

ROMLÁS, TÉVUTAK, EMLÉKEZÉS GAÁL ISTVÁN *KERESZTELŐ*JÉBEN

BOGNÁR LÁSZLÓ

Szekvenciák

A hatvanas évek időrendfelbontásos magyar filmjeinek körében a *Keresztelő* történelmi távlatokban bontja ki a vidéki család integratív képességének eltűnését. Felfedi a magánélet depolitizálásának álságosságát, rámutat a Kádár-kor középutas kultúrpolitikája nyomán keletkezett értelmiségi választak hamisságára. Mindkét főhős döntése felszámolja saját értelmiségi szerepét, alkotókként jövőtlenné válnak. Közéleti megnyilvánulásként a film többszörösen is szembemegy a kor hatalmi diskurzusával.

Kiemelkedő teljesítménye a flashbackszekvenciák koncepciója és konstrukciója. Ezeknek köszönhető, hogy történésekben szegény cselekménye ellenére elbeszélése friss és dinamikus. A karaktereknek a cselekmény jelenében folyó kommunikációja és a csak a nézők számára hozzáférhető emlékképek közti feszültség gazdag humorforrás.

A drámai helyzet

Menyhért (a fővárosi szobrász) és András (a vidéki iskolaigazgató) kapcsolata a cselekmény idejére kiüresedett, viselkedésük kimerül a hűvös udvariaskodásban, a film végére elszabadulnak indulataik.

Az évtizedek során felhalmozódott megaláztatásaikból, sértéseikből nincs és nem történt katarzis. Mészáros Márta megfigyelése – „a két ember tulajdonképpen sosem vitatkozik”¹ – rávilágít, konfliktusukat nem értelmiségiek módján kezelik. Sem munkájuk, sem lakókörnyezetük nem utalja őket egymásra, egykori barátságukat ellentétek régen eltörölték. De rokonság is fűzi egymáshoz őket: Jolán, Menyhért húga, András felesége. A családi közösség adhatna módot megbánásra, megbocsátásra.

Csakhogy a rokonság érdektelenül, tompultan szemléli a helyzet elfajulását, holt viselkedésük a cselekmény kezdetétől mindvégig konfrontatív. Verekedésük után – amint csapzottan ülnek a sáros földön – keresztül vonul rajtuk a kompánia, Menyhért apja spiccesen éneklí hozzá az első világháborús, ízetlen indulót, Ida és Jolán értetlenkedve állnak párjuk mellett. Értelmiségi teljesítményük aligha jelen-

¹ ZALÁN 2000, 161.

tett valamit is a család számára (a kántortanító buzdításának, legyenek büszkék a két férfirra, nincs foganatja, Laci, Menyhért öccse haszontalannak ítéli a műveltséget).

A családot jelen esszé nem korlátozza együtt élőkre, vérségi kapcsolatokra vagy termelő-fogyasztó közösségre – ezekkel a leírásokkal a filmbeli családi viszonyok alakulását nehéz megragadni. Rokonokon azokat érti, akiket érzelmi kötődés, egymás iránti felelősség, szokások, életformák kapcsolnak össze, akik hagyományokat közvetítenek egymásnak.² Így a család lehetséges integratív társadalmi intézmény.

A család kapcsolatok kimerülése

A kórkép a rokoni, baráti kapcsolatokról nem egyedülálló a korszak filmjeiben. Balogh Antal, Elnök Jóska, ifj. Varga Sándor, Kocsis Benjámín a *Hús óra* alakjai a Horthy-időben sorstársak, barátok, 1956 őszén egymás életére törnek, Balogh és Elnök kapcsolata fiaikkal is megszakadt. A *Párbeszéd*ben Horváth László és Barna Judit házasságát tépázza meg a Rákosi-, majd a Kádár-rendszer. Mivel hőseiket Fábri és Herskó „termelési” vagy „mozgalmi” erőterben mozgatja,³ a család hanyatlásának témája az elbeszélés peremére szorul.

A *Keresztelő* a Horthy-korszak kezdetétől a Rákosi-időkhöz át az ún. Kádár-konzolidáció jelenéig követi nyomon, hogyan pusztul a közelállók közti szolidaritás. Történelmi éleslátásra vall, hogy a rokoni kapcsolatok állami rombolását jó emberöltővel 1945 előtt is meglátja.⁴ A *Hús óra* szereplői csak beszélnek az 1945 előtti időről. A *Párbeszéd* elbeszélése is 1945-tel kezdődik.⁵ A kortárs filmek közül a *Tíz-ezer nap* szintén a harmincas évektől indítja a paraszti világ felszámolásának történetét.

A képpel – a felbomlott családi élet, az „új nemzedék [...] elszakadása [...] a paraszti közeg által megtestesített gyökerektől”⁶ –, amit fest, a *Keresztelő* betagozódik Gaál korábbi filmjeinek sorába,⁷ amelyek az „eltávolodás” különböző állomásait rögzítik, a *Holtvidék*ben a lakatlan falu majd már pusztá létevel is pusztít. A *Tíz-ezer nap* a „kötődést”⁸ hangsúlyozza: állító módon mutat rá, mi veszett oda a paraszti világból: a tolerancia, a hűség a családhoz.

² Vö. ANDORKA 2006, 394. sk.; ARIÈS 1987, 262, 309, 315; BOGNÁR 2019, 12–14; BÓDY – Ö. KOVÁCS 2006, 615; FARAGÓ 1983, 226, 228; PALÁDI-KOVÁCS 2002, 454.

³ Vö. VARGA 2004, 440.

⁴ Vö. GYÁNI 2016, 217–225. Több érvet is felsorol, amely vitatja, hogy 1945 korszakhatár volna.

⁵ A *Hús órát* motiválhatta Elnök alakja, aki a kádári „szövetségi politika” megtestesítőjeként olvasható (vö. VARGA 2004, 438, 441–444; BORI 1997, 75), a társadalom Kádár-mítosz iránti igényről ld. VARGA 2001, 100. Csakhogy Kádár 1945 előtti tevékenységének megítélése 1956 után is megosztotta a pártvezetést (TABAJDI 2013/a, 16, 21, 62, 94; VARGA 2001, 48, 80, 86–89, 98, 101). A *Párbeszéd* Auschwitz felszabadításával kezdődik, így fogalmazhatja meg dilemmáját Barna Judit, aki 1956-ban azt látja, ugyanolyan orosz tankok lövik Budapestet, mint amilyenek felszabadították a haláltáborot.

⁶ VINCZE 1998.

⁷ Vö. ZALÁN 2000, 160.

⁸ VINCZE 1998.

A *Keresztelő* a hiányt bontja ki: ami veszendőbe ment, nem vesztett jelentőségéből, továbbra is szükség volna rá. A *Tízezer napban* a vidék képe elveszíti mélységdimenzióját, Kósa filmje „antikvárius”. A *Sodrásban* siratója élő gyakorlat, a *Zöldár* épp pusztulóban láttatja a télűző rítust (a hatalom betiltotta, a filmes stáb instrukcióival zavarja meg). Az *Emberek a havason* betlehemes játéka még szerves része a hegyi emberek életének: benne és általa valósul meg és kap többletértelmet az épp árvává lett Kicsi Gergő „örökbefogadása”.

Szöts hatására vall, ahogyan saját történetét Gaál is, Kósa is kiemeli a napi politikai szituációból.⁹ Kósát a társadalomtörténeti távlatok, Gaált az egzisztenciális lehetőségek foglalkoztatják.¹⁰

Társadalomtörténeti kutatások szerint az 1950-es, '60-as évek Magyarországot a családok bezárkózása, belső bomlása, tagjaik elszigetelődése, a kisközösségi normák pusztulása jellemzi.¹¹ Az 1940-es, '50-es évek magyar kommunista pártelitje tagadja, lefokozza a család jelentőségét.¹² Ennek tükrében nincs különösebb tétje, hogy Kádár az 1960-as évek elején meghirdeti a magánélet depolitizálásának programját,¹³ ráadásul ugyanakkor a mindennapokat a titkosszolgálatok révén mégis megfigyeli és manipulálja a pártpolitika. Arra, hogy az 1960-as évekre a magánélet már nem nyújt védelmet a hatalmi felügyelet és beavatkozás ellen, bizonyosság az ügynökhálózat gyors és hatékony kiépülése.¹⁴

A *Keresztelő* rávilágít: az, amit szabad mozgástérként kínál a hatalom, a romjában hever, a paraszti családok elvesztették integráló képességüket. A kutatások (miszerint az 1960-as évek Magyarországon magánélet aligha választható el politikától) a realiztikus motívumaira¹⁵ mutatnak rá a *Keresztelő* narratív döntésének: ha egzisztenciális döntések érdeklík is, nem tekinthet el a társadalmi környezettől. E két tájékozódás együttes jelenléte különbözteti meg a magyar modernista filmet a korabeli polgári európai modernizmustól.¹⁶ A két látószög elválaszthatatlanságára

⁹ Gaál *Zöldárról* adott jellemzése a *Keresztelőre* is illik: „politikai film”, ám „nincs [...] publicisztikai íze”. (ZALÁN 2000, 152–153.)

¹⁰ Szötshez ld. VAJDOVICH 2013, 110–113, 115. Szöts hatásához ld. VINCZE 1998; VINCZE 2005, 51. Gaál tájékozódásához ld. GELENCSÉR 2017, 124, 130; GELENCSÉR 2014, 50.

¹¹ Vö. BÓDY – Ö. KOVÁCS 2006, 350, 620. sk.; PALÁDI-KOVÁCS 2002, 999; VALUCH 2005, 258. sk., továbbá GYÖRFFY 2001, 227. PALÁDI-KOVÁCS (uo.) a családi élet össze-szűkülésének ítéli, ha testvért kérnek fel keresztszülőnek. Épp amit a *Keresztelőben* látni: Laci gyerekének András és Jolán (Laci nővére) a keresztszülei.

¹² Vö. VARGA 2001, 29, 87, 99. sk.; TABAJDI 2013/a, 29.

¹³ Vö. TABAJDI 2013/a, 95. sk., 106, 189.

¹⁴ Vö. TABAJDI 2013/b, 36–127; TABAJDI 2013/a, 164; VALUCH 2005, 258.

¹⁵ A kompozíciós, realiztikus, transztextuális motíváció megkülönböztetéséhez ld. BORDWELL 1996, 68, 58. sk., 92, 162, 177, 218, 224.

¹⁶ Vö. VINCZE 2005, 53; VINCZE 2015, 28. sk., 35; GYÖRFFY 2001, 235; VARGA 2004, 431; GELENCSÉR 2017, 111. skk.; GELENCSÉR 2022, 309. sk., 314. skk. DELEUZE (2008, 262) a másik megközelítésből fogalmazza meg ugyanezt az elválaszthatatlanságot: „a modern politikai filmben [...] a magánügy összekeveredik a közvetlenül társadalmival vagy politikaival”.

vall Györffy megfigyelése is:¹⁷ a *Holtvidékről* két különböző időben adott riportjában Gaál hol a szociológiai-szociografikus, hol az egzisztenciális alkotói szándékot hangsúlyozta.

Az értelmiség önértésének összekapcsolása a család hozzájárulásával tagjai önbecsüléséhez, orientációs szilárdságához nem előzmény nélküli a magyar filmek közt. Példa rá korábról az *Emberek a havason*, a korszakban a *Tízezer nap*. Amikor az *Oldás és kötés* orvos főhősén zavar lesz úrrá szakmai és értelmiségi szerepvállalását illetően, hazalátogat falura apjához, testvéréhez, gyerekkori szerelméhez. Jancsó 1963-as filmje jelzi a vidékről származott első generációs értelmiség egzisztenciális gondjait, a rokoni kötődések és a család támogató erejének törékenységét. Orvos főszereplője problémájának bemutatásában Makk Károly 1962-es filmje, az *Elvesztett paradicsom* nem lép túl a bűnügyi összefüggésben. Gaál 1965-ös filmjében, a *Zöldárban* szintén összekapcsolódik az értelmiséggé válás és a vidéki családtól való eltávolodás, példa rá nemcsak Marci, de Margit, Ács Laci felesége életének alakulása is.¹⁸

A *Keresztelő* vállalkozása az *Oldás és kötés* problémájának explikációja: az értelmiségi szerep dilemmáit és a családi kötelek erózióját történeti távlatban közeliíti meg, mint lehetséges választékot párhuzamosan több értelmiségi életpályát futtat és siklat ki.

Karakterek

A baráti-rokoni kapcsolatok jelentősége az egzisztenciális döntések látószögéből diegetikusan is megjelenik a *Keresztelő*ben. Erről szól Isti kántortanító keresztelőre tartott szónoklata. Szavainak hitelét megerősíti rögtönzött végrendelkezése, emléképekben láttatott kezdeményező szerepe Menyhért és András iskoláztatásában. A beszéd jelentőségére irányítja a figyelmet, hogy a vetítési időnek épp a felénél hangzik el, és az újszülöttre mindössze egyetlen szó utalást tesz. Tekinthető a rendező pusztá szócsövének az alak, csakhogy a film arra is rávilágít, a tanító eszményei (tudásról, műveltségről) a cselekmény jelenében hatástalanok: Menyhért és András eltávolodtak azoktól, Lacitól eleve idegen minden képzéseszmény (nem tanul tovább, hiába kérte rá a kántortanító).

Ezt alighanem maga a kántortanító is érzékeli. A színrevitel tragikomikus, lefokozó módon ábrázolja a kántortanító és két vendége „búcsúzását”: Isti, látva, két növendéke nem mutat készséget az örökségre, felönt a garatra, elnyomja az álom, Menyhért és András csendben eliszkolnak.

Az egyén életének társadalmi-történeti beágyazottsága nem kevesbíti az egzisztenciális döntések jelentőségét. A hatalmi beavatkozás a társadalom életébe nem egyszer tömeggyilkosságba vezetett. A *Keresztelő* éleslátására vall, hogy két szom-

Kötődését a filmi modernizmushoz a *Keresztelő* a kezdőbeállításával fedi fel, amely stilisztikai megoldásaival Godard vagy Antonioni filmjeiben is elhelyezhető volna.

¹⁷ GYÖRFFY 2001, 228, 230.

¹⁸ Vö. ZALÁN 2000, 152.

szédos vágányról indulnak újukra a zsidó magyarokat deportáló vagonok és a katonaszerelvény, amely a Szovjetunió ellen hadba hívott katonákat viszi.¹⁹ Egyik jobbra, másik balra kanyarodik, mindkét út pusztulásba visz. Az 1956-os forradalomból az emigrációt emeli cselekményébe, amikor vállalkozó, megújulni képes emberek tömegei távoztak az országból.²⁰

De az élők, túlélők kapcsolatait nem okvetlenül rontja le a hatalmi manipuláció. András és Menyhért barátsága szorosabb lesz a bevonulás, a szökés, a bujkálás idején. András és Jolán közössége erősödik a bujkálás (az 1945-ben bevonuló szovjet katonák elől) és András börtönévei idején, akkor is, amikor '56 novemberében csecsemőjükkel itthon maradnak, vagy amikor András a szűkös körülmények közepette a regényét írja.

Nem így Menyhért, aki egyetemi tanulmányai első napjaiban már távolságtartóan címezi kántortanítónak írt képeslapjukat, aki András szabadulása után pályaféltésből megszakítja kapcsolatát húgával és legjobb barátjával, aki '56 novemberében összevész sógoráékkal, amiért azok maradnak, majd emigrációja kudarca után náluk keres menedéket, aki a '60-as években érvényesülése érdekében András múltját is törekszik kisajátítani (igazolando elkötelezettségét a munkásosztály és a szocialista realizmus mellett), aki üzleti megrendelések érdekében elengedi házasságát Dórával.²¹

A személyes döntésen, az egyén szabadságán is múlik, milyen módon és mértékben roncsolja mindennapjait, magánéleti kapcsolatait a környezet. „A” történelem nem mindenható, végképp nem annak ilyen vagy olyan propagandisztikus interpretációja.

Megfelelnek ennek a szemléletnek a település főterén álló első világháborús emlékmű karikírozó beállításai: az embercsoportban hátulról, meztelen fenékkal látni a katonai páncélsisakot viselő katonát, kétszer is: Menyhért érkezésekor a településre és a választási szónoklat közben a Horthy-időben.

Az *Amarcord*-ban, hét évvel a *Keresztelő* után, szintén csupasz seggű alakot mutató első világháborús szobor bukkan fel, amelyet Fellini hasonló szarkazmussal látat: egyszer a gyerek szexuális képzelgésének forrásaként, máskor a téli fagyok idején a behavazott szökőkútra vágott beállításban.

Értelmiségi dilemmák

Menyhért és András szembenállását a film bemutatójához kapcsolódó 1968-as recepció a korrumpálhatóság és a hűség,²² később Szilágyi a propagandisztikus hatás,

¹⁹ András apja nem tér vissza a Szovjetunió ellen kezdeményezett háborúból.

²⁰ Ekkor távozott Máté is, Menyhért, Laci, Jolán testvére, akinek a cselekmény jelenében Münchenben sikeres autószerelő vállalkozása van, hozzá készül Laci kitanulni a szakmát.

²¹ Szakítási jelenetükben Dóra magához veszi Menyhért művészi kisplasztikáját, miközben Menyhért egy sablonos nőalakot mintáz.

²² A hűséghez ld. ALMÁSI 1968, 25, 28; UNGVÁRY 1968, 354; FEHÉR 1968, 3.

Gelencsér a politikai kompromisszumkészség nézőszögéből közelíti meg.²³ Almási rámutat, a film nem jó és rossz ellentéteként láttatja a két férfit, ám ingadozást érzékel az elbeszélésben, hogy mi a forrása szembenállásuknak, a korrumpálhatóság vagy inkább a hűség.²⁴ Szilágyi lefokozza²⁵ András pozícióját. Megállapítja, hogy Menyhért és András konfliktusának forrása „interkulturális eltérés[ük]” a „művészi magatartás és az alkotás célját illetően”, ám egyedül Menyhértet nevezi meg²⁶ a „vizsgált”(!) „értelmiségi státuszú főszereplő[k]” csoportjában, így az 1957–1972 közötti magyar filmek „értelmiségi értékrend[jét]” szemlélő adatgyűjtése eleve nem számol András mércéivel.²⁷ Gelencsér olvasatában a két férfi Gaál nemzedékének értelmiségi dilemmáját mutatja.²⁸

A cselekményt évekkal megelőző találkozásukon (16. flashbackszekvencia) mindkettőt alkotóereje teljében látni: András visszalép a publikálástól, de kezében regényének kézírata, Menyhért vállalja az alkudozást a megrendelővel, de műterme polcain ihletett kisplasztikái. Döntéseik fedezetei az alkotásaik, döntéseik célja művészi hitelük megőrzése vagy finanszírozása (Menyhért kreatív szobraiért, mint Dóra megjegyzi, nem fizetnek).

Kérdés, meddig áll Menyhértra és Andrásra az, amit Gelencsér a magyar újhulám válaszútjáról mond: „nehéz eldönteni, mi a jobb: a [...] kompromisszumra nem hajlandó művészi következetesség, amelynek ára legtöbbször az elhallgatás [...], vagy kompromisszumok árán ugyan, de jelentős, politikai értelemben is fontos műveket létrehozni”.²⁹ A dilemmát példázhatja a korszakban a *Tízezer nap* vagy *Az atléta halála*. Kósa filmje, Mészöly regénye kálváriáját³⁰ alighanem Gaál is ismerte.³¹ Sem András, sem Menyhért teljesítménye nem fogható ezekhez a művekhez. A *Keresztelő* cselekményének idejére mindkettőjük művészete elapadt.

Menyhért köztéri szobra politikai megrendelés szolgálai teljesítése, művészileg éppoly hazugság, mint az, hogy alkotója pályamunkás volt. A film értelmezőinek többsége magától értetődően és kimondatlanul Menyhért minden alkotását művészileg értékes-

²³ A két alak különbsége nem csak önreflexióikban nyilvánul meg, de a házassághoz való viszonyukban (Menyhért elvált Dórától, Idát már nem is mint jövődöbelijét mutatja be, András és Jolán hűségesek, támogatják egymást), a szülőkhöz való viszonyban is (a szülői ház konyhafala festése, a rajta függő kép megítélésében Andrást a szülők iránti tisztelet mozgatja, Menyhértet a művészet mércéi).

²⁴ ALMÁSI 1968, 25. sk., 28.

²⁵ SZILÁGYI 1977, 269.

²⁶ SZILÁGYI 1977, 60.

²⁷ A rangsorba állított mércék közül (SZILÁGYI 1977, 182) az 1–4. és 6. vonatkoztatható Menyhértra, csak a 7–8. Andrásra, egy másik normakötegből (uo. 211) az 1., 2., 4., 5., 7. Menyhértra, csak a 3., 8., 10. Andrásra.

²⁸ GELENCSÉR 2017, 126. Az 1968-as recepció is nemzedéki számvetéseként olvassa a *Keresztelőt*, vö. ALMÁSI 1968, 25; FEHÉR 1968, 5; LÉTAY 1968, 7.

²⁹ GELENCSÉR 2017, 100.

³⁰ Vö. GELENCSÉR 2017, 102, GELENCSÉR 2022, 79. sk.; SZOLLÁTH 2020, 147.

³¹ Kósa személyesen hívja meg Gaált a *Tízezer nap* 1965-ös (!) házivetítésére, Gaál 1970-es filmjének Mészöly-mű a forrása.

nek ítéli, így említett köztéri szobrát is, holott azt látni a filmben (a tévéadásban). Menyhért köztéri szobrának felállítása nem mutat kompromisszumot, mert aki megkötné, az letett művészi mércéiről. A *Tízezer nap* bemutatójához vezető út mutat kompromisszumot, áll rá, hogy „jelentős, politikai értelemben is fontos mű”.³²

Szóváltása Jolánnal arra vall, András végleg letett az írásról, hallgatása már nem rejt alkotót. Beleegyeznek, maradjanak a szőlőhegyi kirándulásra, „ahogy akard”, mondja feleségének, majd visszaemlékszik a fordított helyzetre: amikor még írta a regényét (ami nem kevés áldozattal járt családja részéről), szemrehányásképp Jolán mondta neki ugyanezt: „Mindig úgy van minden, ahogy te akard”.

A *Keresztelő* mindkettőjük pályáját zsákutcának mutatja.³³ Egybecseng ezzel Létay olvasata: „A soha be nem tejesedett művészi ambíciójú iskolaigazgató a szobrász hamis és könnyű sikereinek ’fényében’ látja meg a maga tehetetlenségét. A szobrász a konok erkölcsi következetesség megszegyenítően magasodó példája mellett érzi meg saját silányságát.”³⁴ A vád, amelyet a szőlőhegyre menet egymáshoz váganak, talál: András pusztá fogyasztója a művészetnek, Menyhért „szobrásziparos”.³⁵ Összecsapásuk a film végén épp művészi alkotásaik hiányától lesz tétje vesztett, kisszerű dulakodás.³⁶ Ezt hangsúlyozza a Hitchcock-utalás, a *North by Northwest*-paródia: András úgy menekül András autója elől a kukoricásba, mint Thornhill a repülő elől.

Saját korára vonatkoztatva, a film tanúsága szerint a Kádár-éra „középutas”³⁷ kultúrpolitikája hamis választakat kínál: mindkét ágon akadályozza a szabad alkotást, művészi kiüresedéshez vezet. Az értelmiség korproblémájának és alkotói fenyegetettségének megszólaltatása a filmet csakugyan a hatvanas évek magyar filmes újhullámához kapcsolja, amelynek sajátja a közéletiség.³⁸

Sem jelenük, sem jövőjük

Noha olyan helyeket járnak be, amelyekhez közös élmények kapcsolják őket, mégsem közösen idézik fel azokat. Viszonyulásuk a környező világhoz a család nyilvá-

³² GELENCSÉR 2017, 100. skk.; vö. GELENCSÉR 2022, 79. skk.

³³ Ld. még ALMÁSI 1968, 28: „Vagy-vagy helyett inkább egy sem-sem jelenik meg a vásznon”; UNGVÁRY 1968, 353: „embereket ábrázol [...], akik [...] maguk is elbuknak”; FEHÉR 1968, 3: „az élet zsákutcáinak felmutatásával az élet bírálójává válik”; SÁNDOR 1968, 6: „Gaál István mindkét vakvágányra futó életutat eltolja magától. Sem a hamis sikerért, sem az eredmény nélküli alázatért nem ad felmentést.”

³⁴ LÉTAY 1968, 7.

³⁵ SÁNDOR 1968, 7.

³⁶ Vö. FEHÉR 1968, 3.

³⁷ Vö. GELENCSÉR 2017, 99; VARGA 2004, 430.

³⁸ GELENCSÉR 2017, 101. Vö. GELENCSÉR (uo. 126) aitológiaként mutatja be a *Keresztelőt* (ld. még GELENCSÉR 2014, 516), amely „konkretizálj[a]” „a nemzedéki élmény történelmi és társadalmi összetevőit”. GELENCSÉR (2017, 51. sk.) elemzése szerint a „politikai motívumrendszer partikularitásán” a „gazdag személyiségrajzzal” „lép túl a film”, vö. ALMÁSI (1968, 26): „Gaál [...] nem maszkot – emberi arcot rajzol”.

nossága előtt személytelen, távolságtartó, csak emlékekben van érzelemgazdagság. Nem köti őket szándék, terv, cél, érdeklődés itt már semmihez. Egymás iránt is kialudt az érdeklődésük, művészi érdekeik nincsenek, amelyeket ütköztethetnének. Jelenről levált emlékek lépnek kiürült jelenük, jövőjük helyére. A flashbackeket előhívó, azokra rányitó tárgyakat, megnyilvánulásokat, történéseket András és Menyhért meg sem próbálja a jelen helyzetére vonatkoztatva értelmezni.

A flashbackek nemcsak a vetítési időből, de a cselekmény (szüzsé) idejéből is részesednek: az emlékezések közben is halad előre a cselekmény, abban az emlék után emlékezésnyi idővel előbbre tartunk. Mondhatni, az emlékezés diegetikus eleme a cselekménynek. Igaz ez a sétára (a templomtól a házig) vagy az ebédelés (benne Jolán rosszullete) eseményeire. Ezt a feszültséget a képi elbeszélés tompítja a vágásokkal, hiszen sem a látott séta, sem a látott ebéd és rosszullet nem valós idejű. Ez pedig arra vall, az emlékezők az emlékezésükkel, azaz mint emlékezők vannak jelen a társaságban, kiállnak a környező történésekből.

Áll ez András Jolánnal való kapcsolatára is, akit szerelemmel szeret! Amikor séta közben látja feleségét Menyhért oldalán, vagy lábadozva ágyban fektéből Jolán felül és férjével egymásra néznek, akkor András emlékei jelennek meg. Ezek a flashbackek nem egy mindentudó és közlékeny³⁹ narratíva tájékoztató adalékai a néző számára a házaspár múltjáról, hanem András emlékezései, az ő viselkedése a cselekmény jelenének valós helyzetében – amelyből kilép (vagy visszalép) az emlékeibe, a múltba.

Andrásról kiváltképp állítható, hogy nehezen tud részt vevő módon, alakító jelenléttel értelmet adni a világnak.⁴⁰ Jelenléte tétjét Menyhért is hártja, többnyire tréfával, bohóckodással,⁴¹ de mint bohóc legalább részt vesz, jelen marad a helyzetben. András szélsőségesen magába fordult. Erre vall az is, hogy a 20 flashback-szekvencia közül 16 Andráse, csak 6 Menyhérté.⁴²

A *Keresztelő* karakterépítését megerősíti a hegeli és a poszthegeiánus filozófia is: „ami Nietzschénél az emlékezet, az Kierkegaard-nál a kontempláció. Mindkettő [...] a cselekvést gátolja vagy bénítja [...]. Mindkettő [...] a múltba fordul, miközben 'az élet csendben álldogál'. A poszthegeiánus filozófia gondolkodói Hegel ellen lázadnak, akinek abszolút idealizmusát [...] valóság- és életidegenséggel vádolják. [Ennek] részét képezi mármost az emlékezet hegeli kitüntetettsége, [...] amit Hegel [...] nem is tagad. Eszerint aki az emlékezetben él, a múltban él, [...]

³⁹ A fogalmakhoz ld. BORDWELL 1996, 70–74, 90–93, 170–178, 218–222.

⁴⁰ Beleegyeznek, hogy menjenek a családdal a szőlőhegyre. De amint elmondja, „ahogy te akarod”, tüstént vissza is húzódik emlékeibe. Szívesebben nem menne, meg is tudná győzni róla Jolánt, aki engedelmes feleség, de még az is terhes számára, hogy a meggyőzéssel részt vegyen a jelenben.

⁴¹ Helytálló, amit Jolán (a tévéadás láttán) és András (a verekedésnél) mond róla – pojáca.

⁴² Andrásei a következő flashbackszekvenciák: 1., 2., 5., 6., 8., 9., 11., 12., 13., 14., 16., 17., 18., 20., Menyhértéi: 3., 4., 7., 10., 15., 19.

nem a jelen valóságában. Az emlékezet [...] a nem-valóság jellegével bír. Ezt azonban nem csak nekünk kell [...] kielemeznünk Hegelből: megállapítja ezt ő maga.”⁴³

A cselekmény és a karakterek természetének megfelel, hogy flashbackszekvenciák adják a vetítési idő nagy részét. 82 perc 51 mp. vetítési időből 13 mp. a kópia felújítását részletezi, 0:06:47 mp.-ig tart a keresztelő és az elindulás a házhoz, 13 perc 24 mp. hosszú a szőlőhegyi cselekmény. A film hossza: 4958 mp. A cselekmény két jelen ideje, amelyet nem tagol emlékkép, összesen 19 perc 58 mp. (= 1198 mp.) hosszú. Az emlékképekkel tagolt vetítési idő 62 perc 40 mp. (= 3760 mp.). A flashbackek összideje 45 perc 43 mp. (= 2743 mp.). Kerekítve, a film összidejének az 55%-a flashback, az emlékképekkel tagolt vetítési időnek pedig a 73%-a!

Flashbackek

A *Keresztelő* flashbackjei kivétel nélkül külső (a cselekményt megelőző történéseket mutató),⁴⁴ a cselekmény idejében-jelenében emlékező személyekhez hozzárendelhető emlékképek; többnyire megfilmesítései az emlékeknek.⁴⁵

A megfilmesítések Gaál filmjében ritkán párosulnak azzal, hogy a karakter el is mesélné az emléket vagy beszélne róla. Kevés emlék lép be tehát a cselekmény párbeszédhelyzeteibe, hogy választ adna egy kérdésre, amelyet az emlékezőhöz intézett valaki, vagy tágabban magyarázatot adna valamire a cselekmény okozati rendjében. A *Hús óra*, a *Hideg napok*, a *Tízezer nap*, az *Apa* flashback-konstrukcióit épp az különbözteti meg a *Keresztelőtől*, hogy utóbbiban igen kevés magyarázó, a cselekménybe közvetlenül becsatornázható flashback van.⁴⁶

A 6. emléksor (Andrásé) válasz Ida kérdésére, honnan a heg Menyhért homlokán. Ez a flashback az „elmesél és megfilmesít” példája. A 18. flashbackszekvenciát a kántortanító és András párbeszéde fogja körül. A tanító kérdésére: „Hát aztán a börtönügyedből nem lett semmi bajod?”, András szűkszavúan „Nem”-mel felel, amit részletgazdag emléksor bont ki. A tanító bőszavú válasza („Derék. Ennek örülök. Hogy aggódtunk akkor érted.”) arra vall, ő is tudomást szerzett a megfilmesített eseményekről. Ha tehát nem gondolatolvasó a kántortanító, akkor, miközben a néző a flashbackszekvenciát nézte, András el kellett mesélje annak tartalmát neki. Hiába nem halljuk az emlékképek közben Andrást, ez a flashbackszekvencia mégis megfilmesített elmesélés.

A 15. szekvencia (Menyhérté) a kántortanító kérdésére felel, elvált-e Dórától. Nem látni, hogy Menyhért szóra nyitná a száját. Emlékei tartalmát pedig aligha oszt-

⁴³ FEHÉR M. 2017, 144.

⁴⁴ A külső és belső flashback megkülönböztetéséhez ld. GORDEJUELA 2021, 14.

⁴⁵ A múlt felidézése három módjának – elmesélés, megfilmesítés, megfilmesített elmesélés – megkülönböztetését ld. GORDEJUELA 2021, 10, 14. sk. „Megfilmesített elmesélésen” az értendő, amikor a látottakat egyidejűleg (pl. hangalámondással) kíséri a mesélés, amikor a kettő egymást követi, akkor „elmesélés és megfilmesítés” történik.

⁴⁶ Vö. DELEUZE 2008, 13. Vö. még GELENCSÉR 2014, 35: „Nem [...] egy múltbeli esemény felidezéséről [van itt szó] a jelen jobb megértése érdekében.”

ja meg. A tanító számára a cselekményben Menyhért nagy hallgatása a válasz, aki ez emlékekkel ismételtlen elengedi a feleségét. A flashbackszekvencia megfilmesítés.

A 11. szekvencia (Andrásé) csak járulékosan kapcsolódik a cselekményhez mint magyarázat Jolán rosszulletére (ezekről az eseményekről eddig nem volt tájékozott a néző). Andrásban saját sebe fakad fel – ezt láttatja ez az emléksor, amelyet a 9. flashback készít elő.

Komikus, reflektáló-ellenpontoszó emlék a 19. flashbackszekvencia: a cselekmény jelenében Menyhért anyja elégedetlenkedik Idával kapcsolatban, az emléket Menyhért kedveskedő nevetése nyitja fel, anyja nem is észlel egyebet, fia magában idézi fel, hogy Dórát egykor éppily elégedetlenkedéssel fogadta anyja, mint most Idát, csakhogy most Dórát állítja példának. Az emlék „elmesél (nevet) és megfilmesít”.

Éppily reflektáló ellenpontoszó, de komor emlék Andrásé (a 20. emléksorban), amelyben a cselekmény jelenének a fordítottját idézi fel: a múltban Jolán mondta neki ugyanazt, amit most ő Jolánnak: „ahogyan te akarsz”.

Vannak olyan emlékképek, amelyek, hiába tudjuk, ki az emlékező, más alakok emlékeiként is értelmezhetők (volnának).⁴⁷ András nem egy emlékképe a börtönvekről, a váratlan szabadulásról, a diplomaosztóról (a 9., 11., 18. flashbackszekvenciában) mind lehetnének Joláné is, kettejük nézőszögét nem lehet elkülöníteni bennük.

Bár Menyhért emlékei közt jelenik meg a szarvasles (a 7. és a 10.),⁴⁸ a választási beszéd a Horthy-korszakból (a 4.), az első világháborús szobor kicsinyített másolatának elkészítése a padláson (a 4. flashbackszekvenciában), aligha lehet bennük megkülönböztetni Menyhért és András látószögét.

Ugyanez áll a 8. flashbackszekvenciára (Andrásé), amely András sokszálú költődését tárja fel Góczáék padlásához. Az utolsó jelenet (érettségi ruhában ábrándoznak a padláson), hiába András emléke, Menyhérté is lehetne: az ő – akkor még naiv – kompromisszumkészségét vagy megfelelni vágyását láttatja (a koalíciós években egy gondolatmenetben tervezi kifaragni a szakállas Istent és bronzba önteni Lenint), András csak hallgatja és békésen hallgat. Az emlékek átjárhatóságában mutatkozik meg Menyhért és András, illetve András és Jolán összetartozása.

A 2. flashbackszekvencia alighanem szándékosan bizonytalanítja el a nézőt, ki nek az emlékeit látja olyik beállításban. Az emléksor Andrásé (Menyhért megjegyzése indítja, amelyre András visszavág: „Futni mindig te futottál jobban”), de a vonatra szállás, Herczeg Ármin feldúlt, kifosztott, meggyalázott órásüzlete, amely mellett elhaladnak a menettel, az egyidőben, de ellenkező irányba induló katonavonat és deportáló vonat képe nem csak bármelyiküké lehet, hanem a vágást megelőző utolsó kép tartalma, a két férfi képkompozícióbeli elhelyezése és a figyelem lankadása miatt (mert a megrázó jelenetek egymásutánjában idővel elengedi

⁴⁷ Vö. DELEUZE 2008, 13.

⁴⁸ Ez olyan ismételt flashback (replay flashback) (ld. GORDEJUELA 2021, 14), amely nem két nézőpont ütköztetésére szolgál.

a néző, ki az emlékező) ezekről az emlékképekről hajlunk azt gondolni, inkább Menyhértéi.⁴⁹ Az elbizonytalanítás, hogy kié is az emlék, a közösen megélt történelemre mint közös sorsra irányítja a figyelmet.

Konfrontatív, nézőpont-ütköztető emléket,⁵⁰ András és Menyhért cselekménybeli ellentétéhez képest, meglepően alig találni. Példa rá a 2. és a 3. flashbackszekvencia. A 2. emléksorban csapatával András elégtételt vesz Menyhérten (aki korábban saját csapatával elfogta és megszégyenítette őt). Ugyanezt a jelenetet látjuk, de másik kameraállásból, Menyhért szemével a 3. flashbackszekvenciában, amelyben élete nagyobb sérelmeit, megaláztatásait idézi fel Menyhért. Azzal, hogy emlékeiket konfrontáltatja egymással, azonosságukra világít rá az elbeszélés, felnőttként is az egymástól és környezetüktől gyermekkorban elszenvedett traumáikat hordozzák és szenvedik tovább.

A narratíva annyiban mindentudó, amennyiben minden szereplő emlékével „rendelkezik” (azzal is, amelyet csak egyikük tud, más nem), az emlékképekben foglalt eseményekről, történésekről nem tud többet, mint az emlékező (a megfilmesítésben a narratíva nem fordul szembe az emlékezővel, nem is lép túl rajta),⁵¹ és az emlékezőkhöz képest nem mozgósít többlettudást.

Egyén, emlékezés, történelem

A történelem és az egyén egymásra vonatkoztatása flashbackek révén valósul meg. A cselekmény jelenének többnyire valamely félreeső mozzanata hívja elő az emlékeket a két értelmiségiből. Az emlékképek sorokat alkotnak, egyik a másikból nyílik, nem időrend, nem is ok-okozatiság rendezi őket, hanem ugrásokkal, külső megkötéstől mentesen halad a lélek a következő emlékhöz. A flashbackszekvenciák struktúrája pszichikai realizmusról vall.⁵²

A flashbackszekvenciáknak köszönhető, hogy a *Keresztelőben* nem válik külön „a történelmi” és „a személyes múlt”.⁵³ Hasonlóképp egymásba fonódik szubjektív és kollektív emlékezet.⁵⁴ Bár a flashbackekben a két értelmiségi személyes emlékeit látni, ám ez elemek kiválasztása a narratíva (az alkotó) részéről kollektív emlékezetet jelenít meg.⁵⁵

A hatvanas évek magyar filmjeiben, mutat rá Gelencsér, a „progresszív politikai gondolatot [...] a modern időrendfelbontásos elbeszélésmód poétikája hozza lét-

⁴⁹ Éppily szándékosan bizonytalanít el a *Sodrásban* eleje: úgy vágta be tizenegyszer a vízbe fült fiú beállításait Gaál, hogy a néző ne emlékezzék rá, így részesüljön a többi, túlélő fiatal büntudatából.

⁵⁰ GORDEJUELA 2021, 14 ezt a szerepet kapcsolja az ismételt flashbackhez.

⁵¹ A lehetőséget megerősítő példát ld. BORDWELL 1996, 175.

⁵² Vö. GELENCSÉR 2022, 310: „asszociatív gyorsmontázs”, amely „a tudat korlátlan áradását” imitálja.

⁵³ A megkülönböztetéshez ld. GELENCSÉR 2022, 313.

⁵⁴ Vö. GELENCSÉR 2022, 314.

⁵⁵ Vö. GELENCSÉR 2022, 316.

re”.⁵⁶ A művészet a múlthoz való emlékező, személyes, feltáró viszonyulást kínálja, szemben a propagandával, amely a dehistorizálásban, az emlékezet kioltásában, a történelmi haladás sematikus konstrukciójában látta feladatát.⁵⁷

A *Keresztelő* mint közéleti megnyilvánulás

A *Keresztelőre* Gelencsér mindkét állítása⁵⁸ igaz, egyrészt az „ilyen formavilágú és témájú történet” motivációja egy „távlatosabb társadalmi identitás megteremtése”, másrészt azért, hogy magát az emlékezést is hangsúlyozza, a kor „hatalmi diskurzusának ellenbeszédéként értelmezhető”.

Ellenbeszédként értelmezhető azonban még a címadó esemény, a keresztelő is, amely köré a cselekmény szerveződik. Az 1960-as években a keresztelés, ha nem volt is tiltott, javasolt sem volt Magyarországon. A korban párhuzamosan bontakozik ki a szertartás keresztény megújítása és a névadás, az alternatív, életet keretező szocialista rítus hozzáigazítása a társadalmi szokásokhoz. Így míg az egyikkel a keresztények közösségébe nyer bebocsáttatást az újszülött, a másikkal a szocialista társadalomba. A két ünnep a gyakorlatban nem zárta ki egymást, nem egyszer mindkettőben részesítették az újszülöttet (külön időben és olykor külön településen). A felmérések szerint az évtizedben a csecsemők körülbelül nyolcvan százalékát keresztelték meg, míg névadója hét százaléknál kevesebbnek volt. Megrökönyödést váltott ki az emberek többségében az a gondolat, hogy nem keresztelnek meg valakit.⁵⁹

Éppígy ellenbeszédnek tekintendő a tömeggyilkosságok népi társadalmi történeti megjelenítése a filmben szemben annak hivatalos, antikommunistaként való értelmezésével. A deportáló vagonok beállításai közé a film Herczeg Ármin, zsidó órást feldúlt, kifosztott, meggyalázott üzenetének képét vágja be, ezt megelőzően pedig András emlékét, amikor tőle vett neki órát apja.

Flashbackszekvenciák

Kiemelkedő eredménye a *Keresztelő*nek a flashbackszekvencia, amely a magán-élethez nem mint politikának vagy gazdaságnak alárendelt, hanem mint egzisztenciális döntésektől meghatározott világhoz enged hozzáférést.⁶⁰

⁵⁶ GELENCSÉR 2017, 113. A flashback politikai jelentőségének téziséét GELENCSÉR (2014, 18) a „hetvenes évek hagyományválasztásá[ra]” építi, akkor lett minta a „filmek társadalmisága”. Különbözik ettől SZILÁGYI (1977, 13–15, 32, 42. skk., 48, 176, 218. sk., 243) megközelítése, aki a tükrözés- vagy képmáselméletre épít, ezáltal mint értelmező propagandisztikus szereppel ruház fel minden műalkotást.

⁵⁷ Vö. BÓDY – Ö. KOVÁCS 2006, 261; TABAJDI 2013/a, 16, 96, 106; VALUCH 2005, 261. sk.; GELENCSÉR 2014, 35; GELENCSÉR 2022, 314. skk.

⁵⁸ GELENCSÉR 2022, 315. sk.

⁵⁹ Vö. TÓTH 2022, 76, 125, 225, 234, 238, 251, 255, 308, 321. sk.

⁶⁰ Vö. GELENCSÉR 2014, 35: „egyfajta észjárásról [van itt szó], amely a múlt megidézésének módjával is értelmezni próbál.” Vö. ZALÁN 2000, 164. sk.

Időbeli egymásutánba rendezve a flashbackszekvenciák jeleneteit, szembeötlő, mennyire nem követik, sőt felborítják az időrendet:

[1930] 7.a (=10.d) + 1.a + 1.b + 2.a + 2.b (= 3.c) + 6.a + 10.a + 10.b + [1935] 4.a + 4.b (= 8.g) + 4.c + 4.d + 4.e + 3.a + 3.b + 3.d + 3.e + 2.e + [1941] 13.c + 2.g + 2.c + 2.d + 2.f + 2.h + 3.f + 3.g (= 8.a) + 8.b + 8.c + [1945] 8.d + 8.f + 13.a + 13.b + 11.c + 17.c + 14.a + 17.a + 8.h + 17.b + 12.b + 12.c + [1948] 14.b + 7.b (= 10.c) + 1.c + 18.b + 8.e (=18.c) + 9.a + [1953] 11.b + 11.d + 11.a (=18.a) + 15.b + 19.a + 15.d + 16.c + 18.d + [1956] 3.h + 5.b + 3.i (= 5.a) + 3.j + 5.c + 20.a [1960] + 16.d + 16.a + 16.b + 20.b + 20.c + 15.a + 15.c + 12.a.⁶¹

Ezáltal a narratívát nem köti ok-okozatiság. Megnyílik a múlt emléktöredékei szabad újrendezésének a lehetősége,⁶² az elbeszélés eldöntetlenségében láttatja az egykor volt szituációt, hozzáférhetővé teszi az egykori személyes döntés alternatíváit és a reflexió jelenében az újraértelmezés válaszútjait.⁶³ A *Keresztelő* karaktereire is illik Györffy leírása: „bonyolult történelmi folyamat cselekvő részesei és tehetetlen áldozatai egyszerre”;⁶⁴ a flashbackstruktúrák világítanak rá, mennyire különböznek ők Antonioni passzív, kontemplatív alakjaitól.⁶⁵

A flashbackszekvenciáknak köszönhető, hogy az ünnepi ebéd a félreértések, nem-értések tragikomédiájává kerekedik. Ida, Menyhért újdonsült társa, fővárosi színésznő felszabadultan leül a kertí asztalhoz, és ihletett Jammes-szavallattal ajánlódokozza meg a társaságot. András alighanem különösen is címzettje a kedveskedésnek, tudja róla, franciatanár. Csakhogy a francia költő megidézése András és Jolán legfájóbb sebeit szakítja fel: a férfi börtönéveit, házaseletük legviszontagságosabb időszakát, kapcsolatuk törését Menyhérttel. Jolánon rosszul lesz úrrá,

⁶¹ Szögletes zárójelben a történelmi évszámok állnak, az arab számok a flashbackszekvenciák sorszámjai a vetítés egymásutánjában, a számok utáni betű az illető soron belüli jelenet jelöli (a vetítés egymásutánjában ábécében követik egymást a jelenetek). A jelenetek a montázsban egy helyzethez (időszakaszhoz és helyhez) tartozó beállításokat jelölik. Ez egy lehetséges sorrend, olyik jelenet áthelyezhető két egymást követő történelmi évszám között. – Az 1. emléksor András reflexiója arra, hogy Menyhért átkarolta húga, Jolán vállát, felidézi, hogy még a női testtel is a kislány Jolán ismertette meg őt kisfiú korában. Különös, hogy ezt az emléket és jelenetet FEHÉR (1968, 4) Menyhértnak tulajdonítja. Vö. ZALÁN 2000, 166, ahol maga Gaál töpreng a *Keresztelő* szerkesztésének bonyolultságáról.

⁶² Vö. DELEUZE 2008, 97: „Ha nem lenne egyszerre múlt és jelen, a jelen sosem múlna el. A múlt nem a már nem létező jelenre következik, hanem együtt él azzal a jelennel, ami volt.” Vö. ALMÁSI 1968, 29: Menyhért számára „az idők nem váltják egymást”, továbbá uo. 28. Bíráló formájában, de ugyanezt észleli FEHÉR 1968, 7: „nem sikerült érzékeltetniük [...], hogy az emlékezés és a megélt valóság más-más dimenzióban játszódik le.”

⁶³ Gaál fogalmazásában: „innen ugyanis ilyen vagy olyan jövőkép is vázolható” (ld. ZALÁN 2000, 167). Vö. ALMÁSI 1968, 29: „A múltnak az a szerepe, hogy megmutassa: ki milyen következtetést von le.”

⁶⁴ GYÖRFFY 2001, 231. Vö. ALMÁSI 1968, 26: „A jók éppoly szerencsétlenek, mint a rosszak. Csak másképp.”

⁶⁵ Vö. VINCZE 2005, 53; DELEUZE 2008, 12, 53.

kénytelen visszavonulni a házba. András emlékláncolata azonban csak a néző számára magyarázza Jolán lelkiállapotát, a rokonság mit sem sejt. Gondoskodó ötleteikkel csak akadályozzák, hogy lenyugodhassék az asszony.

Rovott múltja miatt András szabadulása után tüstént szakít velük Menyhért, így aligha ismeri a börtön és a francia nyelv kapcsolatát, Jolán vitte be Andrásnak a szótárt, a nyelvtant. Menyhért nem is törekszik megértést mutatni. Nem így a gyanútlan Ida, aki a szőlőhegyen, amikor először beszélhetnek négyszemközt, az elbeszélés késleltetett csattanójaként, rögtön meg is kérdi Jolánt, nem terhes-e.

A szavaltot közvetlenül Menyhért emléksora követi, az idegennyelvvel való találkozás jut eszébe, amint az angolul beszélő amerikai westernnt Andrással nézik a moziban. A közös boldogság élményét szabadítja fel benne. Ellenpontként ezzel egyidőben Andrásban az eltávolodásukat megpecsételő események idéződnek fel.

A kántortanító, látva, oszlik az asztaltársaság, kifulladás a társalgás, új témát kezdeményez: tudja-e Ida, mióta visel szakállat Menyhért. Ám ezzel András dúlt kedélyét tovább tüzezi: szakállal szerepelt a tévériportban Menyhért, amelyben András krampcsoló múltját a sajátjének hazudta. Menyhért pedig alighanem elmarasztalást hall a kérdésben, amiért nem Dórával jött.

Bibliográfia

ALMÁSI 1968

ALMÁSI Miklós: A hűség mércéje. Keresztelő. *Filmkultúra* 9/2. 1968, 25–29.

ANDORKA 2006

ANDORKA Rudolf: *Bevezetés a szociológiába*. Budapest, Osiris, 2006.

ARIÈS 1987

Philippe ARIÈS: *Gyerek, család, halál. Tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1987.

BÓDY – Ö. KOVÁCS 2006

Bevezetés a társadalomtörténetbe. Hagyományok, irányzatok, módszerek. Szerk. BÓDY Zsombor – Ö. KOVÁCS József. Budapest, Osiris, 2006.

BOGNÁR 2019

BOGNÁR Szabina: A családszociológiai elmélet alapjai. In: *A családról múlt és jelenidőben*. Szerk. FARKAS Éva. Pécs, PTE, 2019, 7–22.

BORDWELL 1996

David BORDWELL: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

BORI 1997

BORI Erzsébet: Húsz óra, meg a többi. *Beszélő* 3. f. 2/7. 1997, 75–76.

DELEUZE 2008

Gilles DELEUZE: *Az idő-kép. Film II.* Budapest, Új Palatinus, 2008.

FARAGÓ 1983

FARAGÓ Tamás: Háztartás, család, rokonság. Jegyzetek a legújabb család- és rokonságtudományi eredmények kapcsán. *Ethnographia* 94/2. 1983, 216–254.

FEHÉR 1968

FEHÉR Ferenc: Az idill és ami mögötte van. A *Keresztelő* című új magyar filmről. *Filmvilág* 11/8. 1968, 3–7.

FEHÉR M. 2017

FEHÉR M. István: Az emlékezet hasznáról és káráról. In: *Lábjegyzetek Platónhoz 15. Az emlékezet.* Szerk. LACZKÓ Sándor. Szeged, Pro Philosophia Szegedi Alapítvány–Magyar Filozófiai Társaság–Státus Kiadó, 2017, 133–148.

GELENCSÉR 2022

GELENCSÉR Gábor: *Közelkép. Portrék, témák, formák a magyar film történetéből.* Budapest, Gondolat, 2022.

GELENCSÉR 2017

GELENCSÉR Gábor: *Magyar film 1.0.* Budapest, Holnap, 2017.

GELENCSÉR 2014

GELENCSÉR Gábor: *Az eredendő másból. Magyar filmes szövegek.* Budapest, Gondolat, 2014.

GORDEJUELA 2021

Adriana GORDEJUELA: *Flashbacks in Film. A Cognitive and Multimodal Analysis.* London–New York, Routledge (Taylor and Francis Group), 2021.

GYÁNI 2016

GYÁNI Gábor: 1945 mint (csupán) emlékezeti cezúra. In: GYÁNI Gábor: *A történelem mint emlék(mű).* Budapest, Kalligram, 2016, 216–229.

GYÖRFFY 2001

GYÖRFFY Miklós: A lélek halott vidékei. Gaál István: Holt vidék. (Film-elemzés). In: GYÖRFFY Miklós: *A tizedik évtized. A magyar játékfilm a kilencvenes években és más tanulmányok.* Budapest, Palatinus –Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2001, 226–244.

LÉTAY 1968

LÉTAY Vera: *Keresztelő. Népszabadság* 26/90. 1968. április 18. 7.

PALÁDI-KOVÁCS 2002

Magyar Néprajz. VIII. kötet: Társadalom. Főszerk. PALÁDI-KOVÁCS Attila. Budapest, Akadémiai, 2002.

SÁNDOR 1968

SÁNDOR Iván: Küzdelemmel és könnyedén. *Film, Színház, Muzsika* 12/15. 1968, 6.

SZEKFŰ 1968

SZEKFŰ András: A filmművészet műhelyitkai. *Élet és Tudomány* 23/39. 1968, 1856–1860.

SZILÁGYI 1977

SZILÁGYI Gábor: *A mai magyar társadalom filmen 1957–1972. Viselkedés-minták és konfliktusok.* Budapest, Magyar filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1977.

SZOLLÁTH 2020

SZOLLÁTH Dávid: *Mészöly Miklós.* Budapest, Jelenkor, 2020.

TABAJDI 2013a

TABAJDI Gábor: *Kiegészítés Kádárral. „Szövetségi politika”, 1956–1963.* Budapest, Jaffa, 2013.

TABAJDI 2013b

TABAJDI Gábor: *A III/III krónikája.* Budapest, Jaffa, 2013.

TÓTH 2022

Dr. TÓTH Heléna: *Ritual Governance Socialist Name Giving Ceremonies and Funerals in East-Germany and Hungary, 1949–1989.* Habilitationsschrift. Bamberg: Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Védés: Bamberg, 2022. július 25. Köszönöm a szerzőnek, hogy betekintést engedett a kéziratba.

UNGVÁRY 1968

UNGVÁRY Rudolf: Filmek világából. *Vigilia* 33/5. 1968, 353–355.

VAJDOVICH 2013

VAJDOVICH Györgyi: Szülőföld a magasban. Az Emberek a havason és a magyar népi film. In: *Ember a havason. Szóts István 100.* Szerk. PINTÉR Judit – ZÁHONYI-ÁBEL Márk. Budapest, Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2013, 107–116.

VALUCH 2005

VALUCH Tibor: *Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében.* Budapest, Osiris, 2005.

VARGA 2004

VARGA Balázs: Párbeszédék kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben. In: „*Hatvanas évek*” Magyarországon. *Tanulmányok*. Szerk. RAINER M. János. Budapest, 1956-os Intézet, 2004, 427–446.

VARGA 2001

VARGA László: Fent és lent – kommunista libikóka. In: *Kádár János bírái előtt. Egyszer fent, egyszer lent 1949–1956*. Szerk. VARGA László. Budapest, Osiris–Budapest Főváros Levéltára, 2001, 11–151.

VINCZE 2015

VINCZE Teréz: Testek táguló keretben – Térkonceptiók a modernista magyar filmben. In: *Tér, hatalom és identitás kérdései a magyar filmben*. Szerk. GYŐRI Zsolt – KALMÁR György. Debrecen, Debreceni Egyetemi Könyvkiadó, 2015, 24–40.

VINCZE 1998

VINCZE Teréz: Szöts István és a hatvanas évek magyar filmművészete. *Metropolis* 2/2. 1998, 92–102. Internet: metropolis.org.hu/sz-337-ts-istvan-es-a-hatvanas-evek-magyar-filmm-369-veszete-1 (letöltés: 2022. júl. 18.)

VINCZE 2005

VINCZE Teréz: Szemközt a világmindenséggel. Tájébrázolás Gaál István filmjében. *Metropolis* 9/3. 2005, 50–63.

ZALÁN 2000

Gaál István krónikája. Szerk. ZALÁN Vince. Budapest, Osiris, 2000.