három generációjának történetét! Hogyan befolyásolják a történelmi események és a társadalmi-politikai rezsimok a családtagok sorsát és döntéseit?

### ☐ Kollaboráció és identitás

- Vizsgáld meg, hogyan jelenik meg *A napfény íze* című filmben a kollaboráció kérdése! Milyen következményei vannak az Ignác, Ádám és Iván által vállalt kompromisszumoknak, és hogyan határozza meg ez az identitásukat?

### ☐ Műfaji elemek a filmben

- Mutasd be, milyen melodramatikus és tragikus románc elemeket használ Szabó István *A napfény íze* című filmben! Hogyan kapcsolódnak ezek az elemek a történelmi és társadalmi kontextushoz?

### ☐ Filmes formanyelvi megoldások

- Elemezd, hogyan használja Szabó István az archív felvételek és forgatott jelenetek összemosását a filmben! Milyen hatást kelt ez a megoldás, és hogyan járul hozzá a történelmi hitelesség és a személyes sorsok ábrázolásához?

## Külföldi filmek

Eric Till: Luther

**Történelmi hitelesség és fikció kapcsolata:**

Válassz ki a filmből néhány, általad fontosnak tartott jelenetet, és vizsgáld meg, hogyan ötvözi a film a történelmi eseményeket és a fikciós elemeket.

Mennyire segíti elő ez az ötvözés a nézők megértését Luther életéről és a reformációról?



**A történet dramaturgiája:** Vizsgáld meg a fiatal Luther és Bölcs Frigyes kapcsolatának dramaturgiai szerepét a filmben. Hogyan járul hozzá kettejük bemutatása a cselekmény érzelmi és narratív súlyához?

**Teológiai ábrázolás:** Elemezd a "toronyélmény" és más teológiai elemek képi megjelenítését. Mennyire sikerült a film nyelvén érzékeltetni Luther hitbeli küzdelmeit és a reformáció szellemiségét?

**Hiányosságok és következmények:** Vizsgáld meg, hogy a film által kihagyott események és karakterek (pl. Melanchthon, Cranach, énekszerző Luther) milyen hatással vannak az összképre. Hogyan befolyásolják ezek a döntések a történelmi összefüggések megértését?

**Érzelmi és vizuális hatás:** Elemezd, hogyan hat a nézőkre a mozgássérült kislány és más érzelmes jelenetek ábrázolása. Mennyiben támogatják ezek a képek a reformáció üzenetét és a film művészi értékét?

## Bob Fosse: Cabaret

□ **Bob Fosse hatása a színházra és filmművészetre:** Vizsgáld meg, hogyan járult hozzá Bob Fosse a musical műfajának megújításához mind színpadon, mind filmen. Milyen elemek teszik egyedivé rendezői stílusát?



□ **A Kabaré műfaji újdonságai:** Elemezd, hogyan tér el a Kabaré a hagyományos musicalektől. Milyen eszközökkel ábrázolja a valóság keserűségét, és hogyan viszonyul a diegetikus zenei betétekhez?

□ **Történelmi kontextus és társadalmi kommentár:** Vizsgáld meg, hogyan jeleníti meg a film az 1930-as évek Berlinjének politikai és társadalmi változásait. Milyen eszközökkel ábrázolja az antiszemitizmus és a nacionalizmus térhódítását?

□ **Tabutémák kezelése:** Elemezd a film szexualitással kapcsolatos ábrázolásait, különös tekintettel a homoszexualitásra és az abortuszra. Hogyan kezeli ezeket a témákat a hetvenes évek kontextusában, és milyen hatást gyakorolnak a nézőre?

□ **Képi világ és stilisztikai hatások:** Vizsgáld meg a film vizuális stílusát, különös tekintettel a német expresszionizmus hatására. Hogyan járulnak hozzá a groteszk és abszurd képsorok a film hangulatához és üzenetéhez?

## Andrzej Wajda: Danton

### Válaszd meg az alábbi kérdéseket a film és Ludassy Mária alábbi cikke alapján



#### **Elemzés: A terror lélektana Engels szemszögéből**

Vizsgáld meg és értelmezd Engels Marxhoz írt levelének idézetét a terror lélektani aspektusairól.

Hogyan jelenik meg ez a fogalom Ludassy Mária szövegében, és hogyan árnyalja Danton és Robespierre karaktereit?

#### **Filmtörténeti elemzés: Andrzej Wajda Danton-filmjének interpretációja**

Hasonlítsd össze Ludassy Mária leírását Wajda filmjéről a történelmi tényekkel! Mennyiben tér el a film a valóságtól, és milyen eszközökkel hangsúlyozza a történet drámai vagy satirikus elemeit?

#### **Karakterek konfliktusa: Danton és Robespierre eszméi**

Elemezd Danton és Robespierre közötti eszmei és politikai konfliktust a szöveg alapján! Hogyan jelenik meg az aszketikus erény és a hedonista humanizmus közötti ellentét?

#### **A tömeg szerepe: Népi forradalom és a terror árnyékában**

Vizsgáld meg a szövegben ábrázolt tömeg szerepét a forradalom különböző szakaszaiban! Hogyan változik a nép megítélése Danton és Robespierre nézőpontjából, és milyen hatással van ez politikai döntéseikre?

#### **Etikai dilemmák: A sajtó- és gondolatszabadság kérdése**

Elemezd Camille Desmoulins szerepét és sorsát Ludassy írása alapján! Hogyan kapcsolódik a szabad sajtóért vívott harca a terror ideológiai és gyakorlati problémáihoz? Mit mond ez a forradalmi erkölcsről és a politikai kompromisszumokról?

Ludassy Mária

### **TERROR ERÉNY NÉLKÜL**

*avagy Danton halála kelet-európai szemmel*

„Olyan emberek uralmát értjük rémuralmon, akik rémületet keltenek, pedig megfordítva, olyanok uralma ez, akik maguk vannak megrémülve. A terror nagyrészt haszontalan kegyetlenkedésekből áll, amelyeket olyan emberek követnek el, önmaguk megnyugtatósára, akik maguk félnek.” (Engels levele Marxhoz, 1870. szept. 4-én. MEM 33. k. 51. o.)

Az a város, ahova 1794 egy esős március végi hajnalán Wajda Danton-filmjében begördül a Danton és fiatal feleségét szállító postakocsi, nem a *forradalmi* Párizs. A kenyérért éjszakán át sorban álló ázó-fázó tömeg arcán mi sem maradt 1792 és 93 „nagy napjainak” lélekemelő forradalmiságából, amikor ezek az emberek – akikben egy elfogott emigráns megjelenése is csak reflex-szerűen váltja ki a plebejus csúfolódás mechanizmusát – abban a reményben zúzták szét a korrupt királyságot, kergették el a tehetetlen girondista kormányt, hogy soha többé ne legyenek néptől idegen szuverenitásoknak kiszolgáltatva, kormányzatok hatalmi harcainak

játékszeréül dobva. A sorállók között spiclik és provokátorok, a hajnali utcán éberségi rendőrökönként képviselik itt a terrort, megfélemlítve azt a népet, mely másfél-két évvel ezelőtt a mindenkorai hatalom elrettentésére találta fel a forradalmi terror gépezetét. Danton megjelenése egy pillanatra mintha felidézne a népi forradalom nagy napjait – „augusztus 10. embere” tért vissza a fővárosba – ám a tömeg pillanatnyi fellángolása csak arra jó, hogy a padlásszobája ablakából kileső, sápadt Robespierre-ben felkeltse a féltékenységet (az utcai tömegben, mely oly messze van a Társadalmi Szerződés idealizált népfogalmától, ő sohasem tudott Dantonéhoz hasonló otthonossággal viselkedni), és hogy Dantonnal elhitesse, „az utca az övé”.

Hogy mit csinálna a film Dantonja, ha, mint hiszi, még mindig övé volna az utca (na persze nem ez az utca, az éhségtől és fagytól szédelő sorbanállókka, a gyermeklányok „állampolgári megbízhatósági igazolványát” ellenőrző karhatalommal, hanem „a haza veszélyben” jelszavára, felkelt néptömegé, mely feltartóztathatatlanul zúdult be 1792. augusztus 10-én a királyi palotába avagy szeptemberben a börtönökbe, ha azt hitte, hogy elárulták) – azt nem tudjuk meg. Persze, mérsékelné a terrort (hisz a haza már nincs veszélyben) – elvégre ezért bélyegezték őt és elvbarátait „mérsékelteknek”. Csakhogy a terror megfékezése csak tébolyult fokozásánál jobb politika, önmagában nem megoldás a közellátási válságra, a közhatalom demoralizáltságára (természetesen erre a terrortörvények még kevésbé jelentenek megoldást). Egyáltalán akar valamit ez a Danton vagy tényleg csak fiatal feleségét és a forradalomban szerzett vagyonát szeretné élvezni, miként mondja is? A filmbeli dráma lényege, hogy Danton túl jelentős, túl népszerű ahhoz, hogy egyszerűen kiszállhasson (még ha abból a forradalmi folyamatból, amely naggyá tette Dantont, semmit sem érzékelhetünk): ebbéli szándékát neki sem barátai, sem ellenfelei nem hiszik el. A másik oldal, Robespierre és főleg Saint-Just nagyon is tudja, hogy mit akar: a hatalmat, mely olyan totális, hogy másféle politikai elveket, másféle életvitelt nem engedhet meg, mivel feltételezi, hogy ez a *más* minden akar lenni. „*Vagy ők, vagy mi*” – a Közjóléti Bizottság terrorista tagjai és Danton barátai egyaránt ezt hajtogatják, és a szörnyű kizárólagosság pusztán attól ténnyé válik, hogy ennyit hajtogatják. Danton (a filmbéli és feltehetőleg a történelmi is) nem kívánta e véres vagy-vagyot: a szeptemberi mézszárlások tömegterrorjához még odaadta a nevét, de az államosított (ráadásul szüntelenül moralizáló) terror nem az ő üzlete. Ő nem vágyott a Közjóléti Bizottság vezetésére, ami persze nem jelentette azt, hogy a Bizottmány bírálatáról is hajlandó lett volna egyszer s mindenkorra lemondani. Robespierre tudta, hogy a Danton diktatori ambícióiról szóló meséket kitalálói sem mindig hiszik el, ám kormányzata hatalmát nem érez(het)te biztonságban, míg annak ilyen formátumú bírálója van (aki ráadásul a legtehetségesebb publicista tollának támogatását élvezi).

A sajtó uralmáért tényleg folyik hatalmi harc Danton és Robespierre között, s ezt a harcot külön élezi, hogy az utolsó szabad sajtóorgánum, a *Vieux Cordelier* szerkesztője-teleírója, Camille Desmoulins Robespierre régi jó barátja, az egyetlen, akihez nemcsak a forradalmi elvek közössége fűzi, hanem közös gyermekkori emlékek, a szegénysorsú jótanulók kollégiumi megaláztatásainak és kamaszlázadásainak emlékközössége. (Magából a filmből nem tudjuk meg, hogy mi Robespierre mentőakcióinak a motívuma.) És most ez a Camille írja a legkíméletlenebb szatírákat a terror ellen, mely Robespierre szerint nem más, „mint az erény emanációja”; azt a Taciust idézi kormányzata kigúnyolására, melytől diákkoruk idején a régi rend bírálatához kölcsönözték zsarnokgyűlölő fordulataikat. Szét kell zúzni... no nem, előbb csak a nyomdát, mely kinyomtatta a sajtószabadságról szóló tirádákat. Csakhogy Robespierre rosszul számított: tudta, hogy Desmoulins nem hősi alkat (ezt a börtön-képekből mi is megtudhatjuk), ám nem hitte, hogy a *Vieux Cordelier* számára még az életénél is kedvesebb. Amikor lakásán felkeresi, hogy megpróbálja megmenteni, Camille fel sem pillant a soha meg nem jelenő 7. szám korrektúrái közül. Lucile Desmoulins, karján kisfiával (akinek „köztársasági keresztapaságát” Robespierre vállalta) hiába futkos a két férfi közt: Camille nagyon szereti az életet, de morális öngyilkosságra (önkritikára) nem hajlandó érte, és most már

Robespierre sem tud megkegyelmezni. Nem annyira a kormányát ért kritika miatt, hanem az „elégetés nem felelet” Rousseau-idézete mián: Rousseau-t, közös kollégiumi klandesztin olvasmányukat, a jakobinus diktatúra eszmei védőszentjét idézni vele, az ő politikájával szemben... (A valóságban ez a „brûler n'est pas répondre” a Jakobinus Klub tisztogatásai során – azaz nyilvánosan – hangzott el: Robespierre azt javasolta, hogy a „megtévesztett” Camille-t kíméljék, elégedjenek meg újsága elégetésével.) *Ezután* Robespierre már nem kereste, nem kereshette fel Desmoulins-t a börtönben: nemcsak a történelemben nem tette, lélektanilag a filmben sem hiteles-hihető. Ha erre elszánta volna magát, akkor ahhoz is lett volna erkölcsi bátorsága, hogy Saint-Just listájáról egyszerűen kihúzza nevét (ahogy a megvetett Bourdanéval ezt megtette).

A másik nagy, legendás látogatás: Robespierre utolsó beszélgetése Dantonnal. Minden Danton-dráma kulcsjelenete ez: Büchneré, Romain Rolland-é egyaránt. Eltérő forradalom-felfogás, a politikai morál elveinek ellentétes megfogalmazása csap össze a klasszikus dramaturgiában. A filmbéli Danton izgatott házigazdaként készül Robespierre fogadására – válogatott ingyencfalatokkal várja a forradalmi erény aszkéta (és feltehetőleg gyomorbajos) apostolát. Idejében kissé le is issza magát. Nagy közéleti összecsapás helyett a feszegető Robespierre-nek életidegenségét, a bor és az asszony élvezetére való képtelenségét veti szemére. A két főszereplőt játszó színész (Gérard Depardieu és Wojciech Pszoniak) kiválasztása rendezői telitalálat. Az Eleonore Duplay szerető érintésére mindig összerendező Robespierre és a letartóztatásakor a remegő kamaszfogdmeget zavarából kiségitő Danton; a Konvent folyosóján szervezkedő elvbarátai között figyelmetlenül unatkozó Danton és a Közjóléti Bizottságot feszes-konzervatív stílusával domináló Robespierre kontrasztja kiváló. Persze Danton azt is elmondja ezen az el nem költött utolsó vacsorán, hogy az igazi nép, nem az az idealizáció, amely a Társadalmi Szerződésben szerepel, hanem az, amelyet ő, Danton, az utca embere ismer, nem akar forradalmat, pontosabban nem azt a forradalmat akarja, amit Robespierre erényes elvei elképzelnék. Enni, inni, aludni akar a nép – és most már Danton sem nagyon akar mást. És különben is: ő sérthetetlen, mert mögötte áll a nép. (Csakhogy ha igaza van, és az immár kizárólag enni és aludni vágyó nép áll mögötte, akkor az nem fogja megmenteni...) A 150 év előtti Danton-drámákban a hedonista humanizmus és az aszkéta erény, az eszmékre nem sokat adó plebejus-politikus és az elvont elvek eretnekégető fanatikusa csatáztak, és a forradalmi legendáriumnak megfelelően ilyeneket mondtak egymásnak: „Aki nem gyűlöli a bűnt, az nem szeretheti az erényt.” – ”Te meg túlságosan gyűlölöd a bűnt ahhoz, hogy szerethetnéd az embereket.” A filmben így hangzik a két kolosszus záró riposztja: „Minden szavadra tanúm van.” – „Tudom. Ezért nem is mondtam semmit.” A nagy francia forradalom politikusai még nem ismerték a hétköznapi cinizmus e funkcionárius-zsargonját.

És milyen alternatívát képvisel a robespierre-i terrorral szemben Danton, aki békésen elszunnyad ama sorsdöntő beszélgetés kellős közepén, melyben a fejről – és a forradalom jövőjéről – van szó? Ha a házában – inkább a palotájában – összegyűlt társaságából indulunk ki (melyet Robespierre érkezése előtt Bourdonnai kiebrudaltat), akkor Thermidor szabadosságra redukált szabadságának perspektíváját láthatjuk: pókerarcú szeretkezések és szenvedélyes kártya-csaták, spiritiszta szeánszok és a Régi Rend rizспорos kísértetei. Robespierre rideg padlásszobájában, cukor nélküli cikóriakávéjában talán mégis több maradt a sans-culotte-ok forradalmából? Hazatérve Robespierre – nem a filmbéli, a történelmi – a következő sorokat írja hozzá a dantonisták ellen készített (másnap Saint-Just vádbeszédébe inkorporált) jegyzeteihez: Danton kijelentette, hogy a közvélemény kurva; hogy az utókor eszméje hülyeség; hogy nem ismer más erényt, mint amit minden éjjel fiatal felesége ölen gyakorol. Nos: stíluskritikai alapon ezek tényleg lehettek Danton kijelentései. De nem félelmetesebb a vádirat ezen „tényszerű” része, mint a koncepciók perék minden szokványos kelléke, külföldi ügynökség és k.p. megfizetett hazaárulás? – A filmben, midőn a Palais-Royal oszlopcsarnokában Danton megpillant egy egész estét betöltő fenekű kurvát, azonnal otthagyja

az életéért összeesküvés-félét szövögető elvbarátait. Tudja, hogyha nem cselekszik, ez utolsó szabad éjszakája, de nem az ügybuzgó Westermannt, hanem az irdatlan női hústömeget követi. Ha másért nem, azért meg kell bocsátanunk neki, mert sokat szeretett.

A nagy történelmi helyszínek filmbéli bemutatása alapján *ezt* a tért átengedni ellenfeleinek nem nagy politikai veszteség: Wajdánál a Konvent nemcsak akkor megvetendő-megfélemlített gyülekezet, amikor utólag megszavazza, amiről meg sem kérdezték – Danton és a többi képviselőtársuk letartóztatását, hanem folyosói recsegések, szájalmas szervezkedési kísérletek és kölcsönösen gyanakvó klikkek kavalkádja már Danton életében is. Boldogan megszavazza a gyűlölt politikai rendőrség fejének letartóztatását, majd megjuhászkodva visszakozik. Ha ennyire gerince-törött 94 márciusában a nemzeti képviselő, akkor Robespierre-ék nem sokat kockáztattak volna, ha nyilvánossága előtt vádolják meg Dantont, és még egy Legendre sem akad, aki szót mer emelni az éjszakai letartóztatások ellen. Robespierre mindenki szavát szegő ripszjtját remek képsor mutatja be (a magabiztos hangú szónok remegő-ágaskodó lábai), ám a következő képek történelmietlen túlzásai inkább rontják a drámai hatást. Persze Wajda inkább azt akarja érzékeltetni, hogy itt már nem történelmi tragédiáról, hanem szomorú szatírájáról van szó, és így egész másfajta hitelessége van a filmnek a matörténelem tanulságai alapján, melyben mindent meg lehet tenni az emberrel, és az emberi méltóság megalázásának nincs határa. Kétségkívül: Bourdon arcpirító önkritikáját csak egy olyan Danton-per teheti hihetővé, melyben a vádlott töredelmesen bevallja, hogy angol kém, hogy eleve az udvar megbízásából csatlakozott a forradalomhoz és igazságos ítéletet vár.

A Közlőleti Bizottság üléseit bemutató filmkockák meggyőzőbbek, mint a félelmében Marseillaise-t éneklő Konvent képe. A Konvent kussolt, de nem dalolt Robespierre szavai – „Csak a bűnösök rettegnek...” – után; különben sem biztos, hogy Robespierre nagy öröme szolgál, ha azt éneklük neki, hogy „Contre nous de la tyrannie...”. (Ezt melleleg a girondisták óta a halálba induló forradalmárok dúdolták a guillotine előtt.) A Bizottság tagjai – az egy Saint-Just kivételével – egytől egyik színészi telitalálat: a béna Couthon, aki tolószékéből szedi össze a feljelentéseket és tépi össze olvasatlanul a kegyelmi kérvényeket; a fanatikus Billaud-Varenne, aki még thermidor 9.-én is azzal vádolja Robespierre-t, hogy Dantont meg akarta menteni; a festettképmű ripacs, Collot d’Herbois, a lyoni hóhér; a mindig várakozó állásponton levő, hanyag eleganciájú Barère; a civilek virsaft-ját közönyösen néző Carnot, „a győzelem szervezője”; és végül, de nem utolsósorban Lindet, a közellátás felelőse, aki megvetéssel meri visszautasítani a letartóztatási végzés aláírását: „engem azért választottak meg, hogy polgártársaimat tápláljam, nem azért, hogy meggyilkoljam őket”. Ha a Saint-Justöt játszó Boguslaw Linda külsőleg is jobban megfelelt volna a közismert ikonográfiai ábrázolásoknak – a „halál arkangyala” Greuze képén – akkor talán tettei morális motívumaiból is több maradhatott volna a történelmi tényeknek megfelelő. Igaz: kelet-európai szemmel nagyon nehéz elhinni, hogy *ezeknek* a vádbeszédeknek erényfanatikus előadója fanatikus erénye elsőszámú áldozat-jelöltjének önmagát tekintette – sőt talán kívánta is. A történelmi Saint-Just – amint ez kéziratok hagyatékából, mindenekelőtt a *Köztársasági Intézményekből* kiderül – még Robespierre-nél is komolyabban gondolta, hogy „a francia forradalom rendszerében mindaz, ami immorális, politikailag ellenséges, s az erkölcsi züllés maga az ellenforradalom” (Robespierre pluviôse 18-i beszéde), ezért lelkiismeret-furdalás nélkül vádolta ellenforradalmisággal azon frakciókat, melyek képviselőinek erkölcsi korrupciójáról meg volt győződve. És a történelmi Saint-Just nem akkor dobta dühében tűzre a kalapját, amikor Robespierre még habozott Danton letartóztatására kiadni a parancsot, hanem amikor megtudta, hogy a dantonisták elleni vádbeszédét a Konventben nem Danton jelenlétében mondhatja el, hanem a már börtönben levőket kell vádolnia... A robespierrista terrorban nem az amorális machiavellizmus, a „taktikának a stratégia elé helyezése” (Lukács György) volt félelmetes, hanem éppen az állandó moralizálás, mely halálos bűnnek tekintett minden morális megingást, a privátélet kissé elengedettebb élvezését. „A terror erény nélkül szörnyűséges” – mondotta

Robespierre *A politikai erkölcs elveiről* szóló beszédében – csakhogy még szörnyűségesebbnek bizonyulhat az a terror, mely erényre akar kényszeríteni egy egész nemzetet, mert ez a kényszer messze meghaladja a politikai hasznossági kalkulációk szerint szükséges terror mértékét.

A per folyamán – a filmben és a történelem tanúsága szerint – Danton visszanyerte hajdani harci kedvét: neveltségessé tenni az egész, jogi eljárásnak alig álcázott kutyakomédiát, dörgő hangon szétzúzni a vádakat, a ferdített féligazságokat csakúgy, mint a moralizáló mocskolódásokat, kioktatni a filmben becsületes bürokratának (és nem vérszomjas fenevadnak) ábrázolt Fouquier-Tinville-t a forradalmi bíróság működési szabályairól (elvégre ezeket ő, Danton alkotta meg) – igen, ez megint a néptribunának való szerepkör. Csakhogy a forradalmi bíróság létrehozójának azt is tudnia kellene, hogy egy politikai perben nem lehetséges felmentő ítélet – mondjuk bizonyítékok hiányában. Ezért emelkedik a mennydörgő-hangú forradalmi bálvány feje fölé a flegmatikus Phillippeaux alakja, aki a lehető legadekvátábban viselkedik a tárgyalási színjáték alatt: oda se figyelve olvas. Hisz annak még lehet tétje, hogy be tudja-e fejezni ezt a könyvet kivégzése előtt. Mintha csak Danton és a Bizottság tagjai (Robespierre és Saint-Just kivételével) hinnék, hogy a pernek lehetne más kimenetele, mint ami már a vádlottak letartóztatásakor eldőlt: Danton utoljára még maga mellé állítja a nevetőket (persze, ez egy népfelkelés kirobbantásához édeskevés), a kormány képviselői meg megijednek Lucile Desmoulins „börtön-összeesküvéséről”, mert az utóbbi időben ez az egyetlen szervezkedési kísérlet, melyet nem ők maguk szerveztek meg hatalmuk megerősítésére. Nem így Robespierre és Saint-Just, akik tudják, hogy csak egy ilyen hol-volt-hol-nem-volt konspirációs kísértetmese mentheti meg hatalmukat: menet közben megváltoztathatják az eljárásjogot, mivel a meglévő alapján nem lehetett a vádlottak bűnösségét „bizonyítani”, a tanúkihallgatások, a védelem joga eltöröltetik, és az össze-esküvés pszichózis jóvoltából a Konvent ezt is megszavazza.

A saját perükből kizárt halálraítélteket immár nem a Luxemburg-palota kényelmes szobái várják, behűtött burgundival, hanem a Conciergerie közbörtöne, a koedukáció által alig kedélyesebbé tett szörnyűsége zsúfoltságával, ahol az „amalgám” még jobban érvényesül, mint Saint-Just vádbeszédeiben. A börtönjelenetek a film legjobb, legmeggrázóbb képsorai. Az *Inferno* és a *danse macabre* profán keveréke ez a Conciergerie-beli világ: itt a hatalmas memoire-irodalom alapján a rekonstruálható történelmi hitelesség éppoly elsöprő erejű, mint a mi délkörünk börtön-történelméből származó szubjektív hitelesség (mely utóbbi még az olyan anakronisztikus jelenetnél is megmarad, mint a *Labdaházi eskü* tablójából az azóta árulónak minősített forradalmárok képének kitörletése). Ennek megfelelően a történelmi mitológia nagyjeleneteiből – a Tom Paine-t ékes angolsággal üdvözlő Danton pátozásából „Mindent megtettem, hogy Önt kiszabadítsam, s íme most én is itt vagyok. De Ön legalább büszke lehet arra a forradalomra, amit az Ön hazájában csinált, míg nekem szégyenkezniem kell a mienk miatt!”, avagy: „Dantont letartóztatták – tehát győzött az ellenforradalom!” – itt semmi nincs. Vannak viszont Dantont kitörő örömmel üdvözlő – feltehetőleg a forradalom erkölcsi tisztasága nevében letartóztatott – utcalányok, és van egy rab, akit még Danton parancsára foghattak el (hajdani girondista képviselő vagy esetleg igazi ellenforradalmár?), aki szembeköpi a Forradalmi Törvényszék megalkotóját. Ebben a börtönben – a kimondhatatlan koszos és káoszban – néhány órán belül minden ember egyenlő lesz: ha a törvények előtti egyenlőséget nem is tudták tökéletesen megvalósítani, a törvénytelen ségek alattit igen. Mintha csak azért rombolták volna le a Régi Rend rettegett börtönét, hogy új, még rettenetesebb Bastille-okat építsenek, s az eleddig oly jóhumorú dantonisták közül itt már senki sem mosolyodik el, amikor a borbély a nyakazás előtt szükséges hajvágást végezvén udvarias hangon szól az olló hideg érintésére összerezzenő Desmoulinshez: „Vigyázzon uram – nem szeretném megválni.” És a kivégzést is úgy látjuk, ahogy a guillotine alatt álló, sorukra váró elítéltek láthatták. A forradalmi terror a rokkó romlott *savoir vivre*-je után megvalósította a *savoir mourir* művészetét, s ennek az etikettnek kifogástalanul eleget tett Marie Antoinette csakúgy, mint Madame Roland, a girondisták és a dantonisták, André Chénier és Saint-Just. Szép,

patetikus utolsó szavak vagy néma megvetés – csak hogy milyen nehéz lehet *e comme il faut* követése, amikor nem a „Szabadság vagy Halál!” fennkölt feliratát kell szemlélni, hanem a guillotine deszkái közül kifolyó vér és fejnélküli tehetetlen testek eltakarításának gyomorkavaró látványát. Ilyen kevésbé katartikus kivégzést egyetlen forradalom-ábrázolásban sem láttam, s a nyomasztó pátosznélküliségen az sem segít, hogy Danton a legendának megfelelően itt is utasítja a hóhért feje felmutatására, „mert megérdemli”. A rue Saint-Honoré nyomorúságos padlásszobájában talán még nyomorultabban érzi magát a győztes, Robespierre. (A történelmi Robespierre is állandó pszichoszomatikus ideglázzal küzdött válságos periódusokban.) A diadalittas Saint-Just hiába jelenti, hogy „Győztünk! A nép meg sem mozdult!” Robespierre talán tudja, hogy majd az ő kivégzésekor is szó-szerint ezt fogják jelenteni? Hogy Gramscit parafrázálva „halálra győzték magukat”... A népet – a jakobinus pártellenzék mögött álló tömegeket csakúgy, mint a szertelen szekció-harcosokat – sikerült tökéletesen megbénítani. „A forradalom megfagyott” – ahogy Saint-Just írta a saját politikai rendőrsége elől rejtegetett feljegyzéseiben, avagy ahogy Robespierre mondja keserűen Eleonore Duplaynak: „Ha nem tudjuk megcsinálni ezt a Danton-pert, akkor semmit sem ér a forradalom. Ha megcsináljuk... akkor sem.” Külön kegyetlensége Wajda filmjének, hogy azt a nőt, aki Robespierre-t szerethette, ilyen kemény-csontos alaknak ábrázolja (Anne Alvaro). Eleonore Duplay a robespierre-ista történészek leírásaiban ábrándos-szentimentális leányzó, aki a legvéresebb terrort jelentő messidor hónapban (a Robespierre halálát megelőző hetekben) a magányos diktátor egyetlen emberi kapcsolata volt – mely kapcsolat természetesen kizárólag Bernardin de Saint-Pierre érzelmes *Paul és Virginie*-jének együttes olvasására korlátozódott. A filmben Eleonore kíméletlen körmösökkel veri bele remegő öccsébe az Emberi Jogok Nyilatkozatának cikkelyeit. És a kisfiú iskolás hanghordozású recitálásával zárul a film: „Minden politikai társulás célja az ember természetes és elidegeníthetetlen jogainak fenntartása, képességei szabad kibontakoztatása... A szabadság azt jelenti, hogy minden embernek jogában áll kedvére kihasználni minden képességét, csupán embertársai hasonló joga által lévén korlátozva... A gyülekezési szabadság, a véleménynyilvánítás szabadsága, történjék az élőszóval vagy nyomtatásban, olyan szükségszerű következményei az ember szabadságának, hogy maga az a tény, hogy erről külön kell szólni, a zsarnokság túl közeli emlékének a jele...”

A cikk közvetlen elérhetőségei:

offline: [Filmvilág folyóirat 1986/01 17-21. old.](#)

online: [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=5928](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=5928)

Ryan közlegény megmentése

**Válaszd meg az alábbi kérdéseket a film és Takács Ferenc alábbi cikke alapján!**



- Elemzés készítése:** Foglald össze a cikk legfőbb állításait és kritikáit Spielberg filmjével kapcsolatban, különös tekintettel a vizuális megjelenítés és a narratív mondanivaló közötti feszültségre.
- Szereplőábrázolás vizsgálata:** Elemezd, hogyan jelenik meg a mitikus hős archetípusa Ryan közlegény és John Miller kapitány karakterében, és milyen hatással van ez a film érzelmi mélységére.
- Történelmi hitelesség értékelése:** Vizsgáld meg a cikk által említett történelmi rekonstrukció hitelességét és annak szerepét a film esztétikájában. Hogyan járul hozzá a hitelesség vagy annak látszata a film élményéhez?
- Empátia és érzelem:** Vizsgáld meg a cikk állítását, miszerint a látvány "érzéstelenít." Hozz példákat arra, hogyan képes egy film empátiát kelteni vagy azt kioltani, és értékeld, hogy a Ryan közlegény megmentése hogyan teljesít ezen a téren.
- Spielberg narratív hagyománya:** Hasonlítsd össze a Ryan közlegény megmentése című filmet Spielberg más történelmi filmjeivel (például a Schindler listájával vagy az Amistaddal), és vizsgáld meg, mennyire következetes a rendező morális és esztétikai üzenete ezekben a művekben.

Takács Ferenc

#### AZ ÉRZÉSTELENÍTETT LÁTVÁNY

*Spielberg világháborús filmje kiváló hadtörténelmi illusztráció, magasztos hőseposz. De inkább szuggesztív oktatófilm, mintsem katartikus klasszikus.*

Szándéka szerint komoly mondanivalójú, emelkedett erkölcsiségű és nagy társadalmi horderejű filmszériájának újabb darabját forgatta le Spielberg: a *Schindler listája* és az *Amistad* után ezúttal a második világháborúról és az amerikai nép étoszáról – pontosabban a kettő találkozásáról és kölcsönhatásairól – készített filmeposzt.

Eposzához először is kellően mitikus történetre volt szüksége. Ezt Spielberg és Robert Rodat, a forgatókönyv írója Stephen E. Ambrose 1994-es könyvében, a magyarul is megjelent *D-nap 1944. június 6. – A partraszállás hiteles története* egyik lapján találta meg. A kiváló hadtörténész, aki egyébként a film szakértője volt, jegyezte fel – egy zárójeles megjegyzésben – a normandiai partraszállás alábbi epizódját:

*...Bob Niland őrmester a géppuskája mellett halt meg. Egyik bátyja, aki a 4. hadosztály egyik szakaszának a parancsnoka volt, ugyanaznap reggel a Utah-parton esett el. Egy másik bátyja ugyanazon a héten Burmában halt hősi halált. Anyjuk mindhármas haláláról egyszerre kapta meg a hadügyminisztérium értesítését. A negyedik fiú, Fritz a 101. légideszant hadosztályban szolgált, őt hátravezényelték a frontvonalból. (Szentgyörgyi József fordítása.)*

Ez az egyszerre tragikus, egyszerre bizarr eset stilizálódik fel Spielberg filmjének mítoszává, sőt meséjévé – és itt a *mese* betű szerint értendő, ugyanis Ambrose szűkszávú híradását Spielberg és munkatársai bizonyos közkeletű népmeséi-tündérmeséi képletek és szerkezetek szemmeltartásával retusálták és kikerekítették. Az édesanyából szegény tanyasi özvegyasszony lett, a család és a (három helyett ezúttal) négy fiú a gyakori és jellegzetes ír-amerikai Ryan nevet kapta (netalán azért is, mert a film csatajeleneteit Írországból forgatták?), az idősebb fivérek mind elbuktak a nagy próbatételen, csupán a legkisebb fiú, Ryan közlegény diadalmaskodik; segítői ebben a jó tündérek, részben a legmagasabb helyen, az amerikai hadügyminisztériumban, ahol úgy döntenek, hogy egy anyától elég lesz három fiú háborús áldozatnak, a negyediket le kell szerelni és haza kell küldeni édesanyjához, mielőtt ő is a fivérei sorsára jutna, részben pedig az arcvonalban, a partraszállás kellős közepén, ahol John Miller kapitány azt a parancsot kapja, hogy különítményével hatoljon be az ellenséges vonalak mögé és hozza ki a pokolból, az ellenség hátában egy francia kisvárosban bekerített légi-deszantos egység harcálláspontjáról Ryan közlegényt. Őt, a hajdani Ryan közlegényt látjuk – népes családjában, s immár megöregedve és az évek súlyától megtörtén – a film nyitójelenetében: a normandiai amerikai katonai temetőben keresi fel John Miller kapitány sírját, azért az emberét, akinek az életét köszönheti, s aki a maga és katonái életének a feláldozásával mentette meg őt. S Ryant látjuk a film végén is, megint a jelenben, ahogy a sírnál John Miller utolsó szavain töpreng: valóban jó emberként élte le felnőtt életét, valóban kiérdemelte-e az önzetlen áldozatot? Feleségéhez fordul, aki megnyugtatóan: igen, mindig is jó ember volt, derék amerikai. Ennyi a spielbergi népmese naivan érzélgős tanulsága: a háború értelmetlen öldöklés, s értelmet csupán úgy kaphat, ha megmentünk valakit, akár csak egyetlen embert is ettől az értelmetlenségtől. (Megértette ezt a haldokló John Miller kapitány is; halála előtt már tudta, hogy az őt emberként lefokozó háborútól számára is csupán egyetlen megváltás lehetséges, az egyedül értelmes önfeláldozás, Ryan közlegény megmentése az élet és a jószág számára.)

Közben azért történik egy s más: az érzelem, az őszinteség és az önvizsgálat csendesebb pillanatai vad csatajelenetek közé ékelődnek a filmen. A mese ugyanis alkalom vagy – ha őszinték vagyunk – merő ürügy csupán arra, hogy Spielberg egy páratlan szuperprodukción látvány-mutatványban felidézze, mégpedig a lehetséges fokon pontos és hiteles vizuális rekonstrukció formájában, a második világháború egyik sorsdöntő epizódját, a normandiai partraszállást és a hídfőállás körzetében folyó elkeseredett harcokat.

Pénzt, fáradságot nem kímélve, óriási költségek árán zajlott le ennek a mutatványnak az előkészületi szakasza: Kaliforniából szállították át Írországba eredeti Higgins-csónakokat, amelyeket annak idején a partraszálláskor használtak; összegyűjtötték vagy legyártották a Normandiában használt fegyvereket és járműveket; varrattak jó háromezer második világháborús egyenruhát, legyártattak, majd realiztikusan használtra nyűttek több ezer pár katonai bakancsot; betrenírozták az Ír Köztársaság hadseregének hétszázötven tagját statisztának; s végül felépítették az ír tengerparton a normandiai német erődrendszert.

Ugyanígy, ugyanilyen rekonstrukciós szellemben jártak el a hadtörténeti pontossággal megrendezett látvány rögzítése során is. Spielberg és operatőre, Janusz Kaminski olyan látványt tervezett, amely egy negyvenes évekbeli színes filmhíradóra emlékeztet, szürkére fakult színekkel, rázkódó, bizonytalan, ugrálósan kézikamerás összhatással, s a film csatajeleneteiben – különösen az első nagy harci blokk, az Omaha-part Dog Green szektorában folyó öldöklés bemutatásában – ez sikerült is: ha korabeli fényképekkel és híradófilm-részletekkel hasonlítja össze az ember, szinte kísértetiesen tökéletes a hasonlóság.

De ez a rengeteg pénzen és rengeteg tehetséggel létrehozott tökély szinte az első pillanattól kezdve önmaga ellen fordul, ugyanis úgy bilincseli le a nézőt, hogy kioltja empátiáját, úgy hat, hogy közben globálisan érzéstelenít is. Az egészet úgy látjuk, ahogy egy képtelenül bátor és képtelenül szerencsés 1944-beli tv-híradós rögzítette volna a látványt, s az egészet pontosan annyira engedjük hatni magunkra, mint amennyire bármilyen híradós tudósítást: amit látunk, az talán igaz, de ahogy látjuk, az csupán „mozi”, elidegenedetten artisztikus látvány, amelyet idővel csupán esztétikai érdeklődésünk kísér figyelemmel. Irtózatos a fegyverropogás, halnak a katonák rakásra, szakadnak le a végtagok, repülnek a fejek, a karok, a lábak, patakzik, fröcsög, csorog és szivárog mindenfelé a vér – s mindezt valami absztrakt balettnek, hűvösen tökéletes művi látványosságnak, a lehetséges harctéri halálnemek virtuális multimédia-katalógusának dukáló érdeklődéssel nézzük. A szenvedés tökéletes látványából észrevétlenül elszivárgón a szenvedés maga.

Zavartan állok fel a vetítés végén. Ha a film meséjét nézem, eredménye és közlendője gyermeteg álbölcsesség, épületesnek szánt érzélgés; ha a látványát, lebilincselő, a nézőt egy pillanatra el nem engedő felszín, amely önmaga lebilincselő voltán kívül semmi mást nem tud közölni. A második világháború reprezentatív amerikai filmes feldolgozásai mindig *mondtak* is valamit Amerikáról, háborúról, mindkettőről: a *Most és mindörökké* a militarizmus Molochjáról, a *22-es csapdája* a Szervezet és a Gépezet abszurdításáról. Hozzájuk képest a *Ryan közlegény megmentése* szinte felfoghatatlanul paradox mű; páratlanul érdekes és páratlanul üres alkotás. Dicsérni lehet (és kell); menteni menthetetlen.

A cikk közvetlen elérhetőségei:

- ▶ offline: [Filmvilág folyóirat 1998/10 56-57. old.](#)
- ▶ online: [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=3824](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3824)

Oliver Hirschbiegel: A bukás – Hitler utolsó napjai

**Válaszd meg az alábbi kérdéseket a film és Földényi F. László alábbi cikke alapján!**



- **Értelmezési kérdés:** Foglald össze röviden, hogyan viszonyul a szerző a „A bukás – Hitler utolsó napjai” című film hollywoodi stílusú feldolgozásához! Milyen fő kritikát fogalmaz meg a szerző a film kapcsán?
- **Fogalmak magyarázata:** Magyarázd meg a *Vergangenheitsbewältigung* kifejezés jelentését és annak jelentőségét a német történelem feldolgozásában a szöveg alapján! Hogyan viszonyul Magyarország ehhez a folyamathoz a szerző szerint?
- **Filmkritikai elemzés:** Vizsgáld meg a szöveg alapján, milyen különbségek vannak Eichinger és más rendezők, például Syberberg, Fassbinder vagy Szokurov Hitler-ábrázolása között! Milyen módszerekkel közelítettek a témához, és ezek hogyan hatnak a nézőre?
- **Kultúrákritikai kérdés:** Fejtsd ki, hogyan vélekedik a szerző a szórakoztatóipar hatásáról a történelmi témák feldolgozására! Használj példákat a szövegből (pl. *Schindler listája*) a véleményed alátámasztására!
- **Történelmi szemléletmód:** A szöveg szerint Eichinger a lakáj (Traudl Junge) szemszögéből mutatja be Hitlert. Hogyan befolyásolja ez a nézőpont a történelmi események értelmezését? Milyen lehetőségeket mulasztott el a szerző szerint ezzel a megközelítéssel?
- **A film műfaji besorolása és célja:** Elemezd, hogy Oliver Hirschbiegel *A bukás* című alkotása mely műfaji elemeket ötvözi (történelmi film, életrajzi dráma, pszichológiai portré), és hogyan határozza meg a film célját a nézői perspektíva alakításában.
- **Traudl Junge nézőpontja és a személyes felelősség kérdése:** Vizsgáld meg, milyen hatással van a történetmesélésre, hogy a fiatal Traudl Junge szemszögéből követhetjük az eseményeket. Hogyan jelenik meg a személyes felelősség és a bűn felismerésének témája?
- **A hatalom mechanizmusai és manipulációja:** Elemezd, hogyan ábrázolja a film a hatalom dinamikáját a Führer környezetében. Milyen pszichológiai és társadalmi mechanizmusok vezetnek ahhoz, hogy a szereplők behódolnak Hitler akaratának?
- **Történelmi események emberi aspektusai:** Vizsgáld meg, hogyan mutatja be a film az orosz bevonulás előtti napok eseményeit és azok hatását a bunker lakóira. Milyen módszerekkel emeli ki a szereplők emberi drámáit a történelmi kontextusban?
- **Gonoszság és hétköznapi élet:** Elemezd a film azon ábrázolásmódját, amely a náci döntéshozók tetteit a hétköznapi keretek között mutatja be. Hogyan szolgál ez magyarázatként a gonoszság természetére, és milyen etikai kérdéseket vet fel?
- 

Földényi F. László

## A FÜHRER INASAI

*A német nép második világháborús szenvedéstörténete egészen a legutóbbi időkig tabunak számított, Hitler végóráinak bemutatása nemkülönben.*

Úgy látszik, immár nemcsak a holokausztra, hanem a múlt (pontosabban a II. világháborús bűnök) feldolgozására is rátelepedett a szórakoztatóipar. A témához illően természetesen ezúttal sem vállalja a komédiásnak (a ripacsnak) az álarcát; inkább a tragikus színész maszkjában tetszeleg. A végeredmény ennek megfelelően: melodráma a javából.

*Vergangenheitsbewältigung*: ez a hangzásra amúgy rettenetes kifejezés olyasmire utal, aminek a magyarban még nincsen megfelelője. A múltnak nem egyszerűen a feldolgozását jelenti, hanem a vele való birkózást és a fáradtságos legyőzését is. A németek (pontosabban: a nyugat-németek) évtizedek óta gyakorolják ezt. Hogy mennyire sikeresen, azt tegyük zárójelbe, miként azt is, hogy a nyilvános küzdelem (birkózás, legyőzés) áthatotta-e a maradéktalanul a privátszférát is, a zsigerekig (azaz ösztönös reakciókig) bezáróan. Ezúttal fontosabb az, hogy Németországban végbement valami, ami Magyarországon elmaradt. És mivel a németek már túl vannak ezen, várható volt, hogy a múlt feldolgozásának e folyamatába előbb-utóbb a szórakoztatóipar is benyomul. Az ezzel járó veszély persze nem elhanyagolandó: A bukás készítőinek is jóelőre fel kellett készülniük a vádra (ami nem is váratott magára), hogy filmjükkel Hitlert megengedhetetlen perspektívába állítják vagy akár heroizálják is. De gyanítom, a válaszukat is jó előre megfogalmazták, s joggal hivatkoztak arra, hogy a *Vergangenheitsbewältigung* Németországban elég éretté tette a lakosságot arra, hogy a fordított perspektívától ne zavarodjon meg s ne álljon át egyből a túlsó oldalra. (Hogy milyen lehet e film fogadtatása a volt NDK-ban, ahol éppen ezekben a hónapokban soha nem látott mértékben tört előre a szélsőjobboldal, arról nincsenek híreim.)

Mindez rendjénvalónak is látszik. Végül is felesleges azon búsongani, hogy világszerte a tömegkultúra látásmódja lett egyre meghatározóbb az úgynevezett magas kultúra képviselői számára is. Ami kevésbé rendjénvaló, az az, hogy a szórakoztatóipar parazita módjára úgy telepszik rá bizonyos témákra, hogy azokat nem egyszerűen felhasználja és alkalmazza, hanem közben akaratlanul ki is forgatja őket. A holokauszt kapcsán a Schindler listája lett a klasszikus példa: az Indiana Jones-filmek logikáját alkalmazva a rendező sikertörténeté írta át a huszadik század egyik nagy kudarcát. Megengedően fogalmazva: Spielberg el akarta hitetni a világgal (és sikerült is neki), hogy szentimentális maszkja mögött egy Kertész Imre vagy egy Primo Levi rejtőzik. Szigorúbban: e bújócskával a holokausztot végső soron a náci-logikának szolgáltatva ki. (Hogy egyébként a filmbeli Schindler mennyire a fiktív Indiana Jones alteregója, azt egy most megjelent könyv bizonyítja, amely meggyőzően dokumentálja, hogy Schindler a valóságban német kém volt, a megmentett zsidók listáját ő maga állította össze saját védelmében. Vö. David M. Crowe: Oskar Schindler: The Untold Account of His Life, Wartime Activities and the True Story Behind the List, New York, 2004.)

\*

Pontosan ugyanilyen érzések kerekedtek felül bennem Oliver Hirschbiegel filmjének megtekintése közben is, amelyet azonban szívesebben társítok a forgatókönyvíró Bernd Eichinger nevével. Hadd szögezzem le előre: e filmben engem egyáltalán nem a perspektíva alkalmazása zavart. Ellenkezőleg, nagyon is örültem, hogy Hitler alakjáról valaki végre elkezdte letépkedni a rárakódott előítélet-jelmezeket, amelyek pedig a figurától már elválaszthatatlannak látszottak. Nem, engem az zavart, hogy e dicséretes

vállalkozást Eichingerék csakis úgy tartották végrehajthatónak, hogy közben a hollywoodi látásmódnak áldozták fel saját önálló elképzelésüket. A film bemutatójakor Eichinger azt nyilatkozta, hogy régóta attól rettegett, nehogy valamelyik hollywoodi rendező mutassa be, milyen is volt a Harmadik Birodalom bukása. De gyanítom, nem azért rettegett, mert tartott attól, hogy az amerikaiak elbagatellizálnák a témát, hanem mert ő maga akart egy „hollywoodi” filmet készíteni. (Az Interneten is olvasható a Hollywood Reporter cikke, amely minden idők egyik legjobb háborús filmjének nevezik A bukást.)

Eichingernek, aki amúgy nem nagy művész, támadt egy vitathatatlanul eredeti ötlete, de ettől annyira megijedt, hogy egyből odamenekült, ahol a legnagyobb védelemre számíthat: a szórakoztatóiparhoz. És nem tartom kizártnak, hogy lelke mélyén a forgatókönyvet Oliver Hirschbiegel helyett szívesebben bízta volna Spielbergre. És jól is tette volna. Hiszen ha mást nem, e film merő kulisszaként ható külső jeleneteit (az utcai csatákat, a kórtermeket stb.) Spielberg biztos, hogy ezerszer látványosabban forgatta volna le.

Eichinger egy politikailag rendkívül kényes, és igen nagy körültekintést igénylő témához nyúlt. Hitlert hangsúlyozottan privátemberként állította előtérbe, s a majdnem lehetetlenre vállalkozott. Próbáljuk meg beleélni magunkat a Vezér helyzetébe, s ne a jövő felől nézzük és a vesztest lássuk benne, akiről a történelem már régen meghozta az ítéletét, hanem a vesztesre álló embert, aki még nem sejti, hogyan vélekednek róla a későbbi generációk. Vegyük észre az államfő mögött a magánembert, a hadvezér mögött a hús-vér halandót. Vagyis a szerepek mögött a csupasz egzisztenciát.

Képes-e félni a zsarnok? És hogyan fél? Izzad a tenyere? Vagy a hónalja? (Mint Szokurov Molochjában.) S ekkor milyen szaga lesz? És vajon milyen a szájszaga, ha olyan keveset eszik? És milyen a frizurája felkelés után, mielőtt megfésülködne? Van-e a hátán pattanás? És így tovább. Megannyi kérdés, s ezek éppúgy irányulhatnak a gondolataira, a kósza ötleteire, a vágyaira, mint arra, hogy van-e aranyere és milyen a nemi szerve. Mert Hitler éppúgy emberből készült, mint azok, akiket ő maga nem vett emberszámba – s a széklete éppúgy nem különbözik az áldozataitól, mint a félelme, a rettegése vagy éppen a fájdalma. Hitlert azonban így nem szoktuk magunk elé képzelni. Az utókor – s ebben a Hitlert gyűlölők vagy az őt istenítkők között nincsen különbség – képeket lát az ember helyett, egy szobrot, egy idolt, amely az örökkévalóság égboltján kering. Azzal, hogy Hitlert eltérítette erről az égi pályáról és földközébe hozta, Eichinger vitathatatlanul nagy horderejű döntésre szánta el magát. Bruno Ganz pedig óriási segítséget nyújtott neki: végre egy nézhető Hitler, akinek a láttán a néző nem kezd el nevetni vagy fintorogni. Nem könnyű feladat, hiszen maga a valóságos Hitler úgyszólván eleve egy karikatúra benyomását kelti. Chaplin a könnyebbik végén fogta meg a dolgot; Bruno Ganz ezzel szemben komolyan vette a megformálandó figurát – olyannyira, hogy saját bevallása szerint meg is ijedt attól, hogy ezentúl semmilyen szerepben nem fogják többé másként látni, csakis Hitlerként. S ha hozzávesszük a többiekét: Schenck doktort, Speert, Magda Goebbelst, Mohnke tábornokot, Krebs tábornokot vagy Eva Braunt („Ő volt Németország legboldogtalanabb asszonya. Egész életét Hitlerre várakozva élte le”, mondta róla később Erich Kempka, Hitler sofőrje), akkor el kell ismernünk: nem panoptikumfigurákat látni (mint például Szokurov Molochjában, ahol a vezérkart alakító színészek, Hitlert is beleértve, kevésbé jól játsszák el a figurákat), hanem hús-vér embereket, akik számíthatnak mások empátiájára. (Goebbels a nagy kivétel, aki e filmben nézhetetlen karikatúra, s ennek megfelelően semmilyen emberi gesztusa vagy megnyilvánulása sincsen – ami persze így ellentmond a film logikájának.)

Egyszóval embereket látni, még hozzá hangsúlyozottan emberi látószögéből. És ez az a pont, ahol a film végül is megbicsaklik. Mert nem egyszerűen csak „emberi” ez a látószög. Két évszázaddal ezelőtt, *A szellem fenomenológiájában* Hegel ezt írta: „A lakáj számára nem létezik a hős; de nem azért, mert az nem hős, hanem mert ez – lakáj, akivel amannak nem hősként van tennivalója, hanem evő, ivó, öltözködő emberként, az igények és elgondolások egyedisége terén.” Ebben a filmben Eichinger is a lakájnak (pontosabban: Traudl Jungénak, Hitler titkárnőjének) a látószögéből mutatja be Hitlert. De a baj az, hogy ő maga is kizárólag ebből a látószögéből hajlandó nézni, és hallgatólagosan azonosul a naiv és butácska, de azért derék és jóra való lánnyal. És ezzel egy hatalmas lehetőséget játszott el – egy olyan lehetőséget, amellyel mások nagyon is tudtak élni. Például Hans-Jürgen Syberberg, aki 1976-ban készítette el monumentális Hitler-filmjét (*Hitler, egy film Németországból*), amelyet olyan egymástól nagyon különböző gondolkodók neveztek minden idők legjobb Hitler-filmjének, mint Michel Foucault vagy Susan Sontag. Syberberg ebben a filmben senkire sem bízta rá Hitler szerepét: néha, egy-egy rövid időre dokumentumfilmekből vág be részleteket, egyébként bábu helyettesíti a vezért. Föllépteti viszont Hitler inasát, aki húsz percen át mesél a kamerának Hitler szokásairól, ruhatáráról, rigolyáiról, a magányáról, emberi gesztusairól, a makacsságáról vagy éppen az inassal folytatott civódásairól. Itt is a lakáj perspektívája érvényesül – ám Syberberg (Brecht egykori tanítványaként!) ezzel nem azonosul. És ily módon valóban páratlan tettet hajt végre: egyfelől végre emberközelből láttatja a zsarnokot, másfelől azonban éppen ezzel magát a Hitler-jelenséget is differenciáltabbá teszi, amitől végső soron a német történelem e szakasza lesz érthetőbb.

*A bukás*ban ezzel szemben Eichinger megelégszik a pusztán emberközeliséggel. De mivel azonosul a lakájjal, a német történelem megértését az égvilágon semmivel sem segíti elő. Ellenkezőleg: a háború, a fasiszta mozgalom, a német felelősség vagy Európa sorsa itt csupán annyiban játszik szerepet, amennyiben ez Hitler magánéletét (érzelmeit, személyes sorsát, habitusát, legintimebb emberi viszonyait, stb.) érinti. De mivel a témából következően kénytelen kitérni a német sorsra és történelemre is, ezért közhelyekbe gabalyodik, s a nézőt is közhelyekkel traktálja. Ehhez pedig – háborús filmről lévén szó – legalkalmasabb eszköz a giccs. És ezzel a rendező nem fukarkodik. Giccsesek a kültéri jelenetek, a harcok, giccses Peternek, a kisfiúnak az egész filmen végighúzó betéje, giccsesek a sebesülteket ábrázoló jelenetek, giccses az áprilisi napfényben előbújó hóvirág, a kórteremben gubbasztó magatehetetlen öregemberek látványa pedig már elviselhetetlenül szirupos. Giccses a filmvégi felirat a hatmillió zsidóról, akik közül a filmben egyet sem látni (hála istennek, mert a zsidó vonal is giccs lett volna a javából). És hiába tudjuk, hogy a bunkerben valóban volt tánc és ivászat is, mindez itt nyomasztóan giccses – ellentétben Visconti *Istenek alkonya* (1969) című filmjének hasonló jelenetével, ahol ennek megvolt a funkciója. A mulatozás és a tánc itt nem a kicsapongás élményét kelti fel, hanem csupán azt mutatja be, hogy milyen a kicsapongás. És giccses persze az a megoldás is, amit Wim Wenders olvasott Eichinger fejére, nevezetesen hogy sok vért, agyvelőt és halált látni itt közvetlen közelből, de Hitler halálát diszkrétan mégsem mutatja a rendező. Itt tényleg a lakáj perspektívája érvényesül. (Tudomásom szerint egyébként Wim Wenders az egyetlen, aki határozottan elutasította *A bukást* – mások vagy elkenték a problémát, vagy – mint Frank Schirrmacher, az FAZ-ben – egyenesen „mesterműnek” kiáltották ki a filmet.)

És mitől giccses mindez? Mert abban a pillanatban, amikor a kamera elfordul Hitlerről, a rendező tanácstalanná válik, s hogy ezt leplezze, mutatóját a magasba tartva pedagógust

játszik: lám-lám... És ez leplezi le őt a legjobban. Syberberg attól nagy művész, amitől Eichinger nem az: hogy neki valóban voltak gondolatai a német történelemről.

Lehetett volna persze más választása is. Például ha egyáltalán nem érinti a német történelmet, amit úgyis ismer mindenki, s helyett tényleg Hitler személyes drámájára (sorsára) koncentrált volna. Ha Fassbinder készítette volna ezt a filmet, biztos, hogy nagy emberi drámát láthattunk volna, anélkül, hogy fölmentette volna Hitlert. Emiatt tartom sikerültebbnek Szokurov Molochját is: az orosz rendező, bár gyengébb szereplőgárdával dolgozott, mint Eichinger, mégis biztosabb érzéssel kerülte el a német történelembe való belegabalyodást. Azzal, hogy Hitlerről és közvetlen környezetéről „kamaradrámát” forgatott, paradox módon többet mutatott meg a német történelemről, mint Eichinger, aki nem volt képes ellenállni a külsődleges szempontoknak. Szokurov azonban, miként Fassbinder vagy Syberberg is, nagy művész és nagy pszichológus. Eichinger pedig nemcsak művésznek gyenge, hanem pszichológusnak is. Ráadásul nem tudja azt az alapvető igazságot sem, hogy sokszor – és éppen a művészetben – a kevesebb a több. A német történelem emiatt itt romantikus melodrámmá silányul: romantikus figura benyomását kelti Hitler (a filmben mindig dühöng, mert a környezete folyamatosan felbosszantja – ő viszont mindenkit szomorúvá tesz), romantikus alak Speer, romantikus az öngyilkosság, Mohnke tábornok olyan, mint Kleist Homburg hercege, stb. stb.

Van persze sok vitathatatlanul jó jelenet is e filmben. Nagyszerű Bruno Ganz alakítása – az általa formált figurában valóban benne rejlik egy dráma lehetősége. Kiválóak a bunker lépcsőin mászkáló figurák – mintha kísértetek lennének. Szép a Hitlerjugendes fiú és lány közös öngyilkossága, miközben zenei kíséret mellett Eva Braun leveléből hallani részleteket; szép a középkori haláltáncra emlékeztető utolsó jelenetek némelyike; és jó az a jelenet is, ahol a rendőrök civil dezertőrtöket lönek le. A Goebbels-gyerekek meggyilkolása már kérdéses; talán éppen attól nem olyan megrendítő, nagyon is érezni a szándékot, hogy most meg kell rendülni. Egyszóval a rendező és a forgatókönyvíró folyamatosan egyensúlyozni próbál. A jó betétek jelzik, hogy kitűnő kézművesek mind a ketten, s a forgatókönyvírás mesterségét ők is elsajátították. De a film egésze azt bizonyítja, hogy mindez kevés a művészethez. Syberbergre vagy Fassbinderre visszautalva: a művész akár hibákat is megengedhet magának. A kézműves az, aki mindig tökéletes akar lenni.

\*

Két évvel A bukás előtt a történész Jörg Friedrich közzétett egy könyvet, amelynek éppolyan drámai címe volt, mint A bukásnak: Tűzvész (Der Brand). A szövetséges légierőknek a német városokra zúdított bombaözményét mutatta be a könyv, részletesen taglalva a német városok pusztulását, a több mint félmillió német polgári áldozat halálát, fölvetve az igazságtalan megtorlás kérdését is. A könyv kapcsán kirobbant németországi vita 2002 őszén pontosan megmutatta, hogy még ma is tabusértésnek számít a „német szenvedés” elemzése. E témát ugyanis eddig előszeretettel a jobboldal sajátította ki, s miközben látszólag a „német szenvedést” tárgyalta, valójában revansista célok lebegtek előtte. A baloldal számára pedig azért lett tabu a téma, mert a jobboldal végig úgy lebegtette a „szenvedés” kérdését, hogy közben nem tiszta lapokkal játszott. Jörg Friedrich ezzel szemben egyértelműen szétválasztotta

a szenvedés és az erkölcsi felelősség kérdését (s már öelötte ugyanezt megtette az irodalomban Hans Erich Nossack, Gert Ledig, Dieter Forte vagy W. G. Sebald is, a filmművészetben Syberberg vagy Lars von Trier), és egyiket sem játssza ki a másik rovására. Pozitív újdonságnak számított, hogy a németeket nem mentette fel, hanem a bűneiket *hangsúlyozva* elérkezettnek látta az időt arra, hogy a szenvedésükről is írjon.

Bernd Eichinger a megfelelő időben bocsátotta útjára a filmet. Azt is mondhatnám, Jörg Friedrich könyvére várt, hogy annak védelmét élvezve beússzon a német köztudatba s hasonló vitákat serkentsen. Ám amíg Friedrich mélyreható és önálló kutatásokat végzett, addig Eichinger már meglévő elvárásokra épített s olyan reakciókra apellált, amelyeket nem ő váltott ki. Tudta előre, hogy úgy sért tabukat, hogy közben egy ilyen téma kapcsán már el is várják a (nem eltúlzott!) tabusértést. Sejthette azt is, hogy ami húsz-harminc évvel ezelőtt elképzelhetetlen lett volna (Hitler mint magánember, aki ráadásul nincsen démonizálva sem), az mindenképpen üdvözlendő egy olyan világban, amely végleg hátat fordított a hatvannyolcas generáció éthosának, és amely a világ újraértelmezése helyett az effektusok halmozására és a szórakoztató figyelemelterelésre törekszik. Bizonyos értelemben Hitler is a szórakoztatóipar kelleke lett. *A bukás* vitathatatlanul a német Vergangenheitsbewältigung több évtizedes folyamatának egyik nevezetes állomása. De immár nem annyira a német történelemről világosítja fel nézőit, mint inkább nem szándékolt tükröt tart a szórakoztatóiparnak: íme, nincs olyan téma, amelyet kellő rátermettséggel, technikával, színészi játékkal, pénzzel, propagandával, ügyes forgatókönyvvel és álságos magatartással ne lehetne meghódítani és gyarmatosítani.

A cikk közvetlen elérhetőségei:

- ▶ offline: [Filmvilág folyóirat 2005/02 46-50. old.](#)
- ▶ online: [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=4801](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4801)

Richard Attenborough: Gandhi

**Válaszd meg az alábbi kérdéseket a film és Ágh Attila alábbi cikke alapján!**



- Összefoglaló készítése:** Írj egy rövid összefoglalót az indiai történelem és Gandhi személyének bemutatásáról a szöveg alapján. Foglald össze a film és a valóság közötti legfontosabb különbségeket!
- Elemző kérdések megfogalmazása:** Állíts össze öt elemző kérdést a szöveg alapján, amelyek segítenek a Gandhi-film és a történelmi valóság közötti eltérések mélyebb megértésében.
- Érvelő esszé írása:** Készíts egy rövid érvelő esszét arról, hogy miért fontos a történelmi filmekben a valósághűség, vagy hogy mennyire megengedhető a dramatizálás a szélesebb közönség elérése érdekében.
- Társadalmi és gazdasági hatások vizsgálata:** Elemezd Gandhi gazdasági intézkedéseinek hatásait az indiai falvak életére, és hasonlítsd össze a mai gandhista gazdaságtani nézetekkel.
- Karakterelemzés készítése:** Elemezd Gandhi személyiségének kettősségét, ahogyan a szöveg bemutatja: a modern műveltségű ember és az indiai tradíciók képviselőjének szerepét.

Ágh Attila

**INDIAI TÖRTÉNELEM – KEZDŐKNEK**

Világsiker a Gandhi -film. A hazai néző is nehezen tudja kivonni magát a hatása alól, egyszerre szenzációs és köznapi, történelmi és jelenkori, közérthető és sejtelmes távlatokat felnagyító. A film minden igényt kielégít, aki először hall az újkori indiai történelemről, azt éppúgy lebilincseli, mint azt, aki a történet főszereplőit korábbi olvasmányából ismeri és meglevenedni látja természetes környezetükben. Végre láttunk egy jó, politikusán történelmi filmet, ünneprontás lenne a szigorú, kötözködő kritika. És mégis, az indiai sajtó nagyon is mérsékelt lelkesedéssel fogadta a filmet. Alig ismerték fel benne a saját történelmüket, s benne Gandhi hiteles alakját is hiába keresték, bár mindenki elismerte, hogy a külföldieknek sokat nyújt ez a film a modern India megismerésében. Hogy kinek van itt igaza? A világszerte ünneplő közönségnek vagy a hűvös indiai fogadtatásnak? Szerintünk az igazság nincs középúton, hanem erősen közelít az indiai felfogáshoz, amely egy nyugati gyártmányú Gandhi mítoszt lát ebben a filmben.

A félmeztelen fakír

Gandhit Churchill nevezte félmeztelen indiai fakírnak, de aligha csak a saját véleményét fejezte ki ezzel. Az angolok így látták, és ma is így látják Gandhit, akkor is, ha a megvetést jórészt már a csodálat váltotta fel. Pedig Gandhi ugyanolyan nyugatias műveltségű ember volt, mint bárki korának Angliájában, s amikor Dél-Afrikában politikusként megkezdte pályáját, öltözéke is megfelelt egy kifogástalan gentlemannel kapcsolatos előírásoknak. Ám amikor hazatért, s elkezdte magának felfedezni Indiát, az öltözéke és a viselkedése egy csapásra megváltozott, s csak a briliáns jogi érvelése sejteti, hogy nyugatias műveltsége nemcsak túlélte, hanem katalizálta is ezt a csodálatos átváltozást. Hallgassuk meg magát Gandhit a Kongresszus Párt tanácskozásán! Ő volt az első, aki belátta, hogy nyugatias öltözékű és viselkedésű entellektüelek kis csoportja sem megérteni, sem mozgósítani nem tudja az indiai tömegeket. A beszéde után gyorsan változik a szín: a Kongresszus Párt vezetői maguk is hagyományos indiai öltözéket vesznek fel, legalábbis a „nép közé járás” idejére.

Gandhi öltözéke nem külsőség, hanem kommunikáció. Azonosulás saját népével, nem pusztán külsőség, bár a külsejében is megmutatkozik. Nem az európaiaknak szóló jelkép, hanem indiai tömegeknek, amelyeket ő tudott először mozgósítani, a politikába bevinni és hatalmas erővé változtatni. Ez Gandhi titka, és ebből a film nagyon keveset árul el, mert nagyon kevés köze van az indiai valósághoz. Gandhi megpróbálja meggyógyítani, összeforrasztani a társadalom szétroncsolt szövetét: a szövés-fonás nem keleties hóbort, hanem a legjózanabb gazdasági döntés, amely a legérzékenyebb pontján érintette a gyarmatbirodalmat, akár csak a sólepárlás. A filmben csak azt látjuk, hogy Gandhi és követői állják az ütést, s azt nem értjük, hogy ő üt nagyobb és keményebbet. Nemcsak politikai manifesztációkkal, hanem jól megfontolt gazdasági akciókkal. A „félmeztelen fakír” nem írt gazdasági értekezéseket, de mindenkinél jobban ismerte a függőség gazdasági mechanizmusát, és sorra vágta el ezeket a kötelékeket. Több mint három évtizeddel a halála után az egész világ közgazdaságtana újra felfedezte Gandhit, a falvak önellátásának fokozása, a falusi önkormányzat kiépítése, az alapvető szükségletek kielégítése, a mezőgazdaság és a kisüzemek fejlesztése a mai „gandhista” gazdaságtan credójává vált. Gandhi nem a tradicionalizmus lázadása a modernség ellen, nem a xenofóbia képviselője az örök indiai lélek nevében, hanem az indiai tradíciók rejtett, potenciális dinamizmusának kibontakoztatása egy modern műveltségű ember szellemvilágában. A „tradicionalizmusra” apelláló „gazdaságtanánál” ma sem tudnak jobbat az elmaradott országok „modernizálására”.

A film tehát nem a reális, hiteles Gandhit mutatja, hanem a jóság és erőszakmentesség – kissé ravasz – prófétáját. A jó és a rossz küzd a filmben, mint valamennyi szélesvásznú superprodukcióban, megannyi modern népmesében. Újra és újra ismétlődnek Gandhi alakjához kötöttek a jöttem, láttam, győztem sémái, a könnyű, gyors sikerek sorozatai, a jóság ellenállhatatlan rohamai a gonosz bástyái ellen. Gandhi nem igazi ember, hanem istenember, azaz Megváltó. A Jézus Krisztussal való párhuzam olyan nyilvánvaló, hogy aligha lehet véletlen. A szelídség és jóság modern prófétája fel is idézi a bibliai bölcsességet: tartsd oda a másik orcádat is. De az sem lehet véletlen, hogy a nyugati publikum felismeri ezt, ráérez a „félmeztelen fakír” mögött felsejlő Krisztus-figurára – a Gandhi -film világsikerének egyik nyitja föltétlenül ez.

Gandhi alakja így mítosszá emelkedik, s mégpedig – félek – nem is indiai, hanem európai mítosszá. Afféle szupersztárrá, mint Jézus Krisztus a vallásos tárgyú, áltörténelmi superprodukciók világsikere idején, így ez a film még hatásosabb is, mint a *Tíz parancsolat*. De jó esetben sem több, mint az igazságosságért küzdő hős szimbolikus alakja, aki éppen indiai,

azonban annyira általános emberi, hogy minden néző úgy vélheti, Gandhi az övé is. Pedig általános emberi csak az lehet, ami egy történelmi *itt és most*-ban reális, annak a saját törvénye szerint. Az indiai történelem sem ismeri a jó és rossz elvont küzdelmét, sehol a világon sem találkozunk a „meztelen”, közvetlen formában elérhető és kézzelfogható jósággal és igazságossággal. Fájnak az igazságosság és jóság könnyű győzelmei, mert túl gyorsak és szenzációsak ahhoz, hogy követhetők legyenek, hogy közülük lehessen a valóságos élethez. Nem is ismerik fel bennük saját harcaikat az indiaiak, ahogy a saját világukat sem abban a szép, romantikus szegénységben, amelyet a film élénk tár. *Aki csak egyszer is látott valódi indiai nyomort, az tudja, hogy ez a nyomor szívfacsaró, lehangoló, égbekiáltó, és hiányzik belőle a tisztas szegénység minden derűje és romantikája.* Gandhi a hétszázezer nyomorgó indiai falu képviselője volt, s ha megszólalt, úgy fejezte ki magát, hogy ezek a tömegek megértsék, s nem az üdvhadsereg számára írt gegeket.

A könnyű Gandhi alakja onnan ismerhető fel, hogy nem szegélyezik az útját konfliktusok. Ahol megjelenik, azonnal elfogadják, felismerik benne a vezért – vagy ha tetszik, a Megváltót –, és követik hívó szavát. A Kongresszus Párt többi alakjai elhalványulnak, díszletté válnak Gandhi mellett, ahogy az egész film megsínyli a díszletszerűséget. A valóság ezzel szemben az, hogy Gandhi mindenütt igen nehezen nyert csatát, s a történet többi főszereplői a saját jogukon is kimagasló történelmi egyéniségek voltak. Közülük legalább egy, mégpedig Nehru, maga is Gandhi -méretű figura, akit Gandhi is így kezelt és becsült. De viszonyukat végestelenségig éles konfliktusok kísérik, amelyek több ponton közeljutottak a szakításhoz, s az utókor ma is vitatja, hol hibázott Gandhi és hol Nehru. Nehru nagyra becsülte, de nem isteníttette Gandhi t, többször is szembefordult vele és a gandhizmussal, márpedig ki tenné Nehrut a „gonoszok” közé?

Dzsinnah, a Moszlim Liga vezére az más, ő kezdettől fogva csak szenvedélyes és fanyalgó a gandhizmuson és csak a végén mutatja meg az igazi arcát, nyíltan átlép az ellenség, a gonoszok soraiba. Ez is messze van a történelmi igazságtól, de hogy a Gandhi -film mindenütt a legkisebb ellenállást keresi, az főleg abból tűnik ki, hogy elkerüli a találkozást azokkal, akiknek alakja valódi kihívást jelentett Gandhi számára. Elég csak B. R. Ambedkar és Gandhi vitáját említenünk, amely egyike volt a kor legszikrázóbb ideológiai összecsapásainak Indiában. Az „érinthatatlenné” kérdését Gandhi a személyes példamutatásával és haridzsánokká (isten emberei) való átkeresztelésével sem tudta megoldani, s ez az életműve egyik nagy kudarca. Ambedkar előre megjósolta ezt, s az érinthatatlenné harci programját az osztályharc terminusaiban fogalmazta meg. Elkerüli a film Gandhi és Bharat Singh találkozását is a siralomházban, ahol az utóbbi mint a fegyveres harc vezetője a kivégzésre vár, s akit Gandhi nem tud meggyőzni, hogy életéért adja fel elveit. De a mai India nemzeti hőisének tekinti Subhas Chandra Bose-t is, aki az Indiai Nemzeti Hadsereg vezetője volt, és a második világháború alatt küzdött seregével az angol gyarmatosítók ellen. Gandhi nem az egyetlen, hanem a legfényesebb csillag volt az indiai függetlenségi harc égen, első volt az egyenlők között.

## A megszelídített történelem

A Gandhi -film nem a történelmet kívánja ábrázolni. Fából vaskarika ez, hiszen ezt teszi. Csak nem a megtörtént, hanem a megszelídített történelmet ábrázolja, hogy még a legérzékenyebb angol néző se rohanjon ki felháborodva a moziból. Gandhi, a Megváltó a jóság

elvonat alakja is, meg a dokumentarista igényű, a részletes pontossággal rekonstruált történelmi harcok főszereplője is. A jók és gonoszok közötti választóvonal semmiképpen sem állítja szembe az angolokat és az indiaiakat, a jó oldalán felbukkannak a Megváltó angol tanítványai és a gonosz végrehajtói szerepkörében csak indiaiakat látunk. Még az indiai alkirály is „átkozottul liberálisnak” tartja magát, s csak szegény Dryer tábornok számítható a gonoszok közé, aki az amritszári vérfürdőt elrendelte. Ez az egyetlen pont, ahol a film nemcsak szépíti és szelídíti, hanem hamisítja is a történelmet: a vérfürdő után a tábornok bíróság előtt áll, s a kihallgatás után az a benyomás marad a nézőben, hogy ez aztán még a jóérzésű angoloknak is sok volt. A valóságban az történt, hogy a tábornokot felmentették – bár a Hunter-bizottság szerint „kissé szigorúan” járt el –, és később kitüntetéssel nyugdíjazták.

A jóság prófétájának még igazi ellenfelei sincsenek a filmben, az imperializmus nem több egyetlenegyszer említett szóviccnél. Ha nem is kívánjuk meg Attenborough-tól, hogy élesen antiimperialista filmet forgasson, de annyival azért tartozott volna, ha nem is a történelmi hűségnek, de Gandhi emlékének, hogy a gyarmatbirodalom angol arcát megmutassa, hiszen a képsorok alapján inkább az hihető, hogy India mindig ilyen volt – szegény és elmaradott, ámbár misztikus és egzotikus ahelyett, hogy az tűnne ki, milyen nyomorulttá tették, mégpedig az angolok. Az angolok a filmben mindvégig távol állnak mindenféle vértől, szennytól és piszoktól, igaz, hogy nem értik Indiát, miközben nagy jóindulattal „modernizálni” akarják.

Szolgáljon erre a képtelenségre példaként a világtörténelem egyik legnagyobb öldöklése. A brit kormány 1947. június 3-án elfogadta a Mountbatten-tervként ismert törvényt India függetlenségéről. Az eredeti terv szerint India 1948 júniusában vált volna függetlenné, de 1947. június 4-én Mountbatten, az utolsó alkirály a sajtókonferencián váratlanul bejelentette, hogy ez jóval korábban, 1947. augusztus 15-én meg fog történni. Ekkor már évek óta folyt a Kongresszus Párt és a Moszlim Liga vetélkedése a politikai színtéren, amit az angolok divide et impera stratégiája váltott ki, s ez az állapot egymás ellen hergelte a hindukat és moszlimokat India-szerte. S amikor eljött a függetlenség napja, amelyet hirtelen előre hoztak, sehol sem volt még megszervezve az indiai közigazgatás és rendőrség, az angol katonaság pedig, amely két évszázadon át igazán tudott „rendet tartani”, lábhoz tett fegyverrel állt. A függetlenség percétől kezdve, úgy mond, semmi közük sem volt a belviszályokhoz. Ki ölte meg a több milliónyi menekültet az augusztus 15-én éjfélkor létrejött határ mindkét oldalán? Indiaiak ölték egymást, de a történelmi felelősség most is, itt is az angoloké, akik hullákból hegyeket emeltek a két ország közé, amelyeken még most sincs hágó Pakisztán és India között. A film, sajnos, itt is a fecsegő felszín mutatja, s hallgat a mély.

### Könnyű Gandhi– súlyos tanulságokkal

A Gandhi film mégiscsak nagy film, igaz, hogy jórészt a rendező szándékai ellenére. Az európai világ olyan kevésbé ismeri a nem-európai világot, hogy egy ilyen film hatalmas réseket vághat a közöttük levő elválasztó falon. A film dokumentarista jellege és szuperproduktív technikája a nyugati nézőben megdöbbenő hatást vált ki, ki-ki felfedezi magának Indiát. Ez főképp nem a rendező, hanem Vithalbhai Jhaveri érdeme, aki Gandhi útját követve bejárta Indiát, több évi munkával minden helyszínt gondosan rekonstruált, s így a film részletei nagy pontossággal idézik fel Gandhi alakját, a történelmi hűséggel csak a film egészét illetően van baj.

Az indiai szegénység mélyebb és reménytelenebb ugyan, de már a látottak is megrázzák a nézőt. Dryer tábornokot felmentik ugyan, de a néző nem tudott az amritszári vérfürdőről egyáltalán semmit, s most mégiscsak látja ezeket a borzalmakat. Folytathatnánk tovább a sort, de a lényeg mégiscsak az, hogy a *Tíz parancsolat* és más vallásos tárgyú divatfilmek és a Gandhi -film közötti alapvető különbség nem a filmek szellemiségében van, hanem abban az elemi tényben, hogy az előbbiek a távoli múltban lezajlott eseményeket mutatják, a Gandhi -film pedig a közeli múltban, mondhatnánk a jelennel ölelkező félmúltban történt eseményeket, s így a hatás is, amelyet kiváltanak, alapvetően eltérő. A Gandhi film akarva akaratlan a jelenben folyó világpolitikai eseményekhez szól hozzá, a harmadik világ mai tragédiáját is ábrázolja. Olyan üzenetet hordoz, amely elől nem lehet kitérni: a szegénység és a nyílt erőszak hadállásai még igen erősek a harmadik világban, s Babitscsal szólva vétkesek közt cinkos, aki néma.

Am a jóság, a szeretet és az erőszakmentesség legendája Gandhi körül nemcsak a harmadik világról szóló üzenet. Bár a látvány az indiai és az amerikai szín között egy nyugati néző számára kontrasztosabb már nem is lehetne, alig lehet kitérni Gandhi és Martin Luther King párhuzama elől. Erőszakmentes stratégiájuk lényege közös volt: konfliktus kiprovokálása az elnyomott tömegek és az elnyomó hatalom között. A konfliktus felfokozásával a feszültség szintjére emelkedik az ellentmondás, és a „teremtő feszültség” meghozza a válság megoldását. Ezen a ponton már jóval túl vagyunk tradíció és modernség szűk szembeállításán, amit a Gandhi -film értelmezésének első szintje még kiválthat bennünk, s bár az erőszakmentesség újabb harcossai is felhasználhatják a hagyományos kultúra elemeit a mozgósításra, mégiscsak inkább a modernség kétféle formája ütközik itt. És a film értelmezésének újabb, mélyebb szintje is feltárul: minden polgárjogi engedetlenségi mozgalom ideológiai támogatást kap a Gandhi -filmtől, amely arra mozgósít, hogy az emberek ne engedelmességeskedjenek az igazságtalan törvényeknek. A film nemcsak a „parancsra tettem” etikai ellentmondásaira mutat rá, mint számos irodalmi műalkotás a második világháború után, hanem lázít annak egész logikája ellen, csak a belső parancsot, a lelkiismeret szavát ismeri el. Gandhi e tekintetben ma is él és hat. A világsajtó megírta: az amerikai haditengerészet egy katonanője visszautasította azt, hogy engedelmességeskedjen egy parancsnoknak, aki elvesztette előtte erkölcsi megbecsülését; és a katonai bíróság előtt a Gandhi -filmmel érvelt.

Jó és szép a Gandhi film, de mégiscsak jobban elandalít, mint nyugtalanít. Maga Gandhi sem volt hibátlan, bár a filmben csak egy pillanatnyi harag ejt foltot a tökéletességén, amikor el akarja zavarni a feleségét, Kasturbát. Így azt sem tudjuk meg, hogy szép elvei ellenére végül is egész életében maga sem alkalmazta gyakorlatban a női egyenjogúságot, s hogy Dél-Afrikában az egyenlőség fogalmának az indiaiakra s nem a feketékre való kiterjesztéséért emelt szót. De amit legfőképp hiányolunk, e könnyű Gandhi nem küzd önmagával, kedves mosolyával túlteszi magát a feszültségeken. S ha nincs igazi feszültség, nincs igazi feloldás sem. A filmből hiányzik a katarzis élménye, nem ráz meg s ezért nem is mozgósít bennünket igazán. De hazavisszük a film után a világtörténelem egyik nagy figurájával, az erőszakmentesség indiai apostolával való találkozás élményét, s ez sem kevés.

A cikk közvetlen elérhetőségei:

- ▶ offline: [Filmvilág folyóirat 1984/01 22-24. old.](#)
- ▶ online: [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=6537](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6537)

# Tanári segédlet

## Történelmi témájú filmek feldolgozása

Reformkor, szabadságharc

Lugossy László: Szirmok, virágok, koszorúk

A Kelet és Nyugat közé préselődött magyarság az elmúlt ezer évben folyton-folyvást újraélte a besorozottság fojtogató tapasztalatát, s a hazai történelmi filmek gyakran ezt a légszomjas tehetetlenséget dramatizálják. Míg Jancsó Miklós parabolái hatalmasok és hatalomvesztettek haláltáncában mutatják meg a kényszerpályás történelem szorongásait (Szegénylegények 1966; Csillagosok, katonák 1967), addig a nyolcvanas évek akadémista irányzata rendre a nagyobb erők áldozataként vergődő emberek erkölcsi kínjait dolgozza föl (Szabó István: Mephisto, 1981; Redl ezredes, 1985). De aligha akad film, amely a passzivitásra kárhozottak kinszenvedését, a tehetetlenségükben is a megalkuvástól senyvedő hazafiak morális dilemmáit olyan átélhetően tragikus erővel tudta volna megfogalmazni, mint Lugossy László klasszikus szabású remeklése, a *Szirmok, virágok, koszorúk*.

A nívós kiállítású, lengyel–magyar koprodukcióban készült kosztümös mozi az 1848-as forradalom kudarcával kezdődik, és a függetlenség harcosainak testi-lelki küzdelmeiről mesél a Bach-korszak legkomorabb időszakában. Egyetlen elátkozott magyar család történetét követjük, amelynek férfitagjai mindannyian a levert szabadságharc utáni adekvát életformát keresik, s különböző szerepeket próbálnak belakni a túlélés érdekében. Míg a világsi fegyverletételről hazatérő Majláth Ferenc huszárfőhadnagy (Cserhalmi György parádés alakításában) a keserű öngyűlöletben pácolt passzivitást választja, majd egykori ezredese (Őze Lajos) feltűnése után a titokban ellenálló „láthatatlan hadsereg” tagjául szegődik, addig sógora, Kornél (Bogusław Linda) forradalmárból az új világ meghasonlott szolgája: cenzor lesz. A tisztségviselőként tevékeny snájdig nagybácsi (Jiří Adamíra) pedig megpróbál úgy tenni, mintha mi sem történt volna, és lázongó lelkű unokaöccse, Miklós (Malcsiner Péter) taníttatását Bécsben tervezi – jóllehet a fiú egyre csak a hatalmasok elleni gyűlöletben forrong. E négy férfi között őrlődik Ferenc fázosan szomorú, tépett sorsú felesége, a gyermekek és a férfiak jóllétéért aggódó Mariska (Grażyna Szapołowska), aki többfelé is elköteleződik ebben a bizonytalan körvonalú családban: a bevezetésben és a fináléban Kornél társának tűnik, de útközben a fiatal Miklós is megkísérli. A kiszolgáltatottak vergődését a vérfertőző romlottság levegője járja át.

Lugossy filmje mindenekelőtt a férfikeserűség tanulmánya: korrumpálódott, elveikhez ragaszkodni képtelen férfiak gesztusainak panorámáját látjuk, Bogusław Linda neurotikus rángásaitól, teátrális szenvedésétől Malcsiner Péter bornírtan gyűlölködő szemvillogásáig. A drámai cselekmény úgy is értelmezhető, mint egyetlen jellegzetes gesztus, az ágyába kényszerített Majláth Ferenc „betakarásának”, önelűntetésének története: a keserű izzású férfi a cselekmény nyitányán egyre csak a kanapén fekszik és pokróccal fedi el magát, a fináléban pedig – miután az ezredes feltűnése után börtönbe, majd elmeegógyintézetbe zárják – újra bekuckózik, és magára gyújtja a lepedőt sivar cellájában. Lugossy szerint az apatikus tehetetlenségben már benne rejlik a kínhalál: a passzív rezisztencia az öngyilkosság jóslata és ígérete. A „nem engedünk a negyvennyolcból” szólama katatóniába, majd szuicid örületbe torkollik, mintha a magyar történelemben (amint erre Széchenyi István sorsa is példát adott) a

megtébolyodás volna az elvhűség egyetlen tiszta formája. „Csak a bolondok hisznek olyasmiben, ami nem létezik, ezt hívják rögeszmének” – hangzik el valahol.

Majláth Ferenc öngyilkos máglyáját megannyi lángcsóva előlegezi a játékidő során. Lugossy egy korábbi álmképéből, a gyertya nélküli gyertyaláng víziójából – Kardos István forgatókönyvíró gondos munkájával – bontotta ki a film történetét, és ennek megfelelően a rendezésben is centrális elemmé tette ezt a vizuális motívumot. A *Szirmok, virágok, koszorúk*ban minden jelenet a kandallók, a mécsesek vagy a gyertyák fényében vibrál: rózsás-pirosas színekbe játszva suttognak, sziszegnek és kiabálnak a szereplők, mintha mindent a frusztrált forradalmi vágy felszikkasztó-kihunyó tüze világítana meg, vagy az önpusztítás belső máglyája vonna alkonyi révületbe, netán rőt, ideges remegésbe. „Az egész ország ég. Az éjszakák lángolnak, nem hagynak nyugodni” – mondja a megborult elméjű Majláth a feleségének. Lugossy ezt a reménytelen izzást dramatizálja, s Ragályi Elemérrel hozzáillő képeket teremt: ősziiesen derengő, de gyakran éles kék–vörös kontrasztokra épített kompozíciók követik egymást, melyeken a koromszínű árnyékok folyvást feszült sötétbe borítják a vívódó arcokat.

A *Szirmok, virágok, koszorúk* szívszorogatóan mesél az 1848-as forradalom bukásának következményeiről – de 1956 és 1968 élménye is tükröződik benne. Lugossy legfőbb bravúrja talán éppen abban áll, hogy hiteles, korhű környezetet rajzol, és komplex karakterek átélhető drámáját építi meg, ugyanakkor messze visszhangzó állításokat közöl, és az aktuális áthallásokat túlzengő erővel állítja eléink az elvhűség dilemmáit. A *Szirmok, virágok, koszorúk* megőrzi a történelmi parabolák távlatos gondolkodását, de az új akadémizmus hatásosságát is hitelesen demonstrálja: személyes sorsdrámákról szól átélhető módon, miközben a magyar történelem egyik alapvető problémájáról beszél. „Vigyázz, ez a vesztes lelkek völgye” – mondja Majláth Ferenc áruló sógorának az elmeógyógyintézetben, de aligha szűkebb otthonára gondol, mint inkább a Kárpát-medencére: arra a helyre, ahol az elveikhez hűségesek újra meg újra kénytelenek behódolni, vagy eltakarni, befedni és eltüntetni önmagukat.

#### Irodalom

Fazekas Eszter: Egy mítosz teremtése: Lugossy László: *Szirmok, virágok, koszorúk*. *Filmkultúra*, 1984. 6. sz.

## Bereményi Géza: A Hídember

A rendszerváltás után a múltábrázoló játékfilmek különböző stratégiákkal készültek. A történelmi traumák feldolgozásától (Sára Sándor trilógiája: *Könyörtelen idők*, 1991; *Vigyázók*, 1993; *A vád*, 1996) kezdve a nosztalgiafilmeken át (Koltai Róbert: *Sose halunk meg*, 1993; *Csocsó, avagy éljen május elseje!*, 2001; Tímár Péter: *Csinibaba*, 1997; *6:3 avagy játszd újra, Tutti*, 1998) a többgenerációs családtörténetekig (Szabó István: *A napfény íze*, 2000) vagy az évfordulós filmekig (Koltay Gábor: *Honfoglalás*, 1996; *Sacra Corona*, 2001) bezárólag különböző változatok jöttek létre. Bereményi Géza *A Hídembere* az 1980-as évektől elterjedő ún. brit örökségfilm (Hugh Hudson: *Tűzszekerek* [*Chariots of Fire*; 1981]) jellemzőit adaptálta magyar környezetbe. A nosztalgikus szemlélet, az ideologikus (konzervatív értékrendet tükröző) ábrázolásmód, a külsőségeket hangsúlyozó reprezentációs technikák (kosztümök, tárgyi kultúra stb.) vagy a monumentalitásra törekvő vizuális világ révén dolgozta fel a 19. századi magyar történelem kiemelkedő alakja, gróf Széchenyi István életét. Ezt korábban már olyan mozgóképes művek örökítették meg, mint az 1985-ös *Széchenyi napjai* című hatrészes televíziós sorozat, amelyben Tordy Géza játszotta a címszerepet.

Bereményi Géza az 1980-as évekbeli múltábrázoló játékfilmjei (*A tanítványok*, 1985; *Eldorádó*, 1988) után több mint tíz évvel rendezte meg az ezredforduló környéki időszak legnagyobb költségvetésű és politikailag igen ellentmondásos megítélés alá eső reprezentatív presztízsfilmjét. A mű Széchenyi István életének reformkori szakaszában (1825–1848) és az 1860-as esztendőben játszódik, s azt igyekszik bemutatni, hogy a gróf miként próbálta Magyarországot nyugat-európai/angol mintára felülről kezdeményezett intézkedésekkel modernizálni (az angol alkotmányos gondolkodás meghonosításától kezdve a lótenyésztés elterjesztésén át a legkülönbözőbb technológiai fejlesztésekig). Ez a vágykép összpontosul a Lánchíd felépíttetésében, amely – a cím értelmezésén túl – nemcsak a modernizáció szimbólumaként szerepel a műben, hanem a protagonista személyes motivációjának kifejezőjeként is (megfelelés az apai elvárásoknak). A korszak másik művében, Bagó Bertalan *Vadászat angolokra* című 2006-os alkotásában is hasonló modernizációs koncepció jelenik meg: a reformkori magyar gróf szintén angol technológiai fejlesztéseket akar vidéki birtokán végrehajtani.

A *Hídember* elbeszéléstechnikájának, illetve szerkezetének meghatározó jellegzetessége, hogy az 1848 előtti történések egy visszaemlékezés részeként szerepelnek, az 1860-as esztendő eseményei pedig már azon kívül. A mű nyitójelenetében 1848. szeptember 7-én Széchenyi István (Eperjes Károly) megérkezik a döblingi tébolydába, és ezt követően sokáig egy mentális problémákkal rendelkező személy visszaemlékezéseit követjük nyomon: ez a megbízhatatlan narrátor válik a befogadói azonosulás kiindulópontjává. Ezen a szubjektív szűrőn keresztül tárul a nézők elé a hős ifjúkora, magánélete (szerelmi kalandok után az először reménytelennek tűnő, majd végül beteljesülő kapcsolat későbbi feleségével; lelki vívódás) vagy politikai küzdelmei 1848-ig (például a Kossuth Lajossal való ellentét), amelyek egy lineáris, de jelentős kihagyásokat is tartalmazó elbeszélés keretein belül jelennek meg. A szubjektív nézőpont érzékeltetését nemcsak narrációs megoldások, hanem különböző stilizáló formanyelvi megoldások is szolgálják: az operatőri munka olyan elemei, mint az extrém gépállások, a bonyolult kameramozgások és az expresszív világítástechnika vagy a teátrális díszletelemek (például az 1848-as pozsonyi országgyűlés tere, amely színpadálul szolgált Széchenyi és Kossuth vitájának). Ez a narratív és formai stratégia árnyalja a brit örökségfilm jellegzetességeinek magyarországi alkalmazását, hiszen a nosztalgikus szemlélet mellé bizonyos szintű ironia társul, az ideologikus ábrázolásmód és a reprezentációs megoldások pedig egy mentális problémákkal rendelkező narrátor szubjektív víziójának összetevőivé válnak. Később, a narratív keretből (visszaemlékezés) való kilépés után az 1860-as esztendő

történéseinek bemutatása következik. Sajátos a finálé nyitottabb felépítése, miszerint a tébolydában élő Széchenyi gróf halála egyaránt értelmezhető öngyilkosságként és politikai merényletként.

A *Hidember* már gyártásától kezdve ellentmondásos kritikai és politikai fogadtatásban részesült. A recepciótörténethez tartozik Kálmánchelyi Zoltán – Végh Zsolt – Stefanovics Angéla *Legkisebb film a legnagyobb magyarról...* című 2001-es satirikus rövidfilmje, amely szerepelt a 2002-es Magyar Filmszemle díjazott alkotásai közt.

#### Irodalom

GYŐRI Zsolt: Hidak és útvesztők: jegyzetek Bereményi Géza életművéhez. *Nagyerdei Almanach: Bölcséleti Évkönyv*, 2015. 2. sz.

MURAI András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely, 2008, Savaria University Press.

SCHUBERT Gusztáv: Lobogónk, Széchenyi. Bereményi Géza: A Hidember. *Filmvilág*, 2002. 6. sz.

Sára Sándor: 80 huszár

Nemcsak színvonalánál, de sokszínűségénél fogva is a magyar filmtörténet egyik legizgalmasabb életműve Sára Sándoré. Egyszerre találhatóak benne jelentős dokumentum- és játékfilmek, ráadásul utóbbiak stílusban és tematikailag igencsak különböznek egymástól. Jóllehet Sára csupán fél tucat játékfilmet rendezett, ezek között akad „cselekvő film” a hatvanas dekádból (*Feldobott kő*, 1969), satíra a hetvenesből (*Holnap lesz fácán*, 1975), továbbá a későkádárista Magyarország anomáliáit feltérképező – és a készülő rendszerváltás ellentmondásosságát is megsejtő, váteszi – művészfilm a nyolcvanas évekből (*Tüske a köröm alatt*, 1988), valamint háborús dráma a kilencvenes évekből (*Könyörtelen idők*, 1991; *A vád*, 1996).

A rendező egyik legnagyobb igényű vállalkozása a *80 huszár*, amely kivált a műfaji gondolkozáshoz közelítő szemlélete, illetve 19. századi témája miatt különbözik az *oeuvre* többi darabjától. Az 1848-ban játszódó, valós események ihlette film a magyar történelmet jellemző drámai sorsválasztásokról szól. Amikor egy szakasz Lengyelországban állomásozó honvéd hírét veszi az otthoni, magyarországi fejleményeknek, azzal a dilemmával kénytelen szembesülni, hogy maradjon-e állomáshelyén, vagy pedig – megtagadva az engedelmességét osztrák feletteseinek – induljon el hazája megsegítésére. A helyzetet kiélezi, hogy a *80 huszár* teljesítése csaknem lehetetlen, hiszen a katonáknak a Kárpátok kegyetlen terepviszonyai mellett a levadászásukra kész császári csapatokkal is meg kell harcolniuk.

A film az 1848-as forradalom kitörését követően Galíciából Magyarországra szökő, Lenkey János százados által vezetett huszárcsapat történetén alapul. A korabeli sajtóban az ügynek jelentős visszhangja lett, még Petőfit is versírásra ösztönözte (*Lenkei százada*). Sára, illetve forgatókönyvíró-társa, Csoóri Sándor alaposan áttanulmányozta a történelmi forrásokat, a tetejébe a rendező azzal is igyekezett hitelesíteni a filmet, hogy jelentős részét a Tátrában forgatta, kulcsjeleneteket vett fel továbbá Bem József szülővárosában, a lengyelországi Tarnówban.

Sára és Csoóri bravúrja, hogy végtelenül egyszerű alaphelyzetbe oltva sikerül megragadniuk a magyar történelem vissza-visszatérő problémáját. Mi az üdvösebb: asszisztálni a nemzet élethalálharcához, de túlélni a kataklizmát, és ezzel megőrizni magunkat az újjáépítés időszakára, vagy aktivizálódni, és a siker mégoly csekély reménye mellett is vállalni a harcot? Nincs jó döntés ebben a helyzetben: a tétlenség felemészti a lelket, hiszen a tenni akaró ember számára az árulással egyenlő, az aktivizálódás viszont – történelmünk megannyi tragédiája dokumentálja – nagy eséllyel a testet pusztítja el.

A *80 huszár* szerteágazó filmtörténeti hagyományba csatlakozik. Lazán és ellentmondásosan kötődik a hazai előzményekhez, legyen szó a hangosfilm hajnalának huszárfilmjeiről (Székely István: *Rákóczi induló*, 1933; Székely István: *Emmy*, 1934; György István: *A királyné huszárja*, 1936) vagy a hatvanas–hetvenes évek deheroizáló, történelmi témájú darabjairól, mint például Jancsó *Szegénylegényekje* (1966), Szomjas Györgytől a *Talpak alatt fűtyül a szél* (1976) vagy Rózsa János – már a *80 huszár* után bemutatott – *A trombitása* (1979). Előbbiekkel inkább csak a huszártematika, utóbbiakkal a történelemszemlélete rokonítja, mindazonáltal a *Talpak alatt fűtyül a szél*től és *A trombitástól* jelentősen különbözik is, amennyiben Sárát nem köti gúzsba a Jancsó-filmek öröksége. Szemben Szomjással vagy Rózsaival, eloldja magát attól, egyebek mellett azzal, hogy mesteri konstrukciót teremt. Már filmjének térszerkezete is jelentésszerű (a hősök egyre mélyebbre – a Kárpátok csúcsától az Alföldig – „süllyednek” az őket megtizedelő

viszontagságok közben), legeredetibb, legmegragadóbb eleme azonban az időszerkezete, a romlás és a bomlás folyamatának akkurátus bemutatása: miként az emblematisz zárlatban a lapály a megmaradt huszárokat, úgy nyeli el a célelvű dramaturgiát a játékidő.

A diszkrét magyar filmtörténeti analógiák mellett a *80 huszár* párhuzamokat mutat bizonyos nemzetközi – közelebről: amerikai – mintákkal, kivált a klasszikus lovassági westernnel. Mindazonáltal a kalandnarratíva fokozatosan lelassított használata, a cselekmény durván epizodikussá hangolása vagy a teljesületlen célok ellenromantikája mind olyan elem, amely rejtett kapcsolatokat sejtet a hatvanas–hetvenes évtized forradalmian újszerű, a hollywoodi hagyományokat újragondoló, átíró, úgynevezett revizionista westernjeivel is (Sam Peckinpah: *Dundee őrnagy* [*Major Dundee*, 1965]; Arthur Penn: *Kis Nagy Ember* [*Little Big Man*, 1970]; Ralph Nelson: *A kék katona* [*Soldier Blue*, 1970]). Talán ismerte ezeket a filmeket Sára Sándor, talán nem, de az bizonyos, hogy műve demitologizáló tendenciája, illetve a hősök markáns célvezéreltsége és a legalább ennyire karakteres végzetdramaturgia konfrontálására épülő elbeszélés mód a rendhagyó hollywoodi westernnek rokonává avatja a *80 huszárt*, amely ekképpen azt példázza, hogy miféle bűvópatakszerű hatáskapcsolatok formálják az egyetemes filmtörténet progresszív tendenciáit. Sára munkája – ellentétben a hollywoodi revizionizmus csúcsműveivel – viszont nem igazán ismert a világban. A *80 huszár* korának egyik leghihletettebb, nemzetközi érdeklődésre is joggal számot tartó, ámde a külföld által mégsem respektált magyar filmje.

#### Irodalom

Hegedűs Zoltán: Történelem és kaland. Sára Sándor: *80 huszár*. *Filmkultúra*, 1978. 4. sz.

## Várkonyi Zoltán: A kőszívű ember fiai

A hatvanas évek hazai filmkultúrájának sajátossága a szerzői és a szórakoztató filmek kiegyensúlyozott aránya. A filmtörténeti kánon elsősorban az előbbi aranykoraként tartja számon az időszakot, azonban a művészi igényű alkotások mellett jelentős számban készültek közönségfilmek: a forradalmi változást hozó újhullámos szerzői filmek kritikai és nemzetközi sikerével együtt az évtized a népszerű mozidarabok kiemelkedő időszaka. A legkedveltebbek a vígjátékok (többek között: Palásthy György: *Meztelen diplomata*, 1963; Keleti Márton: *A tizedes meg a többiek*, 1965; *Butaságom története*, 1966; Hintsch György: *A veréb is madár*, 1969) és a történelmi regények adaptációi. Utóbbiak esetében Jókai Mór művei jöttek (ismét) divatba: 1959 és 1976 között hét regényét vitték filmre. Bán Frigyes *Szegény gazdagokját* (1959) *Az aranyember* (Gertler Viktor, 1962), majd a *Rab Ráby* (Hintsch György, 1964) követte. A legsikeresebb produciókat Várkonyi Zoltán rendezte, aki négyszer fordult Jókaihoz alapanyagért: *A kőszívű ember fiai*, majd az *Egy magyar nábob* (1966) és a *Kárpáthy Zoltán* (1966) után egy évtizeddel utolsó filmjében, a *Fekete gyémántokban* (1976) tért vissza kedvelt szerzőjéhez. Várkonyi neve összeforrt a romantikus történelmi kalandfilmmel, jóllehet több mint húsz filmet számláló, rendkívül változatos munkásságában számos műfajt találunk a kemény rendszerkritikát megfogalmazó (és ezért három évtizedre betiltott) társadalmi drámától (*Keserű igazság*, 1956/1986), az állambiztonsági ügynökről szóló kémtörténeten (*Fotó Háber*, 1963) keresztül az ifjúsági filmig (*Csutak és a szürke ló*, 1961).

Jókai Mór történelmi regényei és mozgóképes változataik alapvetően formálták a 19. századi magyar életmódról és főként az 1848–49-es szabadságharcról kialakult kollektív emlékezetet. Már a némafilmkorszakban (itthon és német nyelvterületen egyaránt) számos feldolgozás készült belőlük, a *Mire megvénülünk* 1917-ben (ifj. Uher Ödön) nyitotta a magyar adaptációk sorát. A hangosfilm első szakaszában, a Horthy-korszakban kevesebb feldolgozás készült, a nemzetfőlény gondolatát felerősítő *Az új földesúr* (Gaál Béla, 1935) és a kapitalizmus-kritikát megfogalmazó *Fekete gyémántok* (Vajda László, 1938) érdemel említést. Utóbbi a regény második filmes átírata, melynek egyik epizód szerepében feltűnik a negyven évvel későbbi harmadik változat rendezője, Várkonyi Zoltán. Míg a Rákosi-rendszerben nem készült Jókai regényből film (nem tartották elég forradalminak műveit), a Kádár-korszakban kifejezetten támogatták megfilmesítésüket. 1957 után Jókai beemelése a közoktatás tananyagába és az adaptációk pártfogása illeszkedett a személyi kultusztól elhatárolódó új kultúrpolitika céljához, a nemzeti hagyományt ápoló törekvésekhez. Várkonyi rendezései tartózkodtak az aktualizálásoktól, miközben a korabeli nézőnek – hiszen csak pár év telt el a Kádár-kormány megalakulása óta – utalások nélkül is, óhatatlanul eszébe juthatott a párhuzam a '48-as és '56-os forradalom és az azokat követő kivégzések, tisztogatások között.

*A kőszívű ember fiai* hűen követi a regény történetét és szellemiségét: fő témája – Baradlayné szavaival – „a nemzet élet-halál harca”, főszereplői a szabadságharc idealizált hősei. A hazát önzetlenül szerető és családját összetartó Baradlayné (Sulyok Mária) és három fia, a diplomáciai pályára készülő Ödön (Bitskey Tibor), a bécsi huszárezred hadnagya, Richárd (Mécs Károly) és a hivatali pályán lévő Jenő (Tordy Géza) történetén keresztül beszél a nemzet sorskérdéseiről. A nagy szenvedélyek és konfliktusok feketén-fehéren ábrázolt világában a makulátlan jellemű Baradlayékkal szemben állnak az intrikusok, mint Plankenhorst Alfonsine (Béres Ilona) és az árulók, mint Rideghváry Bence (Básti Lajos).

Várkonyi látványos történelmi kalandfilmjei a kor szuperproduciói voltak impozáns csatajelenetekkel, nagyszámú statisztériával, korhű díszletekkel. *A kőszívű ember fiaiban* az alkotók három dicsőséges csatának szánnak jelentős időt: a husárok hazatérte, az isaszegi

ütközet és Buda visszavételének jelenetei alaposabban kimunkáltak, mint a szereplők jelleme és motivációja. A csatajelenetek között merészen kivitelezett megoldásokat is látunk, ilyen, amikor Pál úr testével védi a földre zuhant Baradlay Richárdot a lovaktól. Másutt ma már ügyetlennek hat a trükkfelvétel: a párbajozó magyar és osztrák tiszt jelenetében az alpesi szurdokot üveglapra festett háttér adja.

Várkonyi a Jókai-filmekben állandó alkotótársakkal dolgozott. A terjedelmes műveket Erdődy János forgatókönyvíró tömörítette filmhosszúságúra, a filmeket fényképező (a *Fekete gyémántok* kivételével, ahol Illés György volt az operatőr) Hildebrand Istvánnak köszönhetően a jelenetek korabeli képeskönyvekként elevenednek meg, ahol a színek és fények biztosítják az események pátoszáát. A biztos siker érdekében Várkonyi a kor neves színészeit szerződtette a filmekre, s önmaga is eljátszott egy-egy (ellenszenves) epizódfigurát, *A kőszívű ember fiaiban* a vérszomjas Haynaut alakítja emlékezetesen.

Bemutatásuk idején milliók voltak kíváncsiak a Jókai-regények filmváltozataira, később is generációknak közvetítették a nemzeti mítosz történeteit. A nagyszabású történelmi kalandfilmek gyártása azonban nem folytatódott a következő évtizedekben, kivételként 1976-ban a *Fekete gyémántok* zárta a csúcsprodukciók sorát. Negyed évszázaddal később készül legközelebb a látványra összpontosító, kiugróan magas költségvetésű történelmi tabló, *A Hídember*, gróf Széchenyi Istvánról (Bereményi Géza, 2002).

Irodalom

Gelencsér Gábor: *Magyar film 1.0.* Bp., 2017, Holnap.

## Jancsó Miklós: Szegénylegények

A magyar filmnek számos korszakos mestere van, de az egyetemes filmtörténet csak kettőt ismer el közülük a maga klasszikusaként. Azt a két alkotót, akik önálló poétikát teremtettek, és olyan filmeket készítettek, amelyekhez hasonlóakat előttük senki más a filmtörténelemben. Egyikük Tarr Béla, a másik Jancsó Miklós.

A jellegzetes jancsóí stílus a *Szegénylegényekben* mutatkozik meg először, a korábbi munkák minden kiválóságukkal együtt is inkább csupán előtanulmányok ehhez a filmhez. Az *Oldás és kötésben* (1963) még erős Antonioni-hatás (*Az éjszaka* [*La notte*, 1961]) és Fellini-inspiráció (*Az édes élet* [*La dolce vita*, 1960]) meggyengül, és – mint B. Nagy László kiemelte a *Szegénylegények* filmtörténeti jelentőségét már a bemutató pillanatában regisztráló kritikájában – inkább a lengyel Jerzy Kawalerowicz hatása (*Máter Johanna* [*Matka Joanna od Aniolów*, 1961]), továbbá a magyar alkotók közül Ranódy Lászlóé (*Szakadék*, 1956) és Szóts Istváné (*Ének a búzamezőkről*, 1947/1979) érzékelhető. A legfontosabb inspiráció azonban nem a filmből, hanem a magyar irodalomból ered: a *Szegénylegények* mintha Móricz Zsigmond világát adaptálná mozgóképre.

Miben áll a jancsóí forma sajátossága? A hatvanas évek második felében, a hetvenes évek elején készült munkáiban a rendező a történelem és a hatalom mozgását követi le. Filmjei ugyan konkrét történelmi helyzetekben és időpontokban játszódnak, de nem a múltat térképezik fel; Jancsó nem az egyes történelmi korokról beszél, hanem a történelemről magáról, fő témája a hatalom és az elnyomás természetrajza, a hatalmasok és az alávetettek viszonyának vizsgálata. A rendező ennek a témának a kibontásához speciális, korábban más alkotók által nem használt formát teremtett, melynek központi fogalma az úgynevezett „bekerítés-megkerülés”, az alá- és fölérendeltségi relációk plasztikus képi megjelenítését lehetővé tevő technika. Lényege a dinamikus hosszú snittek és a belső montázs, valamint a figurák tereptárgyakként mutatása, illetve a kameramozgás és a szereplők mozgásának szigorú megkomponáltsága a szélesvászon biztosította lehetőségek maximális kihasználásával. Akinél a hatalom, vagy aki hatalmat próbál nyerni, az mozog, a másik, az alárendelt fél pedig áll. Mindezt Jancsó hosszú snittekben veszi, folyamatosan mozgó kamerával, jobbra szemmagasságból: miközben a hatalmasok tekintetükkel és mozgásukkal kontroll alatt tartják az alárendelteket, a kamera is körbejárja a figurákat, mintegy a néző szemévé válik, ekképpen azt a benyomást kelti, mintha a néző is a helyszínen – fölérendelt pozícióban – lenne. A „bekerítés-megkerülés” egyik legkorábbi – embrionális – megjelenése a *Feldobott kő* elején található, abban a jelenetben, amelyben Gajdor Jánost (Görbe János) az Avar István játszotta feketeköpenyes vallatja.



A cselekmény az 1860-as évek végére vezet, amikor Ráday Gedeon kormánybiztost a betyárrá lett '48-as szabadságharcosok befogásával bízva meg a hatalom. Az alföldi „Sánca”, a várbörtönbe gyűjtik a szegénylegényeket, és módszeres lelki terrorral törik meg, illetve veszik rá társaik elárulására őket. Elvben vezetőjüket, Rózsa Sándort keresik, valójában azonban a befogottak ellenállásának felőrlése a céljuk. A hatalom képviselői arctalanok: csupán annyi biztos, hogy a köpenyesek és fegyvereseik egy szervezetet alkotnak, de annak hierarchiája és képviselőinek funkciója is tisztázatlan. A vizsgálatvezetők érzelmentesek és magabiztosak, de sosem lehet tudni, mennyi információ

birtokában vannak a kiszolgáltatottokról, illetve gyakran olybá tűnik, mintha tervszerűtlenül haladnának a nyomozásukban. Mintha nem lennének határozott céljaik, és sokszor nem világos a döntéseik háttere sem. A hatalmi gépezet működésének kiszámíthatatlansága kettős jelentést hordoz. Egyfelől azt jelzi, hogy a legkegyetlenebb terror mindig irracionális; másrészt – ezzel szemben – a szervezet célja a működésével talán éppen az, hogy a bizonytalanság érzetét keltse fel a kiszolgáltatottakban.

A térépítés sajátosságai is ezt, az alávetettek kiszolgáltatottságát hangsúlyozzák. A „Sánc” a pusztában helyezkedik el, csak a végtelen horizont határolja, a látvány mégsem a szabadság képzetét, hanem csupán illúzióját nyújtja. Jancsó és operatőre, Somló Tamás rendre él totálképekkel, amelyek azonban a tágasságérzet helyett bezártságot sugallnak: minden átlátható, következésképpen a térben – legyen bár tágas – a mozgások és cselekmények kontrollálhatóak. A film fekete-fehér, ez is meghatározó része a stilizációnak.

A térépítéshez hasonlóképpen innovatív a hangkulissza. Egyrészt a dialógusok (a társíró, Hernádi Gyula munkája) izgalmasan anakronisztikusak – egy évszázad beszélt nyelvét keverik, frappánsan, leleményesen –, másrészt a takarékra állításuk egyúttal megnöveli a természeti zajok (a szél zúgása, a zsalugáterek ricsaja) jelentőségét, továbbá felértékelik és kísértetiesé teszik a csend szerepét. A *Szegénylegények* egyfelől a formaalkotás diadala, másrészt minden idők egyik legnagyobb hatású filmje a hatalomnak alávetett egyénről. Nem parabola vagy allegória tehát az 56-os forradalom utáni megtorlásokról: így értelmezve szűkül a jelentése. Jancsó parabolák helyett modellek készítésében gondolkodik, amelyek a hatalom működését általában mutatják be. Mindazonáltal a film könnyen aktualizálható, azaz értelmezhető a forradalom utáni megtorlások láttelekeként, a premier évében talán ezért látták több mint egymillióan Magyarországon. Pozíciója azóta is megingathatatlan a kánonban; már az első – 1968-ban kelt – „Budapesti Tizenkettőben” is helyett kapott, a 2000-es „Új Budapesti Tizenkettőben” pedig egyenesen a listavezető mű lett.

#### Irodalom

B. Nagy László: *Szegénylegények*. In B. Nagy László: *A látvány logikája*. Bp., 1974, Szépirodalmi.

*Szegénylegények. Ötlettől a filmig*. Bp., 1968, Magvető.

Szekfü András: *Fényes szelek, fűjjátok! Jancsó Miklós filmjeiről*. Bp., 1974, Magvető.

1920-as, 30-as évek

Bereményi Géza: A tanítványok

Bereményi Géza íróként és dalszövegíróként, Cseh Tamás szerzőtársaként már országosan ismert alkotó, a Kádár-rendszer hétköznapi életvilágának népszerű költője, amikor közel negyven évesen megrendezi első filmjét, *A tanítványokat*. Rendezői diploma nélkül készíti játékfilmjét, ugyanakkor szerzett már tapasztalatot szinkron dramaturgként, és keresett forgatókönyvíróként jegyez olyan jelentős filmeket, mint a *Veri az ördög a feleségét* (András Ferenc, 1977), a *Megáll az idő* (Gothár Péter, 1982), *A nagy generáció* (András Ferenc, 1985). Filmkészítőként mindenekelőtt a magyar történelem foglalkoztatja (kivétel a színházi hakni világát bemutató *Turné* [1993]). *A tanítványok* a második világháború előestéjén, az *Eldorádó* (1988) a világháború végétől 1956-ig, a *Szabadság tér 56* (1997) a forradalom napjaiban játszódik, míg *A Hídember* (2002) a „legnagyobb magyar”, Széchenyi István életének epizódjain keresztül ábrázolja a reformkort. Bereményit azonban sohasem önmagában a történelmi korszak, hanem hőseinek az adott rendszerhez való viszonya érdekli: reformerek, forradalmárok és öntörvényű kívülállók kudarcait beszéli el.

A kor, amelyet *A tanítványok* megidéz, az 1930-as évek vége, a főszereplő Fehér József (Eperjes Károly), a tehetséges, de szegény parasztfiú ekkor érkezik falujából Budapestre, hogy beiratkozzon a Pázmány egyetemre. Itt csatlakozik Magyar Zoltán (Gelley Kornél) professzor közigazgatást racionalizáló technokrata-tudós csoportjához. Az ő ajánlásával jövedelemszerzés céljából kerül instruktornak a züllött életet élő, dologtalan „Gráf Alex” (Cserhalmi György) mellé, s bár a tanítására soha nem kerül sor, betekintést nyerhet az arisztokrácia számára fényévnnyire lévő világába. A játékidő felétől a film időnként átlép a jelenbe, a késő Kádár-rendszer szürke világába. A már nyugdíjas József egy lakótelepi panellakásban él, itt látogatja meg céltalanul tengő-lengő fia. A jelen és múlt idejű jelenetek több mint négy évtizedes időugrása, a nagyvárosi élet zsúfolt, sivár színterei és magányos lakói érzékeltetik, mivé lesznek a világ-, de legalábbis az országmegváltó tervek: nyoma sincs a háború előtti évek reformtörekvéseinek, sőt az elkötelezett tudósokra sem emlékezik már senki.

A Magyar-tanítvány Szaniszló József emlékiratai alapján készült film valós személyeket vonultat fel, s a két háború közti Magyarország fontos társadalmi problémáit állítja középpontba a múltjának romjain pózoló úri osztálytól a parasztság helyzetéig. A cselekmény Magyar Zoltán, a közigazgatás-tudomány nemzetközileg is jelentős képviselőjének tevékenysége köré szerveződik. A megszállott tudósként ábrázolt Magyar az erős végrehajtó hatalom ideáját képviseli, felfogása szerint a közigazgatás számítások és mérések alapján végzett mérnöki munka. A magyar nemzet és a köz érdekeit tartja szem előtt, s ha céljai eléréséért szükségesnek látja, kiszolgálja a német birodalmi rendszer érdekeit is. Mellette fontos szerepet kap a Magyarval részben szembenálló, a reformer tudósok és a szüklátó körű arisztokrácia között őrlődő gróf Teleki Pál (Rajhona Ádám) kultuszminiszter és miniszterelnök, valamint Kovács Imre, a két háború közötti népi mozgalom radikális alakja, falukutató, aki a filmben Török Imre (Balkay Géza) néven szerepel.

*A tanítványok* – bár alapos kutatómunkára épül, és a háború előtti évek valóságából építkezik – korántsem a történelmi tények száraz bemutatása, épp ellenkezőleg: Bereményi az elsőfilmes rendező művészi invenciójával és lendületével beszéli el történetét. A kor Budapestjének hangulatát archív felvételek idézik meg, Kardos Sándor operatőr remekül dolgozza össze a régi híradók anyagát a nagyváros forgatagában idegenül csetlő-botló parasztfiú felvételeivel. A cselekményvilág hitelességét növeli, s az alkotók egyúttal a magyar filmművészet korai remeke előtt tisztelgnek, amikor a főszereplőt alakító Eperjes Károlyt Szóts István *Emberek a havason*

(1943) című filmjének híres vonatjelenetébe is „beleforgatják”. Valóságos esemény a film kulcsjelenete, a Magyary és munkatársai által szervezett közigazgatási kiállítás, amely az arisztokráciát és a vezető politikusokat szembesítette a grófok és bárók országának siralmas és reformokat igénylő helyzetével. Mindez a filmben izgalmas látványként jelenik meg: Pauer Gyula díszlettervező víziója a közigazgatás technokrata műhelyéről és a kiállítás tereiről mintha utópikus társadalmi közegbe vezetné a nézőt. A kiváló színészi alakítások között is kiemelkedő Eperjes Károly teljesítménye, aki egyedülálló módon három szerepben jelenik meg: ő alakítja a dacos és csökönyös, fiatalon még kiforratlan parasztfiút, Fehér Józsefet, valamint Fehér fiát a nyolcvanas években, akit ekkor már id. Eperjes Károly formál meg, de Eperjes adja hozzá a hangját.

*A tanítványokat* a magyar társadalomjavító kísérletek bukásának példázataként is nézhetjük. Miért nem jön létre mesterek és tanítványok között tudást és értékeket továbbadó kapcsolat? Megakadályozza politika és történelem, mint Magyary „mester” és tanítványai esetében; lehetetlenné teszi a társadalmi státuszok különbsége, mint gróf Alex és a parasztfiúból lett „mester” viszonyában; vagy egyszerűen igény sincs rá, mint azt idős Fehér József és léha fia kapcsolata mutatja: az ország modernizációja iránt teljességgel közömbös ifjú nemzedék tagjából nem lesz tanítvány.

#### Irodalom

Bereményi Géza: „Ha a film a zenemű, a forgatókönyv a kotta”. In Kollarik Tamás – Köbli Norbert (szerk.): *Magyar forgatókönyvírók I.* Bp., 2017, MMA–MMKI.

Reményi József Tamás: Nyomtalanul? *Filmvilág*, 1985. 11. sz.

Fábri Zoltán: Hannibál tanár úr

Az 1950-es évek magyar filmművészeti megújulásának meghatározó darabjai Fábri Zoltán korabeli játékfilmjei. A *Körhinta* (1956) nemzetközi sikere után készülő *Hannibál tanár úr* Fábri korai korszakának másik emblemikus alkotása: mind dramaturgiai, mind stilisztikai téren folytatja a korábban megkezdett alkotói utat. A *Hannibál tanár úr* bemutatása óta a magyar filmtörténeti kánon szerves része: 1957-ben a Karlovy Vary Nemzetközi Filmfesztivál Nagydíját nyerte el, 1968-ban a „Budapesti Tizenkettő”, 2000-ben az „Új Budapesti Tizenkettő” listájára válogatták be.

A film Móra Ferenc *Hannibál feltámasztása* című kisregénye alapján készült, amely a Horthy-korszakban íródott, azonban csak a Rákosi-korszakban jelent meg – cenzúrázott formában (csonkítatlan változatát csak 2004-ben adták ki). A filmváltozat számos dramaturgiai és egyéb ponton eltér az irodalmi szövegtől (például a karakterábrázolásban és a befejezésben), amely a Fábri Zoltánra jellemző, a drámai hatáskeltést fokozó adaptációs megoldásokat szemlélteti.

Az 1931-ben játszódó film főhőse Nyúl Béla (Szabó Ernő), az orosz hadifogságot megjárt középiskolai latintanár, aki értekezést ír az ókori hadvezér, Hannibál halálának körülményeiről. Állítása szerint a karthágói államférfi forradalom áldozata lett hazájában, s ez az állítás markánsan szembehelyezkedik a korszakban elfogadott vélekedésekkel. A tanulmány megjelenése után először úgy tűnik, hogy Nyúl Béla és családja sorsa jobbra fordul (munkatársai, szomszédjai dicséretekkel, apróbb ajándékokkal halmozzák el), környezete reakciói azonban alapvetően megváltoznak, amikor a szélsőjobboldali erők, élükön Muray Árpád (Greguss Zoltán) országgyűlési képviselővel, politikai hadjáratot indítanak ellene. A visszahúzódozó természetű tanár megpróbálja tisztázni a helyzetet gyerekkori barátjával, Muray képviselővel, azonban eltéved a politika útvesztőiben.

A mű egyik központi problémaköre az értelmiség és a politika viszonyának vizsgálata. Nyúl Bélát mind tanárként, mind tudósként szakmai szempontok vezetik az életben, ám szembesülnie kell azzal, hogy a politika mellőzi ezek figyelembevételét, és saját érdekeinek megfelelően kezel mindent. Olyan értékek kérdőjeleződnek meg a hatalom megszerzése és birtoklása közben, mint a film mottója („Epaminondas annyira szerette az igazságot, / hogy még tréfából sem hazudott”) által kiemelt igazságkeresés, a barátság, a tisztesség vagy a humanizmus. A hős kiszolgáltatottsága és alávetettsége a politikai akaratnak lépésről lépésre bontakozik ki, s ennek során egyre nagyobb (erkölcsi és fizikai) áldozatvállalásra kényszerül, amely a finálé amfiteátrum-jelenetében csúcsonyúl ki. A film a tömeg ábrázolása során egyrészt követi a szocialista realizmus konvencióit, hiszen a sokaság legyőzhetetlen erőként jelenik meg, amely komoly tényező lehet azok kezében, akik befolyásolni, irányítani tudják azt. Másrészt viszont az a dramaturgiai megoldás, hogy Nyúl Béla nézőpontja elkülönül a tömegétől, azt eredményezi, hogy a tömeghez negatív jelentéstartalmak kapcsolódnak (fenyegetés, irányíthatatlanság, szeszélyesség), és ez már árnyalja a Rákosi-korszak más filmjeiből ismerős jellegzetességeket. Bár az alkotás 1931-ben játszódik, olyan problémákat vet fel és azokat oly módon ábrázolja, hogy a Horthy-korszak mellett a film gyártási idejére, az 1950-es évekre is vonatkoztathatók, illetve időbeli koordinátáktól függetlenül általánosíthatók.

A *Hannibál tanár úr* formavilága egyaránt alkalmaz klasszikus és modern eszközöket. A szocialista realizmus megoldásain túllépve Fábri Zoltán előszeretettel fordult az expresszív képi stílus felé (a film operátora Szécsényi Ferenc volt). Az alkotásban folyamatosan megfigyelhetők a termélységet kihasználó kompozíciók, amelyek szemléletes példái a tanári asztalnál zajló megbeszélések. A döntött gépállások alkalmazása erőteljes érzelmi hatást ad a jeleneteknek. A világítástechnikai repertoárból különösen a fény–árnyék-ellentétek (például a

mulatóban játszódó jelenet) és a plasztikusságot kifejező megoldások (füst, nedvességtől verejtékező arcok) kiemelkedők. Fábri rendezői és dramaturgiai érzékének egyik erőssége, hogy egy-egy jelenet, illetve film központi gondolatát szimbolikus erejű motívumokkal fejezi ki, jelen esetben olyan tárgyakkal, mint a koponya vagy a mikrofon. A mű vizuális világában többször előfordul a szubjektív tartalmak megjelenítése is: ezeket érzékeltetik a képtorzító eljárások (például a részegség bemutatása) vagy az egymásra fényképezéssel kidolgozott álomjelenet (Hannibál és Nyúl Béla képzeletbeli beszélgetése).

A film bővelkedik groteszk megoldásokban is, legyen szó a hullámfürdő-jelenetről (Nyúl Béla viselkedése egyszerre tragikus és komikus) vagy a tanulmány elfogadásának pillanatáról (miközben a protagonista pályája ünnepélyes pillanatát éli meg, kénytelen a legyeket hessegetni maga körül). A hanghasználat is sokszor komikus ellenpólusként jelenik meg a cselekményvilágon belül, s ez is erősíti az összetettebb hatáskeltést.

A *Hannibál tanár úr* mind tematikájával, mind szemléletmódjával, mind stílusával markánsan szemlélteti az 1950-es évek magyar filmművészeti megújulását.

#### Irodalom

Barabás Klára: *A történelem körhintáján. Fábri 100.* Bp., 2017, MMA.

Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között.* Bp., 2015, Kijárat – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány.

## II. világháború

Kovács András: *Hideg napok*

A hatvanas évek magyar filmjében rendre felvetődik a számvetés kérdése az ország (közel)múltjával, a harmincas–negyvenes–ötvenes évek tragikus sorsválasztásaival. Mindez összekapcsolódik a kelet-európai művészeket – tehát nem csupán a magyar és nem csak a filmművészeket – mindig is foglalkoztató problematikával: egyén és történelem viszonyának analizálásával. A hatvanas évek magyar filmjében ez a téma ott kísért Herskó János *Párbeszédében* (1963), Fábri Zoltán *Húsz órájában* (1965), Kósa Ferenc *Tízezer napjában* (1965/1967) – és Kovács András *Hideg napokjában*. A filmek az emlékezés logikája alapján épülnek fel, szerkezetük töredékes, visszautalások sorából áll. A flashbackek határait nem jelzik az alkotók, ezzel azt sugallva, hogy a múlt a jelen része, továbbá sohasem egyvalaki emlékezik vissza, amely megoldás a bemutatott események eltérő értelmezésére, a különböző nézőpontok ütköztetésére ad módot. A filmek központi kérdése, hogy miként őrizheti meg az egyén a morális tartását az azt elemi erővel támadó történelmi határhelyzetekben.

A múltat faggató filmek kiemelkedő darabja Cseres Tibor 1964-ben publikált regénye, a *Hideg napok* adaptációja. A Kovács András jegyezte film Magyarország második világháborús szerepvállalásának sötét epizódját mutatja be. 1941 áprilisában a magyar hadsereg bevonult a Trianonban a Szerb–Horvát–Szlovén Királysághoz csatolt Bácskába és a Mura-vidékre. 1942 januárjának elején a szerb partizánok akcióitól tartva a magyar csapatok Újvidéken razziáztak, ami több mint háromezer, jobbára szerb, illetve részben zsidó áldozattal járt. A magyar hatóságok a felelősök megbüntetését megpróbálták eltussolni, és amikor – 1943-ban – mégis sor került a tárgyalásra, a vádlottak Németországba szöktek, így a bíróság nem hozott ítéletet.

Kovács András munkáiban a cselekvő, illetve a döntést elmulasztó ember is visszatérő figura (*Falak*, 1968; *A ménészgazda*, 1978), és a *Hideg napok* esetében is ez a probléma, azaz a történetben benne rejlő egyetemesebb tartalmak vizsgálata, semmint a konkrét események – illetve azokon keresztül a magyar háborús szerepvállalás és felelősség kérdése – foglalkoztatja a rendezőt. Kovács érdeklődésének irányából következik a film és a regény közötti fő különbség: utóbbi erőteljesebben kötődik a konkrét történelmi kontextushoz, a film ezzel szemben nem azt mutatja meg, hogy mi volt a politika felelőssége a tragikus eseményekben, hanem hogy mi volt az egyéné. A *Hideg napokat* a maga korában sokan kárhoztatták, a magyarság mazochisztikus önelemzése termékének látták, jóllehet kevésbé nemzeti önvizsgálatként vagy vezeklésül, inkább – mint B. Nagy László megjegyzi kritikájában – a nyájszellem bírálataként készült. Más kérdés, hogy Kovács András a terrorral *nem* szembeszegülő hétköznapi ember – ha tetszik: kisember – megmutatása révén a 20. századi magyar történelem neuralgikus pontjára tapintott: a film hősei elsősorban nem azzal vétkeznek, amit megtettek, hanem azzal, amit meg kellett volna, de nem tettek meg.

A cselekmény középpontjában nem a vérengzésért felelős főtisztek, hanem a beosztottjaik állnak – Büky őrnagy (Latinovits Zoltán), Tarpataki főhajónagy (Darvas Iván), Pozdor zászlós (Szilágyi Tibor) és Szabó tizedes (Szirtes Ádám) –, akik öt évvel a véres események után a vizsgálati fogházban emlékeznek vissza a történetekre. A film zöme a flashbackjeikből áll

össze. A négy főszereplő a habitusát, értékrendjét, származását, beosztását – következésképpen a reflexióik jellegét – illetően is különbözik, abban azonban hasonlítanak, hogy még utólag sem ismerték fel az összefüggést saját magatartásuk és a történelmi események között. Igaz, egyik figura sem egyértelműen fekete vagy fehér (velejeig romlott karakter csak kettő akad a filmben – Avar István Dorner tizedese és Major Tamás Grassy ezredese –, de ők mellékalakok), viszont mesterien képesek felmentést adni maguknak. Tarpataki a véletlenre hivatkozik („Nincsenek jobbak, csak szerencsésebbek.”), Pozdor az ellenség – vélt – kegyetlenségével magyarázza a magyarok terrorját („Ezek [ti.: a szerbek] mindenre képesek.”), Szabó pedig azzal igyekszik kibújni a felelősség alól, hogy állhatatosan mentegeti felettesét, a film legvisszataszítóbb figuráját, Dornert. A centrális alak mindazonáltal Latinovits Zoltán Büky őrnagya, aki a számára a világon legértékesebbet – saját feleségét – sem képes megvédeni szolgálalkúsége, szervilizmusa miatt. Ragyogó rendezői ötlet: végig merev tartása és a cellában is állig begombolt ingje sokat elmond csinovnyik-mentalitásáról.



A *Hideg napok* a korszak egyik legizgalmasabban fényképezett filmje. Bár a terrorszekvenciák száma kevés, végig fagyos-delejes hangulat üli meg a jeleneteket. Mesteriek a cellában játszódó pillanatok. Szécsényi Ferenc operatőr megszabadítja a figurákat az árnyékuktól, a megoldással egyszerre idézve fel Peter Schlemihl történetét (az árnyékát áruba bocsátó ember a lelkét adta el), továbbá a pszichológus Carl Gustav Jung árnyékfogalmát (a személyiségfejlődés fontos mozzanata árnyékunknak, énünk eltagadott részének a megismerése – mondja Jung –, amelyet ha elmulasztunk, akkor torzul a személyiség).

Az újvidéki mészárlás szomorú „folytatása” a szerbek ellenakciója 1944–45-ben, amely egyesek szerint tíz-tizenöt-, más források szerint negyvenezer magyar ember életét követelte. A tettesek elkerülték a felelősségre vonást. Cseres Tibor ezekről a terrorcselekményekről is írt egy regényt (*Vérbosszú Bácskában*), amely 1991-ben jelent meg. Filmadaptációjára nem történtek kísérletek.

#### Irodalom

B. Nagy László: Fortinbras igaza. In: B. Nagy László: *A látvány logikája*. Bp., 1974, Szépirodalmi.

Muhi Klára: Háromezer méteres kép. Beszélgetés Szécsényi Ferencsel. *Filmvilág*, 2001. 6. sz.

## Gazdag Gyula: Társasutazás

A szocialista rendszerben a hatalom tudatosan nem foglalkozott a közelmúlt történelmi traumáival, az elhallgatással és a szembenézés elutasításával felejtésre ítelve a holokauszt társadalmi emlékezetét is. A nyolcvanas évekig csak két dokumentumfilm törte meg a hallgatást (Nádasy László: *Éva – A 5116*, 1965; Jancsó Miklós: *Jelenlét I-III.*, 1965/1978/1986), majd a Kádár-korszak utolsó évtizedében a személyes történetek elbeszélésével lassan, fokozatosan irányult a figyelem a majdnem teljesen kiirtott magyar zsidóság sorsára. A dokumentumfilmek az áldozatok szenvedéstörténetén keresztül beszéltek a soha be nem gyógyuló „sebről”, a személyes és kollektív trauma jelenkori következményeiről. Így B. Révész László *A látogatás* (1982) című filmje, amelyben Bruck Edith, a haláltábor megjárta, nemzetközi hírű író nő keresi fel szülőfaluját, s az elhurcolása helyszínén találkozik egykori szomszédjaival, hogy közösen vessenek számot a tragikus múlttal. Gazdag Gyula rendezésében, a *Társasutazás*ban szintén az áldozatok szemszögéből történik a múltfeldolgozás, azonban itt válik először hangsúlyossá a trauma csoportos kibeszélése, s így közösségteremtő és identitáserősítő szerepe.

Gazdag korábbi munkáiban remekül látta meg az élet kínálta és a rendszerkritika lehetőségét magában rejtő abszurd helyzeteket, például a beatzenekarok válogatásakor (*A válogatás*, 1970), vagy Schirilla György különös sportteljesítményében (*Hosszú futásodra mindig számíthatunk* 1969). Az alaphelyzet a *Társasutazás*ban is némileg groteszk, hiszen egy utazási iroda, a Coopturist szervez emléktúrát Auschwitzba a holokauszt negyvenedik évfordulóján. Mikor a négy Ikarus busznyi túlélő és hozzátartozóik elindulnak Budapestről Lengyelországba, hogy az idős férfiak és nők újra megtegyék az utat a pusztítás most már múzeummá alakított helyszínére, megkezdődik egy másik utazás is: az emlékekben, a deportálás időszakába. Elkíséri a túlélőket a rendező és Ragályi Elemér operátor, hogy megörökítsék az emlékezés folyamatát, filmre vegyék a fájdalmas múlt személyes és együttes felidézésének pillanatait.

Az utasok ismerkednek, a múltból közös ismerősöket keresnek; a nehezen elbeszélhető, gyakran csak mondatfoszlányokban megfogalmazódó emlékek fokozatosan törnek felszínre, először az autóbuszban, majd az éttermi vacsorán. Az egymást kiegészítő, pontosító, néha vitatkozó történetmozaikból ismerjük meg a deportálás eseményeit, a hatvani és a kőszegi gettó kegyetlen magyar rabtartóit, a lágerélet szörnyű élményeit, a lekopaszítást, hogy mit fütyült Mengele, miközben a halálba szortírozta a sorban állókat, merre volt a gázkamra, hogyan szakították szét a családokat. A trauma továbbélését jól mutatják a túlélőket foglalkoztató, az események felfoghatatlanságára utaló gondolatok is. Egyikük így fogalmazza meg a megválaszolhatatlan kérdést: „Még mindig itt vagyunk, és arról beszélünk, hogyan volt lehetséges ez.”

Az utazás végcélja, az egykori megsemmisítő tábor, még ha múzeummá szelődött is, döbbenetes erővel hozza felszínre az emlékeket. Egyre komorabb a film hangvétele, a túlélők hozzátartozóik nevét keresik az áldozatok listáján, majd felcsendül a rabbi fájdalmas siratóéneke.

Gazdag Gyula alkotói módszere eltér a nyolcvanas évek interjú alapú történelmi dokumentumfilmjeitől. Az alkotók megfigyelői a valóságnak, a lehető legkevésbé avatkoznak az utazás adta helyzetekbe. Ragályi Elemér kamerája követi a szereplőket, rövid időre megállapodik egyikőjükön, majd újabb résztvevőt keres, gyakran nem is a beszélőt mutatja, hanem pásztázza az arcokat, az emlékek újraélésétől zaklatott tekinteteket, a visszafojtott sírást.

Az arcok, gesztusok egyéni sorsokat villantanak fel, ugyanakkor a néző részesévé válik az emlékek közös megidézésének.

A valóság eseményei írják a film dramaturgiáját. A résztvevő dokumentumfilmezés következetes koncepcióját mutatja, hogy Gazdag Gyula egy balesetet is bent hagyott a filmben. Az utolsó jelenetben egy idős hölgy elesik, megüti magát, mentő viszi el. A jelenetet végig veszi a kamera, látjuk az asszony kétségbeesett arcát, mikor az idegen kórházba szállítják. Ez a véletlen baleset úgy hat, mintha a múlt négy évtized után is kísértene, s drámai erővel uralja az emlékezőt.

A megfigyelés módszere mellett Gazdag Gyula beépít a filmbe egy interjút is. Az egyetlen szereplő, aki nem részese az utazásnak, arcát nem vállalva otthonában beszél el elhurcolását, a lágerbeli megaláztatásait, szerettei elvesztését. Monológja keretbe fogja a filmet, és visszavisszatérő elbeszélése összetartja az utazók töredékes visszaemlékezéseit. A mindvégig félhomályban mutatott asszony azért nem vállalja nyíltan a szereplést, mert fél az antiszemitizmustól, s részletesen elmeséli, hogy egy kórteremben az egyik betegről Hitler dicsőítését volt kénytelen végighallgatni. „Az embernek félnie kell, hogy lássák, kicsoda.” Vallomásán keresztül megjelenik a Kádár-rendszerben rejtetten működő előítélet és a mindennapokat átható szorongás.

A *Társasutazás*ban a jelenben tett és a megidézett, múltbeli utazás egymást erősítő, átjáró történetét látjuk kibontakozni. A film hatására a néző számára is bizonyossá válik: a jelen értelmezhetetlen a múlt megismerése és megértése nélkül, amelyhez a közelmúlt tragédiáival való szembenézésen keresztül vezet az út.

#### Irodalom

Báron György: Egyszer volt... Magyar dokumentumfilmek a holocaustról. *Filmvilág*, 2014. 10. sz.

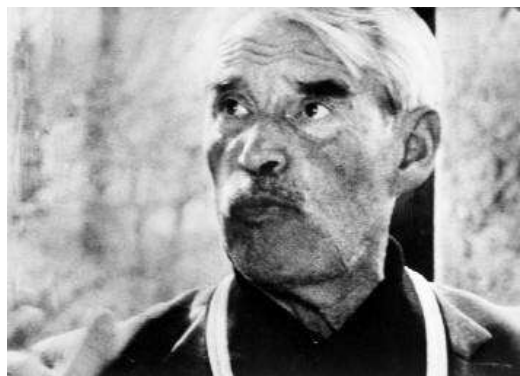
Murai András – Tóth Eszter Zsófia: Hogyan képzeljük el? A holokauszt emlékezete és a helyszín rekonstrukciója dokumentumfilmekben. *Korall*, 2010. 41. sz.

Sárközy Réka: *Kinek a történelme? Emlékezet, politika, dokumentumfilm*. Bp., 2018, Gondolat–Országos Széchényi Könyvtár.

Sára Sándor: Pergőtűz

A 2. magyar hadsereg doni tragédiáját elbeszélő televíziós sorozat, a *Krónika* (1982), és annak rövidített mozi változata, a *Pergőtűz* mérföldkő a történelmi dokumentumfilmek hazai történetében. Sára Sándor nagyívű munkája indította el az addig elhallgatott és meghamisított közelmúlt dokumentumfilm felállítását. A tabuk nélküli társadalmi emlékezet felé vezető úton 1982 fontos év: ekkor kezdik el forgatni, bár csak 1986-ban fejezik be a Gulyás testvérek első világháborús veteránokkal készült *Én is jártam Isonzónál* című filmjüket, s ebben az évben készül először dokumentumfilm az ötvenes évek koncepciók pereiről, de Ember Judit alkotását, a *Pócspestrit* 1989-ig nem engedik vetíteni. A *Krónika* és a *Pergőtűz I–V.* azonban, hiába próbálták korlátozni nyilvánosságát, nehézségek árán és csak részlegesen, de eljutott a közönséghez.

Már a témaválasztás is bátor tett, hiszen a magyar hadsereg katasztrófájáról nem lehetett őszintén beszélni még a hetvenes évek végén sem, amikor Sára elkezdte a munkát. A *Krónika*, a majdnem huszonöt órás filmpozs a negyven éven át hangoztatott hazug, hivatalos állásponttal szemben más képet alkot katonáink második világháborús szerepéről. A szocialista rendszer történelemkönyveiben a magyar hadsereg „fasiszta hordaként” szerepelt, Sára filmjében viszont a magára hagyott kétszáz ezer katona haláltusája válik hangsúlyossá. A kommunista propagandában sulykolt hamis képet először Nemeskürty István 1972-ben megjelent *Requiem egy hadseregért* című könyve árnyalta, azonban tíz évvel később Sára monumentális alkotásának tabudöntő szándékát, hogy a hadseregről kialakított negatív erkölcsi ítélettel szembeszálljon, már nem tolerálta a Kádár-rendszer kultúrpolitikája. A közel százhusz visszaemlékezőről felvett, több mint százórnyi filmanyagból összeállított huszonöt rész ugyanis nem kerülhetett teljes terjedelmében adásba: a tizenhetedik után levették a műsorról. Az intézkedésben szerepük volt a szovjet elvtársaknak is, miután az egyik részben az egykori magyar karpaszományos őrmester egy ukrán tanítónőhöz fűződő szerelmi viszonyát beszélt el, s ez felháborította a „cenzorokat”, mondván: szovjet nő nem folytathat kapcsolatot a „fasiszta magyar hadsereg” katonájával. A *Krónikát* 1992-ig nem játszotta a televízió. Még 1982-ben, miután az eredeti verziót levették műsorról, Sára és munkatársai, Csoóri Sándor író és Hanák Gábor történész, a film dramaturgjai, elkészítettek egy nyolcórás moziváltozatot *Pergőtűz* címmel, amelyet az elképzelésük szerint öt részben vetítettek volna a mozik. Azonban annak ellenére, hogy a Magyar Játékfilmszemlén a legjobb dokumentumfilm díjat kapta, a kultúrpolitika igyekezett elbűjtatni a filmet a szélesebb közönség elől. Sára Sándor megfogalmazásában alibi bemutatót tartottak, „csak egyetlen hétig vetítették a kalandfilmekre »szakosodott« Honvéd moziban, és egy szál plakátja is csak bent, a mozi előcsarnokában volt látható”. A részleges betiltások és látszatbemutatók következtében a *Pergőtűz I–V.* és a *Krónika* lassan épült be a köztudatba: 1988-ban Sára egy interjúban „fantomfilmeknek” nevezte a közönséghez akkor még alig-alig eljutó műveket.



Sára szerint nem volt nehéz dolga az interjúk során, mert a több évtizedes hallgatást követően a túlélőknek rendkívüli igényük volt arra, hogy elmondhassák az őket hosszú éveken át nyomasztó emlékeiket. A film készítői a lehető legegyszerűbb vizuális megoldással élnek, mikor kizárólag statikus, félközeliben komponált beállításokat alkalmaznak, a szuggesztív és

részletező elbeszélések mégis katartikus élményt jelentenek a nézőnek. A visszaemlékezők az egykori hadsereg teljes vertikumát képviselik: honvédek, tartalékosok, vezérkari tisztek és munkaszolgálatosok egyenrangú elbeszélői a háborús eseményeknek. Ez világossá teszi az alkotók koncepcióját: valamennyien egy oldalon álltak, s valamennyien áldozatok voltak. Ugyanakkor a film nem hallgatja el a visszaéléseket sem, amelyek közül különösen megrázó a frontra vezényelt több ezernyi munkaszolgálatos tragédiája: sokszor saját honfitársaik kegyetlen viselkedése végzett velük.

A *Pergőtűz I–V.* különös erejét a hiteles személyes elbeszéléseken túl szerkezete adja, ahogy a visszaemlékezések sokaságából Sára összeállítja a 2. magyar hadsereg 1942 tavaszától a '43-as januári orosz áttörésen át a teljes széthullásig és megsemmisülésig tartó történetét. A tanúságtevők elbeszélését az alkotó következetesen úgy helyezte egymás mellé, hogy a történetmozaikok összeadódva újabb minőséget, az egész történelmi esemény résztvevőinek kollektív emlékezetét hozzák létre.

Biztosan árnyaltabb képet kapunk a magyar katonák szerepéről, ha más nemzetek képviselői, orosz, német vagy román veteránok is megszólalnak a filmben. Sára azonban nagyon tudatosan kizárólag a magyar katonák elbeszélésére volt kíváncsi: a vesztesek története érdekelte. A *Pergőtűz I–V. – Krónika* a kiszolgáltatott, magára hagyott katonák tragédiájának narratíváját teremtette meg: (filmes) emlékművet állított az elesetteknek, visszaadta a múltját a túlélőknek.

#### Irodalom

Murai András: Monológokból közös múlt. Az emlékezet struktúrája Sára Sándor *Krónika* című filmjében. In Pintér Judit (szerk.): *Pro patria. Sára 80.* Bp., 2014, MMA.

Sárközy Réka: A *Krónika* humánuma. In Pintér Judit (szerk.): *Pro patria. Sára 80.* Bp., 2014, MMA.

Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994.* Bp., 1994, Osiris–Századvég.

A Kádár-rendszerben a vészidőszak és a holokauszt nem tartozott az egyértelműen tiltott témák közé, a hatalom azonban tudatosan kerülte a szembenézést a közelmúlt traumáival, elfojtva a zsidóság tragikus sorsának társadalmi emlékezetét. Mindezzel együtt a „puha diktatúrában” jó néhány film érintette a témát, többnyire egy-egy epizód erejéig, kevés viszont a száma azoknak, amelyek középpontba állították a zsidóüldözést és deportálást. Ezen kevesek közé tartozik a zsidó kultúra elpusztítását megrendítő történetben elbeszélő *Jób lázadása*.

A film címe a bibliai történetre utal: az ószövetségi példázatban a feddhetetlen, istenfélő Jóbot próbára teszi Isten, a jómódban és boldogságban élő ember elveszíti hét gyermekét és vagyonát, mégsem fordul szembe Isten akaratával, minden csapás ellenére kitart hite mellett. Gyöngyössy Imre és Kabay Barna filmjében, amely 1943–1944-ben, egy Tisza menti faluban játszódik, Jób ugyancsak mindvégig megőrzi hitét, az életét sújtó szerencsétlenségekbe azonban nem törődik bele: a természet, a történelem és a Mindenható akarata ellenére kezébe veszi sorsa irányítását, és gyermekei elvesztése után örökbe fogad egy keresztény kisfiút. Az idős zsidó házaspár, Jób és Róza tudják, hogy rájuk hamarosan szörnyű sors vár („A halál angyala száll Izráel népére”, mondja Jób), ezért utolsó lehetőségként, hogy vagyonukat, vallásukat és szeretetüket továbbadják, az árvaház igazgatóját lekenyerezve két bikaborjúért vásárolják meg a reménységüket, a jövőjüket. „Isten nem adott utódot, hát vettem egyet” – magyarázza Jób az értetlenkedő falubeli zsidóknak, akik kezdetben istenkáromlónak tartják a gój fiú miatt. A hétéves, vadóc Lackó és az örökbefogadó szülők között az együtt töltött év alatt egyre szorosabb, szeretetteljes kapcsolat alakul ki, és a gyermek a körülötte élők mintáit követve fokozatosan a zsidó közösség részévé válik. A *Bibliában* az Úr Jóbot a hitéért végül hosszú élettel áldja meg. A film történetében nincs megváltás, Jóbot és Rózát a falu többi zsidó vallású lakójával együtt viszik el a csendőrök.

A *Jób lázadása* nem a magyar társadalom felelősségét vizsgálja (ezt évtizedekkel később a 2017-es, szintén a vidéki zsidóság sorsával foglalkozó *1945* [Török Ferenc] teszi meg), nem tér ki a zsidókra és más üldözöttekre zúduló veszedelem történeti okaira sem, az alkotók csak jelzik – például a csendőrök és katonák ismételt megjelenésével – a fenyegetettséget. Az antiszemitizmus visszafogott megjelenítése mellett a falusi élet idilli ábrázolása hangsúlyos, amiért a korabeli kritikák elmarasztalták a filmet. Már az alaphelyzet – zsidó emberek keresztény gyereket fogadnak örökbe – nehezen elképzelhető 1943-ban, s talán túlságosan meghitt a falu zsidó és nem zsidó lakosainak viszonya. Szabó Gábor operatőr realista ábrázolást egyszerre megőrző és attól árnyalatnyit elemelő költői képei jelentősen hozzájárulnak a falusi idill megteremtéséhez. A harmonikus jelenetekre – például a zsidó szertartások részletes bemutatására, a kisfiú és kutyájának játékára – a végkifejlet drámai hatása miatt van szükség: Lackó tudatlan, naiv, az eseményekből semmit nem értő kisgyermeki nézőpontjából válik igazán felfoghatatlanná Jób és Róza elhurcolása, és tágabb értelemben a magyar zsidóság elpusztítása.

Gyöngyössy és Kabay rendezése két szempontból is újat hozott a zsidó sorsok hazai filmes ábrázolásában. A paraszti haszid zsidó élet gazdag kultúrája, vallási tradíciója – amely aztán a nyilas uralommal és a holokauszttal elpusztul – itt kerül először középpontba. S a magyar filmek sorában elsőként a *Jób lázadásában* meghatározó a gyermeki nézőpont. A felnőttek világa, s benne a zsidó hagyomány tárul fel a kíváncsi, mindent megfigyelő és kileső kisfiú előtt, az esti imádságok éppúgy, mint a cselédek szeretkezése. A vészidőszak tragédiáját ezt követően több film is megjeleníti ebből a perspektívából, többek között az *Elysium* (Szántó Erika, 1986), a *Senkiföldje* (Jeles András, 1993) és a *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2005).

A film több alkalommal utal bibliai eseményekre és példázatokra. Mikor Lackó torokgyík miatt beteg lesz, és Jób petróleumba mártott késsel menti meg a haláltól, úgy közelít a gyerek felé – veti férje szemére Róza –, ahogy Ábrahám készült feláldozni fiát. A felgyógyult gyereket három falubeli zsidó látogatja meg, mint a három királyok az újszülött Messiást. S mikor a zsidókat elhurcolják a faluból, Jóbnak és Rózának – a Krisztust megtagadó Péterhez hasonlóan – meg kell tagadniuk gyermeküket, hogy megmentsek a deportálástól. Az ó- és újszövetségi párhuzamokat az alkotók mindannyiszor arra használják, hogy Jóbot ne csak Istenhez fohászkodó, hanem döntéseket hozó, cselekvő emberként mutassák, ahogy a film címében szereplő „lázas” is a saját akarat érvényesítésére utal.

Az idős, egymással szeretettel zsörtölődő házaspárt kiválóan formálják meg a színészek. Jób bölcs, nyugalmat sugárzó, alázatos és mégis konok figurája Zenthe Ferenc egyik legjobb alakítása, s remek Temessy Hédi is a szükszavú, gondoskodó anya szerepében. Telitalálat a hétéves Lackót alakító Fehér Gábor, aki inkább átéli, mint eljátssza szerepét.

Gyöngyössy Imre és Kabay Barna számos játék- és dokumentumfilmet készített közösen, az első nemzetközi elismerést 1978-ban a *Két elhatározás* hozta meg számukra, de a fesztiválsikerben legmesszebb a *Jób lázadásával* jutottak, amelyet 1984-ben a legjobb idegen nyelvű film Oscar-díjára jelöltek.

#### Irodalom

Jelenits István: Idillt nyit ott, ahol tragédia fészkel. Töprengések a Jób lázadása című filmről. In Surányi Vera (szerk.): *Minarik, Sonnenschein és a többiek. Zsidó sorsok magyar filmen*. Bp., 2015, Magyar Zsidó Kulturális Egyesület–Szombat.

Török Ferenc: 1945

A közvetlenül a háború után játszódó *1945* olyan nézőpontból közelíti meg a holokausztot, amelyre addig nagyon kevesen vállalkoztak a magyar filmben: a zsidók elleni bűnökkel való szembenézésről, a helybéli lakosoknak kifosztásukban és elhurcolásukban játszott szerepéről beszél el egy történetet. Török Ferenc korábbi mozifilmjei többnyire fiatalok útkereséséről szóltak (*Moszkva tér*, 2001; *Szezon*, 2004; *Senki szigete*, 2014), s ugyan a félmúlt tisztázatlan kérdései iránti érdeklődését jelzi az ügynöktémát – játékfilmen az elsők között – feldolgozó *Apacsok* (2010), az *1945* témaválasztását és stílusát tekintve is új szint hozott alkotói pályáján.

A hazai film történetében erős tematikai vonulatként van jelen a vészkorszak, a zsidóság deportálásának és elpusztításának tragikus története. A szocializmus kultúrpolitikájában elhallgatott és óvatosan kezelt téma volt, ezzel együtt a játékfilmek az ötvenes évek második felétől már foglalkoztak vele, igaz, sokáig csak egy-egy jelenet erejéig (elsőként Móri Félix az 1955-ös *Budapesti tavaszban*). A rendszerváltozást követően több alkotás ábrázolta a magyar zsidóság sorsát a holokauszt különböző szakaszaiban: a megkülönböztetést és gettóba kényszerítést (Jeles András: *Senkiföldje*, 1993), a koncentrációs táborok szinte elképzelhetetlen borzalmaival (Koltai Lajos: *Sorstalanság*, 2005; Nemes Jeles László: *Saul fia*, 2015), vagy a pusztítás következményét, a túlélés rettentő súlyával kényszerű együttélést. A *Hajnali láz* (Gárdos Péter, 2015) a koncentrációs táborból szabadult fiatal pár szerelmi történetét beszéli el, az *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019) az újrakezdés lelki küzdelméről, a hozzátartozók elvesztésének és az árvaság traumatikus élményének feldolgozásáról szól.

Tematikai szempontból az *1945* filmes előzményeit szórványosan találjuk játékfilmekben (Fábrí Zoltán: *Utószezon*, 1967) és dokumentumfilmekben. Azt a kérdést, hogy mit tehettek volna és mit tettek az elhurcolt családok közvetlen környezetében élők, először *A látogatás* vetette fel (B. Révész László, 1982), s szintén egy település egymást jól ismerő lakóinak felelősségét vizsgálja hatvan év távlatából a *Szomszédok voltak* (Geller-Varga Zsuzsanna, 2005).

Az elhurcolt és munkaszolgálatra kényszerített zsidó emberek vagyonát gyakran a település lakosai széthordták, házaikba beköltöztek – ez a kiindulópontja a Szántó T. Gábor *Hazatérés* című elbeszéléséből készült filmnek. 1945 nyarán a falu vasútállomására érkezik két idegen férfi: mindketten zsidók, s ez riadalmat és kétségbeesett tanácsalanságot kelt a falu néhány lakójában. „Visszajöttek”, suttogják, „de mit akarnak?” Lassan kiderül, milyen sokan szereztek hasznot a deportálásokból, s most féltik az eltulajdonított vagyont. A titokdramaturgiára épülő, pár óra alatt lezajló, lassan bontakozó cselekmény mindvégig fenntartja a feszültséget. Sokáig sem a falu lakói, sem a néző nem tudja, legfeljebb sejti, mit rejtenek a titokzatos ládák, amelyeket a váratlanul megérkező két férfi szekérre pakoltat és a rakománnyal a falu felé indul. Az alapszituáció (idegenek érkeznek, jövetelük szándéka ismeretlen, gyanakvó tekintetektől kísérvé átgyalogolnak a településen), az információk adagolása és a motivációk kibontása



bizonyos western-alapművekre emlékeztet, elsősorban a *Délidő* (*High Noon*, 1952) és a *Volt egyszer egy Vadnyugat* (*C'era una volta il West*, 1968) vasútállomáson játszódó nyitó jelenete juthat eszünkbe. A feszes dramaturgiával Ragályi Elemér erős atmoszférájú fekete-fehér képei, Szemző Tibor repetitív zenéje, Rajk László falusias díszletei különösen erős egységet alkotnak.

Az *1945* egy falusi közösség viszonyainak finom elemzésén keresztül mutat a háború után újjáéledő magyar társadalomról összetett képet, ahol a bűnösök, a felelősséget hárító cinkosok, a lelkiismeret-furdalástól gyötört emberek és a zsidók ellen elkövetett vétségektől magukat elhatárolók egyaránt megtalálhatók. A történelmi kor jellegzetes szereplőit rendkívüli tömörséggel képviselik a karakterek. Középpontban a helyi kiskirály áll, az egész falut kézben tartó, pöffeszkedő jegyző (Rudolf Péter kiváló alakítása), akinek lelkén bűn szárad: a zsidóktól elkobzott vagyonból biztosítaná fia anyagi jövőjét. A nyilasokéra emlékeztető egyenruhában fontoskodó rendőr (Terhes Sándor), a túlbuzgó állomásfőnök (Znamenák István), a lelki-furdalástól önmagával végző szerencsétlen balek (Szarvas József) és annak kapzsi felesége (Szirtes Ági) a háború utáni magyar társadalmi közeg egy-egy jellegzetes magatartási formáját testesítik meg. A két zsidó túlélőt civilek játsszák, igaz, mindkettőjük szerepelt már filmen. Angelus Iván táncművész és Nagy Marcell operatőr (a *Sorstalanság*ban ő alakította Köves Gyurit) szinte végig hallgatnak, beszéd helyett mozgásuk, testtartásuk közvetíti tragikus sorsukat, nem verbális jelek fejezik ki fájalmukat.

Török Ferenc posztholokauszt-filmje azért is különleges a zsidó sorsokat bemutató filmek sorában, mert nem az áldozatok, hanem a bűnösök és a velük kollaborálók nézőpontjából mutatja be a túlélők fogadtatását. Az *1945* a múltban játszódik, de a mának szól. A kortárs kollektív emlékezetet hozza működésbe, amikor több mint hét évtizedre eltemetett bűneinkkel és azok feldolgozatlanásával szembesít.

#### Irodalom

Morsányi Bernadett: Hiányzó láncszem. Beszélgetés Török Ferencsel. *Filmvilág*, 2017. 3. sz.

Gelencsér Gábor: Kísért a múlt. *Filmvilág*, 2017. 4. sz.

Standeisky Éva: *Antiszemitizmusok*. Bp., 2007, Argumentum.

Gárdos Péter: Hajnali láz

Egészen kivételes, hogy egy holokauszt-történet a túlélők életszeretéről szól. A *Hajnali láz* fiatal hősei a haláltáborok rettenetes emlékét és a lágerekből magukkal hurcolt halálos betegséget a szerelem erejével győzik le. A hollywoodi mesébe illő sztori valós eseményeken alapul. Gárdos Péter szülei találkozását először regényben írta meg, a sikeres könyv számos országban megjelent, majd filmre vitte a halál árnyékában kibontakozó románcot. A művek keletkezése sokat elárul a holokauszt okozta hosszan tartó, mély traumáról: több mint ötven évvel megírásuk után, apja halálát követően adta át édesanyja az író-rendezőnek azokat a leveleket, amelyekből feltárult a szülők megismerkedésének nem mindennapi története. Egy zsidó identitással összefüggő, évtizedeken keresztül elhallgatott családi tabu került így felszínre.

1945-ben, a lágerek felszabadítása után svédországi rehabilitációs táborokban ápoltak túlélőket, köztük magyarokat is. A huszonöt éves Miklós halálos beteg, az orvos hat hónapot ad neki, ő azonban élni akar, s szerelmes lenni, bepótolandó azokat az éveket és élményeket, amelyeket a deportálás és a láger elvett az életéből. Leveleket ír a Svédországban gyógyuló túlélő magyar nőknek (egészen pontosan száztizenhetet), így ismerkedik meg a tizenkilenc éves Livel. Levélváltások útján úgy szeretnek egymásba, hogy még nem is találkoztak. A melodramát elsősorban a végzetes betegség határideje mozgatja (a tbc-re utal a címben szereplő, reggelente jelentkező láz), de más akadályok is gördülnek a kapcsolat beteljesedése elé. Többek között Lili részéről zsidó származásának tagadása, amelyet a szégyen és a félelem vált ki belőle, és egy náci szimpatizáns svéd család támogatásával majdnem eljut a kikeresztelkedésig.

A holokauszt következményeivel több magyar játékfilm foglalkozik a 2010-es években. A zsidók ellen elkövetett bűnökkel szembesít az *1945* (Török Ferenc, 2017), az *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019) a hozzátartozók elvesztésének feldolgozhatatlan traumájáról beszél el érzékeny történetet. A *Hajnali láz* mindenekelőtt az életvágyról és a szerelem erejéről szól: a szereplők magukban hordozzák a haláltáborokban megélt szörnyűségeket, részben még mindig foglyai a múltnak, de próbálnak hinni az új élet kínálta lehetőségekben. A lágerek ábrázolásától tartózkodik a rendező, talán azért is, mert a holokauszt-filmek számára a legnagyobb kihívás az ipari módszerekkel végrehajtott emberpusztítás ábrázolása. Míg vizuálisan csak egy archív felvétel erejéig idézi meg a film a foglyok döbbenetes látványát egy, a felszabadításukat megőrkítő dokumentum felhasználásával, a szereplők motivációiban és tetteiben mindvégig ott találjuk az embertelenség mélyen személyiségbe égő következményeit. Épp a felfoghatatlan emberirtás megtapasztalása tette Miklóst és Lilit az életet mindenek felett akaró túlélővé, miközben a mellékszereplők mikrotörténetei is a traumával vívott küzdelemről szólnak.

A szépen fényképezett, fekete-fehérben készült felvételek (operatőr Seregi László) közé az alkotók beillesztettek összesen hétpercnyi, a kort hitelesítő, a forgatóhoz szervesen illeszkedő archív anyagot. Kevésbé simul viszont a fekete-fehér részekhez a jelenben, Jeruzsálemben játszódó, színesben felvett visszaemlékezés. Gárdos ezzel a kerettel a film keletkezését szövi a múlt történetéhez, a narrátor (a rendező idős édesanyját a neves izraeli színésznő, Gila Almagor alakítja) többször megszakítja a múltban játszódó történetet, kizökkenve a formálódó szerelmi kapcsolat fordulatos történetéből.

A főszerepeket játszó fiatal színészeknek egyszerre kell meggyőzően hozni a megtörtséget és az életbe vetett hitet, a fizikai gyengeséget és a rendkívüli lelki erőt. Schruff Milán határozott személyiséggé formálja a néha esetlen, de hétköznapiságában is rokonszenves hősszerelmest,

aki szinte dacos csökönyösséggel keresi az életet adó társat. Piti Emőke első filmszerepében hitelesen formálja meg a beteg, testileg törekeny, naiv, az igaz érzelmekben hinni akaró fiatal lányt. A mellékalakok is sorra jelenítik meg a trauma legfőbb kihívását; lelki gyógyulásuk kulcsa, hogy mennyire képesek elengedni a múltat. Egykori rabtársa (Petrik Andrea) kétségbeesett ragaszkodásában kisajátítaná magának Lilit, s mikor ez nem sikerül, véget vet életének; Miklós nőkkel látszólag magabiztos barátja (Kovács Lehel) impotenciával küzd; van, aki felesége elvesztésének tudatával nem akar tovább élni.

Miklós megtanul felejteni, vagy legalábbis megkísérli a megpróbáltatásokat mélyen elrejtteni magába. Csupán egyszer, egyetlen mondatban jelzi, min ment keresztül: „ezernégyszázhuszonegy hullát kellett elégetnem” – ebben a számban sűrűsödik a múlttól való menekülésének minden oka. Számára van élet a halál után; a szerelem jelenti azt az intenzív érzést, amely talán háttérbe szorítja a koncentrációs táborok poklának tapasztalatát. Az emlékezés munkáját hetven évvel később az apa „helyett” fia végzi el, amikor a *Hajnali lázzal* emléket állít a szülők történetének.

#### Irodalom

Bilsiczky Balázs, Emlékkönyv. Beszélgetés Gárdos Péterrel, *Filmvilág*, 2014. 11. sz.

Gelencsér Gábor, Túlélet, *Filmvilág*, 2015. 12. sz.

Nemes Jeles László: Saul fia

Ha történetek valaha csodák a magyar filmtörténetben, akkor a *Saul fia* biztosan ezek közé tartozik. Az alig néhány kisfilmet maga mögött tudó Nemes Jeles László (1977) istenkísértően vakmerő tervét számtalan külföldi producer elutasította, de a hazai támogatással elkészülő debütálás 2015-ben valósággal letarolta a világot: megnyerte a Cannes-i nagydíjat, majd az idegen nyelvű filmek Oscarját és Arany Glóbuszát, közben imponáló nézőszámokat produkált itthon és külföldön, és az év(tized) egyik legtöbbször vitatott művészfilmje lett. A *Saul fia* ráadásul a mozgókép szűkebb diskurzusán túl a tágabb kulturális térben is nyomot hagyott, és a levegő után kapkodó zsűritagok után a magasművészet védnökeit is elismerő szóra bírta: kiállt mellette a holokausztábrázolás felkent apostola, Claude Lanzman, méltatták neves írók és esztéták, s könyvet írt róla a francia sztárfilozófus, Georges Didi-Huberman.

De mi volt az a „mutatvány”, amelynek tátott szájjal tapsolt a világ? Nemes Jeles fontos és jelentőségteljes témához, a holokauszt traumájához nyúlt, ám radikálisan megváltoztatta a fókuszát a lágerek ábrázolásában. Ez az „átélelés” a halálgyárak élményét szokatlan látószögéből és mindeddig ismeretlen intenzitással mutatta meg. A *Saul fia* az iparszerű gyilkolásban rabként segédkező *Sonderkommandó*t állítja a cselekmény (és a filmkép) centrumába, miközben a morális botrányt, a holttestek halmait vagy a konstans halálhörgést a háttérbe száműzi. Nem a lágerek nagyszínpadát, nem a bűnösök és az áldozatok konfliktusát, nem a hősök és árulók formátumos drámáját látjuk (mint például a *Schindler listájában* [*Schindler's List*, 1993]), hanem a kulisszák mögött dolgozók tevékenységét, a „munkatábor” illúziójának fenntartóit, a kétkezi munka közben lopva suttogókat. Nemes Jeles a *Sonderkommandók* szükségszerűen amorális (vagy morálon túli) nézőpontjával radikálisan kivonja a szentimentális érzelmeket a halálipar ábrázolásából, miközben a főszereplőhöz tapadó kézikamera kis mélységélességű képeivel a blokkolt érzékelést, a kivégzésük tudatában dolgozó rabok percepcióját ragadja meg, elementáris erejű kifejezőeszközt találva a hullákat pakoló munkások elidegenedett léttapasztatásának, a tudás terhét cipelő élőhalottak önkéntes vakságának.

De Nemes Jeles nem áll meg itt. A *Saul fia* nem csupán a totális érték- és értelemvesztés érzéki káoszát ragadja meg, hanem ebben az értelemvesztett, minden értelmes célt és fogódzót érvénytelenítő világban határozott céllal ruházza fel a főhősét. Saul mitikus küldetéssel bír: (vélt) fia holttestét akarja eltemetni, és akár rabtársait is veszélyezteti ennek érdekében. Ezzel a film túllép a lágerek élményének ábrázolásán, és civilizációs alapproblémákat fürkésző parabolává válik, hiszen a cselekmény élet és halál értékére, sőt végső soron mindenfajta célteljesítés értelmére kérdez rá. Mit jelent az örültség és a józanság ebben a környezetben, és mi számít egyáltalán értelmes vagy morális tettnek? – firtatja Nemes Jeles, és a kérdését azzal hangsúlyozza, hogy a radikális közelségre építő kamerakezeléssel (amelyet főként a Dardenne-testvérek műveitől örökölt) szinte hozzáláncolja a nézőt végletekig fixált és együgyű hőséhez. A lágerek poklát átélve kell döntenünk arról, hogy Saul megszállottsága abszurd téboly, vagy inkább a humánus egyetlen hiteles formája.

Nemes Jeles műve nagyban azzal vívta ki a kiművelt esztéták elismerő szavait, hogy érvényesnek tűnő választ adott a holokauszt-ábrázolás dilemmájára, a „megragadhatatlan megragadásának” régi problémájára. Ahogy a cselekményvilág érvényteleníti a háborús filmek moralizáló szemléletét, és ezzel igazolja Auschwitz civilizációs kitüntettségét, úgy a formanyelv alkalmazkodik a közvetlen ábrázolás tabujához, hiszen a kompozíciós logika többnyire homályban (vagy a képkereten túl) hagyja az „elgondolhatatlan”, s éppen ezért ábrázolhatatlan borzalmakat. Ám a *Saul fia* valójában nagyon is közvetlenül érzékelteti a lágerek iszonyatát: a halálsikoltásokra és parancsszavakra komponált hangkulissza gyomorba

hatoló, testi élményként hat (elvégre a hanghullámok és a riasztó zajok fizikai szinten közvetlenebbül érintenek meg minket, mint a képek borzalmái). Nemes Jeles és a hangmérnök Zányi Tamás az áldozatok és a fogvatartók hangjait felerősíti és homogenizálja a nyers, horrorisztikus hatáskeltés céljából, így az ábrázolásmód csupán kép és hang kulturális hierarchiája, illetve a vizuális észlelés vélt elsőbbsége miatt tűnhet kifinomultan áttételesnek, de korántsem az.

A *Saul fia* hatásának kulcsa – ahogy erre Vincze Teréz rámutat – talán éppen ebben a kettősségben áll: egyfelől fontos emlékezetpolitikai feladatot vállaló, intellektuálisan kiérlelt, experimentális formai stratégiákkal dolgozó művészfilm, másfelől szinte hollywoodias dramaturgiát követő akciómozi vagy „auditív horror”, amely a néző érzékelését zsigeri erővel uralja. Nemes Jeles egyszerre szofisztikált és brutális remeklése az allegorikus történet révén mély erkölcsfilozófiai kérdésekkel szembesít; végső soron éppúgy az emlékezés tette, mint Saul szimbolikus értékű temetési kísérlete.

#### Irodalom

Didi-Huberman, George: *Túl a feketén – Levél Nemes Lászlóhoz, a Saul fia rendezőjéhez*. Bp., 2016, Jelenkor.

Vincze Teréz: A lelkiismeret hangja. Hang és haptikus érzékelés a *Saul fia* című filmben. *Metropolis*, 2015. 2. sz.

## Bereményi Géza: Eldorádó

Nincs még egy film, amely jobban érzékeltetné a rendszerváltozás bizonytalanságát és értékválságát, mint a szocializmus végórájában forgatott *Eldorádó*, jóllehet története korábban, a háború utáni időszakban játszódik. Bereményi Géza dalszövegeivel, prózáival és forgatókönyveivel (András Ferenc: *Veri az ördög a feleségét*, 1977; Gothár Péter: *Megáll az idő*, 1982; András Ferenc: *A nagy generáció*, 1985) sokat tett azért, hogy a Kádár-korszakot árnyaltan lássuk, jellegzetes magatartásformáit megismerjük, hangulatait átéljük. Saját rendezéseiben azonban a történelem más korszakait és eseményeit választotta témául. *A tanítványok* (1985) a második világháború előestéjén, *Szabadság tér 56* (1997) a forradalom idején, *A Hídember* (2002) a reformkorban játszódik. Az *Eldorádó*ban a 20. század fontos korszakhatárai jelölik ki a cselekmény idejét: 1945 és 1956. Már számos film ábrázolta az ötvenes éveket, Bereményi munkája azonban egészen más szemlélettel szól a diktatúráról. Célja nem a tabuk ledöntése és a Rákosi-rendszer visszaéléseinek leleplezése, hanem életstratégiák és értékrendszerek ütköztetésén keresztül (pénz és hit, arany és kapcsolatok, megalkuvás és hősiesség) bemutatni a történelmi változásokat.

Bereményi Gézának kivételes tehetsége van az emlékezetes, erős karakterek teremtéséhez, amely második rendezésében is megmutatkozik. A film középpontjában Monori Sanyi bácsi, a Teleki téri piac királya áll, Eperjes Károly egyik legjobb filmes alakításában. (A kereskedő alakját a rendező-forgatókönyvíró saját nagyapjáról mintázta.) Monori ellentmondásos figura. „Az arany, ami ember és ember között különbséget tesz” életfilozófiája szerint minden emberi és társadalmi kapcsolat csak az üzlet szemszögéből nyer értelmet. A piac törvényeiben hisz, ahol a rátermettséggel, az ügyeskedéssel, a harácsolással a megélhetés záloga. Öntörvényű, akaratos „vadember”, mindent megszerez, amit kinéz magának. Uralkodik családján, istenfélő feleségén, lányától és vejétől megveszi a fiukat, hogy ő nevelhesse. Később kénytelen ismét üzletelni lányával, aki saját módszerét fordítja apja ellen: úgy szerzi vissza gyermekét, hogy megszarolja, feljelenti arany rejtegetése miatt. Egész lénye az életakarásról szól, a küzdésről és túlélésről. Talpra áll azután is, mikor az ávósok elverik, konokul küzd a politikai sorscsapással, azonban a kommunista diktatúra fokozatosan megtöri a szabad kereskedelem törvényeit, s az új rendszerben nem tudja többé üzleteit megkötni. „Most a pénz lesz az erőszak” – biztatja magát Monori '45 után, de az ötvenes évekre az arany értékét veszti, Sanyi bácsi hatalma is egyre csökken, s nem akarja tudomásul venni az új idők szavát, amelyet a kocsma csaposa fogalmaz meg: nem a pénz, hanem a kapcsolatok számítanak.

Az '56-os forradalom Bereményi forgatókönyveiben (*Megáll az idő*; Goda Krisztina: *Szabadság, szerelem*, 2006) és rendezéseiben (*Szabadság tér 56*) is visszatérő téma, s az októberi napok eseményei az *Eldorádó*ban is fontos szerepet kapnak: Sanyi bácsi története az utcai harcok között ér véget. A forradalom megjelenítésekor fekete-fehérre vált a film, és a korabeli események hiteles ábrázolásához az alkotók keverik az általuk forgatott részeket a dokumentumfelvételekkel. A történelmi eseményektől, pártoktól és rendszerektől magát távol tartó Monorinak a forradalom egy újabb akadály. Unokája kimenekítését szervezi az országból, de a balsors közbeszól, mikor vakbélgyulladásra viszi a kórházba, ahol csak a sebesültekkel foglalkoznak, ám Monori még most is az aranyában hisz. Egyszer már egy aranyrúddal a diftériás gyereket visszavásárolta a halálból, s most az ő kezébe nyomja a zsáknyi vagyont, hozzon segítséget, de hiába, az új generációt képviselő kamasz szerencsétlen és tehetetlen. „Úgy fogsz meghalni, mint egy kutya” – Monori feleségének korábbi jóslata valósággá válik.

Az '56-os részben egy epizód erejéig Bereményi a szabadság új hőseinek állít emléket, amely ismét lehetőséget teremt az értékek ütköztetésére. A jelenetben fiatal fiú és lány, elszánt, felfegyverkezett forradalmárok érkeznek a körfolyosós házba, hogy a tetőről lőjék a szovjet tankokat. Az udvarról felkiabálva teszik helyre az életüket féltő lakókat, köztük a megalkuvást mint túlélési technikát képviselő Sanyi bácsi vejét. Hősök és antihősök csapnak össze egymással kiabálva, mielőtt a tankok megsemmisítik a hősöket – maradnak az antihősök. S innentől ez már egy másik történet, a Kádár-korszaké. És egy másik film, még ha hat évvel megelőzi is a Teleki téri nagypapa történetét a Bereményi forgatókönyve alapján készült *Megáll az idő*, ahol ott találjuk a forradalom utáni értékvesztett évtizedben a Sanyi bácsi unokájához hasonló kamaszokat.

Az *Eldorádó* jelentős közönség- és kritikai sikerében (a Magyar Filmszemle fődíja mellett a rendezőt Európai Filmdíjjal ismerték el) a kitűnő színészek (Andorai Péter, Balkay Géza, Eszenyi Enikő, Pogány Judit) mellett Kardos Sándor operatőrnek is meghatározó szerepe van. Képei a háború utáni Budapest helyszíneit korhűen jelenítik meg, de ha szükséges, attraktív kameramozgásaival, expresszív világításával szürreális látomássá varázsolja a jeleneteket (például a beteg unoka szemszögéből láttatott piacot). Vizualitásának is köszönhető, hogy miközben az *Eldorádó* konkrét történelmi időszak magatartásmintáit ábrázolja, a korszakon túlmutatva általános érvénnyel szól a politikai-társadalmi fordulópontokról és értékválságokról.

#### Irodalom

Soós Tamás Dénes: „Kakukktojás voltam mindig.” Beszélgetés Bereményi Gézával. *Filmvilág*, 2016. 2. sz.

A nyolcvanas évek második fele és a kilencvenes évek eleje a magyar dokumentumfilm történetének kiemelkedő korszaka. Társadalmi presztízse ritkán volt olyan magas, mint ebben a kivételes időszakban, amikor a (puha) diktatúra gyengülését érzékelő, az igazság nyilvános kimondására és a múlttal történő szembenézésre vágyó közönség érdeklődése találkozott az elkötelezett filmkészítők tényfeltáró munkáival. A tabudöntések éveiben a közelmúlt történelmi traumáit vizsgáló művek komoly nézői és kritikai sikereket értek el, és hozzájárultak a rendszerváltozás szellemi előkészítéséhez. A kommunizmus elhallgatott bűneit leleplező alkotások közül kiemelkednek az ötvenes évek kényszermunkatáborairól szólók, mivel a lágerek létezését a szocializmus magas beosztású elvtársai az utolsó pillanatig határozottan tagadták. A *Törvénysértés nélkül* (Gulyás Gyula – Gulyás János, 1988) a hortobágyi kitelepítésekről ad részletes képet, az *Ítéletlenül* (Almási Tamás, 1991) a kistarcsai internálótáborban ártatlanul raboskodó nők sorsát mutatja be, a *Recsk 1950–1953* a Rákosi-diktatúra legembertelenebb lágerének történetét beszéli el. A filmek különleges erejüket a túlélők visszaemlékezéseiből nyerik: a táborok működésének részletes leírását maguk a szemtanúk és a több évtizedes kényszerű hallgatás után felszakadó érzelmeik, az emlékektől zaklatott előadásmódjuk hitelesti. A *Recsk 1950–1953 – Egy titkos kényszermunkatábor története* elsőként adott átfogó képet a szovjet Gulag-lágerek mintájára működtetett, az Államvédelmi Hatósághoz tartozó munkatáborról, a rabok teljes kiszolgáltatottságáról, az ávosok kegyetlenkedéseiről. Egyúttal a rendezők az archív felvételek és a narrátor segítségével a kommunista diktatúra átfogóbb ismertetésére is törekedtek. A filmre külföldön is felfigyeltek, 1989-ben elnyerte a legjobb európai dokumentumfilmnek járó Felix-díjat.

Böszörményi Géza és Gyarmathy Livia alkotó- és házastársak együttműködéséből számos játék- és dokumentumfilm született (rendező Gyarmathy, forgatókönyvíró Böszörményi többek között az *Ismeri a szandi mandit?*, 1969; *Egy kicsit én, egy kicsit te*, 1984; *A család gyönyöre*, 1992 című filmekben). Első közös rendezésük a recski munkatáborról szóló film (illetve az ezzel egyidőben Faludy Györgyről készített portré), amelynek elkészítése Böszörményi Géza számára személyes ügy volt: 1950 és 1953 között ő is e büntetőtáborban raboskodott, azonban évtizedekig szóba sem kerülhetett, hogy tapasztalatairól filmet készítsen vagy forgatókönyvet írjon. 1987-es rendezésében, a *Laurában* érinti először az internálások és munkatáborok mélyen elhallgatott témáját, de elsőkézből, egy túlélő elbeszéléseként a *Faludy György, költő* (1987) című portréfilmben – a költő kalandos életének egyik epizódjaként – mutathatta be a tábor borzalmait. Bár a nyolcvanas évek második felében egyre szabadabban lehetett beszélni a kommunizmus visszaéléseiről, a rendszer kiszolgálói még ekkor is akadályozták a forgatást, az alkotókat az anyaggyűjtés során többször névtelen telefonálók fenyegették meg, munkájukat nyomon követték a hatóságok.

A film elsősorban a történelem elszenvedőinek elbeszéléseiből építkezik, innen ismerjük meg a tábor történetét kialakításának első lépéseitől (a rabok húzták ki a drótkerítést és építették a barakkokat) az 1953-as politikai változás hatásáig és a rabok szabadulásáig. Külön rész foglalkozik a szociáldemokraták és az antifasiszta diákellenállók ügyével, a letartóztatásokkal és a tábori élet részleteivel, valamint az örök kegyetlenkedéseivel (mint a gúzsbakötés vagy a fogság a vizesgödörben). Az alkotók jelentős teret adnak az „elnyomóknak” is. Volt örök és operatív tisztek öngazolást keresve („Én végső soron parancsot teljesítettem.”), vagy egyszerűen csak letagadva a kínzásokat magyarázzák a munkatábor embertelen mindennapjaiban betöltött szerepüket. Az interjút Gyarmathy Livia készítette, határozott, rövid, célirányos kérdéseivel kitartóan faggatta a végrehajtókat: „Volt gúzsbakötés?”, Nem volt.”, s mikor sokadszorra teszi fel a rendező ugyanazt a kérdést, „Volt gúzsbakötés?”, az

egykori őr arrogáns támadásba lendülve leplezi le magát: „Persze, hogy volt gúzsbakötés, ez a fogolytáborok sajátja.” A „beszélő fejekre” összpontosító kamerának köszönhetően az arcok is sokat elmondanak a kommunista diktatúrában hatalomhoz jutott katonákról. A zavaros beszédű, az azóta eltelt időben lezüllött, rosszcúcú egykori őrök kerülnek szembe a tiszta tekintetű internáltakkal, akik erkölcsi fölényük tudatában beszélnek el meghurcolásukat.

A *Recsk 1950–1953 – Egy titkos kényszermunkatábor története* után pár évvel Gyarmathyék játékfilmben dolgozták fel az egyik rab történetét. A börtönfilm műfaji sémáit használó *Szökés* (1997) a tábor egyetlen sikeres menekülését állítja középpontba. Michnay Gyula egészen a Szabad Európa Rádióig jutott, ahol 520 rabtársa nevét olvasta fel, hírül adva a foglyok hozzátartozóinak, hogy élnek és hol vannak szeretteik. Bezárása után – tudjuk meg a filmből – a láger nyomait eltüntették, évtizedekkel később, a *Recsk 1950–1953 – Egy titkos kényszermunkatábor története* forgatáskor létezésére semmilyen jel nem utalt, bozót és fák borították helyét. A magyar gulág emlékművét elsőként Böszörményi és Gyarmathy építette fel filmjével a történelem elszenvedőinek visszaemlékezéseiből.

#### Irodalom

GERVAI András: *A tanúk. Film – történelem.* Bp., 2004, Saxum.

SZABÓ Miklós: *Magyar Gulag-monográfia.* Filmvilág, 1989. 4. sz.

ZALÁN Vince: „Hát élni ... élünk”. Gyarmathy Livia dokumentumfilmjei. In ZALÁN Vince (szerk.): *Magyar filmrendezőportrék.* Bp., 2004, Osiris.

Gulyás Gyula – Gulyás János: Törvénysértés nélkül I-II.

A dokumentumfilmek a szocializmus utolsó és a rendszerváltozás első éveiben jelentős mértékben járultak hozzá a társadalmi-politikai változások szellemi előkészítéséhez és kiteljesedéséhez. Az alkotók különösen nagy szerepet vállaltak a történelmi „fehér foltok”, vagyis az addig tabunak számító témák, többek között a szovjet mintára épülő országnyomorító Rákosi-korszak visszaéléseinek feltárásában. Az egész estés dokumentumfilmek közönség- és kritikai sikerében kulcsfontosságú Gulyás Gyula és Gulyás János munkássága, akik filmszociográfiáikkal (*Vannak változások*, 1980) és visszaemlékezésekre épülő történelmi filmjeikkel olyan témákról beszéltek kendőzetlenül, amelyekről korábban nem illett, vagy egyenes tilos volt. Az *Én is jártam Isonzónál* (1986) című munkájukban az első világháborút megjárt veteránok idézik fel frontélményeiket, a *Málenkij robot* (1990) a Gulagra elhurcolt dudari leventék kálváriáját tárja fel. A kommunista rendszer bűneit leleplező *Törvénysértés nélkül I–II.* az ötvenes évek kemény diktatúrájának kitelepítéseit az internáltak elbeszélésein keresztül mutatja be.

A kitelepítés megszépítő kifejezése a deportálásoknak, amelyekkel 1950 és 1953 között büntették a „népi demokrácia” ellenségeit: a Rákosi-diktatúrában a politikailag megbízhatatlannak tartott személyeket kényszermunkatáborokba szállították, az embertelen körülmények között fogvatartottakat fegyveres őrizet mellett dolgoztatták. A táborokról több mint harminc évig nem lehetett nyilvánosan beszélni. Ezt a hallgatást törte meg két film a nyolcvanas évek második felében: Gulyásék a hortobágyi internálótáborok túlélőit szólaltatták meg, a hírhedt recski munkatáborról a *Recsk 1950-53 – Egy titkos kényszermunkatábor története* (Gyarmathy Livia, Böszörményi Géza) 1988-ban került a mozikba.

Gulyásék filmjében időrendben haladva ismerjük meg az internálások menetét, onnantól, hogyan csapott le éjszaka az ÁVH a családokra, a tábor életkörülményein keresztül a lágerek felszámolásáig és a kitelepítettek társadalmi visszailleszkedésének nehézségéig (vagyonukat elkobozták, rendes munkát nem kaptak). Az internálótáborok a külvilágtól elzárva működtek, ahol az örök élet és halál urai voltak, gyakran verték, éhezették a fogvatartottakat.

Az egykori elítéltek hosszú, kényszerű hallgatás után először idézik fel emlékeiket („ez az első eset, hogy szó kerül a kitelepítésekről”, jegyzi meg egyikük), az örökre nyomot hagyó megaláztatások elbeszélése több évtized után is erős érzelmeket vált ki belőlük. A filmben nincsenek archív felvételek, és az egykori táborok helyszínén is röviden időznek az alkotók: csak hűlt helyükre vezetheti el őket az egyik internált. Nincsenek nyomok: a Kádár-rendszer végén a táborok megismeréséhez még nem volt más forrás, csak a személyes emlékek. A kamera az egykori deportáltakra összpontosít, akikben most is dolgozik a múlt, arcerezdülések, gesztusok, letörölt könnyek hitelesítik az elbeszéléseket.

Gulyásék az egyik fontos jelenetben az információk késleltetésével megrázó felismerésre döbbsentik rá a nézőt. A film közepe táján egy házaspár mondja saját történetét, s a korábbi interjúmontázsából ismert hasonlóságok miatt kezdetben nem is tűnik fel, hogy egy másik, nem a kommunista időszak deportálásáról van szó. Aztán az elbeszélés részletei, például az, ahogyan a lágerben különválasztották a férfiakat és a nőket, majd az a mondat, „ott állt Mengele”, világossá teszi, ők a holokausztról beszélnek – először, mert a házaspár aztán megjárta a hortobágyi internáló tábor is. A drámai szerkesztés következtében a nézőben kialakul a felismerés: az áldozatok nézőpontjából a két diktatúra és a deportálás mechanizmusa között nem tehető lényegi különbség.

A film különös értéke, hogy nemcsak az áldozatok, hanem a végrehajtók – volt ávós, őr, táborigazgató – is megszólalnak. A nyolcvanas évek közepétől a kilencvenes évek elejéig tartó rövid időszak azért is különleges a dokumentumfilm történetében, mert ekkor még kamera elé álltak a diktatúra kiszolgálói. A politikai változásoknak ebben a rövid időszakában a múlt feltárásának lehetősége egybeesett a hatalmat képviselők öngazolási vágyával. Az így lehetővé váló szembesítés emlékezetes jelenetét találjuk többek között a *Vérrel és kötéllel* (Erdélyi János – Zsigmond Dezső, 1990), az *Engesztelő* (Schiffer Pál, 1989), az *Ítéletlenül* (Almási Tamás, 1991) című filmekben. Gulyásék sajátos, film a filmben módszerét alkalmazták a szembesítésnek, mikor néhány részletet levetítettek az internáltaknak, akik immár emlékezőközösséget alkotva nézik a vetítőteremben az egykori ávósokkal készült felvételeket. A legerősebb indulatot a pálforduláson átesett, a forgatáskor vallási megszállottságban élő, a táborban azonban a verésekben élen járó őr szavai váltják ki. A hajdani elítéltek a volt örök öngazoló vallomásait hallva példát mutatnak emberségből, s egyetértve fogalmazzák meg viszonyukat az őket ért sérelmekhez: megbocsátanak. „Ha emberek akarunk maradni, nem szabad csak gyűlöletet táplálni” – összegzi véleményét egyikük.

A *Törvénysértés nélkül I–II* személyes sorsokon és családi történeteken keresztül tárja fel a közelmúlt addig mélyen elhallgatott tragikus eseményeit, utat nyitva a rendszerváltozás előestéjén a közös emlékezet és így a nemzeti önismeret újragondolásához.

#### Irodalom

Murai András: *Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben.*  
[www.uj.apertura.hu](http://www.uj.apertura.hu)

Szabó Miklós: Tábori palackposták. Történelmi dokumentumfilmekről. *Filmvilág*, 1988. 4. sz.

Tóth Péter Pál: *A Gulyás testvérek*. Bp., 2017, MMA.

Almási Tamás: Ítéletlenül

Almási Tamás játékfilmrendezőnek készült, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1979-ben végzett Fábri Zoltán osztályában, neve mégis a dokumentumfilmmel forrt össze. Gazdag életművében a több mint harminc nem fikciós film mellett mindeddig két önállóan jegyzett játékfilm szerepel, első rendezése, a *Ballagás* (1981) és a 2008-as *Márió, a varázsló*. Dokumentumfilmesként az első jelentős elismerést a szocialista gazdaság emblematikus nagyvállalatának, az ózdi gyárnak a leépüléséről és annak emberi sorsokra gyakorolt drámai hatásáról készített nyolc alkotásból álló sorozat hozta meg számára. A *Szorításbant* (1988), majd a következő hét részből kettőt (*Miénk a gyár*, 1993; *Tehetetlenül*, 1998) a hazai filmszemlén díjakkal ismerték el. Az ipari város pusztulását és a családok ellehetetlenülését dokumentáló Ózd-filmek (Schiffer Pál: *A Videoton sztori I-III*. [1992/1993] sorozata mellett) a rendszerváltozás hatásának legfontosabb mozgóképes feldolgozásai közé tartoznak.

A nyolcvanas évek közepétől a dokumentumfilmeknek a politikai-gazdasági változások megörökítése mellett különösen fontos szerepük volt a közelmúlt meghamisított vagy tabusított témáinak (Rákosi-rendszer kitelepítései, '56-os forradalom eseményei, szovjet légerekbe hurcolt polgári lakosság) feltárásában. A kommunizmus bűneinek leleplezéséhez jelentős mértékben járultak hozzá az ötvenes évek kényszermunkatáborairól a túlélők visszaemlékezései alapján készült alkotások. A *Törvénysértés nélkül* (Gulyás Gyula – Gulyás János, 1988) a hortobágyi kitelepítésekről ad részletes képet, a hírhedt munkatábor működését tárja fel a *Recsk 1950-53 – Egy titkos kényszermunkatábor története* (Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza, 1988). Az *Ítéletlenül* a kistarcsai internálótáborban bírói ítélet nélkül, ártatlanul raboskodó nők sorsáról szól. Szabadulásuk után néhányan – derül ki az Almásival készült interjúkból – tartották a kapcsolatot, rendszeresen összejártak egy cukrászdába, a régi emlékeket elevenen tartották. Azért, hogy ne az így kialakult elbeszélő fordulatok érvényesüljenek a filmben, Almási az érzelmeket erősen megmozgató szituációt hozott létre: kérésére a volt foglyok az egykori kistarcsai börtönben találkoztak, itt elevenítik fel a börtönöveket.

A rendszerváltozás körüli időszak történelmi dokumentumfilmjeinek egyik különlegessége, hogy ekkor – az önigazolás vágyával és reményében – még kamera elé álltak a Rákosi-diktatúra kiszolgálói (ávósok, munkatáborok őrei), így lehetővé vált szembesíteni őket múltbeli tetteikkel. A *Törvénysértés nélkül* sajátos film a filmben módszerrel ütközteti az ellentétes oldalon állók, a volt örök és rabok visszaemlékezéseit, a *Recsk*ben a rendezők kéri számon az örökön tetteiket. Az *Ítéletlenül* egyediségét és drámai erejét az adja, hogy a szembesítés személyesen történik: a hajdani rabok és börtönőrük harminchét év után találkoznak ismét. Almási rendezése mindenekelőtt a múlt jelenbeli hatását vizsgálja, amely leginkább az eltérő emlékeknél érhető tetten, ezért a rendező megszervezi, hogy az internáltak találkozzanak fogvatartójukkal, a parasztlányból ávóssá lett Piroska „örszemessel”.

A három részre tagolható film expozíciójában megérkeznek az idős hölgyek az egykori kistarcsai börtön épületébe, itt még vidáman társalognak, közösen emlékeznek. „Olyan, mint egy osztálytalálkozó”, mondja nevetve egyikük, a hangulat azonban hamar komor lesz, mikor a börtöncella felerősíti az emlékezést, előhív korábban elfojtott érzelmeket és addig ki nem mondott sérelmeket. A volt ör, Piroska külön érkezik, s mikor a priccseken beszélgető asszonyokhoz belép, a találkozás feszültségét fenntartva a film megszakítja a jelenetet. Következik a második egység, a rabságuk miatt kettétört és újrakezdett élettörténetek bemutatása saját elbeszélések alapján. A legkülönbözőbb társadalmi helyzetűek érkeztek az ötvenes évek elején Kistarcsára: grófkisasszony, színésznő, író, kulák, meggyőződéses

kommunista – sokszínű társaságot kényszerített a diktatúra egy cellába. Az egyéni életutak megismerése után a film visszavisz a börtön épületébe, az egykori rabok és a foglár, Piroska találkozásának pillanatához. A szituáció feszültségét filmes eszközök emelik ki, közelképek, zenei aláfestés jelzi a közelgő érzelmi vihar kitörését. Minden résztvevő tudott a találkozásról, előre kialakíthatták szerepüket, amelynek megfelelően értelmezik a múltat. A hajdani internáltak eltérő módon kezelik a helyzetet, néhányan a megaláztatásokat sorolják, vannak, akik engesztelhetetlenek, mások megengedőbbek. A film forgatásának idején már régóta nyugdíjas éveit élvező Piroska megszépíti ávós múltját, és finomítja az erőszakszervezetben játszott szerepét: önigazolásról, az emlékezet énvédő torzításáról van szó. A múltban elkövetett tetteiért nem vállalja a felelősséget: „A rendszer csinálta, nem én.” Az egyik internált kezét nyújt Piroskának, aki ezen felbuzdulva tovább csökkentené a köztük lévő távolságot. „Adj egy pusztit!” – „Azt azért nem”, hangzik a válasz, megtartva a határvonalat a diktatúra áldozatai és kiszolgálói között. A megbocsátás nem a szerepek összemosását jelenti, hanem az együttélés lehetőségét közös múltunkkal, amelyhez a sérelmek elszenvedői és a parancsot végrehajtók párbeszédén keresztül vezethet az út. Ennek lehetőségét teremtette meg filmjében Almási, s ez a legtöbb, amit dokumentumfilmesei tehetett a kommunizmus bűnöseinek elszámoltatása nélkül lezajló rendszerváltozás idején.

#### Irodalom

Muhi Klára: A valóság érdekesebb. In Fenyvesi Kristóf (szerk.): *A befogadó kamera. Interjúk dokumentumfilmeseikkel*. Bp., 2016, Magyar Napló–Dokufilm Kft.–Írott Szó Alapítvány.

Murai András: *Szembesítés. Történelmi dokumentumfilmek a rendszerváltozás éveiben*. [www.uj.apertura.hu](http://www.uj.apertura.hu)

Stóhr Lóránt: A szívről és az objektívról. In Zalán Vince (szerk.): *Magyar filmrendezőportrék*. Bp., 2004, Osiris.

Sára Sándor: Magyar nők a Gulagon I-II-III.

A hazánkat megszálló Vörös Hadsereg és a szovjet hatalom a második világháború végétől 1948-ig több százezer magyar polgári lakost hurcolt el ártatlanul Gulag- és Gupvi-lágerekbe. A 20. század magyar történelmének ez a tragédiája is tabutéma volt a szocialista rendszerben, a nyolcvanas évek végéig nyilvánosan nem lehetett beszélni róla, s mivel a „gulágos” foglyokat hazaérkezésükkor megfenyegették, majd évekig megfigyelés alatt tartották, sokan még családtagjaiknak sem merték elmondani tragikus történetüket.

A társadalmi amnéziába kényszerített múlt megismerésében a nyolcvanas évektől különösen fontos küldetést vállaló dokumentumfilmeknek meghatározó szerepük volt a Gulag-emlékezet feltárásában is. Akárcsak a közelmúlt más „fehér foltjait” (mint a Rákosi-rendszer kitelepítéseit és az '56-os forradalom eseményeit és megtorlásait), a szovjet lágerekben szenvedő honfitársaink sorsát is elsők között hozták nyilvánosságra. Az emberöltőnyi kényszerű hallgatást megtörve emlékeznek vissza kálváriájukra dudari férfiak a Gulyás-testvérek 1990-ben bemutatott munkájában, a *Málenkij robotban*, majd néhány évvel később Sára Sándor filmje, a háromrészes *Magyar nők a Gulágon* először ad átfogó képet a női rabok sorsáról, a lágerekbe vitt magyar civil lakosok között ugyanis tíz-tizenkétezer nő volt.

Sára visszaemlékezésekre épülő dokumentumfilmjében idősödő nők vallanak fiatalságuk elrabolt éveiről, családjuktól való elszakításukról, a lágerélet testi és lelki szenvedéseiről, illetve az 1953-ban vagy 1955-ben történt hazaérkezésük után folytatódó megpróbáltatásokról. A magyar társadalom szinte valamennyi rétegét érintette a tragédia, jómódú és szegény, polgári és paraszti családokból egyaránt szedte áldozatát a szovjet hatóság. Közös a film szereplőiben, hogy valamennyien fiatalok voltak (akadt olyan, akit tizenhat évesen vittek el), és mindenekelőtt ártatlanok, nem volt köztük a háború eseményeihez, koholt vádak (többnyire kémkedés) miatt mégis elítélték őket. A szovjet katonai bíróság sokszor hetekig tartó kínzások után mondta ki az ítéletet. A filmben megszólalók otthonuktól több ezer kilométerre Szibériában vagy észak-oroszországi munkatáborokban borzalmas körülmények közt hét-nyolc vagy

akár tíz-tizenegy évet töltöttek. A visszaemlékezések fő témáit és közös pontjait a megaláztatások (szovjet katonák fizikai erőszakossága, a borotválás a táborba érkezéskor), a nehéz fizikai munka (vasútépítés, favágás), a mínusz 30-40 fokos hideg, az állandó éhezés, a köztörvényes bűnözők rémtettei adják.

Sára Sándor történelmi dokumentumfilmjeinek (többek között a *Pergőtűz*, 1983; a „*Sír az út előttem ...*”, 1987; a *Csonka Bereg*, 1989; a *Lefegyverzett ellenséges erők*, 1991) kiemelkedő jelentőségét egyrészt témaválasztásuk adta, hiszen addig politikailag tabunak számító nemzeti tragédiákat hoztak nyilvánosságra. E filmek azonban azóta sem veszítettek erejükből, ma is megrázó élmény a történelemnek kiszolgáltatott emberi sorsokat hallgatni, nézni. A *Magyar nők a Gulágon I-II-III.* is hagyományos dokumentumfilm formában készült, jelentős részében „beszélő fejeket”, félközeliben komponált arcokat látunk. A visszafogott vizualitást az elbeszélések és a szereplők arckifejezésének, gesztusainak ereje ellensúlyozza. Mindenki saját személyiségének megfelelően idézi fel a múltat: ki megrendülten, ki humort is beleszőve, mások tárgyilagosan beszélnek el történetüket. Többen negyven év után is sírással küszködve idézik fel emlékeiket; van olyan, a szovjet katonák erőszakosságának áldozatul esett nő, akinek fél évszázad után is elakad a szava a trauma képzeletbeli újraélésekor. (Sára az interjúk alapján készítette 1996-os játékfilmjét, *A vádat*, amely a szovjet katonák kegyetlenkedéseit egy család lánytagjainak megalázásán, majd a családtagok kivégzésén keresztül mutatja be.)

A rendező megszervezi a nők találkozását: több mint harmincöt év után látják egymást újra az egykori elítéltek. A megható pillanatok után hamar kiderül, milyen erős sorsközösséget alkotnak. Néhányan meglátogatják egykori orosz és német rabtársaikat, s az így nemzetközivé szélesedő közös emlékezés révén még árnyaltabb képet kapunk a Gulag-világról.

Sára – csakúgy, mint korábbi dokumentumfilmjeiben – úgy szerkeszti a külön-külön elbeszélte élettörténeteket, hogy az egyéni emlékezetek a történelmi esemény átfogó képét rajzolják meg, s a személyes visszaemlékezések kollektív traumává állnak össze. Miközben kibontakoznak a személyes sorsok, az elbeszélte magántörténelmek átfogó narratívába foglalják a Gulag magyar vonatkozásait.

A mély érzelmeket tükröző arcokra koncentráló kamera és a lágerek mindennapi szenvedésének részletező elbeszélése a nézőt saját, belső képek készítésére mozgósítják, amely erősíti az involválódást. Ugyanakkor Sára archív felvételeket is használ, részben illusztrációként, például Budapest ostromáról, de többnyire azért, hogy az ötvenes évek hamis propagandaanyagaival szembeállítsa és felerősítse a nők kiszolgáltatottságát, reménytelen helyzetét távol hazájuktól. A sok szenvedést megélt asszonyokban az emlékek közel fél évszázad után is elevenen éltek. Sára dokumentumfilmje lehetőséget adott elfojtott traumáik kibeszélésére, miközben a nyilvánosság számukra az erkölcsi rehabilitációt is jelentette.

#### Irodalom

Murai András – Németh Brigitta: Az elhallgatás traumája. Gulag-túlélők története magyar dokumentumfilmekben és a második generáció emlékezetében. *Metropolis*, 2018. 1. sz.

A hatvanas évtized hosszú idő után az első nyugodtabb periódus – legalábbis a háborús konfliktusoktól és a belpolitikai eseményektől motivált fizikai erőszaktól mentes időszak – az ország történetében. A kádári konszolidáció minden ellentmondásosságával együtt megteremti a számvetés, szembenezés lehetőségét, így 1963 és 1968 között a múltat faggató filmek sora készül Magyarországon, a középgeneráció alkotóitól (Herskó János: *Párbeszéd*, 1963; Jancsó Miklós: *Így jöttem*, 1965; Kovács András: *Hideg napok*, 1966) éppúgy, mint a fiatalok részéről (Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1965/1967; Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1969). A filmeket gyakran az emlékezés logikája szervezi: a flashbackek több nézőpontból mutatják be ugyanazt, ekképpen lehetővé válik az események sokarcúságának érzékeltetése. Mindez egybevághat a hatvanas években az egyetemes filmtörténetben csúcsra jutó – a „valóság” rétegzettségét hirdető, illetve komplexitásának megmutatását célzó – modernista film értékszemponjaival. Az alkotói szándékok a politika támogatásával találkozhatnak: jóllehet vannak tabuk (az '56-os forradalom hivatalos megítélése, a szovjet csapatok magyarországi jelenléte, a párt vezető szerepe nem képezheti vita tárgyát), más, akár kényesebb problémákat viszont lehet érinteni, ráadásul a kultúrpolitika vezetői nem feltétlenül várják el, hogy a művészek ideológiai alapon közelítsenek a feldolgozott témákhoz. A magyar film hatvanas évekbeli aranykorának megszületésében nagy szerepet játszik tehát, hogy a többarcú valóság bemutatását, illetve a különböző értékek megjelenítését célzó modernista poétika és az eltérő nézőpontoknak helyet adó reformista politika egymásra talál.

A filmek gyakran a történelmi krízisek által kiprovokált morális dilemmákat, erkölcsi döntéshelyzeteket mutatják be. Épp azt a problematikát vizsgálják tehát, amely a magyar filmtörténet „homo moralisának” nevezett Fábri Zoltán életművének egyik fő témája. A történelem présébe került kisemberek és kisközösségek vonzásait és választásait, illetve a hatalommal szembeni konfrontációit pályájának valamennyi szakaszán rendre feldolgozó (*Hannibál tanár úr*, 1956; *Két félidő a pokolban*, 1961; *Nappali sötétség*, 1963; *Az ötödik pecsét*, 1976) Fábri a *Hús órával* a korszak fontos művét forgatta le. A Sánta Ferenc azonos című riportregénye nyomán készült *Hús óra* több szempontból – elbeszélésmódját és képszerkesztését tekintve egyaránt – különleges tétel alkotója filmográfiájában. Feltűnő, hogy a Fábri kézjegyéértékű megoldásának számító montázsépítkezés kevésbé jelentős benne – egyedül a zárlatba helyezett verekedésszekvenciában hangsúlyos –, és inkább a hosszabb (sokszor többperces) snettek dominálnak a filmben. A kamera mintegy „letapogatja” a történéseket, nagyobb időtömbökben és folyamatokban mutatja azokat.

Különleges a film azért is, mert az idősíkok és nézőpontok bravúros váltakoztatására épül, ekképpen szakít a rendező korábbi munkáit jellemző, klasszicizálóbb, lineáris cselekményvezetéssel. Mintaként vélhetően az idő mozgóképi ábrázolásában új utakat törő francia rendező, Alain Resnais korszakos munkái szolgáltak hozzá, a *Szerelmem*, *Hiroshima (Hiroshima mon amour)*, 1959) és a *Tavaly Marienbadban (L'Année dernière à Marienbad)*, 1961). Egyetemes filmtörténeti kapcsolódásai is jelzik, hogy a *Hús óra* a korabeli progresszív törekvések főáramához tartozott, nem véletlenül díjazták Velencében.

A cselekmény flashbackek sorából bomlik ki: a film egy újságíró húsz óráját mutatja be a kicsiny magyarországi faluban, mely idő alatt négy valamikori jó barát – mindannyian egykori cselédek – szövetkezésekkel és árulásokkal szegélyezett életpályáját, illetve a sorsukon keresztül a magyar (közel)múltat, az 1945-től 1964-ig tartó két évtized eseményeit pásztázza. Az emlékezés tárgya a magyar történelem néhány fontos időszaka – a termelészövetkezet megszervezése, a beszolgáltatások lebonyolítása, a forradalom napjai, majd a kádári restauráció

–, a főbb időpontok pedig: 1945, 1949, 1956 és 1964. A film címe közvetve azt is jelzi, hogy az elbeszélés nem teljességre, csupán a „valóság” egy szeletének megmutatására törekszik. Amennyi húsz óra nyomozás alatt megtudható.

Az időrendfelbontásos technikának kettős funkciója van: a gondolkozás működését modellálja (a gondolkozás ugyanis sohasem lineáris), továbbá az abszolút igazság megismerhetőségének lehetetlenségét jelzi. „Ezt a riportot nem lehet megírni” – hangzik el több ízben a filmben, amely mondat nemcsak a múlt eseményeinek feltérképezhetetlenségére, de egyúttal a jelen átláthatatlanságára is utal. Sem az időváltások pontjait, sem az egyes időszakokat nem jelzi ugyanis a rendező, amivel a múlt és a jelen „egyidejűségét” érzékelteti, illetve azt, ahogyan a különböző idősíkok keresztülmetszik, átjárják, (de)formálják egymást.

A *Húsz óra* jelentős eredménye, hogy a jelenben élő múlt élményét hatásosan képes megjeleníteni. Mindazonáltal politikai prizmán keresztül szemlélve a művet, a megítélése legalábbis ellentmondásos. Kétségtelen, hogy Fábri akár a kádárizmus legitimálásának vádjával is illehető – akarva-akaratlanul is kontrasztba kerülnek ugyanis a történetben a negyvenes–ötvenes évek viharos eseményei és a Kádár színrelépését követő, az ország számára békét hozó konszolidáció –, az aktuálpolitikai regisztereket azonban feledteti a film „üzenete” az egyénről, aki a történelem játékszere ugyan, de – Fábri hite szerint – morális tartásával bármilyen politikai-ideológiai ellenszélben képes bizonyítani állóképességét és erejét.

#### Irodalom

Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Bp., 1994, Osiris–Századvég.

1964. Húsz óra. In Pap Pál (szerk.): *Fábri Zoltán, a képalkotó művész*. Bp., 1994, Szabad Tér.

## Makk Károly: Szerelem

A *Szerelem* mérföldkő a magyar film történetében. Számos körülmény bizonyítja ezt. Az alkotást bemutatója után itthon és külföldön egyaránt elismerték: a magyar filmkritikusoktól megkapta a nagydíjat, az operatőri díjat, a két női főszereplő, Darvas Lili és Törőcsik Mari a legjobb színésznő díját; Cannes-ban elnyerte a zsűri díját, valamint a Katolikus Nemzetközi Filmszövetség díját; Chicagóban Törőcsik Mari részesült a legjobb női alakítás díjában; továbbá Sorrentóban és Várnában is kitüntették a filmet. A hazai toplistákon azóta is előkelő, legtöbbször dobogós helyet kap. Fontos a stílusirányzati szerepe: egyszerre betetőzése és továbbfejlesztése a hatvanas évek modernizmusának. A már korábban elindult időrendfelbontó forma a *Szerelemben* – Huszárik Zoltán *Szindbádjához* (1971) hasonlóan – tudatfilmmé nemesedik, s a korabeli kritikákban esztétizmusnak címkézett irányzat megalapozójává válik. Csúcspontot jelent a film Makk Károly életművében, annál is inkább, mivel a hatvanas évek újhullámának idején maga a rendező hullámvölgybe került. Modernizmust előkészítő trilógiája után (*Megszállottak*, 1962; *Elveszett paradicsom*, 1962; *Az utolsó előtti ember*, 1963) életművének leggyengébb darabjait forgatta le ezekben az években (*Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?*, 1964; *Bolondos vakáció*, 1968). Az más kérdés, hogy a *Szerelem* és a stílusában hozzá hasonló *Macskajáték* (1974) megvalósítását már az évtized elején tervezte. A film formai radikalizmusa ugyanakkor nem távolítja el témáját a magyar film hatvanas évektől megerősödő hagyományától (e tekintetben viszont eltér a *Szindbádtól*), hogy tudniillik a közelmúlt társadalmi, ideológiai és politikai kontextusában meséli el megindítóan mély és gazdag lélektani drámáját. Sőt, kifejezetten érzékeny témához nyúl, hiszen a történet az ötvenes évek diktatúrájában játszódik, a konfliktus pedig egy koncepció perben elítélt ember börtönbüntetéséből fakad.

A férfi idős, ágyhoz kötött édesanyjának a menyé nem meri elmondani az igazságot. Kegyes hazugsággal a fia nevében küld neki leveleket Amerikából, ahol ő úgymond filmet forgat. A konspiráció végül sikertelen lesz: a Mama meghal, mire fia kiszabadul a börtönből. Ha a *Szerelem* nem az első film is az ötvenes évekről, hiszen már készültek részben (Herskó János: *Párbeszéd*, 1963; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1965/1967) vagy egészében akkor játszódó munkák (Gaál István: *Zöldár*, 1965; Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1969), a téma még mindig túlságosan érzékeny (ezt jelzi Bacsó Péter *A tanú* című, 1969-ben forgatott filmjének tízéves betiltása). A következő évtizedben nem is fognak beszélni róla a filmesek, s az ötvenesévek-filmek első hulláma csak az évtized végén indul el (Kovács András: *A ménészgazda*, 1978; Gábor Pál: *Angi Vera*, 1979). Ráadásul a film még egy jóval erőteljesebb politikai tabusértés lehetőségét is felveti, miszerint a férfi nem Rákosi, hanem Kádár börtönében raboskodik '56-os cselekedete miatt. Erre az értelmezésre a film írója, Déry Tibor személye is felhívhatja a figyelmet, aki *Két asszony* című elbeszélését feleségéről és édesanyjáról a saját élménye nyomán írta meg, amikor ő 1956-os szerepvállalása miatt börtönben ült. Nem Rákosiéban tehát, hanem Kádáréban... Ám a *Szerelem* az emlékeket és a képzeletet egybemosó tudatfilmes jellegével túllép a politikai témán, s miközben számos, akkor még kevésbé ikonikus mozzanatát idézi fel az ötvenes éveknél (csengőfrász, fekete autó, társbérlok, telefonszerelők,



munkahelyi elbocsájtás), az anya, a meny és a fiú, illetve feleség–férj „szeretetháromszögével” örökérvényű drámai sorstörténetet mond el – a diktatúrák idején.

A tudatfilm forma megteremtésében döntő része van Tóth János operatőrnek, aki ekkor már csak Makk Károlynak fényképezett filmeket, s aki mellett – egyedüli társalkotóként – egész estés játékfilmekben is érvényesíteni tudta egyedülálló vizualitását. Tóth János szerepe – Makk visszaemlékezései szerint is – jóval túlnőtt az operatőrén; nem véletlen, hogy a *Szerelem* poétikáját folytató-kiteljesítő *Macskajáték* forgatókönyvírásában is részt vállalt.

Végül ki kell emelni a már említett író szerepét és az adaptáció sajátosságát. A film Déry két, egymástól független elbeszéléséből alkot egységes történetet, a címadó 1956-os *Szerelemből* és az 1962-es *Két asszonyból*. A játékidő első kétharmadában az utóbbi történetét látjuk, majd ezt folytatja az előbbi elbeszélés, amely a szabadulást a börtönből, férj és feleség újratalálkozását meséli el (az összekötő kapcsot egy rövid jelenet teremti meg, amelyben a férfi felkeresi a Mama lakását, ám azt már üresen, lepecsételt ajtóval találja).

A formai bravúr a Mama körüli események két epizódjához fűződik. Az elsőben egy régi, a fia gyermekkorát idéző emlék felidézését látjuk. A hagyományos flashback nem folyamatos narratívában meséli el a múltbeli eseményt, hanem az idős asszony sporadikus, szerteszt kalandozó emlékezetének megfelelően asszociatív gyorsmontázsban, amikor is a konkrét emlékebe számos, a kort megidéző egyéb emléknym keveredik. A következő epizód az Amerikából érkező újabb fiktív levélhez kapcsolódik. A fantasztikus túlzásokat kísérő, ugyancsak asszociatív gyorsmontázból összeálló szekvencia immár nem flashback, hiszen nem egy valós emlék lenyomata, hanem képzeleti kép, valóban a tudat „filmje” (ráadásul tárgya az Amerikában filmet forgató fiú ugyancsak színes beszámolója, pontosabban ennek fikciója). Az alkotók azonban még ezen a tudat(filmes) szinten is túllépnek, amikor bevágják a börtön képét, ahol a levél írója valójában tartózkodik. Kinek az emlék- vagy fantáziaképe ez? A Mamáé, aki ezek szerint átlát a kegyes csaláson? Az eldönthetetlen – és ezért termékeny – kérdés egyúttal a művészet, a művészi kifejezőmód szabadságáról is szól; olyasmiről, amelynek vágya a film hőseit is megtartja embernek – egy embertelen korban.

#### Irodalom

B. NAGY László: Agónia és szerelem. Élet és Irodalom, 1971. 3. sz. In B. NAGY László: A látvány logikája. Bp., 1974, Szépirodalmi.

GELENCSÉR Gábor: Miért szép? A Szerelem és a hetvenes évek magyar filmművészete. Metropolis, 1999. 3. sz.

ZALÁN Vince: Makk Károly. Bp., 1977, Magyar Filmtudományi Intézet Filmarchívuma – Népművelési Propaganda Iroda.

ZSUGÁN István: A Szerelem forgatása közben. Beszélgetés Makk Károllyal. Filmvilág, 1970. 11. sz. In ZSUGÁN István: Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994. Bp., 1994, Osiris – Századvég.

## Mészáros Márta: Napló gyermekeimnek

Az ötvenes évek kemény diktatúrájának visszaéléseit, félelemmel terhes nyomasztó légkörét bemutató játékfilmek sora indul 1978-tól, olyan művekkel, mint *A ménesgazda* (Kovács András, 1978) és az *Angi Vera* (Gábor Pál, 1979), s alig öt év alatt egy tucat film foglalkozik a személyi kultusz korszakával. Ebbe a tematikába illeszkedik és egyúttal a hatalom és a személyes autonómia konfliktusának hiteles lélektani ábrázolásával kiemelkedik az ötvenesévek-filmek sorából Mészáros Márta önéletrajzi ihletésű rendezése, a *Napló gyermekeimnek*.

A film 1982-ben készült, de csak két év múlva mutatták be, s azonnal egyöntetű elismerés fogadta: 1984-ben megnyerte a Magyar Játékfilmszemle nagydíját, Cannes-ban a zsűri különdíját. A forgalmazás rövid idejű visszatartásának politikai oka egyrészt egy konkrét jelenet volt, amelyben a szovjet nő pofon vágja a kislány Julit: a bolsevikokat így nem lehet ábrázolni, szolt a vád. De igazán az újszerű ötvenesévek-ábrázolás okozhatott fejtörést a cenzoroknak. A cselekmény ugyanis meggyőződéses kommunistákon keresztül mutatja be a szovjet diktatúra mintájára épülő Rákosi-korszak kialakulását, belülről láttatja, hogyan fordul visszajára a zsarnokságban az emberi értékrend.

Mészáros Márta a *Napló gyermekeimnek*et megelőzően női sorsok rendezőjeként vált ismertté (*Eltávozott nap*, 1968; *Szabad lélegzet*, 1973; *Örökbefogadás*, 1975; *Kilenc hónap*, 1976). Bár itthon az önállóságukért küzdő nők történeteit gyakran idegenkedve fogadta a kritika, külföldön (különösen Franciaországban) jelentős sikereket értek el filmjei. A *Napló gyermekeimnek*ben folytatódik a környezetükkel harcban álló, öntudatos női karakterek sora, ugyanakkor a rendező pályáján a női identitás problémája először itt fonódik össze konkrét történelmi korszak ábrázolásával.

A *Napló gyermekeimnek* személyes tapasztalatokon alapul. Mészáros Márta szüleivel a harmincas években a Szovjetunióban élt, szobrászművész édesapját a sztálini diktatúrában megölték, s hamarosan édesanyja is meghalt. Az árván maradt kislányt a pártban jelentős pozíciót betöltő nevelőszülője hozta haza Magyarországra. A film az életrajzi elemeket felhasználva beszél a kommunista diktatúra elnyomó rendszeréről, s egyúttal a család és szeretet nélküli környezetben, titkolózás és bizalmatlanság légkörében felnövő kamaszlány útkereséséről. A cselekmény a Rákosi-rendszer legsötétebb időszakát, az 1947-től 1953-ig terjedő korszakot fogja át. Ekkor tér haza Juli nevelőanyjával, a pártfegyelemben hívó, akaratos Magdával a Szovjetunióból. A lány környezetében az emberséget és józan ítélőképességet a mérnök végzettségű, szintén mozgalmi múlttal rendelkező János képviseli, aki az emigráció alatt Franciaországban élt, ezért gyanússá válik, és koncepciók perben elítélik.

A *Napló gyermekeimnek* emberi kapcsolatokon keresztül mutatja be az elnyomó rendszer elviselhetetlen hazugsággépezetének működését, s ereje is innen, a szereplők közötti árnyalt viszonyok megrajzolásából fakad. Középpontban a szeretetet és engedelmisséget követelő Magda és az erőszakos nevelésnek ellenálló, lázadó Juli csatája, valamint Juli Jánoshoz fűződő érzései állnak. Jánosban az ideális apát látja, szellemileg-érzelmileg vonzódik hozzá, amit a film azzal is erősít, hogy az emlék- és fantáziaképekben élő apát és Jánost ugyanaz a színész játssza. Apja eltűnéséről Juli nem tud semmit, az igazat senki nem mondja el neki, ő azonban makacsul kérdez, ragaszkodik az igazság megismeréséhez: hová tűnt az apja, kik vitték el és miért zárták börtönbe Jánost. Juli számára fontos az igaz és a hamis értékek közötti határ meghúzása, ezért az ő nézőpontjából követhetjük végig a folyamatot, amelyben a meggyőződéses kommunistákból, az egykori harcostársakból ellenfelek válnak: az új

rendszerben a párt dogmaiban hívő Magdából börtönparancsnok, az igaz értékeket képviselő Jánosból rab lesz.

Az árva, magára hagyott gyerek ismétlődő motívuma Mészáros Márta filmjeinek. A *Napló gyermekeimnek*ben a szülő utáni vágyakozás különösen szép képekben jelenik meg (ami az operatőr, ifj. Jancsó Miklós munkáját dicséri), Juli emlékei és a szüleiről alkotott fantáziaképek kitűnnek a fekete-fehér, korabeli híradó- és játékfilm-részletekkel is megerősített realista ábrázolásból. A gyerekkor meghitt, idilli pillanatait jelentő halvány, elmosódott felvételek szemben állnak az őszinteség hiányát politikai ideológiával magyarázó valóság világával.

A kiváló színészeknek meghatározó szerepük van a történelmi kor hiteles megjelenítésében. A rendező alteregóját az a Czinkóczi Zsuzsa játssza, aki az *Árvácska* (Ranódy László, 1976) címszerepében tűnt fel kilencévesen, s még két *Napló*-filmben formálja meg Juli karakterét. Jánost és az apát (egy időben Mészáros Márta állandó színésze) a lengyel Jan Nowiczki, az ideológiailag kérlelhetetlen Magda szerepét a lengyel Anna Polony, míg a gyenge jellemű nagypapát a filmrendező Zolnay Pál alakítja.

Mészáros Márta magántörténelmét tetralógiává bővítette. A *Napló szerelmeimnek* (1987) az ötvenes években játszódik Moszkvában, ahol Juli filmrendezőnek tanul; a *Napló apámnak, anyámnak* (1990) középpontjában az '56-os forradalom áll; a sorozat negyedik része, a *Kisvilma – Az utolsó napló* (1999) pedig a szülők tragikus történetéről szól az 1930-as évek Szovjetuniójában. Így vált a filmrendező személyes élményanyaga a kommunista diktatúra kollektív emlékezetének részévé.

#### Irodalom

Létay Vera: Magadban, volt-gyermek... *Filmvilág*, 1984. 5. sz.

Gábor Pál: Angi Vera

A hatvanas években a személyi kultusz legfeljebb egy-egy epizód erejéig jelent meg a nagyobb történelmi időszakot áttekintő művekben (Fábri Zoltán: *Húsz óra*, 1965; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1965/1967), illetve szórványosan fordult elő, hogy egy film teljes története a legkeményebb diktatúra idején játszódott (Gaál István: *Zöldár*, 1965; Makk Károly: *Szerelem*, 1971; Bacsó Péter: *A tanú*, 1969/1979). 1978 és 1983 között azonban, mintha egy zsilipet nyitottak volna meg, megsokasodtak az ötvenes évek elnyomását feltáró játékfilmek (Kovács András: *A ménesgazda*, 1978; Fábri Zoltán: *Requiem*, 1981; Gábor Pál: *Kettévált mennyezet*, 1982; Kósa Ferenc: *A mérkőzés*, 1981; Bacsó Péter: *Tegnapelőtt*, 1982; Mészáros Márta: *Napló gyermekeimnek*, 1982/1984; Bacsó Péter: *Te rongyos élet*, 1983). Ennek oka részben az, hogy az addig többé-kevésbé tabusított kommunista önkényuralomról egyre nyíltabban lehetett beszélni, másrészt a filmrendezők a díszleteiben, tárgyi környezetében korhűen megidézett korszakon keresztül saját koruk közérzetét is érzékeltették, amikor a hatalom egyén feletti uralmáról, a személyiség önérvényesítésének elvesztéséről beszéltek.

E tematikus ciklus egyik nyitó darabja a Gábor Pál életművének csúcspontját jelentő, árnyalt lélektani dráma, a Vészi Endre azonos című novellájából forgatott *Angi Vera*. 1948-ban, a „fordulat évében” járunk, a kommunista hatalomátvétel idején. A második világháborút követően rövid életet élt többpártrendszerből a szovjet mintára létrejövő egypárti diktatúrába tart az ország. Angi Verára, a háború után árván maradt 18 éves kórházi ápolóra akkor figyel fel a kommunista párt, amikor felszólal munkahelye áldatlan állapotai miatt. Kiemelik, „gondját viselik”, és három hónapra pártiskolába küldik, ahol beleszeret nős szemináriumvezetőjébe. A kapcsolat nem bontakozhat ki, mert az önkritika napján, amikor nevelő célzattal, megalázó helyzetben kényszerítik vallomásra a leendő kádereket, a lány a párthoz lesz hűséges, és szerelmét cserbenhagyja. Angi Verát a hatalmi gépezet bedarálja és a magasba repíti: a pártiskola után komoly beosztás várja.

Gábor Pál idehaza és külföldön számos elismeréssel kitüntetett rendezése új nézőpontból közelít az ötvenes évek és tágabban az elnyomó rendszer ábrázolásához. Nem elsősorban a hatalom mechanizmusának értelmezése a célja (erről pontos képet adtak például Jancsó Miklós filmjei), hanem a hatalomnak behódoló személy rejtett indítékainak feltárása. Középpontjában a túlzott alkalmazkodás következtében autonómiáját veszítő személy drámája áll. Az őszinte, igazságérzetét el nem rejtő, saját véleményt formáló lányból a közösségi és ideológiai elvárásoknak önmagát alávető, érzelmeit megtagadó ember lesz. A film legfőbb erénye Angi Vera árnyalt, összetett és pontos jellemrajza, amit a még főiskolás Pap Vera (a film forgatásának idején Veronika) emlékezetes alakítása tesz hitelessé. Az őszinte tekintetű lányról nem tudjuk pontosan megítélni, hogy mikor vált át megfelelési vágya karrierizmussá. A többi szereplő egyértelműbb, könnyebben besorolható karakter. Muskát Mária (Szabó Éva) nyílt, szókimondó, bátor teremtés, ezért szembekerül a helyezkedő Angi Verával. A mozgalmi múltjából élő Traján Anna (Pásztor Erzsébet) besúgóvá válik, és könnyen manipulálja Verát, aki így feljelentő lesz, amikor egy szociáldemokrata munkást ellenségnek nyilvánítanak. Úgy tűnik, nincs tudatában, hogy simulékonyságával, alkalmazkodásával maga is hozzájárul a személyi kultusz embereket eltipró működéséhez. Tönkreteszi a jólelkű, szelíd tanárt, André Istvánt (Dunai Tamás), aki hisz azokban az elvekben, amelyeket tanít, ahogy a címszereplőhöz fűződő, bátran és nyíltan vállalt érzései is őszinték. Vele szemben Angi Vera erkölcsileg besározódik, hiszen megtagadja érzéseit, és elárulja azt, akit elcsábított.

A film, előrevetítve a hamarosan ereje teljében tomboló diktatúra reménytelen, állampolgárait szabadságuktól megfosztó világát, végig zárt helyszíneken játszódik. A pártiskola olyan, mint

egy laktanya, ahol parancsszóra teljesítik a bentlakók a feladatokat, még a táncot és multságot is, és aki elmenekül, mint egy dezertőrt szállítják vissza. Koltai Lajos operatőr szomorú őszi és szürke, fakó téli képei, a bágyadt fények és tompa színek nyomasztó atmoszférát alkotnak. Ezzel a félhomállyal, sötét tónussal a hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején más, Koltai által fényképezett, a közelmúltat rekonstruáló filmben is találkozhatunk: a második világháború végén játszódó *Bizalom* című filmet (Szabó István, 1980), a hatvanas éveket megidéző *Megáll az időt* (Gothár Péter, 1982) és az *Angi Verát* ez a fojtogató légkört teremtő vizualitás rokonítja.

Gábor Pál következő filmje szintén Vészi Endre írásából készült és az ötvenes években játszódik. A *Kettévált mennyezet* is szerelmi árulás története, de a korrajz és a főhős férfi karaktere itt halványabbra sikerült. Angi Vera azért emlékezetes szereplő, mert Gábor Pál nem mutat rá egyértelműen magatartásának motivációira, csak sejteti döntéseinek hátterét, így végig fenntartja a főszereplő iránti nézői érdeklődést: milyen személyiséget rejt a filmet keretbe foglaló, a nyitó és záróképen közeliben látható, ártatlannak látszó fiatal arc?

#### Irodalom

Zsugán István: Angi Vera, avagy az önfelmentés kudarca. *Filmvilág*, 1978. 23. sz. In Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Bp., 1994, Osiris–Századvég.

1956

Gárdos Péter: Szamárköhögés

A *Szamárköhögés* az első '56-os film, amelyen nevetni lehetett. Gárdos Péter rendezése nem a történelmi tragédiát és nem is a forradalmi pátoszt viszi vászonra. Nem a történelemalakító hőst ábrázolja, épp ellenkezőleg. A film humora alapvetően abból fakad, hogy a szereplőket ugyan megérinti a sorsfordító történelmi esemény lehetősége, de nem tudják, hogyan alkalmazkodjanak a váratlan helyzethez, ezért válnak bocsánatra méltóan nevetségessé.

Bár 1957 óta (Révész György: *Éjjélkor*) folyamatosan készültek a forradalom eseményeit megjelenítő vagy arra reflektáló művek, harminc évvel utána, a Kádár-rendszer utolsó éveinek sajátos helyzetében születhetett meg a „kisembert” komikusan ábrázoló film. Humorának társadalmi-politikai háttérét a nyolcvanas évek második felének sajátos közege biztosítja, mikor enyhül a cenzúra, de még élnek a politikai tabuk, mikor hivatalosan „ellenforradalom” a forradalom, de a hatalom már kezd elbizonytalanodni saját interpretációjában (bő egy év múlva hangzik el Pozsgay Imre híres rádiónyilatkozata, amelyben „népfelkelésnek” nevezi a korábban „sajnálatos eseményeknek” aposztrofált forradalmat). A *Szamárköhögés* vígjátéki keretbe helyezett története, a nagybetűs Történelem és a kisember találkozása mögött ott a szocializmus végórájának társadalmi konszenzusa: az elhallgatott igazság kimondásának igénye, miszerint 1956-ban valamennyien forradalmat éltünk át, azonban a hétköznapi életvilág szereplőinek nézőpontjából a történelmi összefüggések nem átláthatók.

A film középpontjában álló család élete teljesen felborul ezekben a viharos napokban, még úgy is, hogy távol maradnak az eseményektől (az utcai harcokat, a külvilág történéseit archív felvételeken látjuk). „Végre történik valami, végre egy kis felkelés van” – értelmezi a tízéves Tomi a film alaphelyzetét. A hétköznapiok kiköknének megszokott kerékvágásukból, a szülők pedig kivetkőznek önmagukból (az Anya [Hernádi Judit] szó szerint, az ablakban táncot lejtve mutatja meg kebleit a harcolni induló nemzetőröknek). A gyerekszemszög felnagyítja a felfordult családi élet groteszk helyzetét. Az Apa (Garas Dezső) most szokatlanul merész lesz, felpofozza egyik kollégáját, majd úgy dönt, sztepptáncosnak áll. Az Anya el akar szökni szeretőjével, ám végül hazatér, mert „leszakadt a bőrönd füle”. A *Szamárköhögés* felnőtt szereplői tehetetlen, inkább álmodozó, mint cselekvő figurák, felfokozott hangulatukban is kiszolgáltatottjai a történelmi szituációnak. Sodródnak, kapkodva vetik fel a cselekvési lehetőségeket, például a disszidálást, vagy a harcolókhoz csatlakozást, ha nem is fegyverrel, hanem írógéppel, levelet írva Hruscsovnak és Eisenhowernek, aztán hirtelen el is vetik őket, hogy végül céljuk „csak” a szerencsés túlélés legyen. A gyerekek, miközben megfigyelői a felnőttek szokatlan viselkedésének, saját problémáikkal vannak elfoglalva. Tomi (Tóth Marcell) egy anatómiai könyv ábrája alapján méregeti legfontosabb testrészét, a nyolcéves, őszinte „gyerekszáj” Annamari (Kárász Eszter) pedig kétségbeejtő helyzetekbe hozza a szülőket, így szembesítve őket önmaguk hazugságaival és gyávaságával (különösen, mikor „Rákosi Mátyás elvtárs, pajtás!” kiáltással üdvözli a forradalmárokat, ráijesztve a lakásba megbújó félős felnőttekre). Csak a meggyőződéses kommunista Nagymama (Törőcsik Mari) őrzi meg rezignáltságát. Miután ártatlanul vizsgálati fogságban tölt két hetet, a kiábrándultság nála lesz a legerősebb a film és a történet végén, vagyis a Kádár-korszak, az új hazugságok és kompromisszumok kezdetén.

A *Szamárköhögés* nemcsak nevetetni képes, hanem megrendíteni is. Az egyetlen halállal végződő epizód a film végén a forradalom bukását is érzékelteti: a mulatságos jelenetek átválnak tragédiába, mikor egy géppisztolysorozat megöli az egyik kisfiút. A záróképek

archív felvételei a szétlőtt Budapestet mutatják, melankolikus hangulatban búcsúzva a forradalomtól.

A *Szamárköhögés*ben ott találjuk az '56-os forradalom ismert toposzait, az átlőtt vekni kenyeret, a disszidálás dilemmáját, a Sztálin-összes elégetését. Csak mindezt játékos, keserédes humorba csomagolva. Jól példázza ezt a film egyik emlékezetes jelenete, amely illeszkedik a történetbe, ám egyúttal egyértelmű utalás is a Kádár-rendszerre. Az Amerikából hazatelefonáló rokon érdeklődik, mi történik Budapesten. A család virágnyelven próbálja elmagyarázni: „vihar van”, „járvány tört ki”, „nagy a köd”, nehogy kiejtsék a forradalom szót, amelyet harminchárom évig senki sem mert nyilvánosan kimondani. A család egy nyelvet beszél, s a korabeli közönség is pontosan érthette a jelbeszédet. Csak a szókimondó Annamari nem követi a körmönfont fogalmazást: „Nyald a seggem télen-nyáron!”, zárja le keresetlen nyíltsággal a telefonálást. A kor közérzetét telibe találó remek dialógusok, kidolgozott kabaréjelenetek mellett a kiváló színészi játéknak is köszönhető, hogy a *Szamárköhögés* kiállta az idő próbáját, és máig friss maradt.

Műfaját illetően az első, de egyáltalán nem kivétel a forradalmat megjelenítő filmek sorában, hiszen bőven a rendszerváltás után ismét készültek komikus-groteszk filmek (Kardos Sándor – Szabó Illés: *Telitalálat*, 2003; Koltai Róbert: *Világszám!*, 2004), amelynek hősei szintén nem formálni, inkább túlélni szeretnék a történelmet.

#### Irodalom

Hirsch Tibor: Gyengék dicsérete. In Szűk Balázs (szerk.): *'56, te suhanc. Az 1956-os forradalom és szabadságharc a magyar játék-, tévé-, animációs és kísérleti filmek tükrében*. Debrecen, 2017, Debreceni Művelődési Központ.

Sándor Pál: Szerencsés Dániel

A jóhiszemű, kamasz címszereplő és nála érettebb barátja, Angel Gyuri 1956. december elején úgy döntenek, elmennek az országból. Előbbi nem forradalmár, nem kell menekülnie, ő szerelme után indul Bécsbe; másikuk katonaként átállt a felkelőkhöz, neki muszáj mennie. Vonatra szállnak sok más disszidálni szándékozóval, és egy szállodában várják, hogy az embercsempész átvigye őket a határon. Végül, más-más okból, mindketten visszafordulnak.

A történet alapjául Mezei András írása szolgált, amelyet a rendező állandó munkatársaival, Bíró Zsuzsa dramaturggal és Tóth Zsuzsa forgatókönyvíróval ültetett át filmre, ugyanakkor saját élményét is beledolgozta a történetbe: 1956 decemberében ő is ott állt a pályaudvaron a menekülők között. Jól döntött-e Szerencsés Dániel, hogy Magyarországot választotta? Miért nem mentek, akik maradtak? Sándor Pál keserű-groteszk filmjének központi témája nemcsak 1956-ban, hanem ezt követően évtizedeken át, így a film keletkezésének idején is foglalkoztatta a „legvidámabb barakk” lakóit: disszidáljanak Nyugatra, vagy éljék életüket a szocializmus szűk és szürke világában? A Kádár-korszak több, '56-ot érintő filmjében bukkan fel az ország elhagyását választó szereplő (Szabó István: *Szerelmesfilm*, 1970; Gothár Péter: *Megáll az idő*, 1982; Bereményi Géza: *Eldorádó*, 1988), de Sándor Pál rendezésén kívül csak egy játékfilm történetének egészét mozgatja a forradalmat követő emigráció. A témával elsőként foglalkozó alkotás, az 1957-es *Éjfélkor* (Révész György) művész házaspárja '56 szilveszter éjjelén készül elhagyni hazáját, azonban nem egyezik szándékuk; végül a balett-táncosnő megy, a színész marad. Az *Éjfélkor* egy szerelemi történet keretében beszél a „menni vagy maradni” dilemmáról, míg huszonöt évvel később a *Szerencsés Dániel* társadalmi problémává tágítja a jelenséget.

A helyszínek szerint hármastagolású film első színtere a harcoktól romos Budapest, a második egység a vonatút, ahol hőseink beleolvadnak a menekülők tömegébe, s csak egy-egy sorsot képviselnek a felvillanó számos életút között. A kettőt az állomáson gyülekező tömeg jelenete köti össze, amelyet Ragályi Elemér operátor kézből vett fel, s ahogy „táncol” a kamera a várakozók között, kiemeli a későbbi epizódszereplőket, a korszak jellegzetes figuráit. A szálloda adja a film harmadik helyszínét, ahol összezárva, várakozás közben a disszidálók között egyre szorosabb kapcsolat alakul: az összetartás vágya és a gyűlölködés egyaránt szabályozza viselkedésüket. A különböző helyszíneket egységes világba fogják Ragályi sötét tónusú képei: a komor, zárt terek (lakásbelső, vonatfülkék, a hotel csarnoka) a forradalom leverését követő nyomasztó hangulatot, kilátástalanságot érzékeltetik.

Nemcsak az emigráció miatt, de más áthallások okán is Sándor Pál filmje az '56-os eseményeken keresztül saját koráról is beszél. A vonatúttól kezdődően utalásai egyre gyakrabban mutatnak túl a cselekmény téridő-keretén, s üzennek a jelennek. Az utasok és az őket igazoltató egyenruhások közötti párbeszédnek például egyértelműen a kádárizmus magatartásformáira, a látszatcselekvések és a kétértelmű szólamok világára utalnak. „Minden hazugsághoz kell egy kacintás” – magyarázza egyikük Szerencsés Dánielnek, aki mit sem ért a képmutató viselkedésből. „Mi is tudjuk, ők is tudják” – hangzik el, és ekkor a film készítői „kacsintanak” a korabeli nézőre.

Szerencsés Dániel (az akkor még főiskolás Rudolf Péter kiváló alakítása) anyja és fia szeretetteljes kapcsolatából szakad ki, mikor nekivág a nagyvilágnak; később majdnem közösséggé formálódó társaságban tapasztalja meg az együvé tartozás felemelő érzését, mégis magányosan, barátját és reményét veszítve tér haza. A ragaszkodó fiú nem történelemformáló hős, inkább sodródik az eseményekkel, míg a tudatosabb és önállóbb Gyuri (a szerepet a később színházi rendezőként, forgatókönyvíróként és színészként egyaránt dolgozó Zsótér Sándor

játssza) ezzel szemben azokat képviseli, akik hittek a forradalomban, harcoltak a szabadságért, és odavesztek. Az alkotóknak elég egy-egy jelenet, hogy remekül felvázolják az epizódszereplők sorsát. Ezek közé tartozik, ahogy Gyuri apja (Bodrogi Gyula) tömi magába az ételt, mintha örökké a börtönévek éhezését pótolná. Kiderül róla, hogy egykor kommunista volt, félreállították, mégis, ha vitára kerül a sor, inkább feljelentőjét menti meg a lincseléstől, mint hogy a forradalmárok közé álljon. A széthúzás és az összetartás vágya (Sándor Pál többi rendezéséhez hasonlóan itt is) kéz a kézben jár: a forradalom jelképévé vált kivágott címerű lyukas zászlót lengető társaság tomboló körtánca zárja a keserédes mulatságot. „Óriási, mindenki együtt” – repes a boldogságtól Dániel. „Most pedig mindenki menjen haza!” – szólítja fel honfitársait, mert a tiszta érzésű fiú elhiszi pár percre, hogy az együvé tartozás örökre szól. Ennek a történetnek azonban nincsenek nyertesei. Az apjában csalódott Gyuri számára sem a disszidálás, sem az itthon maradás nem jelent jövőt: a vonatból kivette magát veszti életét. Az utolsó képsorban a vonat egy alagútba ér, és a kétségbeesett, csak nevében szerencsés Dániel arcának kimerevített közelijével ér véget a film. Nem csoda, hogy bemutatását a filmcenzorok fél évig megakadályozták. Kifogásolták, hogy az egyik főszereplő forradalmár, és ragaszkodtak az országba bevonuló szovjet katonák jelenetének finomításához. A közönség és a szakma azonban elismeréssel fogadta a filmet: a Filmszemle fődíját nyerte el, Cannes-ban pedig a kritikusok díjával jutalmazták.

#### Irodalom

Hirsch Tibor: Zsáner és forradalom. Ötvenhatos filmek és jellemző műfajkereteik a Kádár-korban. In Szűk Balázs (szerk.): *'56, te suhanc. Az 1956-os forradalom és szabadságharc magyar játék-, tévé-, animációs és kísérleti filmek tükrében*. Debrecen, 2017, Debreceni Művelődési Központ.

Kádár kor

Makk Károly: *Egymásra nézve*

Két értelemben is tabusértő film az *Egymásra nézve*: nők szerelmének tragikus történetét beszéli el a szocialista rendszer mélyen elhallgatott, a forradalom leverését követő, megtorlásokkal és politikai tilalmakkal teli időszakában. Sem a korai Kádár-évek kemény bírálata, sem az azonos neműek kapcsolata nem volt addig filmtéma. Makk Károly kitűnő arányérzékkel ötvözi a magánélet drámáját a korrajzzal, a figyelmet az '56 utáni hatalom radikális intoleranciájára irányítva. A hetvenes évek végén, nyolcvanas évek elején sorra készültek a személyi kultusz visszaéléseit és hazugságait leleplező filmek (Kovács András: *A ménesgazda*, 1978; Gábor Pál: *Angi Vera*, 1979; Fábri Zoltán: *Requiem*, 1981; Mészáros Márta: *Napló gyermekeimnek*, 1982/1984). Ehhez a tematikus csoporthoz az *Egymásra nézve* annyiban kapcsolódik, hogy cselekményvilágának fojtogató légköre a Rákosi-rendszer továbbélésére utal, amit a Nagy Imre-per említése is nyomatékosít: a kivégzések, tisztogatások a koncepciók perek időszakára emlékeztetnek. A politikai környezet ábrázolása mellett merész a magánéleti szál is, a leszbikus identitás középpontba állítása, hiszen a szocialista rendszer nyilvánosságában a nem heteroszexuális szerelmet álszemérmes hallgatás vette körül, s ha mégis szóba került, többnyire deviánsnak bélyegezték. Ez is oka lehet, hogy a főszerepeket nem magyar, hanem két lengyel színésznő alakítja, kiválóan: Évát Jadwiga Jankowska-Cieślak, Líviát Grażyna Szapołowska (előbbi Cannes-ban a legjobb színésznőnek járó díjjal jutalmazták). Korának előítéletességével szakítva Makk szépnek és igaznak mutatja a nők között kibontakozó vonzódást, az egyetlen őszinte érzésnek az elnyomás világában.

A korszak kiváló írója, Galgóczi Erzsébet *Törvényen belül* című saját kisregényéből készítette a film forgatókönyvét. Az 1958-ban játszódó történet szerint Szalánczky Éva újságíró, akit szókimondó természete miatt nem szívesen alkalmaznak szakmájában, két munka nélkül töltött év után állást kap az *Igazság* nevű lapnál. Itt ismerkedik meg és szeret bele a férjes asszonyba, az érzéki és vonzó Líviába, aki számára új a nők iránti vonzalom, kezdetben még önmagának is nehezen vallja be Éva iránti érzéseit. Kapcsolatukat csak lopva tudják megélni, Lívia erőszakos katonatiszt férje (Andorai Péter) és a másságot nem toleráló társadalmi környezet lehetetlenné teszi viszonyuk nyílt vállalását. Vidéki riportútjuk során Éva tényfeltáró cikket ír a diktatórikus térszervezésről, célja leleplezni a hatalom kényszerítő eszközeit. A lap azonban csak nevében hirdeti az igazságot, valójában inkább ferdíti a valóságot, ezért ezt az anyagot sem engedik közölni. Éva szakmájában és magánéletében is kiszolgáltatott helyzetbe kerül: a tényeket nem írhatja le, érzéseit nyíltan nem élheti meg, megalkuvásokra azonban nem hajlandó. Kilátástalanságában hozza öngyilkos döntését: a határon szökés közben lövik le. Líviát férje lövései teszik nyomorékká, aki képtelen elfogadni, hogy felesége mást, ráadásul egy nőt szeret. A tragédiát a keretes szerkezet a film elején előrevetíti, nem meglepetés tehát a történet befejezése: csak vesztés lehet a politikai akaratnak ellenálló és a társadalmi normáknak be nem hódoló személy.

Szalánczky Éva sem szexuális irányultsága miatt, sem szókimondó újságírói munkájával nem lépi át a törvényi határokat. A „bűne” – a rendező megfogalmazása szerint –, hogy „dupla »perverzio« szorításában él”: saját neméhez vonzódik és képtelen hazudni, még kompromisszumokat sem akar kötni. Nehéz embernek számít a munkahelyén, kérlelhetetlen a szakmájában, szenvedélyes igazságszeretete kiemeli megalázkodó vagy a hallgatás kényszerét elfogadó munkatársai közül. Az okos egyezségeket kötő, lavírozó főszerkesztővel (Jozef

Kroner) vagy a cinikus kollégával (Reviczky Gábor) szemben Éva hajlíthatatlan, nem hátrál meg a politikai igazság kimondásakor.

Szűk ez a világ a két főhősnek. A zárt terek, sötét presszók szegletei, kicsiny munkahelyi irodák és az országot elkerítő szögesdrót a kilátástalanságot, a szabadság megélhetetlenségét közvetítik. A film egészét átjáró szomorú, melankolikus hangulatot Andor Tamás operatőr félhomályos belsői, tompa színei teremtik meg. A film cselekményvilágát áthatja a lelki és testi agresszió, amit a mindennapokban többek között az erőszakszervezet szolgálatában álló goromba férj képvisel. A hatalom különböző formákban, nem várt helyzetekben avatkozik a privátszférába. Az egyik jelenetben a padon csókolózó szerelmeseket a rendőrök igazoltatják, és mikor látják Lívia személyi igazolványában, hogy házasság, megfenyegetik: „Maga férjes asszonyként miért keveredik ilyesmibe? Ha még egyszer rajtakapjuk, hogy ilyet csinál, megmondjuk a férjének és a felettesének.” A női meztelenség ábrázolása is részben összefügg az erőszakkal. Kiszolgáltatott helyzetben, ruhátlanul kétszer látjuk Líviát: a férj tettlegességének áldozataként, és lebénulva, amikor ápolók mosdatják. Ezzel szemben a nők közötti gyengéd testi érintkezés képei bensőségesek, sejtelmesen szépek.

Az *Egymásra nézve* az egyetlen film a rendszerváltásig, amely nyíltan és mély empátiával beszél az azonos neműek szerelméről. A 2011-ben megjelent, leszbikus nők interjút tartalmazó *Eltitkolt évek* (Borgos Anna–Takács Mária) című kötetből kiderül, milyen sokat jelentett az érintettek számára a film és annak kapcsán kialakult társadalmi párbeszéd: bátorságot adott önmaguk elfogadásához.

#### Irodalom

Báron György: Nehéz szerelem. *Filmvilág*, 1982. 10. sz.

Kovács András Bálint: A történelmi horror. Az erőszak ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben. In Kovács András Bálint: *A film szerint a világ*. Bp., 2002, Palatinus.

Zsugán István: Kettős szorítottság kínjában. *Filmvilág*, 1982. 5. sz. In Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Bp., 1994, Osiris-Századvég.

Szabó István: *Apa – egy hit naplója*

Ahogy a hatvanas évek magyar újhullámát elindító alkotók első nagyjátékfilmjében, úgy Szabó István a francia újhullám szellemében készült pályakezdő művében, az egyébként jelen idejű *Álmodozások korában* (1965) is megjelennek a közelmúlt magyar történelmének eseményei (holokauszt, Rákosi-korszak, 1956) a szerzői-nemzedéki önvallomás kontextusában. „A múlt érzésem szerint minden pillanatunkban nagyon keményen, pszichésen bennünk él” – Szabó így fogalmazta meg filmjei premisszáját, amelyet az *Apa – Egy hit naplójában* még részletesebben kibontott.

Varga Balázs szerint a korszakban realista-objektív (Fábri Zoltán: *Hús óra*, 1965; Kovács András: *Hideg napok*, 1966) és lírai-szubjektív (Gaál István: *Zöldár*, 1965; Sára Sándor: *Feldobott kő*, 1969) filmek készültek a közelmúltról. Az *Apa – Egy hit naplója* utóbbiak közé sorolható, mert a néző a történetet, illetve az 1945 utáni magyar történelmet Bálint András karaktere, Takó Bence szemén keresztül fogadja be. Szabó István műve nemcsak ezért erősen szubjektív, hanem mert a rendező saját gyermekkori élményeiből táplálkozik, apahiányát dolgozza fel az *Álmodozások korában* megismert játékos, „francia újhullámos” stílusban (Szabó és a kis Takó orvosként dolgozó édesapja is egy fertőzés következtében halt meg 1945-ben).

Érdekes módon a rendező azt a szigorúan megkomponált képekkel dolgozó Sára Sándort kérte fel operatőrnek, aki már pályája kezdetén is hevesen kritizálta a spontaneitásnak és a véletlennek kedvező „újhullámos stílust”. Ám Szabó és Sára stílusának metszéspontjában a dinamikus kamerahasználat áll, és történelemtudatosságuk is közös nevezőre hozza a két alkotót. Az *Apa – Egy hit naplójában* gyakoriak a szubjektív képek. Egyrészt a cselekmény elején, a főhős kisgyerekkorát, illetve édesapjáról megmaradt emlékfoszlányait bemutató visszaemlékezésekben Sára kamerája azonosul a kis Takó nézőpontjával, így az őt átölelő, felemelő apa (Gábor Miklós) gyakorlatilag a nézőre is rátekinet. Másrészt bizonyos jelenetekben összemosódik az „objektív” és a „szubjektív” történelem. Szabó István direkt rájátszik az amerikai kalandfilmekre és a kelet-európai partizánfilmekre, amikor Takó édesapjának kitalált háborús hőstettei elevenednek meg: mintha csak a „magyar James Bond” szállna szembe a nyilasokkal a gyors ritmusú akciójelenetekben. Az ötvenesévek-epizódok egyikében a május elsejei felvonuláson a nagy szocialista vezérek képei helyett a transzparensokról a mitizált apa néz vissza Takóra és a film közönségére. Az 1956-os tüntetések képsorain pedig felcsendül a „forradalom himnusza”, a híres Egmont-nyitány, és Szabó a valódi archív felvételek közé ékeli a dokumentarista stílusban fényképezett jeleneteket az egyetemista főhőssel és társaival.

Az *Apa – Egy hit naplója* leginkább önreflexív epizódja magába sűríti mind Szabó személyes történetét, mind a magyar társadalom közelmúltjának történelmét, egyúttal pedig megelőlegezi a rendező hetvenes években készült allegorikus filmjeit (*Tűzoltó utca 25.*, 1973; *Budapesti mesék*, 1977). Takó részt vesz egy filmforgatáson, amelyben az első próbafelvételen még Dávid-csillaggal a kabátján vonul a nyilasok által a Lánchídon áthajtott tömegben, majd a filmbeli film rendezője később nyilas karszalagot ad a főhősnek, aki a másik felvételen már maga is a terror képviselőjét formálja meg. A forgatás képsorai egyfelől azt mutatják be, hogy a háború borzalmait legfeljebb gyerekként átélő, statisztáló fiatal felnőttek nagy része a deportált zsidót és a diktatúra karhatalmistáit csak cserélhető szerepként fogja fel (kivételt képez a női főszereplő, Anni, akinek szülei a mauthauseni koncentrációs táborban haltak meg). Másfelől a jelenet „szerepcseréje” arra is utal, ami 1945 után és általában a rendszerváltozásokat követően gyakran megtörténik: az egykori elnyomott a hatalom birtokosává, sőt elnyomóvá válhat, ha egy „nagy hatalomnak” (a forgatáson a rendezőnek) ez áll érdekében.

Az *Oldás és kötéssel* (Jancsó Miklós, 1963) vagy a *Tízezer nappal* (Kósa Ferenc, 1965/1967) ellentétben, a *Feldobott kőhöz* hasonlóan az *Apa – Egy hit naplójában* a főhős identitáskrízise nem az apa–fiú konfliktusból, hanem az apahiányból fakad. A fiú kamaszkorától kezdve kétségbeesetten próbál megteremteni magának egy olyan figurát, akire nemcsak ő, hanem osztálytársai is felnézhetnek, ezáltal pedig őt magát is elfogadja és megbecsüli környezete. Az ötvenesévek-epizódokban ezért is állítja be hős partizánnak és kommunista élharcosnak, aki nemcsak a nyilasokkal szállt szembe, hanem az ország újjáépítésében is főszerepet játszott. Ezt szimbolizálja a rendező életművében gyakran visszatérő allegória, a villamosroncs újbóli sínre állítása. 1956 nemcsak az ország sorsában, hanem Takó személyes drámájában is fordulópontot jelent, minthogy a főhősben ekkor tudatosul: le kell számolnia az apa mítoszával, önálló hőstettet kell végrehajtania, amelyre saját identitását felépítheti. Nem képes olyan hőssé válni, mint amilyennek apját képzelte, hiszen csak egy zászlót szerez a forradalom utcai harcainak közepette, ráadásul akciója végül feleslegesnek bizonyul, mert társai megelőzték. Bár 1956 után is viseli szülője óráját, kabátját, ám a forradalom idején mégis elindult a felismerés útján, hogy ki kell lépnie az apa árnyékából az új és önálló élet érdekében. Ennek remek szimbóluma a film végi Duna-átúszás, amelyet végre saját erőből, saját magáért csinál – igaz, nem egyedül, hiszen mögötte van egész nemzedéke. Szabó, Sára, Gaál, Kósa és mások nemcsak személyes és társadalmi-történelmi szinten, hanem formai értelemben is erre törekedtek: egyaránt leszámoltak az 1945 előtti „fehértelefonos” vígjátékok és melodramák illúzióvilágával meg az ötvenes évek sematizmusával, hogy önálló, az igazság kimondására koncentrálnak a filmművészetet teremtsenek.

#### Irodalom

Fazekas Eszter: Arcok történelmi megvilágításban. Szabó Istvánnal Fazekas Eszter beszélget. *Metropolis*, 2003. 3. sz.

Varga Balázs: Párbeszédnek kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. In Rainer M. János (szerk.): „*Hatvanas évek*” Magyarországon. *Tanulmányok*. Bp., 2004, 1956-os Intézet.

## Gothár Péter: Megáll az idő

A hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján – szórványos előzményeket követően – új tematikus irányzat indult el, az ötvenes évekről szóló filmeké. A *ménesgazdával* (Kovács András, 1978) és az *Angi Verával* (Gábor Pál, 1979) kezdődő sorozat zárt, múlt idejű korszakként tekintett a Rákosi-érára, összetett karaktereket vonultatott fel, a diktatúra légkörét ábrázolta. A Kádár-rezsim – némi halogatás után, hiszen *A tanút* (Bacsó Péter, 1969/1979) még betiltották, s éppen ekkortájt mutatták be – abból a megfontolásból engedélyezte ezeket a filmeket, hogy minél inkább elhatárolódjon a szocializmus ügyét tévútra terelő, ezzel részben az '56-os „ellenforradalomhoz” vezető politikától, s önmagát mint attól különböző, annak hibáit kijavító rendszert állítsa be. S valóban, a véres leszámolás után Kádár pacifikálta rendszerét, az ötvenes évek terrorja nem tért vissza, sőt, 1963-tól sikeres konszolidációs folyamat indult el, amely az 1968 elején bevezetett új gazdasági reformmal jutott csúcspontra. Csakhogy a prágai tavasz katonai leverése következtében a reformokat visszavonták, s elkezdődött a hosszúra nyúló pangás időszaka. A hatvanas évek reformreményei tehát hiú ábrándnak bizonyultak, hiszen a rendszer lényegében azonos volt az '56 előtti időszakéval: egypárti, totalitárius diktatúra. Gothár Péter *Megáll az idő* című filmje a hatvanas évek reményéről és a remények szertefoszlásáról szól. Nem ötvenesévek-film tehát, hanem „hatvanasévek-film”, s ezáltal saját korának, a „pangó” hetvenes–nyolcvanas éveknek a politikai-társadalmi eredetvidékéhez kalauzol: mi és hogyan vezetett el idáig.

A film egyszerre mutatja be a hatvanas évek legendáját, táplálja az iránta érzett – és azóta sem fogyatkozó – nosztalgiát, ugyanakkor kíméletlenül szembesít azzal a szellemi-politikai légkörrel, amelyben a vágyak, hitek, várokozások darabokra törtek. Mitizálás és kritika olvad össze, s ez a film karakteréből, egyszerre műfaji és szerzői jellegéből következik, miszerint előbbi táplálja a mítoszállítást, utóbbi annak kritikáját. A *Megáll az idő* több műfajba is besorolható. Történelmi film, hiszen az események 1963-ban játszódnak, a keretjáték pedig 1956. november 5-én és 1967 szilveszter éjjelén. Középkorokról szól, tehát ifjúsági film. Nevelődési történetként a főhős, Köves Dini érzelmi-szellemi útkeresését követjük nyomon. S végül zenés film, mivel bőségesen idézi a korszak slágereit a szentimentális daloktól a rock and rollig. A kritikai hang a nevelődési történetbe íródik bele, míg a műfajok a mitizálást erősítik.

A Köves család feje, egy drámai döntés következtében, '56-ban elhagyja az országot. Szabó Istvánék háborúban árván maradt nemzedéke után Gothár a tíz évvel fiatalabb generáció apátlanságát exponálja ezzel a nyitójelenettel. A már kamasz Dini '63-ban követhető mintát keres magának, ám ilyet nem talál. Börtönből szabadult pótapja a konszolidáció jelmondatával győzködi („Ne ugrálj, ne feltűnősködj!”). Régi osztályfőnöke humánus, ám korszerűtlen elveket vall, új osztályfőnökének viszont liberális, progresszív magatartása hiteltelen. Bátyja az orvosi egyetemre akar bejutni, a karrierje érdekli, anyjuk ezt próbálja egyengetni mindkettőjük számára. Az egyetlen vonzó minta a gimnázium fenegyereke, Pierre – ő azonban legenda, mitikus figura, aki eltűnik a történetből és Dini életéből: disszidál, s a filmvégi epilógusban egyedül róla nem hallunk semmit. A többiekről viszont annál többet, s Gothár ezzel teszi fel az i-re a pontot sajátos „le-nevelődési” történetében, a hatvanas évek mítoszának lebontásában. Rajnák, a kopasz, félelmetes igazgatóhelyettes a „jó fej” osztályfőnökkel jött össze; a báty örült tudós; a karácsonyra Nyugatról hazalátogató Apa egykori barátjával és harcostársával, aki időközben felesége élettársa lett, edeshármasban ünnepel; a sorkatonai szolgálatát töltő Dini pedig a szilveszteri eltávon részegen vizek a pesti utcán, amikor a szemközti járdán meglátja kamaszkori szerelmét, Szukics Magdát férje oldalán, babakocsit tolva...

A számos hazai és nemzetközi díjjal kitüntetett, kultikus státusba emelkedett film megalkotásában Gothárnak kitűnő munkatársai voltak. A forgatókönyvet Bereményi Gézával írta. A történetnek nemcsak a drámai íve hibátlan, hanem részleteiben is rendkívül gazdag, tele van szállóigévé vált mondatokkal, amelyek magát a filmet tették legendássá. A börtönből szabadult Bodortól kérdezi például Diniék anyja: „Bent mi volt?” „Miért, kint mi volt?” – válaszol kérdéssel a férfi. Az anya látogatásakor az osztályfőnöknél, hogy valami protekciót szerezzen fiainak, a maga abszurdításában árnyalt helyzetképet nyújt az őszintétlenség, kimondatlanság, gyanakvás társadalmáról: „Te azt hiszed, hogy nem tudom, hogy Te tudod, hogy tudom. Tudjuk.” S még hosszasan lehetne sorolni a kitűnő részleteket a Coca Colamámortól a *Jailhouse Rock*ra elkövetett iskolai lázadásig, továbbá a mindezeket megelevenítő nagyszerű színészi gárdáig. Koltai Lajos operatőr pedig a képi világot stilizálja legendássá: a gimnázium fényeit a szálló krétapor teszi opállossá, a világításban nagy szerepet kap az akkortájt elterjedő neon. Ám ennek kevés köze van a valósághoz. Csakúgy, mint a legendának a hatvanas évekhez. Az a konzolidált elnyomás évtizede volt; azoké a kompromisszumoké, amelyek súlyos társadalmi következményekkel jártak a *Megáll az idő* keletkezésének időszakára. Csakhogy ez volt az alkotók nemzedékének ifjúkora, rockzenével, bulikkal, szerelmekkel. Ezt sem lehet elperelni az évtizedtől, ám becsapni sem érdemes magunkat. Gothár Péter kivételes műfaji és stiláris egységet mutató filmben ábrázolja e súlyos paradoxont.

#### Irodalom

Alexa Károly: Iskola a határon belül. Gothár Péter: *Megáll az idő*. *Filmkultúra*, 1982. 4. sz.

Almási Miklós: *Megáll a gyorsuló idő... Még egyszer a Megáll az időről*. *Filmkultúra*, 1983. 1. sz.

Báron György: Az égen néma állócsillagok. *Mozgó Világ*, 1982. 9. sz.

Gelencsér Gábor: *Káoszkerülő. Gothár Péter filmjei*. Bp., 2006, Novella.

Török Ferenc: Moszkva tér

A *Moszkva tér* minden bizonnyal a legnépszerűbb a rendszerváltozásról szóló filmek között. Igaz, nem nagyon válogathatunk, ha játékfilmekből szeretnénk az államszocialista rendszerből a demokráciába forduló átmeneti időszakot megismerni, és amely filmek készültek, inkább a változás keserűségéről szólnak (például Szabó István: *Édes Emma, drága Böbe*, 1992; Gyarmathy Livia: *A család gyönyöre*, 1992; Fekete Ibolya: *Bolse Vita*, 1996). Török Ferenc rendezése a poénok és flegmaságuk ellenére is kedvelhető hősök mellett erős atmoszférateremtése és egy generáció életérzésének pátoszmertes, szórakoztató ábrázolása miatt válhatott sikeressé. Az időpont 1989 tavaszának eseménydús időszaka: tüntetések, Nagy Imre újratemetése, Kádár halála. A helyszín Budapest, a szereplők érettségi előtt álló kamaszok, akiket – legalábbis a film fő karaktereit – látványosan nem foglalkoztat a politikai átalakulás. Figyelmüket a bulik, a csajozás, az első nyugati út és az első autó megszerzése köti le. A közélet nagy horderejű változásai csak akkor érdekesek számukra, ha közvetlenül befolyásolják mindennapjaikat, mint történelemből az 1945 utáni érettségi tételek eltörlése. A *Moszkva tér* céltanul lödörgő hőseinek elképzelésük sincs, mihez kezdjenek magukkal és az életükkel, a 20. századi magyar történelem egyik meghatározó évében tervek és az öntudatra ébredés bármi jele nélkül indulnak el a felnőtté válás útján.

Török Ferenc Simó Sándor híres osztályában tanult (többek között Groó Diánával, Hajdu Szabolccsal, Pálfi Györggyel együtt) a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, aki arra bízta tanítványait, hogy debütáló rendezésükkel nemzedékük életérzését fogalmazzák meg, vagyis úgy beszéljenek saját tapasztalataikról, hogy azokat kortársaik is magukénak érezhessék. Az úgynevezett „Így jöttem”-filmeknek komoly hagyománya van a hazai filmtörténetben, épp Simó nemzedékénél, a hatvanas évek magyar újhullámának rendezőinél található az önálló szerzői film gyökerei (például Szabó István: *Álmodozások kora*, 1965; Jancsó Miklós: *Így jöttem*, 1965; Simó Sándor: *Szemüvegesek*, 1969). Török megvalósította rendezőtanára javaslatát, és diplomafilmnek készült első rendezésében személyes élményeit tágította generációs életérzéssé. Arról a korosztályról beszél, amelynek tagjai a szocializmus végnapjaiban élték kamaszkorukat, a rendszerváltozás éveiben léptek ki a középiskolából, és az átmeneti évek alapvetően meghatározták felnőtt életük kezdetét.

A cselekmény helyszíne és ideje pontosan behatárolt, a szereplőtípusok mégis ismerősek lehetnek minden nézőnek saját középiskolájából: Ságodi (Jávor Bence), a jó tanuló okostojás, Kriegler (Csatlós Vilmos), az elkényeztetett, újjgazdag kölyök, Rojál (Szabó Simon), a gátlástalan bunkó, és Zsófi (Balla Eszter), a csendes, vonzó lány. Belé lesz szerelmes a meglehetősen egykedvű főszereplő, Petya (Karalyos Gábor), aki csendességével, passzivitásával eltér a házibulikon garázdálkodó haverjaitól.

Az elbeszélés személyes hangvételt az egyes szám első személyben saját történetét kommentáló főszereplő biztosítja. A közösségi identitást formáló Moszkva tér látképével és Petya narrációjával keretezett film nyitó és záró képsora között eltelt tíz év adja a film laza, epizodikus szerkezetének ívét. Az utolsó képen is felső kameraállásból, nagyotálban látjuk a Moszkvát, miközben Petya beszámol a szereplők életútjáról, majd öniróniával jegyzi meg, mintegy mellékesen: „Velem nincs semmi”. A legtöbb, amit megtudunk róla, csak az „itt és most”-ra vonatkozik: beugrik a „mekibe” kergemarhás hamburgerre. A *Moszkva tér* olyan felnővéstörténet, amelyben főhősünk jelleme jelentősen nem változik; valami azonban mégis más, mint tíz évvel ezelőtt: nincs már haveri társaság, nincs közösség, Petya a kívülálló pozíciójából láttatja a régi baráti kört és önmagát.

A *Moszkva tér* sikeresen ötvözi a személyes hangvételt a hiteles korrajzzal. Garas Dániel operatőr kézikamerás felvételei dokumentarista igénnyel rögzítik Budapest, Bécs és Párizs utcáit, az alkotók aprólékos pontossággal jelenítik meg a Kádár-éra utolsó dekádjának díszlet- és tárgyi világát. Valamennyi korkelléket ma már kötelezőnek tartjuk a nyolcvanas évek rekonstrukciójakor, a csalamádéval telepakolt hamburgertől a Zsigulin, a rádióból szóló Poptarisznyán át a divatos művészfilmig (*Kutya éji dala*, 1983) és a nehezen beszerezhető tömegkulturális termékig (*Rambo [First Blood]*, 1982)]. A történelmi hitelességet erősítik a cselekményt átszövő országos botrányok, mint az érettségi tételek kiszivárogtatása vagy a vonatjegyek hamisítása, és korabeli híradófelvetelek kötik szorosan a történetet '89 fontosabb eseményeihez. Ez a kettős nézőpont teszi érdekessé a *Moszkva tért*: a forgatáskor már történelminek tekintett évet az akkori fiatalok egyáltalán nem valós súlyának megfelelően élték meg. A jelentőségteljes politikai mozzanatok eltörpülnek magánéletük mindennél fontosabbnak tartott eseményei mellett, mint ahogy Kádár János temetésének televíziós közvetítése is csak háttérzaja Petya és Zsófi szerelmi együttlétének.

Török következő mozija is fiatalok életkilátásaival foglalkozik, első rendezéséhez hasonlóan epizodikus szerkesztésben, és helyüket itt is perspektíva nélkül keresik a főszereplők. Ám a *Szezonban* (2004) nem Budapest, hanem a lehangoló vidéki kisváros és a megalázó balatoni szezonmunka a kalandok helyszíne, továbbá nem történelmi fordulópontra determinálja, hanem a társadalmi hovatartozás fogja kereteket közé a szereplők kisszerű vágyait és még szűkösebb lehetőségeit.

#### Irodalom

Bikácsy Gergely: Kamasz Budától kamasz Debrecenig. Elsőfilmeseik. *Filmvilág*, 2001. 4. sz.

Kalmár György: Srácok a Moszkva térről. Férfiasság konstrukciók, történelem és irónia Török Ferenc *Moszkva tér* című filmjében. *Metropolis*, 2016. 4. sz.

Szabó István: A napfény íze

Szabó István modernista korszaka után (*Álmodozások kora*, 1965; *Apa*, 1966; *Szerelmesfilm*, 1970; *Tűzoltó utca 25.*, 1973, *Budapesti mesék*, 1977) a klasszikus történetmesélés, valamint egyetemes érvényű történelmi és társadalmi kérdések felé fordult sokszor nemzetközi koprodukciónban készült midcult filmjeiben (*Mephisto*, 1981; *Redl ezredes*, 1985; *Hanussen*, 1988; *Találkozás Vénusszal*, 1991; *Szembesítés*, 2001). Ennek a tendenciának a betetőzése a 20. századi magyar történelmen átívelő családtörténet, *A napfény íze*. A „fordított karriertörténetben” a szakmai sikerek az egyén és a család bukását katalizálják.

A címszereplő keserűlikört gyártó Sonnenschein-família három generációjának férfitagjai (a bíró Ignácot, a Petschauer Attila olimpiai bajnokról mintázott kardvívó Ádámot és a kommunista politikai rendőrség, az ÁVO, a későbbi ÁVH kötelékeibe belépő Ivánt egyaránt Ralph Fiennes játssza) azáltal lesznek sikeresek szakmájukban, hogy a mindenkori antiszemita társadalmi-politikai rendszerrel (az Osztrák–Magyar Monarchia, a Horthy-rezsim, a kemény diktatúra) kollaborálnak. Ám önfeladásuk súlyos ára, hogy szembekerülnek zsidó sorstársaikkal és rokonaikkal, így a családi örökségéhez hű Valival (Jennifer Ehle és Rosemary Harris) és a lázadó kommunista Gusztávval (James Frain és John Neville). Ők végig kitartanak elveik mellett, s ez predestinálja őket arra, hogy testvérükkel (Ignác) és annak fiával (Ádám) ellentétben túléljék az elnyomó rezsimet.

*A napfény íze* formai értelemben konvencionális film. Koltai Lajos operatőri munkája teljes mértékben alárendelődik a cselekménynek, a családi történetet pedig az ÁVH túlkapásait megtapasztalva megigazuló Iván didaktikus narrációja kíséri. Korántsem eredeti, Szabó által már a hatvanas években alkalmazott formanyelvi megoldás az archív felvételek és a forgatott jelenetek összemosása (lásd például az *Apában* az 1956-os utcai vonulást az Egmont-nyitányra). *A napfény íze*ben híradófilmrészleteken keresztül nemcsak megidézi a történelmet, de ezekkel ötvözi archív hatású saját jeleneteit, így érzékeltetve, hogy hősei életét miképpen determinálják a kollektív sorsfordító események (például 1956-ban Iván aktívan részt vesz a Sztálin-szobor ledöntésében).

Szabó művei gyakran melodramák vagy tragikus románcok (*Bizalom*, 1980; *Édes Emma, drága Böbe*, 1992); *A napfény íze*ben is felhasználta ezeket a műfajokat. Ignác, Ádám és Iván kudarcai a történelem színpadán szerelmi kapcsolataik tönkremenésével járnak együtt, a diktatórikus társadalmi-politikai berendezkedések mellett az ideológiai konfliktusok és az önfeladás jelentik az intimszférát szétromboló „nagyobb erőt”. Ignác és Vali házasságát a szigorú vallási normák nem, politikai nézetkülönbségek viszont már tönkre tudják tenni (a férfi elkötelezettje, mostohatestvére viszont heves kritikusa a Monarchiának). Ádám és testvére párjának, Grétának (Rachel Weisz) „bűnös viszonya” azért romlik meg, mert a sportsikereitől és a nacionalista ideológiától megrészegült férfi a nő könyörgése hatására sem hajlandó elhagyni az országot a zsidótörvények bevezetése után. Iván és egy befolyásos kommunista katonatiszt feleségének (Deborah Kara Unger) szintén „tiltott szerelmét” nem egyszerűen a lebukás veszélye, hanem az ötvenes évek kemény diktatúrájának paranoid hangulata mérgezi meg.

A film bemutatója után főleg Magyarországon váltott ki heves vitákat többek között a zsidóság asszimilációjának leegyszerűsített bemutatása, illetve kritikája, valamint ezzel összefüggésben a konklúzió miatt (a megigazult Iván visszaváltoztatja családnevét Sorsról Sonnenscheinre). György Péter kritikus hangvételű cikkére válaszolva védte meg Vitányi Iván Szabó István művét, és amellett érvelt, hogy az asszimiláció kérdéskörénél fontosabb benne a mindenkori diktatórikus hatalommal való megalkuvás problémája. Vitányival egyetértésben

megállapítható, hogy a kollaborációval kapcsolatos dilemmák teszik nemzetközi szinten, illetve nem zsidó identitásúak számára is átélhetővé a történetet. *A napfény íze* példázatnak tekinthető, amely bemutatja, hogy az elnyomó rezsimmel együttműködő egyén saját erkölcsi, sőt fizikai értelemben vett pusztulását idézi elő. A kollaboráció az *Apától* kezdve egyre markánsabban visszatérő motívum Szabó István filmjeiben, mindez a rendező ügynökmúltjára vezethető vissza (Szabó „Képesi Endre” fedőnéven írt jelentéseket kollégáiról és barátairól 1957 és 1963 között). Ahogy a *Mephisto* vagy a *Szembesítés*, úgy *A napfény íze* is az identitás megtagadása és az elvek feladása elleni vádirat. Ignác azért változtatja meg a nevét Sonnenscheinről Sorsra, majd Ádám azért tér át a katolikus hitre, mert az antiszemita rendszer csak így engedi őket feljebb jutni a ranglétrán, ám ezért ugyanazt a súlyos árat fizetik, mint az Oscar-díjas *Mephisto* antihőse, Hendrik Höfgen: a mindenkori hatalom kiszolgáltatottjaivá válnak. Ezzel a dilemmával szembesült Szabó István is, amikor 1957-ben ötvenhatos szerepvállalása miatt Kézdi-Kovács Zsolttal és Kardos Ferencsel együtt letartóztatták, megverték és együttműködésre kényszerítette őt a Kádár-rendszer állambiztonsága. Az alkotó és egyben Magyarország reményét, áhított pozitív jövőjét szimbolizáló Iván azért kap lehetőséget a szabadabb életre, egyáltalán arra, hogy békében, „ágyban, párnák közt” haljon meg, mert felismerte felmenői hibáit. Ignác és Ádám a Sors névvel és a kereszténységgel magukra erőltették az elnyomó hatalom által elismert „kényszeridentitást”, Iván viszont megértette, hogy a Sors az egyénre káros, énfeladással járó kollaborációt jelképezi, ezért lázadt fel az antiszemita politikai rendőrséget fenntartó diktatúra ellen 1956-ban, és ezért vette fel újra a Sonnenschein nevet.

#### Irodalom

György Péter: Sorsválasztók. *Élet és Irodalom*, 2000. február 11.

Margócsy István: A kép-mutogató. *A napfény íze*. *Filmvilág*, 2000. 3. sz.

Vitányi Iván: Miről szól *A napfény íze*? Reflexiók György Péter cikkére. *Élet és Irodalom*, 2000. február 25.