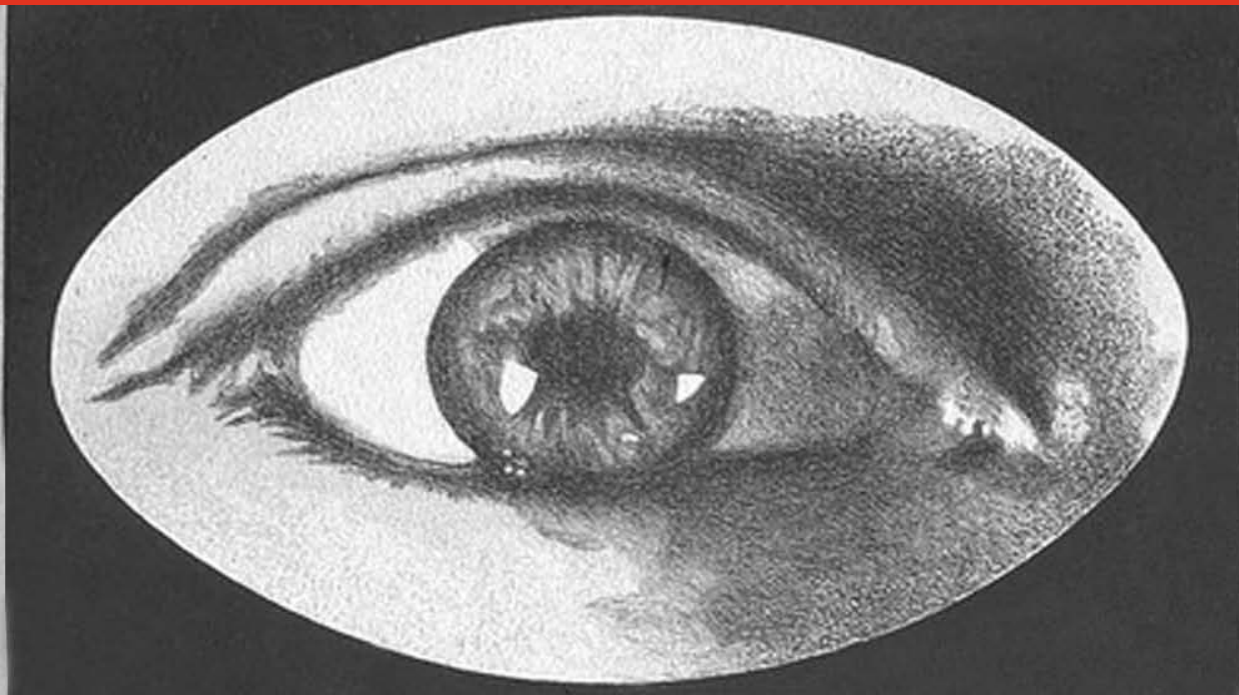


FILMSZEM

2017

Filmtudományi online folyóirat - VII. évfolyam 1. szám



... a múltat végképp...



FILMSZEM VII./1.

...a múltat végképp...



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

VII. évfolyam 1. szám - (2017) TAVASZ

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Lénárt András: A film és a történelem metszéspontjai - <i>A szovjet és a náci diktatúra filmpolitikájának alapjai</i>	6-19
Benke Attila: Nostalgia és rendszerkritika - <i>A Kádár-rendszer emlékezete a Retró-sorozatban</i>	20-49
Gelencsér Gábor: Politikai ideológia - szerzői poétika - <i>Az új hullám '56-képe</i>	50-59
<i>Interjúk</i>	
Benke Attila: „A múlt hibáiból tanulva jobb emberré válhatunk” - <i>Interjú Anca Miruna Lăzărescuval, az Utazás apánkkal rendezőjével</i>	60-67
Farkas György: Kinek a diktatúrája... - <i>Interjú Dragomán György íróval</i>	68-73
Farkas György: „A tegnapi ismerem fel a mátt” - <i>Interjú Köbli Norbert forgatókönyvíróval</i>	74-85

Illustrierter
Film-Kurier

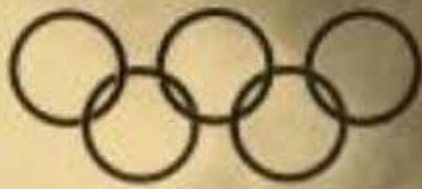
**Erster Film
von den
Olympischen
Spielen
Berlin 1936**



OLYMPIA
FEST DER VOELKER
Gestaltung: Leni Riefenstahl

TONSYSTEM: TOBIS - KLÄNGFILM

Die Olympischen Spiele 1936



Ein Film
von
Leni Riefenstahl

FEST
DER
SCHÖNHEIT



ОКТАБРЬ

Сценарий и Постановка — Эйзенштейн и Александров
Гл. оператор — Э. К. Тисса



Lénárt András

A film és a történelem metszéspontjai

A szovjet és a náci diktatúra filmpolitikájának alapjai

Bevezetés

A film a 20. század politikai rendszereiben eltérő jelentőséggel bírt az egyes államok életében. Annak érdekében, hogy egy hatalmon lévő csoport eredményesen tudja befolyásolni az uralma alatt álló népet, szükséges a saját nézőpont hangsúlyossá tétele, valamint az ellentétes vélemények háttérbe szorítása. Diktatúrákban központi szerepet játszik az emberek manipulációja, a kizárólagossá váló ideológia egyeduralkodója, amelyhez a propaganda és a cenzúra mechanizmusai szolgálatják a szükséges eszközöket. Bár ezek mindenekelőtt az autoriter irányítás alatt álló országokban kapnak főszerepet, a demokráciák is hasznosítják a máshol már bevált technikákat, természetesen eltérő mértékben és minőségben.

A film történeti forrásként való kezelése, valamint a diktatúrák és demokráciák filmpolitikája közötti különbségtétel külföldön, elsősorban Spanyolországban, Franciaországban, Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban a 70-es évek vége óta fejlődés alatt álló tudományterületnek számít, amely a történettudomány és a filmtörténet metszéspontjaként kialakult, interdiszciplináris kutatások tárgyát képezi. Elsősorban Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert Rosenstone és José María Caparrós Lera munkásságának, valamint az általuk kijelölt út követőinek köszönhető, hogy nemzetközi szinten is foglalkozni kezdtek a témával.¹

Az utókor, elsősorban a történész és a történelem iránt érdeklődő közönség számára értékes kiegészítő információkkal szolgálhat, hogy a diktatúrák életében milyen szerepet játszott a film, vagyis e rezsimek kapcsán miért kezelhető a film történeti forrásként. Az alábbiakban a Szovjetunió és a náci Németország filmpolitikájából, illetve a két diktátor, Sztálin és Hitler mozgóképhez való viszonyából emeljük ki a lényegesebb elemeket, hogy szemléltessük, a két totalitárius rendszer hogyan használta fel a filmet eszközként a rezsim mindennapi életében.

¹ E sorok írója 2007 óta jár ezen az úton, elsősorban a hispán világ történészei és filmtörténészei, majd a José María Caparrós Lera professzorral kialakított szakmai, később baráti kapcsolat hatására. Magyar nyelven lásd, többek között, az alábbi tanulmányaimat: LÉNÁRT András, *A film mint történeti forrás*, *Aetas*, 2010/3, 159-171.; *Hatalom és film. Bevezetés a diktatórikus és demokratikus filmpolitikák történetébe*, *Aetas*, 2014/2. 87-104.; *Cenzúra, propaganda és játékfilmek a spanyol diktatúrában*, *Apertúra*, 2014. tavasz, IX. évf. 3. szám.

Természetesen más diktátorok is előszeretettel folyamodtak a filmekhez (a spanyol Francisco Franco tábornok kiemelkedően nagy szerepet tulajdonított neki harminchét éves uralma alatt²), terjedelmi korlátok miatt azonban most a két említett esetre szorítkozunk.

Az 1920-as és 30-as évektől kezdve számos országban diktatúra állt fel. E bal- vagy jobboldali totalitárius rendszerek vezetői az alapvetően szórakoztatói funkciókat ellátó mozgóképet igyekeztek saját céljaiknak megfelelően felhasználni, a propaganda terén is főszerepet kaptak a filmek. A filmhíradó, a dokumentumfilm és a játékfilm háborús időkben (már az első világháborúban is) egyértelműen az állam céljait kellett szolgálja, de békeidőben – ami egy diktatúra kapcsán állandó harckészültséget jelent – sem mondhattak le a hetedik művészet egyértelmű befolyásolási képességéről. Előbb a spanyol polgárháború, majd a második világháború még inkább fokozta az audiovizuális propaganda jelentőségét, a hidegháborúban pedig minden oldal már professzionális módon használhatta fel azt. Az állam szerepe és a magántőke, magánvállalatok szerepvállalása a filmiparban változó jellegű és mértékű volt: míg a Szovjetunióban már 1919-ben végbement az államosítás, majd egyre növekedett a kontroll, addig a náci vezetők alapvetően a hozzájuk hűséges filmstúdió-tulajdonosokon keresztül tudták megvalósítani céljaikat, államosításra csak ritkán volt szükség.

A szovjet film

A 20. század elején alkotó értelmiséget a világ minden részén foglalkoztatta az éppen megszületett filmművészet, pozitív vagy negatív reakciókat kiváltva, s ez alól a Szovjetunió sem volt kivétel; a Lev Tolsztojn tulajdonított vélemény szerint „a filmfelvevő számára kell írni, mert azt hatalmas tömegek és minden egyes nép is megérti.”³

1917 gyökeres változásokat hoz Oroszország életében. Már február elején az országban általánossá vált az elégedetlenség, részben az első világháború terhe miatt, mindez forradalmak sorozatát robbantotta ki, amelyek közül a februári elsöpörte előbb II. Miklós cárt, majd az egész cári rendszert. Mivel a várt eredmény elmaradt mind hazai (pl. földosztás), mind nemzetközi (a világháborúból való kilépés) téren, az év őszén a szovjetek, Lenin vezetésével, átvették a hatalmat az Ideiglenes Kormánytól.

² Erről lásd az alábbi monográfiát: LÉNÁRT András, *A spanyol film a Franco-diktatúrában. Ideológia, propaganda, filmpolitika*, Szeged, JATE Press, 2014.

³ Idézi: Ramiro GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, *Evolución de la producción cinematográfica española (con especial estudio del periodo 1975-1985)* [Doktori értekezés], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual, 1989, 18.

A film kezdettől fogva megkülönböztetett figyelemben részesült az új szovjet államban. A szovjeteket támogató rövid propagandafilm, az *agitka* megfelelő eszközt biztosított az üzenetek vizuális megfogalmazásának, a terjesztéshez használt agitációs járművek pedig a hatalmas (és később egyre terjeszkedő) birodalom távoli szegleteibe is eljuttatták a filmeket és a vetítéshez szükséges technikai berendezéseket. Lenin személyes viszonyulása a filmhez évtizedekkel később is visszaköszönt más politikai vezetők attitűdjében; azt is mondhatnánk, hogy a filmpolitika terén a bal- és jobboldali diktátorok is a „lenini úton” jártak, természetesen elkerülve a szovjet vezetőre történő hivatkozást. Lenin egyik alapvetése szerint a filmeknek szórakoztató és oktatói funkciót is el kell látniuk, így a művelt és az írástudatlan tömegeket egyaránt elérhetik. Másrészt megszületett az a kijelentés, amely később sok más diktátor szájából is elhangzik kisebb módosításokkal: Lenin megállapítása, mely szerint „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”⁴, a későbbi évtizedek során klasszikussá vált, és számos rezsim vezetőjétől hallhattunk hasonló mondatokat; a film ezzel az autoriter rendszerek társadalom- és kultúrpolitikájának egyik központi tényezőjévé vált, a Szovjetunióban teljes állami kontroll alatt. Hatalmas területet foglalt magába a szovjet birodalom, az uralma alatt álló népek száznál több nyelvet beszéltek, az államnak elég kevés lehetősége volt arra, hogy megszólítsa őket. A film azonban a képek nyelvén szólt (leszámítva a jelenetek közé ékelt feliratokat a szituáció magyarázatával és a releváns dialógusokkal), így a lényegét megérthette bárki, még az analfabéta tömegek is. Megalakult a világ első filmiskolája is Lenin felesége, Nagyezsda Krupszkaja felügyelete alatt.⁵ Az első világháború és az állandósult belpolitikai bizonytalanság elszigetelték Oroszországot (majd a Szovjetuniót) a nemzetközi filmkészítés főbb alkotásaitól, így a filmimport minimális darabszámra korlátozódott. A nemzeti filmgyártásra azonban ez pozitív hatással volt, és olyan esztétikai-technikai újítások bevezetésére sarkallta a filmművészeket, amelyek a korabeli szovjet mozgóképgyártást a filmtörténet legkiemelkedőbb korszakává tették. Eisenstein, Pudovkin és kollégáik máig meghatározó filmnyelvi újításaikkal új utakra vezették nemcsak a szovjet, de a nemzetközi filmművészetet, valamint ennek eszmei vonalát is: mivel munkáik többsége a lenini ideológiát jelenítette meg a filmvászonon, alapul szolgáltak a későbbi évtizedek propagandafilmjei számára is, amelyek a Szovjetunióon belül és azon kívül, akár a politikai spektrum ellentétes oldalán álló országokban készültek.

Miután a szovjet filmgyártás a Szozuzkino monopóliumává vált, fő cél az elegendő mennyiségű mű előállításának saját berendezésekkel, elkerülve az importot, hogy ezekkel kielégíthessék a belső piac szükségleteit.

⁴ *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, szerk. Richard TAYLOR – Ian CHRISTIE, New York, Routledge, 2002, 53.

⁵ Richard TAYLOR, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, Cambridge University Press, 1982, 43-44.

A más országok filmiparától történő függetlenség természetesen az infrastruktúrára is vonatkozott, a saját produciók önálló technikai háttérbázist igényeltek. Az állam teljes felügyeletet gyakorolt a munkák felett, a Szovjuzkino egyenesen Sztálinnak felelt.

Minden diktatúrára elmondható, hogy elsősorban olyan filmeket próbál mozikba küldeni, amelyek segítségével a közönség elvonatkoztat a mindennapok problémáitól, nem a felettük tornyosuló gondok miatt aggódik. Hagyományosan a komédia ehhez a legmegfelelőbb műfaj, akár saját hagyományokból, akár a klasszikus hollywoodi vígjátékok alaphelyzeteiből táplálkozik. Az általános tendencián belül természetesen minden rezsimben található sajátosság, a szovjeteknél ez a szocialista realizmus, amely a 30-as évektől a filmgyártásban is érezteti hatását, és persze egyeduralkodó volt a művészetek területén. Ezek az alkotások a szocialista társadalom hőseit állították középpontba, megfogalmazásukban pedig egyszerűsége törekedtek, hogy mindenki megértse a tanulságot. Amennyiben modernebb stílusirányzathoz közelített az alkotó, esetleg kétértelmű ábrázoláshoz nyúlt, az már elfogadhatatlannak számított. A Párt irányelveit és a szovjet társadalom fejlődését célul kitűző művek készítői igyekeztek hűen kiszolgálni a rendszert, esetenként sikerült nagyformátumú művészeket is megnyerni (pl. a zeneszerző Dmitrij Sosztakovics), akik megalkudtak a munkásságuk vagy az életük megtartása érdekében. Egyesek, mint Lev Kulesov, nyilvánosan megbánták bűneiket, és így feloldozást nyertek. Sok művész azonban hallgatásra kényszerült, eltűnt vagy áldozattá vált, mint az író-drámaíró Iszaak Babel – az általánossá vált félelem és terrorrendszer mindenkit elért valamilyen módon, még a rendszer hű kiszolgálóit is. A művészek és művészetek feladata a „fentről” érkező üzenetek közvetítése lett hétköznapi helyzeteken és személyek történetén keresztül. A szocialista realizmus csak nevében volt realista, a valóság ideologizált, a vezetők által eszményinek vélt változatát láttatta.

A szocialista realista művek egyik kiemelkedő darabja a *Csapajev* (Чапаев, Georgij Vasziljev, Szergej Vasziljev, 1934), amely egyik első darabja e kategóriának. A Dmitrij Furmanov regénye alapján készült film egy létező személy alakja köré építi egyszerű történetét, amely valóban egyszerűségében mutatott újat, és egyúttal példát is állított a jövő hasonló stílusú alkotásai elé. A szereplők az ideológiának megfelelő (és elvárt) viselkedés mintáját tarták a közönség elé.

Az alkotók persze soha nem lehettek biztosak abban, hogy a pillanatnyilag elfogadhatónak vélt irány vagy támogatandó nézet és személy vajon hosszútávon is fennmarad-e. A változó célrendszernek egyik szemléletes példája Eizenstein *Október* (Октябрь, Szergej Mihajlovics Eizenstein, 1928) című munkája: a filmet sorozatos utócenzurák érték, mivel a benne ábrázolt Trockij fokozatosan kikerült Sztálin bizalmasainak köréből, így a rendezőnek kockáról kockára ki kellett őt vágnia filmjéből, majd más szovjet vezetők, elsőszámú politikusok is áldozatául estek a sztálini önkénynek, illetve a vágóasztalnak.

A diktátor minden vágást személyesen ellenőrzött.⁶

Joszif Visszarionovics Sztálin, akárcsak elődje, rendkívül fontosnak tartotta a film szerepét a társadalom formálásában. Szerinte a film egy kivételes eszköz, amely segít megértetni a munkásosztállyal a Párt céljait, növelheti kulturális javaikat és politikai éleslátásukat.⁷ Az eltérő megfogalmazás is mutatja: míg Lenin művészeti formaként tekintett a filmre, addig Sztálin egyszerűen eszközként aposztrofálta azt. Mindez abból adódott, hogy a sztálini rendszer elítélően nyilatkozott a legtöbb művészeti formáról, mivel azok többértelműsége, bonyolultsága okot adhatott a gyanakvásra, hogy a szovjet nép esetleg olyan következtetéseket is levonhat a művekből, amelyek kellemetlenül érintenék a legfelsőbb vezetést.

Sztálin, több más diktátorhoz hasonlóan, személyes viszonyt is ápolt a filmművészettel. Alakja számos korabeli játékfilmben feltűnt (kizárólag egy bizonyos színész alakíthatta őt), természetesen mitikus, hatalmas vezérként ábrázolták; ezekből a munkákból mindig eljuttatott egy ajándékpéldányt más országok vezetőinek is. A fontos filmeket a forgatás különböző fázisaiban többször is magához kérette, és belső körének tagjaival (mint Berija vagy Molotov) jelenetről jelenetre kielemezte azokat, majd egy jegyzéket küldött a rendezőnek arról, hogy mit kell megváltoztatni. Életének utolsó éveiben maratoni vetítéseket rendezett privát vetítőtermében a meghívottak számára, ekkor már főleg az amerikai filmekért rajongott.⁸

Egyfajta „Szovjet Hollywood” létrehozása volt a cél, amerikai mintára meghonosítani a szükséges kereteket és módszereket ahhoz, hogy a szovjet filmgyártás felvirágozzon, valamint eluralkodhasson a totális állami-ideológiai kontroll. Ez természetesen együtt járt az alkotói autonómia teljes háttérbe szorításával. Számos terv készült ezen a téren, végül egyik sem valósult meg, a filmművészetért felelős Sumjackijnak is buknia kellett.⁹

A szovjet filmgyártásban minden műfaj megtalálta a maga feladatát, amit adott elvárások mellett az állam számára végezhet. Az orosz polgárháborús környezetben játszódó művekben a szereplők a forradalom céljait szolgálják, a bizonytalanok pedig hamarosan szintén a „jó ügy” mellé állnak. A szovjet „kisemberek”, a termelőszövetkezet „hősei”, a mindennapokban helytálló munkások történetei is vászonra kíváncsoztak, akik esetleg meginognak a rendszer iránti hűségükben, de a történet folyamán előáll egy olyan helyzet vagy beavatkozás egy személy, amely révén végül mindenki a helyes útra terelődik. A filmek műfaja szerteágazó volt, a drámáktól a vígjátékokon át a zenés filmekig terjedt a skála, de az alkotások központi üzenete minden esetben egyértelmű volt.

⁶ Ronald BERGAN, *Sergei Eisenstein: A Life in Conflict*, Boston, Overlook, 1999, 114-117.

⁷ Luigi CHIARINI, *El cine, quinto poder*, Madrid, Taurus, 1963, 16.

⁸ Emeterio DIEZ PUERTAS, *Historia social del cine en España*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2003, 295-296. Sztálin filmekhez fűződő kapcsolatáról érzékletes képet fest *A legbelsőbb körök* (*The Inner Circle*, Andrej Koncsalovszkij, 1991) című film.

⁹ Ennek részleteiről lásd: SZILÁGYI Ákos, Szovjet Hollywood, *Filmvilág*, 2003/09, 38-42.

Nem volt ritka az életrajzi film, ami az orosz (szovjet) történelem egy kiemelkedő alakját állította középpontba, akinek a történetén keresztül példát lehetett állítani a jövő nemzedékei elé hazaszeretetből, heroizmusból, ideológiai megfelelésből. E művekben a hős gyakran rokon vonásokat mutatott a nemzet nagyaival, mindenekelőtt a jelenkor vezetőjével, Sztálinnal. A múlt cárjai, mint *Rettegett Iván*¹⁰, a nemzeti történelem ikonikus alakjaként jelentek meg, akik tetteikkel előbbre vitték az orosz nemzet fejlődését, nélkülük a sztálini Szovjetunió dicsőséges jelene sem létezhetne, ugyanakkor korszakon átívelő nagyságuk (legalábbis a filmes ábrázolás szerint) a néppel közösséget vállaló személyiséggel párosult. A valós személyek és események mellett természetesen azokból táplálkozó, azokat alapként felhasználó, számos fikciós elemet is magában foglaló mű is született. A nemzeti történelemhez visszanyúló filmek a jelenben is érvényes üzenettel kellett bírjanak. Ez azonban alkalmanként problémát okozott, amennyiben változott a fennálló helyzet. Az 1938-as *A jégmezők lovagja* (*Александр Невский*, Szergej Mihajlovics Eisenstein) is e sort gyarapítja, amely alapvetően az 1242-ben vívott Csúd-tavi csatát és Alekszandr Nyevszkij németek (teutonok) elleni harcát használja kiindulópontként. A készítés évében a hitleri Németország árnya egyre fenyegetőbbben lebegett Európa felett, ezért mind a nemzetközi helyzetnek, mind a szovjet nemzeti érdekeknek megfelelően a németeket destruktív erőként ábrázolta. 1939 második felében azonban aláírásra került a Molotov-Ribbentrop paktum, az új helyzetben viszont Eisenstein filmje már kényelmetlen kérdéseket vetett fel, így kivonták a vetítési forgalomból. A Szovjetunió 1941-es német inváziója ismét megváltozott helyzetet teremtett, az újfent ellenségekkel vált németeket negatívan ábrázoló alkotás vetítését már legitímálta a háború újabb szakasza. *A jégmezők lovagja* mellett, természetesen, ez más németeket ábrázoló filmeket is hasonlóan érintett.

A Sztálin utáni Szovjetunióban forgatott filmek, nagyrészt Hruscsov „békes egymás mellett élés politikája” hatásaként, megváltozott szerepet kaptak; mivel a sztálini személyi kultusz egyik elsőszámú felelősének a filmipart tartották, az új szovjet filmekben már megjelent a témák és szereplők árnyaltabb ábrázolása, amely jelentősen különbözött a szocialista realizmus ideális világától.

¹⁰ *Rettegett Iván* (*Иван Грозный*, 1944; 1958) címmel Eisenstein kétrészes filmet is forgatott, de a második rész kedvezőtlen fogadtatása után a tervezett harmadik rész előkészületei lelassultak, a rendező pedig hamarosan elhunyt.

Hitler és Goebbels mozija

Az első világháború után Németországban a közhangulat már megágyazott a Nemzetiszocialista Német Munkáspárt növekvő népszerűségének, amely 1933-ban Adolf Hitler kancellárrá válásával érte el tetőpontját. A helyzetet bizonyos jelek már előrevetítették. Az elismert filmesztéta és kritikus Siegfried Kracauer a *Dr. Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari, Robert Wiene, 1920)* című film apropóján írta meg 1947-ben a klasszikusnak számító *Caligaritól Hitlerig: a német film pszichológiai története* című könyvét.¹¹ A szerző szerint a kor német filmjei pontos leírást adtak a weimari köztársaság mindennapjairól, a korabeli német ember lelkiületéről, és mintegy előrevetítették a hitleri hatalomátvételt. Úgy véli, általánosságban minden filmes munka, legyen az megtörtént eseményeken alapuló film vagy fikció, bemutatja egy ország és a lakosság pillanatnyi életét, lelkiállapotát. A filmben látható nemzetről, mely a háttérben akkor is felfedezhető, ha a filmnek egy abszolút főszereplője van, láttelepet nyújtanak a filmrendezők. Ez különösen igaz a *Dr. Caligari*ra, megtekintésével megérthetjük, miért tehetett szert később olyan nagy népszerűsége a hitleri ideológia, és hogyan kerülhetett egy egész nemzet egyetlen ember befolyása alá. Bár a megjelenés óta eltelt évtizedekben számos kutató megcáfolta Kracauer több állítását és következtetését, a német szerző munkája megvilágítja, milyen kapcsolat áll fenn a nemzeti filmgyártás és egy korszak társadalma között.

A náci ideológia szélsőséges nacionalizmuson alapult, azon a meggyőződésen, hogy Németország a világ minden nemzeténél felsőbbrendű. Ez abból a nézetből fakadt, hogy a németek a tiszta árja fajhoz tartoznak, a többi etnikai csoport pedig, kiváltképpen a zsidók, alsóbbrendűek és veszélyesek. A nők is valamelyest alacsonyabb rendűek a férfiaknál, a polgárok feltétlen engedelmességgel tartoznak a kormány vezetőinek. Így tehát a német rezsim nem csak a Szovjetunió kommunista ideológiájával állt szemben, hanem sok más nemzet demokratikus alapelveivel is.

A nemzetiszocialista német művészet a germán mítoszok, a görög-római klasszicizmus grandiózus megjelenítéséhez folyamodott. Albert Speer és kollégái építményei, a degeneráltnak tartott művészeti formák száműzése, valamint az árja faj nagysága előtt tisztelgő nagyszabású tömegrendezvények (mint az 1936-os Olimpiai Játékok Berlinben vagy a Nemzetiszocialista Párt kongresszusa) a monumentalizmus, a felsőbbrendűség példái.

Nemzetközi összehasonlításban az 1920-as évek német filmgyártása minőség és mennyiség tekintetében is előkelő helyen szerepelt, a többi ország filmkészítését tekintve a 30-as évek elején csak az Amerikai Egyesült Államok

¹¹ Siegfried KRACAUER, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, New York, Princeton University Press / London, Dennis Dobson Ltd, 1947. Magyar nyelvű kiadás: Siegfried KRACAUER, *Caligaritól Hitlerig: a német film pszichológiai története*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1993.

vette fel vele a versenyt. Az expresszionizmus és a realizmus filmvásznon történő ábrázolása külföldön is ismertté tette Fritz Langot, Georg Pabstot és Friedrich Murnaut, mindehhez az UFA (*Universum Film AG*) stúdió adta a professzionális infrastrukturális hátteret. Adolf Hitler hatalomra kerülésével azonban ez megszakadt, részben a filmesek emigrációjának, részben az ideologizált filmgyártásnak köszönhetően. Minimálisra csökkent a korábban nagy bevételeket jelentő exportképes alkotások száma, az új rendszer egyre szélsőségesebbé válásával pedig néhány demokratikus ország, mint Franciaország és az Egyesült Államok, teljes bojkottot hirdetett a német filmekre, Csehszlovákia és Lengyelország pedig azért vezetett be behozatali tilalmat a német művekre, mert félt a nácizmus terjedésétől.¹²

A Führer szintén tudatában volt a filmben rejtőző erőnek. Nem bízta azonban saját emberei kreativitására, hogy milyen módon használják fel a mozi kínálta lehetőségeket. Az UFA stúdió részvényeinek többségét már 1927-ben felvásárolta Alfred Hugenberg, a Nemzetiszocialista Párthoz közel álló üzletember és korabeli „médiamogul”, üzlettársai és politikus barátai pedig folyamatosan átvették az irányítást a stúdió infrastruktúrája felett.¹³ Így az 1933-as hatalomátvétel után már nem volt szükség tisztogatásra sem, a náci propagandafilmelek gyártása akadályok nélkül megkezdődhetett, az új rendszerrel egyet nem értő filmesek pedig elhagyták az országot.

A külfölddel való kapcsolat filmexport- és import szempontjából jelentős volt, utóbbi téren az Egyesült Államok kulcsszerepet játszott. Mindkét ország igyekezett tisztelettel kezelni a másikat, amíg a német agresszió egyértelművé nem vált.¹⁴ Az export a német nemzetgazdaság számára lett volna kulcsfontosságú, de a nácizmus expanziója miatt egyre több európai demokratikus ország (majd az USA is) megtiltotta a német filmek behozatalát.

Joseph Goebbels és köre tanulmányozták a legfontosabb szovjet propagandafilmeket, értelmezték és elemezték a jeleneteket és a mondanivalót, majd igyekeztek azokat a nemzetiszocialista közeghez adaptálni. A propagandaminiszter bevallottan rajongott a hollywoodi és a szovjet alkotásokért, szívügyének tekintette, hogy a náci Németország filmnagyhatalommá váljon: 1935-ben még egy húsz országból származó, összesen közel kétezer személy részvételével megrendezett nemzetközi filmkongresszust is szervezett Berlinben, amelyet az általa megfogalmazott, mind Németországra,

¹² Rafael de ESPAÑA, *El cine de Goebbels*, Barcelona, Editorial Ariel, 2002, 20.

¹³ Klaus KREIMEIER, *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1999, 129-131.

¹⁴ A legfrissebb kutatási eredmények szerint a 30-as években a hollywoodi stúdiók kapcsolatban álltak Németországgal, és esetenként Hitler véleményét is kikérték egy-egy film kapcsán. A filmstúdiók ugyanis nem akartak szembeszállni egy olyan rendszerrel, amely – sejtésük szerint – hamarosan jelentős európai hatalmi centrummá fog válni. Ügyeltek arra, hogy ne állítsák be negatív színben a Führert. Mindenekelőtt a Metro Goldwyn Mayer stúdió állt szorosabb kapcsolatban a náci Németországgal. Erről lásd: Ben URWAND, *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*, Belknap Press of the Harvard University Press, 2013.

mind a világ filmgyártására érvényesnek vélt tudományos előadással zárt.¹⁵ 1934-től a cenzúra irányítása Goebbelshez tartozott, és a háború végéig általában személyesen hozott döntést az elé kerülő filmek sorsáról. A kommunizmust gyűlölte, de a szovjet filmeket nagyra tartotta, mindenekelőtt Eisenstein *Patyomkin páncélosát* (*Броненосец Потёмкин*, 1925) csodálta. Szerinte ez volt a leghatékonyabb propagandafilm, és úgy vélte, a náci filmművészet akkor éri majd el csúcsát, ha ehhez hasonlót tud letenni az asztalra. A heroikus német múlt és a dicsőséges német jelen volt a legfőbb témája a kötelezően forgatandó és vetítendő német propagandafilmeknek. Hitler és Goebbels között azonban konfliktus támadt: míg a propagandaminiszter az észrevétlen meggyőzés mellett érvelt, valamint előnyben részesítette a tisztán szórakoztató, ideológiailag semleges vagy csak enyhén náci szellemiségű filmtermékeket, addig Hitler a közvetlen propagandát nevezte meg a német filmipar elsőszámú feladataként. Kettősség alakult ki: a külföldre is exportált filmeknél elsősorban Goebbels elvei érvényesültek, a német nép számára készült művek esetében azonban arra törekedtek, hogy minél egyszerűbb módon juttassák el a közönséghez az egyértelmű üzeneteket, igazodva a *Gleichschaltung*¹⁶ irányelveihez.¹⁷

A hollywoodi stúdiórendszerrel, amely Európára is kiterjesztette hegemóniáját, a Harmadik Birodalom saját filmkészítéssel próbált szembeszállni, de rontotta a helyzetüket, hogy 1933 júniusában megtiltották a zsidók filmgyártásban való részvételét (az országot elhagyó zsidó filmesek jelentős része, mint a filmrendező Billy Wilder, később éppen Hollywoodban futott be fényes karriert), sok német filmes pedig, bár nem volt zsidó származású, a körülmények kedvezőtlen alakulása miatt inkább az emigrációt választotta (a legismertebb Fitz Lang esete, akinek Goebbels felajánlotta a német filmgyártás irányítását, de ő inkább elhagyta az országot, mert a lelkiismerete nem hagyta, hogy Hitler szolgálatába álljon). Később be is tiltották azokat a filmeket, amelyek elkészítésében részt vettek zsidók. A náci vezetés célul tűzte ki, hogy az ideológiájuk terjesztésének szolgálatába állított német nemzetiszocialista filmipar befolyási övezete alá vonjon minél több európai, majd latin-amerikai országot. A legújabb kutatások szerint a nácik már sikerrel készítettek 3D-technológiájú kísérleti filmeket is,¹⁸ megelőzve ezzel az Egyesült Államokat. Lengyelország lerohanása után az összes német filmhíradót egyesítették az UFA-hoz tartozó *Deutsche Wochenschau* (DW) égisze alatt,

¹⁵ ESPAÑA, *i.m.*, 16.

¹⁶ A Gleichschaltung (egységesítés, uniformizálás) magában foglalja a nácizmus szellemiségével ellentétes minden tudomány és művészet tagadását és a náci értékek magasztalását.

¹⁷ Linda SCHULTE-SASSE, *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Duke University Press, 1998, 17-46. A könyv bemutatja a náci filmgyártás fő témáit és alkotóit is.

Lásd még németül: Adolf HEINZLMEIER, *Nachkriegsfilm und Nazifilm. Anmerkungen zu einem deutschen Thema*. Frankfurt am Main, Frankfurter Bund für Volksbildung, 1988.

¹⁸ Ben CHILD, Nazi 3D films from 1936 discovered, *The Guardian*, 2011. febr. 16.

Elérhető: <http://www.guardian.co.uk/film/2011/feb/16/nazi-3d-films-discovered> (2017-02-18)

amely felett Goebbels szigorú irányítást gyakorolt; az UFA ezzel a német Propagandaminisztérium egyik elsőszámú eszközévé vált. Minden országba más, az adott környezetre adaptált változatot küldtek, és mindegyik más elnevezést kapott: Spanyolországban például a polgárháború és a második világháború alatt az *UFA Aktualitások* (*Actualidades UFA*) láthatta a moziközönség.

Hitler magas szinten művelte a propaganda művészetét. Meggyőződése volt, hogy az első világháborúban Németországot nem a harctéren, hanem a propaganda terén győzték le. Gustave Le Bon téziseit¹⁹ alapul véve a tömeget nyájnak tekintette, ostoba emberek összességének, amelynek csak egyféle dolgot szabad mondani, elzárva őket minden választási lehetőségtől²⁰ (ezt később a *Mein Kampf*ban fejti ki részletesen). Vezetni kell őket, és erre a nézőhöz közvetlenül elérő film a legalkalmasabb eszköz. A Führer kedvelte a filmesek társaságát, gyakran adott partikat, ahová kizárólag a filmvilág képviselői nyerhettek beocsátást, a filmiparban dolgozók jövedelmét pedig egy olyan adókategóriába sorolta, hogy fizetésük szinte teljes összegét megtarthassák. Estéit általában egy film megtekintésével zárta, ahol, amennyiben német filmről volt szó, kötelezően meg kellett jelenniük a film készítőinek is. A legfőbb cenzor szerepét is betöltötte: a propagandafilmeket, akár csak Sztálin, ő is kockáról kockára kommentálta, saját kezűleg javított bele a forgatókönyvekbe is.²¹ Tökéletesítette a személyi kultuszt, tudatosan alakítva imázsát.

Hasonlóan a többi diktatúrához, a német esetben is elsősorban szórakoztatásra szánt filmek kerültek ki a stúdiókból, amelyek nem sokban különböztek más európai országok, vagy éppen Hollywood hasonló jellegű műveitől. Az ideológiai töltetű alkotások kisebbséget képviseltek e műveken belül. Mégis utóbbiak azok, amelyek a korszakot részletesebben megismerni kívánó személyek számára értékes forrásnak bizonyulnak. Ezek egyik első darabja a Hitlerjugend szervezetébe betekintést engedő *Miénk a jövő* (*Hitlerjunge Quex: Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, Hans Steinhoff, 1933), amely máris nagyszámú közönséget ért el, premierjén a teljes vezérkar részt vett, Goebbels pedig az egyik első valódi sikerüknek nevezte.²² A kommunisták által meggyilkolt Herbert Norkus történetének filmre vitele egy felbolydult német társadalmat mutat be, ahol a gengszterhordaként ábrázolt kommunisták és a fiatal náci-szimpatizánsok közötti utcai összecsapások mindennaposak, és az ország szükségét érzi egy mindent megváltoztató fordulatnak. Mindez már jelezte, hogy az ideológiai alapú filmgyártás fontos lesz az állam számára.

A náci Németország filmgyártásának leghírhedtebb darabjai valóban egyedi lehetőséget nyújtanak a rezsim megismeréséhez.

¹⁹ Magyarul: Gustave LE BON, *A tömegek lélektana*, Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1993.

²⁰ ORMOS Mária, *Hitler élete és kora*, Budapest, Pannonica Kiadó, 2003, 15.

²¹ DIEZ PUERTAS, *i.m.*, 292-295.

²² ERIC RENTSCHLER, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1996, 55-56.

A némafilmkorszakban még színésznőként dolgozó, majd a náciizmus elsőszámú rendezőjének számító Leni Riefenstahl munkái kötelező darabnak számítanak, mint az értékes filmforrás prototípusai. A Nemzetiszocialista Párt 1934-es nürnbergi kongresszusát megörökítő *Az akarat diadala (Triumph des Willens, 1935)* dokumentumértéke elvitathatatlan: Adolf Hitler felmagasztalása, a rajongó tömeg bemutatása, mindez korszakalkotó technikával megvalósítva, a tökéletes propagandafilm modellje. Hatalmas anyagi erőforrás állt a rendezőnő rendelkezésére, hogy leforgathassa a művét, amelyben a repülőgéppel az égből alászálló Führert tökéletesen megkoreografált jelenetek sorozatában ünnepli a tömeg, monumentális díszletek között. A birodalom és a vezér nagyságát megkérdőjelezhetetlenné teszi a film. Nagy hatással volt más nemzetek és filmművészek munkáira, az ellenfélre is; Frank Capra bevalottan ihletet merített belőle a *Miért harcolunk / Tudd meg végre, mi történt (Why We Fight, 1942-1945)* című, hét részből álló második világháborús propaganda-dokumentumfilmjéhez.

Riefenstahl másik kiemelkedő alkotása az *Olimpia (Olympia, 1938)*, az 1936-ban Berlinben megrendezett nyári olimpiai játékokról készült dokumentumfilm, amely alapvetően nem propaganda-szándékkal készült, mégis értékelhető ilyen jellegű alkotásként is. A sportesemény megrendezésekor a világ már egyre gyanakvóbban figyelte a náci rezsím radikalizálódását, ezért szükséges volt, hogy bemutassák, Németország nem fenyeget veszéllyel, ellenben egy tekintélyes állam, amellyel számolni kell a nagypolitikában, valamint képes arra, hogy egy ilyen nemzetközi eseményt méltóságteljesen megrendezzen. A film monumentalitása *Az akarat diadalát* idézi, az események és a tömegek reakciója alkotják a film lényegét, és persze néhány képkockán feltűnik Hitler és a rezsím más jelentős személye is.

Leni Riefenstahl mindkét filmje filmesztétikai szempontból a legmagasabb színvonalat képviseli, és nem csak filmiskolák, de számos nyugat-európai országban a történettudományi kutatások kötelező elemét képezi.

A diktatúrák fennmaradásának egyik alapkövetelménye, hogy a rezsím vezetői kijelöljék a megfelelő ellenségképet, amelyet a nép számára a nemzetet fenyegető hatalmas veszélyként mutathatnak be. Ez az ellenség a propaganda számára elsődleges célpontként szolgál, ezért minden lehetséges csatornán keresztül továbbítani kell a róluk kialakított, gyakran torzított és manipulált képet. A film sem kivétel ez alól. Természetesen a német esetben is születtek a hagyományos kémfilmek műfajába tartozó alkotások beszivárgó ellenséges ügynökökről és felforgató hazaárulókról, de a legfőbb veszélyt a zsidóságban találták meg. Az antiszemita hangvétellű művek a második világháború kitörése után szaporodtak el, és részét képezték a zsidók ellen folytatott hadjáratnak, amely egyre nagyobb méreteket öltött. Elsőként *A Rotschildokban (Die Rotschids, Erich Waschneck, 1940)* jelenik meg hangsúlyosan a megvető ábrázolási mód, de *A zsidó Süss (Jud Süß, Veit Harlan, 1940)*

adja e gyűlöletkeltő alműfaj legismertebb és legfontosabb példáját; a vetítések után a felhergelt tömeg több alkalommal is zsidókat támadott meg az utcán, mert a látottakat igaznak vélték, így a tettüket indokoltnak és helyénvalónak gondolták. A 18. századi történet egy aljas tetteket elkövető zsidó uzsorásról szól, aki a film során számos elfogadhatatlan eszökhöz folyamodik; Harlan filmjében az összes, zsidóságról szóló negatív sztereotípiát felnagyítja, eltúlozza, és nyíltan uszít e népcsoport ellen. A háború befejeztével Harlant perbe fogták, a vád szerint *A zsidó Süss* felkorbácsolta a hangulatot, és sokat tett azért, hogy a német nép támogassa a zsidóság elhurcolását. A rendezőt végül bizonyíték hiányában felmentették, de ennek következményeként többen bojkottra szólítottak fel későbbi filmjei kapcsán.²³ A játékfilm folytatásaként is értelmezhető a még ennél is taszítóbb stílust alkalmazó *Az örök zsidó* (*Der ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940) című dokumentumfilm, amely egyértelműen igazolni kívánta a Holocaustot, a zsidóságot egy olyan kártékony népcsoportként bemutatva, amely romlást hoz a civilizált világra, járványokat terjeszt, célja a káosz és az erkölcstelenség általánossá tétele. A film rendezője egyben a német Propagandaminisztérium Filmügyi Osztályának igazgatói posztját is betöltötte. A két antiszemita film után a zsidóság ábrázolása egyre kevésbé képezte a filmek központi témáját, mert e csoportot nem akarták megtenni főszereplőnek; számos műben megjelent viszont a zsidó mellékszereplő negatív figurája, minden esetben egyértelművé téve, hogy mire számíthatnak tőle a főszereplők.

A szovjet esethez hasonlóan a német diktatúra filmpolitikája is fontosnak tartotta, hogy a művészek látványos témákat dolgozzanak fel. A nemzeti történelem egy darabjához, a napóleoni háborúk egyik epizódjához nyúló *Kolberg* (Veit Harlan, 1945), amely a hősiességet és kitartást volt hivatott propagálni a nézők számára, végül későn készült el, a premier napjára a szovjet csapatok már elfoglalták Berlint. A németek leforgatták saját katasztrófafilmsüköt is, ami egy mindenki által ismert külföldi tragédia szubjektív értelmezése: a *Titanic* (Herbert Selpin, 1943) középpontjában a kapzsi britek és amerikaiak állnak, akik számára kizárólag a nyereségvágy lényeges, és nem hallgatnak a közelgő veszélyre figyelmeztető német elsőtiszt intő szavára.

A fentiekben ismertetett főbb irányok és filmek két diktatúra, a Szovjetunió és a náci Németország filmpolitikájának általános jellemzőin és néhány lényeges alkotásán keresztül kívánták bemutatni, hogy a történelem teljesebb megértéséhez az adott korszak filmművészet iránt tanúsított attitűdje számos hasznos adalékkal szolgálhat. Természetesen más autoriter rendszerek kapcsán is megfigyelhető mindez, Mussolini Olaszországa, Franco Spanyolországa, Rákosi Magyarországa vagy Kim Dzsongil Észak-Koreája is számos érdekes elemmel gazdagíthatja a hagyományos történészi forrásbázist.

²³ José TARCÍZIO DE ALMEIDA MELO, *Direito Constitucional do Brasil*, Editora del Rey Ltda, Belo Horizonte, 2008, 303.



Ein Film
vom
Opfergeist
der
deutschen
Jugend

Protectorat: Reichsjugendführer Baldur von Schirach
Drehbuch: K. A. Schenzinger und E. S. Löhke
Darsteller: Heinrich George - Hermann Spielmann
Gust. Gussner - Robert Richter - Fritz Dross - Karl Meixner



Benke Attila

Nosztalgia és rendszerkritika

A Kádár-rendszer emlékezete a Retró-sorozatban

A történettudomány általában három részre bontja a Kádár-korszakot. Az első szakasz az 1957-1963 közti időszak, mikor ugyan már megindul a társadalom „átnevelése”, a jólét kialakításának előkészítése, de döntően a megtorlásokkal, a forradalom leverése utáni számonkéréssel forrt össze ez a bő fél évtized. Ezzel szemben a második szakaszt, az 1963-1975 közti 12 évet tartják a „klasszikus kádárizmus” időszakának, mikor az életszínvonal emelkedésnek indult, a művészeti és kulturális élet virágzott, és életbe léptek az óvatos gazdasági reformok stb. Az 1975/1979-1985 közti korszakot a lassú hanyatlás, a válság, míg az 1987-1989 közti szakaszt a rendszerváltás éveinek tartják. Így, miként az elemzők megállapítják, életszínvonal szempontjából az 1961-1985 közti szűk 25 év tekinthető viszonylag stabilnak, a rendszer a nyolcvanas évek közepéig volt képes fenntartani a jólét látszatát a hetvenes évek közepétől gyűrűző gazdasági válság idején (1973-75-től jórészt külföldi hitelekkel próbálták az életszínvonalat szinten tartani).¹

Általában a Kádár-korszak említett szűk 25 éve a nosztalgikus visszaemlékezések, illetve a puhadiktatúra évtizedeinek pozitív reprezentációját árnyaló diskurzusok tárgya, melyet Papp Gábor Zsigmond nagysikerű Retró-sorozata (*Budapest retró: Életképek a '60-as, '70-es évekből híradófilmjeiből* [1998], *Budapest retró 2.* [2003], *Balaton retró* [2007], *Magyar retró* [2010], *Magyar retró 2.* [2014]) is feleleveníti. Pontosabban annak bizonyos szegleteit, a szocializmusban élő, illetve felnőtt generáció élményeit sűrítik az egyes részek egy óra húsz percbe a hatvanas-hetvenes évek reklámfilmjeinek, híradófilmjeinek, amatőr felvételeinek, illetve riportfilmjeinek, szociografikus dokumentumfilm-részleteinek segítségével. Papp kizárólag talált anyagból építkező művei látványosan, a felszínen aranykornak mutatják be a klasszikus Kádár-korszakot, a hatvanas-hetvenes évek Magyarországot a korszak reklám-, riport- és propaganda-filmjeinek felsorakoztatásával, melyek azt sugallják, hogy az ország a sötét ötvenes évek után végre fejlődik. Az emberek egyre jobban élnek, egyre több árucikk árasztja el a boltokat, megjelenhetnek magánüzletek is, az autók elterjedté válnak, a ruhák és a lakások berendezései a legmodernebb

¹ Bővebben: Szabó Miklós, A Klasszikus kádárizmus, *Rubicon* 1998/ 8, 12-18.; VALUCH Tibor, A „gulyáskommunizmus” valósága. *Rubicon* 2002/10. – 2003/1. 69-76.; MORSÁNYI Bernadett, Magyarország és egy ifjú nemzedék a hatvanas-hetvenes évek fordulóján, http://epika.web.elte.hu/doktor/publ_Morsanyi_B1.htm (utolsó letöltés dátuma: 2015-01-06).

nyugati mintákat követik, a Balaton nemcsak belföldön, de külföldön, a Vasfüggönyön túl is népszerű üdülőhelynek számít, s technikailag a vidék és a parasztság is felzárkózik stb.

Ugyanakkor a gazdasági prosperitás, a társadalmi fellendülés mellett a rendszer nem akarja elhallgatni a nyilvánvaló problémákat sem. Az utcai szemtelés bemutatása, a hiánycikkek felemlegetése, a balatoni magántelkek és a személyes haszonszerzés feszültsége, a hippimozgalom és az ellenkultúra fiatalokra gyakorolt „káros” hatása stb. mind-mind megjelennek nemcsak társadalmelemző riportfilmekben (melyek egyébként többek között olyan szerzői filmesek nevéhez kötődnek, mint Gyarmarthy Livia vagy Schiffer Pál), de ironikusan, humoros formában a korabeli híradófilmekben, reklámfilmekben is. Vagyis ezek a felvételek, jelenetek azt sugallják, hogy nemcsak anyagi jólét van (volt) a hatvanas-hetvenes évek Magyarországon, hanem problémák, konfliktusok is, melyekről szabad beszélni, sőt, maga a rendszer nyilatkozik róluk (azaz eszerint a Kádár-rendszer nem Rákosi-rendszer, nem keménydiktatúra, sőt demokratikus berendezkedésű).

Am a Papp Gábor Zsigmond és társai által kiötlött cselekménystruktúrát (mely mind az öt részben visszaköszön) elemezve megállapítható, hogy a Retró-sorozat részről részre egyre inkább eltávolodik a kádárkor objektív bemutatásától, a korszak filmjeinek egyszerű sorba rendezésétől. Az adott film egyes epizódjai („A pesti utca”, „A magyar város”, „A magyar munkás” stb.) mindig a társadalmi-gazdasági fejlődés bemutatásával (többnyire az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején) kezdenek, majd a progresszió és prosperitás képeit elemző, a gyarapodás, a jólét fonákját megmutató (jellemzően a hetvenes évekből, sokszor az évtized közepéről-végéről származó) jelenetsorok következnek. A Retró-sorozat alkotói ütköztetik egymással a gazdasági növekedés és a társadalmi problémák képeit, a suta, mai szemmel nevetséges hatvanas-hetvenes évekbeli reklámokat és a (jórészt) hetvenes évekből származó vicces oktató- és komolyabb riportfilmeket. Így Papp Gábor Zsigmond dokumentumfilmjei a Kádár-rendszert ambivalens módon mutatják be. *„Ez nem a Kádár-korszak történelmi bemutatása, inkább, azt mutatja, hogy milyennek akarta a rendszer láttatni önmagát. Propagandafilmei, amelyek saját magukat leplezik le. Nem kellett semmit hozzátenni, önmagukban is abszurdak. Mi a narrációban sohasem próbáltunk gúnyolódni, a filmekben található humor mind az eredeti filmekből fakad. Mi csak adatokat tettünk hozzá, nem akartunk visszafelé okoskodni vagy nagyképűsködni.”* – nyilatkozta a rendező.² Mint azt maga Papp is elmondta, a Retró-filmekhez (Ügynök-filmjeivel³ ellentétben) nem forgatott saját jeleneteket, kizárólag korabeli dokumentumfilmekből, híradókból és reklámokból rakta össze műveit, melyek mintegy „önmagukat leplezik le” azáltal, hogy az alkotók a vágás révén egymás mellé

² SIPOS Júlia, Budapest retró. Beszélgetés Papp Gábor Zsigmonddal. *Filmvilág* 2013/11, 47.

³ Az ügynök élete (2004), *Kémek a porfészekben – Rimmer Gábor története* (2009), *Kémek a porfészekben 2. – Atkár Arisztid története* (2010), *Az ellenség köztünk van* (2010).

helyezik őket.⁴ *„És ’98-ban – annak is több mint 10 éve – megcsináltam a Budapest retró című filmet, ami ha nem is volt nosztalgizás a Kádár-korszak iránt, mégis sokan annak tekintették. Pedig én csak azt akartam megmutatni, hogy a rendszer hogyan propa-gálta saját magát, és milyen képet szeretett volna saját magáról kiállítani: ez a létező világok legjobbika. Ugyanakkor saját magukat leplezik le ezek a filmek, azt, hogy mennyire szánalmas, szegényes világban éltünk.”*⁵ Ebben az előbbinél korábban készült interjújában Papp Gábor Zsigmond tulajdonképpen megragadja, milyen feszültség feszíti szét filmjeit. Már a fentebb vázolt epizódstruktúrával is mintegy megtagadja a rendszer bemutatását, hiszen a propaganda-filmek és a „kérdező”, valóságfeltáró filmek jeleneteit egymás mellé helyezve a rendező és alkotótársai megmutatják a Kádár-rendszer színét és fonákját. Ám a széria – Papp Gábor Zsigmond tiltakozása ellenére – ennél is tovább megy. Az egyes részek nem pusztán az archív felvételek ütköztetésével árnyalják a Kádár-rendszer pozitív értékelését, hanem a képvágáson túl a hang és a filmkép viszonyrendszerében (zenei ellenpontozás, Vallai Péter és Máté Gábor utólag hozzátoldott ironikus narrációja) egyúttal kritizálják is a korszakot, sőt, ítéletet mondanak a puha-diktatúráról. Másképp fogalmazva orientálják a társadalom Kádár-korszakkal kapcsolatos emlékezetét, szembe mennek a Kádár-nosztalgiával, és tulajdonképpen csatlakoznak a történelem- és társadalomtudomány elemzőinek kritikus, ambivalens álláspontjához (melyről később bővebben lesz szó). A *Budapest retró* inkább még megmarad viszonylag semleges, „megfigyelő dokumentumfilm”-nek, mely – miként alcíme is ígéri – valóban csupán életképeket mutat a Kádár-rendszerbeli Budapestről, a narrátor háttérbe húzódik, így az első rész sokkal nosztalgikusabb, mint a széria többi darabja. Jóllehet, a fent vázolt struktúra már ebben is visszaköszön, azaz feltűnnek benne problémafilmekből vett jelenetek.

A másik négy *Retró*-filmben viszont részről részre egyre inkább előtérbe kerül a korszakelem-ző, rendszerkritikus attitűd. A *Magyar retró* – mely a legkritikusabb az öt film közül – már címében is szélesebb témát ölel fel (nem egy városra, hanem az egész országra koncentrál), és a felvételeken kívüli narrátorok (Vallai és Máté) közvetítik az alkotók a történelem- és társadalomtudósok elemzéseivel egybevágó véleményét.

„Amikor az első Budapest retrót készítettük, akkor a legprimérből dolgokat akartuk beemelni a filmbe, és a hétköznapi életmód bemutatásra törekedtünk: azt kerestük, hogy miképp éltek az emberek a hatvanas-hetvenes években, milyen frizurát, ruhát viseltek, mit ettek, hol-hogyan szórakoztak. A Budapest retró 2-ben ezekhez a témákhoz jöttek hozzá az üzlet, ünnep, szabad-idő, és a pesti nő témakörei. A Balaton retró már a címében is hordozta a kutatási területet, a Magyar retróban pedig szeretnénk volna kilépni

⁵ BUZOGÁNY Klára, Ügynökök, kémek, filmek. Interjú Papp Gábor Zsigmond dokumentumfilm-rendezővel, *Filmtett* 2009./február, <http://www.filmtett.ro/cikk/712/interju-papp-gabor-zsigmond-dokumentumfilm-rendezovel>

a Budapest-Balaton tengelyből, és általánosabb témákat kerestünk. A Magyar retró 2-ben pedig kifejezetten a vidékre koncentráltunk.” – vallja Papp Gábor Zsigmond egy interjúban.⁶ A metanarráció (azaz a dokumentumfilmekben és reklámfilmekben kívüli, utólag készített kortárs narrátorok csípős megjegyzései és elemzései) és a zenei ellenpontozás, azaz a függőleges hangmontázs miatt részről-részre egyre intenzívebb, mennyiségileg (egyre többször alkalmazták), formailag és tartalmilag (direktebb véleménynyilvánítás a Kádár-korszakról) egyre merészebbé válik a Retró-sorozat. Vagyis állításom, hogy a képmontázs és a hangmontázs együttese olyan plusz tartalmat ad Papp Gábor Zsigmond műveihez, mely miatt a *Budapest retró 2.* vagy a *Magyar retró* sokkal többek lesznek szimpla múltidéző filmeknél, a Retró-filmek igen is orientálják a Kádár-rendszer emlékezetét, igyekeznek egyre nagyobb perspektívában megmutatni a puhadiktatúra (hosszú távú) káros hatását. Fő kérdésem, hogy mi áll ennek háttérében, miért válnak egyre inkább rendszerkritikussá Papp Gábor Zsigmond filmjei. A továbbiakban ennek járok utána részletesebben. Feltevésem, hogy a Retró-sorozatban a Kádár-rendszerrel kapcsolatos történelempolitikai és tudományos diskurzusok és a társadalmi emlékezet feszültsége reflektálódik, azaz a hivatalos kollektív emlékezet (a Kádár-rendszer negatívumainak kiemelése vagy a kádárkor komplex bemutatása) és a korszakban élő személyes emlékezetek (Kádár-nostalgia) csatája hatja át ezt az öt filmet is. Papp Gábor Zsigmond műveihez így közvéleménykutatások, korszakelemzések és személyes beszámolók, illetve az emlékezet fogalmi felől közelítek, a filmeket pedig a képvágás és a függőleges vágás (azaz kép és hang viszonya) szempontjából elemzem.

Történelmek és emlékezetek: a Kádár-korszak értelmezései

A kelet-európai országokban az elmúlt 20-25 évben különösen fontossá vált az emlékezés, illetve a múlt feldolgozása. A totalitárius diktatúrák vagy a Holokauszt mellett az államszocializmus évtizedei kerültek a tudományos és művészeti diskurzus centrumába. Magyarországon két (illetve három, ha a rendszerváltás 2014-es 25. jubileumát is ide számítjuk) évforduló kapcsán vált „forróvá” az 1957-1989 közti Kádár-korszak emlékezete.⁷

⁶ KÁRPÁTI György, Magyar retró 2. – nostalgia és propaganda, *Magyar Nemzet Online* 2014/január, <http://mno.hu/grund/magyar-retro-2-nostalgia-es-propaganda-1207921>

⁷ A „forró-” és „hideg emlékezet” kifejezéseket Charles S. Maier használja a totalitárius diktatúrák elemzése kapcsán. Hideg emlékezet alatt értjük azon események, korszakok emlékezetét, melyek csak a (történelem)tudomány embereit, azaz szakembereket mozgósítanak, tudományos elemzés igényével. Ezzel szemben a forró emlékezet mindenkit mozgósít, a társadalom összes tagját. Olyan témák tartoznak ide, melyek mindenkit érintenek, melyekről mindenkinek van valamilyen véleménye, melyek mindenkiben felkorbácsolnak érzelmeket. Maiert idézi Kovács Éva. Kovács Éva, *Az élettörténeti emlékezet helye az emlékezet-kutatásban = Tükörszilánkok. Kádár-korszakok a személyes emlékezetben*, szerk.: Uő, Budapest, MTA Szociológiai Kutatóintézet – 1956-os intézet, 2008, 9-40.

Az egyik a 2009-es év, a rendszerváltás, Nagy Imre újratemetésének és Kádár János halálának 20. évfordulója, a másik 2012, Kádár ebben az évben lett volna 100 éves. Az ez alkalmakra keletkezett tudományos és publicisztikus írások, illetve a megelőző kutatások, konferenciák is nagyjából ugyanazt a problémát tükrözik: Kádár János személyéről és a róla elnevezett puhadiktatúráról még 20-25 év után sincs egységes társadalmi konszenzus. Például Egrý Gábor 2012-es cikkében Kádárt Horthy és Rákosi személyéhez hasonlítja. Szerinte mindhárom politikus közös vonása, hogy közvetlenül rendszerük bukása után az őket követő hatalom megpróbálta elhomályosítani egykori kultuszukat, és démonizálta ezeket a vezetőket. Ám csak Rákosi Mátyás megítélése változatlanul negatív az ötvenes évek óta, Horthy Miklós pozitív imázsa erősödésnek indult az utóbbi évtizedben, míg Kádár János nosztalgikus emlékezete gyengül, de továbbra is erősnek mondható. Egrý szerint a politikai nyilvánosságban hiába próbálják meg negatívan reprezentálni, értelmezni Kádár személyét és rendszerét, még jogi (alkotmányos) lépésekkel is, az egyéni és a társadalmi emlékezet pozitívan értékeli az 1989 előtti három évtizedet. (Mely nosztalgia a szerző szerint az évről-évre feltárt történelmi tényekkel kontrasztban önámítás – vagyis Egrý is szembeszáll a nosztalgiázókkal.)⁸

De a kádárkor pozitív értelmezését, nosztalgikus emlékezetét és a történelmi tényeket állítja szembe számos, az említett években keletkezett cikk és tanulmány is. *„Kádár János megítélése máig vitákat gerjeszt, a halála óta eltelt huszonhárom év még nem volt elég ahhoz, hogy élete, működése, tettei végképp történelemmé váljanak. Személyisége évtizedeken át meghatározta Magyarország képét, rendszere mély nyomot hagyott a felnövekvő nemzedékek gondolkodásán, magatartásán. Az 1989-es rendszerváltozás után a »puha diktatúra« megszépítő messzeségbe került, viszont sokakban ma is nosztalgia támad az akkori biztonság után, feledve annak pusztító árát.”* – olvashatjuk a Múlt-kor Kádár János temetéséről írott cikkében.⁹ Mitrovits Miklós pedig azt állítja, hogy a Kádár-rendszer komplex értelmezésével, a „szintézissel” (vagyis a rendszer pozitív és negatív értelmezéseit vegyítő elemzéssel), valódi viták lefolytatásával adós a magyar történetírás. Ő is kiemeli, hogy a társadalmi diskurzusban a legvitatottabb korszak az 1989 előtti államszocializmus három évtizede, rengeteg tévhit és félreértelmezés él a Kádár-rendszerrel kapcsolatban. Emellett Mitrovits azt is kiemeli, hogy a Kádár-korszakot általában a gyűlölködésen alapuló közbeszédben, politikai sárdobáláshoz használják fel.¹⁰ Ugyanezt emeli ki Gyáni Gábor is 2007-es cikkében: a jobboldali ellenzék „kommunistázza” a kormánypártokat, „kádárosodásról” beszélnek, míg a baloldali kormány az ellenzéket feddi meg, hogy Kádár-kori bűnökbe esett.

⁸ EGRY Gábor, Kádár János és egy korszak arcai, *Múltunk* 2012/1. 3-7.

⁹ Egy korszak vége: Kádár János temetése. *Múlt-kor* 2012, http://mult-kor.hu/20120526_egy_korszak_vege_kadar_janos_temetese

¹⁰ MITROVITS Miklós, Megjegyzések a Kádár-korszak értelmezéséhez és vitás kérdéseihez, *Múltunk* 2012/2, 215-224.

Gyáni szerint ez annak köszönhető, hogy a Kádár-rendszer emlékezete még mindig élénk, minthogy a szemtanúk életben vannak. S nem homályosult el a kádárizmus pozitív képe sem, sőt, a lakosság körében még inkább erősödik, a „boldog diktatúra békés évei”-re nosztalgiával, jó érzéssel tekintenek vissza az emberek. Akik viszont nem a Kádár-rendszert magát akarják visszaállítani, hanem fiatalságukat, aktív életüket, a művészeti aranykort, a (lét)biztonságot. Vagyis Gyáni cikkében is a hivatalos, politikai, a történeti-társadalomtudományi diskurzus és a társadalom nosztalgikus emlékezete feszülnek egymásnak (minthogy a szerző később „lerántja a leplet” a pozitív Kádár-rendszerről, és elemzi a morális züllést hozó besúgórendszert, a kollaboráció kérdéskörét és az ügynökmúlt bizonytalan megítélésének, kibeszéletlenségének problémáját).¹¹ Tehát a Kádár-rendszerrel kapcsolatban különféle diskurzusok, emlékezetek versengnek egymással, mely miatt máig viták folynak Kádár János személyéről és rendszeréről, nincs egységes kép az 1989 előtti három évtizedről. Míg a tudományos életben kialakulóban van bizonyos konszenzus a korszakkal kapcsolatban, a politikában pedig pártállástól és hatalmi pozíciótól függ, hogy ki, milyen kontextusban emlegeti az államszocializmus évtizedeit, addig a közvélemény-kutatások ennek ellentmondani látszanak, az emberek többsége még mindig pozitívan gondol vissza az 1989 előtti korszakra. Vizsgáljuk is meg a „szembenálló feleket” közelebbről!

A Kádár-rendszer mint aranykor

Már 1989-ben, Kádár halála után azt mutatták a közvélemény-kutatások, hogy a lakosság 50-60%-a pozitívan vélekedik az egykori kommunista vezetőről.¹² A Medián 1999-es reprezentatív közvélemény-kutatása során pedig a felnőtt lakosságot képviselő mintát többek között arról kérdezték, hogy megítélésük szerint ki a legpozitívabb és legnegatívabb politikus a huszadik század magyar történelmében. Eszerint a megkérdezettek Kádár Jánost kedvelték legjobban, míg a nevével fémjelezett korszak, a hatvanas-hetvenes évek aranykorként él a kutatásban résztvevő magyarok emlékezetében.¹³ S míg a GfK Hungária felmérésére 2001-ben csak a résztvevők 53%-a, addig a 2008-ban megismélt közvélemény-kutatás mintájának már 62%-a szerint a Kádár-korszak volt a huszadik század magyar történelmének legboldogabb időszaka (ezzel szemben csupán 14% vallotta ugyanezt a rendszerváltás utáni két évtizedről).¹⁴

¹¹ GYÁNI Gábor, *A Kádár-kor a kollektív emlékezetben = Uő., Relatív történelem*, Budapest, Typotex, 2007, 167-184.

¹² Az adatok forrása: WIRTH Zsuzsanna, *Kádár János olyan jól csinálta, hogy nem tudunk leszokni róla*, <http://www.origo.hu/itthon/20130527-en-szeretem-kadart-o-a-magyarok-nagy-jotevoje.html>

¹³ <http://www.median.hu/object.75f7c814-dc6e-4309-b2d5-43c0a8ab2da0.ivy>

¹⁴ Forrás: http://index.hu/belfold/2012/05/25/kadar_zsirjat_nyogi_a_magyar/

„A [Kádár-]korszakkal foglalkozó írások némelyike felveti, hogy ha Kádár János az ötvenes-hatvanas évek fordulóján meghal, a múlt század igencsak rossz emlékű első emberei között parentálták volna el. Nem így történt. Három évtized múltán – személyének és rendszerének egybeeső temetése idején – kevesen merték volna megjövedölni, hogy regnálásának korszakát idővel majd »nosztalgiával« emlegetik.” – írja Gyarmati György.¹⁵ Gyarmati a Kádár-korszakról írott elemzésében a szocializmus, illetve a „puhadiktatúra” évtizedeinek utóhatásával, emlékezetével, megítélésével foglalkozik. Azaz a Kádár-rezsimet övező, 1989 utáni nosztalgiát és annak okait vizsgálja. Gyarmati György a huszadik századot „rövid huszadik század”-nak nevezi, melynek kezdőpontja 1918 (az első világháború záró éve), végpontja 1989 (a kelet-európai rendszerváltások éve). Ennek első felét, az 1956-ig tartó időszakot instabilnak és hullámmónak tartja úgy politikailag, mint az életszínvonal és a létbiztonság tekintetében, minthogy kilenc rendszer váltotta egymást, melyek mindig igyekeztek az előző rezsimet megtagadni, bűnösnek felmutatni. Ezzel szemben szerinte a „rövid huszadik század” második fele, azaz a Kádár-rendszer – mely a Gyarmati által lehatárolt korszak 40%-át töltötte ki – a viszonylagos stabilitás, jólét és létbiztonság korszakát hozta el három évtizedre. A szerző állítását számításokkal bizonyítja, az árindex, a bérindex és a jövedelemindex kapcsolatát, 1957-1989 közti alakulását bemutató grafikonnal igazolja. Eszerint az életszínvonal a forradalom leverése után, a megtorlások éveitől lassan emelkedni kezdett, s a nyolcvanas évek közepéig az árindexet meghaladta a jövedelemindex, s a hetvenes évek közepéig a bérindex is. Azaz a „gulyáskommunizmus” évtizedei alatt egyre növekvő életszínvonal, jólét, és létbiztonság uralkodott.¹⁶

Gyarmati György szerint emiatt alakult ki a Kádár-nosztalgia. Mely nem annyira a politikai rendszerhez, a szocializmushoz, hanem inkább Kádár János mint „gondoskodó atyá”-hoz¹⁷, illetve a korszakhoz kötődő szociális és gazdasági körülményekhez (munkalehetőségek, az egyén egzisztenciájának stabilitása, lassú gyarapodása, fogyasztási cikkek elérhetősége, magánszektor lassú, kompromisszumos engedélyezése stb.). Gyarmati elemzéséből az derül ki, hogy a viszonylagos jólét az oka annak, hogy a közvélemény-kutatások az 1989 előtti puha-diktatúra, illetve Kádár pozitív közmegítéléséről árulkodnak. A szerző például egy 2009-es felmérést vázol fel, melyben nemcsak Magyarországot, hanem több, poszt-szocialista országot vizsgáltak aszerint, hogy a társadalom tagjai jobban, ugyanúgy vagy rosszabbul éltek-e 1989 után. Eszerint Magyarország az élen végzett a keleti blokk államai között: a legtöbben (a megkérdezettek 72%-a) a magyarok közül tartják úgy,

¹⁵ GYARMATI György, A nosztalgia esete a Kádár-korszakkal, *Metszetek* 2013/2-3, 3-21, 3.

¹⁶ *Im.*, 12-16.

¹⁷ Például Bányai Borbála és Égmán Anna értelmezik így életinterjú-kutatásaik alapján Kádár János személyét. BÁNYAI Borbála – LÉGMÁN Anna, *A Kádár-rendszerrel semmi bajom = Tükörszilánkok. Kádár-korszakok a személyes emlékezetben*, szerk. Kovács Éva, Budapest, MTA Szociológiai Kutatóintézet – 1956-os intézet, 2008, 231-261.

hogya a rendszerváltás vesztesei, azaz helyzetük rosszabb, mint a Kádár-rendszerben (szemben Lengyelországgal, ahol megkérdezettek közül 47% állította biztosan, hogy a szocialista rezsimben élt rosszabbul). A magyarok 16%-a szerint nem változott semmi, míg csupán 8%-uk állítja azt, hogy jobb körülmények között él 1989 óta (a lengyelek 36%-a szerint rosszabb a jelen rendszerben, míg 12%-uk felelte azt, hogy ugyanúgy élnek, mint a szocializmus idején).¹⁸

De nemcsak e szöveg, illetve közvélemény-kutatás mutatja ki a Kádár-korszak nosztalgikus emlékezetét a felnőtt lakosság körében. Vásárhelyi Mária az MTA-ELTE Kommunikációelméleti Kutatócsoportjának 2001-2005 között zajlott reprezentatív, 18 éven felüli lakosság körében végzett kutatás eredményeit vázolja fel. E felmérésben a kutatók arra voltak kíváncsiak, hogy a magyar történelem sorsfordító eseményeiről (és személyeiről) miként vélekednek a megkérdezettek. Eszerint a Kádár-korszakról mindössze a lakosság 17%-a formál egyértelműen negatív véleményt, egyetértenek azzal, hogy a „puhadiktatúra” egyértelműen diktatúra volt, idegenek érdekeit szolgálta ki, gazdasági összeomlásba és morális züllésbe sodorta az országot. 18%-uk viszont már ambivalensen ítéli meg az államszocializmus évtizedeit: elismerve negatívumait, figyelembe véve az 1957-1963 közti megtorlásokat úgy gondolják, ugyanakkor emberségesebb, igazságosabb, biztonságosabb és szolidárisabb volt az élet. S minden harmadik megkérdezett egyértelműen pozitív képet fest a Kádár-rendszeréről (ha negatívumait el is ismeri), míg a véleménynyilvánítók 28%-a kritikátlanul dicséri a kádárizmust.¹⁹

Szabó Andrea és Oross Dániel részleges közvélemény-kutatása szerint még a Kádár-éráról közvetlen tapasztalatokkal nem rendelkező 1989 után született (egyetemista és főiskolás) generáció is inkább pozitívan vélekedik a korszakról, minthogy a fiatalok szüleiktől (azaz a szocializmust megélt nemzedékkel) nagyrészt pozitív vagy semleges képet kapnak a puhadiktatúráról még akkor is, ha a család meghurcoltatás áldozata lett. A Kádár-rendszer erényeinek legtöbb esetben a szociális biztonságot, a biztos munkalehetőséget és a lakhatást tartották a megkérdezett egyetemisták és főiskolások. Sőt, a válaszadók 23%-a kifejezetten kritikus a magyar demokráciával szemben, egynegyedük pedig egyenesen a diktatúrát tartaná működőképesebb alternatívának. Vagyis a társadalmi emlékezet, a lakosság Kádár-nosztalgiája áthatja a huszonéves generáció gondolkodását is, akik kiábrándultságuknak hangot adva egy olyan korszakba vágynak, melyről közvetett, hiányos vagy téves ismereteik vannak (ahogy azt Szabó és Oross, a cikk szerzői konklúzióként megfogalmazzák).²⁰

¹⁸ GYARMATI, *im.*, 5-6.

¹⁹ VÁSÁRHELYI Mária, Egy ezredévnyi szenvedés..., Közvéleménykutatás a magyar történelemről, *Mozgó Világ*, 2006/1., 101-107.

²⁰ SZABÓ Andrea – OROSS Dániel, A múlt jelene – a Kádár-korszak megítélése a fiatalok körében, *Metszetek* 2013/2-3., 97-115.

Tehát a magyar társadalom mérsékelt többségének emlékezetében pozitív korszakként létezik a „gulyáskommunizmus” és a „fridzsiderszocializmus” három évtizede.

A Kádár-rendszer valósága

„Nosztalgia természetesen a szélesebb társadalmi csoportok és rétegek körében is él a kádári korszak iránt. Ez a nosztalgia azonban nem annyira a reformról szól, hanem a paternalista gondoskodás sajátlagosan szovjet típusú, de nem specifikusan kádári jellegzetességeire összpontosul: a teljes foglalkoztatottságra, az ingyenes vagy jelképes árú állami szociális, egészség-ügyi és oktatási szolgáltatásokra, valamint a paternalizmus szociálpszichológiai rendszerére: értékekre, magatartás- és viselkedésmintákra, szerepekre, stratégiákra stb.” – írja Rainer M. János történész.²¹ A történelemtudomány írásai a korszakról hasonló állásponton vannak. A tudományos elemzések általában szintézisre törekednek, illetve megmutatják a Kádár-rendszer színét és fonákját is, szembe menve a korszak egyoldalúan pozitív vagy kritikátlan értelmezésével. Szabó Miklós 1996-os írásában kifejti, hogy 1994-ben erősödik a Kádár-nosztalgia, mely egyszerre sírja vissza a szocializmust és a (fél)kapitalizmust. Azaz a „második gazdaság”-ra, a „népi kapitalizmus”-ra vágnak a nosztalgizáló, vagyis azokra a gazdasági kedvezményekre, életszínvonalat javító és –fenntartó intézkedésekre és intézményekre, melyek a Kádár-rendszerben jelen voltak, a rendszerváltás után viszont eltűntek. Szabó azonban azt elemzi, hogyan jöhetett létre az a viszonylagos jólét, amit sokan visszasírnak. Megállapítja, hogy a Kádár-korszakban nem volt igazából ideológia, sőt, az ideológia hiánya formálta a rendszer tudatát: a marxista-leninista elvek a felszínen, a hivatalos beszédekben üres, kötelező frázisokként szerepeltek, de a gyakorlatban a hatalom nem erőltette a társadalomra az ideológiát. Sőt, a társadalom depolitizálására törekedett, s a politikától távol maradók („aki nincs ellenünk, az velünk van”) cserébe egy 20-30 évig élhető világ részesei lehettek. Szabó konklúziója viszont egyértelműen az, hogy a Horthy-rendszer és a Kádár-rendszer örökségét egyaránt el kell utasítani.²²

Vitányi Iván is a korszak komplex elemzését sürgeti. Szerinte nagy probléma, hogy a Kádár-korszakot csak szélsőségekben tudják értékelni. Két csoportot különböztet meg a politikában és a közbeszédben aszerint, hogy Kádárról és rendszeréről pozitív vagy negatív képet festenek: előbbieket „keményvonalas szabadrajongók”-nak, utóbbiakat „nép-nemzeti szónokok”-nak nevezi. Ám, mint a szerző felvázolja, a Kádár-korszakban élők többsége

²¹ RAINER M. János, *Kádár János, a reformer?* http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/kadarrendszer/rainer_kadar_reformer

²² SZABÓ Miklós, *Múltunk jelene = Liberalizmus és nemzettudat. Dialógus Szabó Miklós gondolataival*, szerk. DÉNES Iván Zoltán, Argumentum Kiadó – Bibó István Szellemi Műhely, 2008, 126-135.

nem foglalkozott a politikával, ideológia nélkül, a rendszert elfogadva próbált meg érvényesülni a mindennapokban. Mint Vitányi kifejti, pont ezért problémás, hogy tételek és ellentételek feszülnek egymásnak, de nincs köztük szintézis. Éppen ezért a szerző két tételsort sorakoztat fel, a rendszer pozitívumait (létbiztonság, munkalehetőségek, művészeti és kulturális élet fellendülése stb.) és negatívumait (terrorral és megtorlással megszerzett, illegitim hatalom, polgári társadalom nem tud kibontakozni, tisztázatlan, átmeneti tulajdonviszonyok stb.). Vitányi Iván mindebből azt a következtetést vonja le, hogy bár a magyar nép valóban jól élt a Kádár-korszak csúcsán, ennek viszont nagy ára volt (eladósodás, függetlenség és demokrácia hiánya), s ilyen körülmények között minden reform inkább a visszajára fordult. Szerinte a magyar történelemben mindig az volt a probléma, hogy „félperiferiális autoriter” rendszerek léteztek, ebből kellene kilépni. Vitányi éppen ezért sürgeti, hogy a Kádár-korszakról diskurzus folyjon, hogy egy újabb autoriter rendszer elkerülhető legyen. *„Meg kell emészteni a Kádár-kor örökségét”* – zárja tanulmányát e szavakkal.²³ Vagyis azért fontos a Kádár-korszakra emlékezni, hogy az utókor tanuljon belőle, megismerje a rendszer mindkét arcát, és ne akarjon nosztalgiából egy hasonló puhadiktatúrát létrehozni.

„Az 1960–70-es évek az első olyan időszak volt a magyar történelemben, amikor az emberek túlnyomó többsége nagyobb nehézségek nélkül képes volt legfontosabb életszükségleteinek a kielégítésére. Vagyis nem éheztek, volt ruhájuk és fedél a fejük fölött. Sokan ezért ma is nosztalgiával gondolnak vissza ezekre az évekre. A »gulyáskommunizmusnak« azonban súlyos árnyoldalai is voltak, s a történész ezekről sem feledkezhet meg.” – írja Valuch Tibor korszakelemzésében.²⁴ Valuch is törekszik megmutatni a rendszer színét és fonákját, és megpróbálja értelmezni, hogy a magyarok mi miatt emlékeznek vissza nosztalgiával a Kádár-korszakban élők a rendszerváltás után a puhadiktatúra évtizedeire. A szerző három fő okot emel ki. Az egyik az 1965-1979 közti anyagi-technikai feltételrendszer, mely a társadalom 2/3-a számára az életszínvonal javulását, jólétet hozott. A másik ok, hogy a rendszerváltással sokak alól kifutott a talaj, elvesztették stabil egzisztenciájukat, és visszavágyanak a Kádár-korszakba, mikor még könnyen találtak munkát, az élet kiszámíthatóbb volt, hiába, hogy a szabadságjogokat (limitált külföldre utazás, véleménynyilvánítás, politikai hatalom hiánya stb.) korlátozták. Harmadfelől pedig azért él a Kádár-korszakkal nosztalgikus emlékezete, mert a jelen politikai elitjével elégedetlenek az emberek, és nem látnak markáns változást a demokrácia beköszöntével, minthogy beleszólásuk a politikába a négyévenkénti választásokra korlátozódik. Ám Valuch rávilágít, hogy mindennek a viszonylagos jólétnek többek között az állam eladósodása volt az ára.²⁵

A tudományos cikkek tehát a Kádár-rendszer komplex elemzésére törekednek. Tudomást vesznek a Kádár-nosztalgiáról, sőt, kifejezetten a társadalom

²³ VITÁNYI IVÁN, A Kádár-korszak és az utókor, *Mozgó Világ*, 1997/1, 18-22.

²⁴ VALUCH, *im.*, 69.

²⁵ *Im.*, 69-76.

emlékezetében élő pozitív értelmezésekkel mennek szembe, illetve árnyalják azokat. Tehát az eddig felsorakoztatott cikkek, tanulmányok és visszaemlékezések alapján elmondható, hogy a Kádár-rendszer kortárs megítélése rendkívül ambivalens. Alapvetően két pólus feszül egymásnak, melyek konfliktusa meghatározza az 1989 előtti korszak kollektív emlékezetét: a Kádár-korra pozitívan tekintő nosztalgizálók és az államszocializmus évtizedeinek árnyoldalát bemutató történészek, társadalomtudósok állnak szemben egymással. Vagy, ahogy Szabó Andrea és Oross Dániel megfogalmazzák, Magyarországon nem evolutív, hanem revolutív szocializációs modell van jelen. Azaz egyén és hatalom viszonya nem kiegyensúlyozott fejlődés eredményeként alakul, a társadalom és a hatalom értékei nem egészítik ki egymást, hanem ellentmondanak egymásnak. Ennek eredményeként nincs jelen egy közös narratíva, hanem az értékeket, jó és rossz fogalmát állandóan újraalkotja a politika, így az egyénnek is újra kell definiálnia politikai identitását. Ezért a közélet kérdései az egyént feszélyező morális kérdésekké válnak, s nem a közelmúlt bűnöseit vonják felelősségre, hanem a különböző pártok politikai ellenfeleket szorítják ki a hatalomból – a közelmúlt értelmezését felhasználva.²⁶

Hogy mi lehet e vitának, feszültségnek az oka? Ehhez Jan Assmann emlékezetkutatót hívom segítségül. Assmann Maurice Halbwachs „kollektív emlékezet” fogalmára alapozva alkotja meg két saját terminusát, a kommunikatív és a kulturális emlékezetet. A kulturális emlékezet már lezárt korszakokra, akár több ezer éves időintervallumra, a távoli, abszolút múltra, a mitikus történelemre vonatkozik, és mintegy rituálék, szövegek, formalizált nyelv és intézmények formájában létezik (múzeum, emlékmű, könyvtár, archívum stb.). Ezzel szemben a kommunikatív emlékezet diffúz, szétartó, a mindennapi kommunikációban él, és a közelmúlt, legfeljebb három generációnyi (80 évnyi) időtartamra irányul. A kommunikatív emlékezet az „élő memória”, szójhagyományban és írásos formában egyaránt létezhet. Nem intézményesült és nem stabil, tartóssága a társadalmi kapcsolatoktól és keretektől függ. Kerete pedig a család, csoport és az egy generációhoz tartozók közössége, illetve a közösség tagjainak kommunikációja.²⁷

Kovács Éva Jan Assmann elméletére alapozva értelmezi a Kádár-rendszer ambivalens emlékezetét. *„A Kádár-korszak kommunikatív emlékezte tehát (ismétlem, egyelőre) védett – korlátozott – diskurzus, mivel sok a szemtanú, így aztán nem mesélhet akárki akármit, ám egyúttal védtelen – korlátlan – is, hiszen még nem bástyázták teljesen körül a társadalmi konvenciók és a történelemtudományos elbeszélések. Mind a szemtanúk, mind az elbeszélések kiszolgáltatottak a történelempolitika szeszélyeinek. [...] Nagyon úgy tűnik azonban, hogy a magyar társadalom sem a szocializmusbeli élményeit nem dolgozta még fel, sem az akkor kapott sebeit nem gyógyította be.”²⁸*

²⁶ SZABÓ – OROSS, im., 105.

²⁷ JAN ASSMANN, *Communicative and Cultural Memory = Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. ERLI - NÜNNING, Berlin, 2008, 109-118.

²⁸ KOVÁCS, im., 12.

Kovács abban látja a probléma lényegét, hogy a Kádár-rendszer kommunikatív emlékezetként létezik a társadalomban. A szemtanúk, az államszocializmusban élők még életben vannak, sőt, megnyilatkoznak. A korszakhoz még emocionálisan kötődik a magyar lakosság többsége. Illetve a magyarok kádárkorral kapcsolatos traumái, élményei feldolgozatlanok, kibeszéletlenek. Vagyis – miként a szerző Paul Ricoeur nyomán megfogalmazza – a Kádár-rendszer jelenleg passzív és aktív felejtés közti köztes stádiumban van. Azaz még nem feldolgozott, kibeszélt múlt, hanem inkább elfojtott, visszaszorított, épp emiatt vissza-visszatérő, felszínre törő traumák kötődnek az 1989 előtti három évtizedhez. Ám a Kádár-korszakot övező nostalgia Kovács Éva szerint katalizátora lehet az aktív felejtésnek.²⁹

Kádár-nostalgia és rendszerkritika a Retró-sorozatban

Mint már korábban idéztem, Papp Gábor Zsigmond egy interjúban azt nyilatkozta, hogy a *Budapest retró*val, illetve a Retró-sorozattal nem nostalgiafilmeket akart készíteni. Sőt, azért a filmben szereplő archív felvételek adott jeleneteit választotta ki alkotótársaival (Tamási Miklós íróval és Bartos Bence vágóval), hogy a montázs, a jelenetezés segítségével, a képek elrendezésével mintegy „ösztönözze” a Kádár-rendszer híradófilmjeit és reklámjait az önleleplezésre. S Papp műveiben a *Budapest retró* fogadtatása után érezhetően arra törekedett, hogy feleljen a „nostalgiaivádra”. Valószínűleg a Kádár-korszak fentebb taglalt pozitív emlékezete is nagyban hozzájárult a sorozat sikeréhez, ugyanakkor a tudományos és a történelempolitikai hivatalos diskurzus szocializmusképe miatt mégsem viszonyulhat egyoldalúan az 1989 előtti államszocialista rendszerhez. Jóllehet, Papp Gábor Zsigmond maga is csatlakozik a történészek álláspontjához, illetve magánemberként markáns véleményt képvisel a korszakról. „A Budapest retróban persze a város csak kulissza. Ami engem ebben igazán érdekelt, az az emberi butaság és bornírtság, és szerintem ebből ma is találunk bőven. Rendszerek jönnek, mennek, de a hülyeség az állandó, úgyhogy lesz nyersanyag a mai korból is.”³⁰ Így akármennyire is tiltakozik a rendező az ellen, hogy a vágáson túl általa hozzátett anyaggal (zenék és narráció) nem kívánta kigúnyolni, megítélni a korszakot, a *Budapest retró* második részétől kezdve a a narráció és a vágás révén a Kádár-rendszer negatívumai mind markánsabban előtérbe kerülnek. Vagyis Papp Gábor Zsigmond a *Budapest retró* 2-től a *Magyar retró* 2-ig ezekkel a filmnyelvi eszközökkel távolodik el a reklámok, propagandafilmelek egyszerű egymás mellé helyezésétől, s mindinkább értékeli, bírálja a kádári jóléti államot és konszenzust. Vizsgáljuk meg, milyen eszközökkel fogalmazza meg a Retró-sorozat a Kádár-korszak kritikáját!

²⁹ *Im.*, 9-40.

³⁰ SIPOS, *im.*, 47.

Jelenetezés

A Retró-sorozatban a múltidézés és a múltelemzés dialektikája első körben az archív felvételek csoportosításából adódik, melyet jelenetezésnek fogok nevezni. Mint már említettem, a *Budapest retrótól*, azaz a széria első részétől kezdve ugyanaz a struktúra érvényesül mind az öt filmben. Az egyes művek különböző epizódokra bomlanak, melyek egy-egy témát bontanak ki. Az első részben ilyenek „A pesti lakás”, „A pesti divat”, „A pesti utca”, a másodikban „A pesti ünnep”, „A pesti nő”, „A pesti vasárnap”, a *Balaton retróban* a „Balatoni táborok”, „A balatoni sport”, „Balatoni rendezvények”, míg a *Magyar retró 1-2*-ben „A magyar munkás”, „A magyar vircsaft”, „A magyar város”, „A magyar iskola”, „A magyar ifjúság” a fejezetcímek. Már ezen címek során végtékintve is látható, hogy a sorozat fejlődik. Az első részben még inkább semleges, kisebb volumenű, kisebb léptékű a témamegjelölés (csak az utcát, csak a divatot, csak a lakást stb. kívánják bemutatni), a második részben már szélesedik a perspektíva, és „A pesti ünnep” rész alatt előkerülnek kényesebb témák (mint például 1957. május 1-je, vagy 1972. március 15-e, mikor „hangoskodó fiatalokat” vernek szét gumibottal az egyik megemlékezésen).

A *Balaton retróban* még tágabbá válik a sorozat témája, minthogy a „magyar tenger” már a korszakban is turistaparadicsom volt. E részben olyan, a Kádár-rendszert más fényben feltüntető témák tűnnek fel, mint a társadalmon belüli vagyonkülönbségek (melyek a rendszer hivatalos álláspontja szerint nem léteztek vagy csak minimálisak voltak), illetve a magyarok és a külföldiek közti életszínvonalbeli differencia. Mely főként az NSZK-turisták és a hazai üdülni vágyók kontrasztjában válik leginkább láthatóvá. „*A nyugati turisták megjelenése komoly veszélyeket is rejt, a jólöltözött vendégek behozzák a kapitalista jelent*” – mondja az egyik kortárs narrátor ironikus hanglejtéssel. Majd hozzáteszi, szintén maró gúnnyal imitálva a rendszer propagandagépezetét, hogy mindebből nem szabad azt a következtetést levonni, hogy Nyugaton mindenki ilyen jól él, minthogy csak a burzsoázia engedheti meg magának a drága balatoni nyaralást, a külföldi munkások otthon maradtak. Vagyis a *Balaton retróban* például a turista-tematika jó apropó arra, hogy árnyalják a kádárkori jólétet, hiszen már az archív felvételekből is szembeszökő, hogy a balatoni luxust nem a magyar pénztárcákhoz, hanem a külföldi (nyugati) turistákéhoz igazították. Azaz a Kádár-rendszer tulajdonképpen öngólt rúgott a balatoni turizmus felvirágoztatásával, hiszen a tó körül „megütközött” egymással a kapitalizmus és a gulyáskommunizmus, s az előbbi nyert 1:0-ra.

A *Magyar retró 1-2* pedig már nemcsak egy várost (Budapest) vagy térséget (Balaton) vesz célba, hanem egy egész országról kíván beszélni általában. Illetve a Kádár-korszak elemzését tűzi ki célul már fejezetcímekben is. „A magyar munkás” vagy „A magyar ifjúság” általánosító megjelölések. Már nem pusztán Budapestre vonatkoznak az állítások, hanem mindenre, ami magyar.

A hatvanas-hetvenes éveket kívánják leírni. Jóllehet, Budapest mindig is ki-tüntetett szereppel bírt, és mintegy „tipikus magyar” szerepet töltött be az ország történelmében. Ám Pappék nem álltak meg a fővárosonál, hanem valóban általános képet kívántak nyújtani a klasszikus Kádár-korszakról azzal, hogy Szegedet, Pécsét, Debrecent és Miskolcot is bemutatták a *Magyar retró 2*-ben. E művekben szinte már minden epizód múltlelemző, azaz leleplezi a Kádár-rezsimet, a jólét mögött megbúvó problémákat. Szó esik a KMK-ról (közveszélyes munkakerülés), bemutatásra kerülnek a zord, szinte lakhatatlan, túlzásúfolt munkásszállók, megjelenik az alkoholizmus problémája, vagy a vidéki emberek írástudatlansága és tévhitai a tanulással kapcsolatban. A *Magyar retró*ban ráadásul egyik vicces(nek szánt) riportfilmből kipattan a társadalom xenofóbiája, homofóbiája, és egyáltalán, minden mássággal szembeni elutasító magatartása. Egy férfit kérdeznek meg arról, ki, mi a magyar szerinte, hogyan definiálná ezt a fogalmat. A megkérdezett nagy magabiztossággal válaszolja, hogy nincs is ennél egyszerűbb. A provokatív riporter így rámutat direkt olyan egyénekre, akiket már kinézetük miatt is a rendszer vagy csupán megtűrt, vagy kifejezetten üldözött. „Az egy homokos. Mi magyarok nem vagyunk homokosok” – reagál egy hippy öltözetű, csőnadrágos fiataalt látva. „Az egy roma. Az egy igazi roma. Magyar embernek egy roma nem jó” – feleli egy másik járókelőre. „Az egy... Az orrát nézze. Magyar embernek nincs ilyen orra.” – mondja egy külsőleg értelmiséginek kinéző férfiról.

A *Magyar retró 2* „A magyar város” epizódjának debreceni szekvenciájában pedig képet kaphatunk a Kádár-rendszer társadalmi struktúrájáról, a már gyerekkortól elsajátítandó hatalmi viszonyairól, illetve következtethetünk a rezsim nevelési szokásaira. A korabeli riport játszódozó kisgyerekeket mutat be, akik az egymás közti hierarchiáról beszélnek. Kiderül, hogy van köztük egy „főnök”, aki parancsokat osztogat, és a környéken, illetve az iskolában is fenntartja a rendet. Kiderül az is, hogy hallgatólagosan, utólag választották meg, azaz a választás csak a hatalma megerősítéseként funkcionált (aki beleegyezett, hogy a „főnök” legyen a vezérük, az földbe dobta lándzsáját), ám a kisfiú valójából azért kapta meg a vezetői szerepet, mert ő volt az erősebb. E rövid jelenetből láthatóvá válik, hogy a hatalom makrostruktúráját hogyan reprodukálják a társadalom mikrostruktúráiban. A kádári puhadiktatúra eszerint áthatotta a közösségeket. Mint a korábban citált tudományos elemzésekből (például Vitányi Iván írásából) is kiderül, a Kádár-rendszer illegitim, erőszakosan ragadta magához a hatalmat, s az MSZMP-t, illetve kormányát négyévenkénti formális és (hallgatólagosan) kötelező országgyűlési választás formájában erősítette meg a rezsim (egyetlen jelöltre, a Hazafias Népfrontra, illetve ennek listájára lehetett szavazni).

De azok a jelenetek is beszédesek, melyek a *Magyar retró 2*-ben a magyar oktatásról szólnak. Itt az egyik riportban tanyasi földműveseket kérdeznek meg arról, hogy miért nem járatják gyermekeiket iskolába.

A szülők erre azt felelik, hogy nem szeretnék, ha gyermekük idegeskedne a sok tanulnivaló miatt, mert túl vannak terhelve az iskolában. Megmosolyogató analógiát hoznak fel: az egyik rokon is rákban halt meg, mert a sok tanulás miatt túl sokat idegeskedett, és a tanulás az illető „agyára húzódott”. A többi jelenettel összhangban egy olyan kép rajzolódik ki a puhadiktatúra évtizedeiről, amit már a *Magyar retró* is felvázolt a munkásokkal kapcsolatban. Azaz a tanulást, az iskolát ugyanúgy kerüli a magyar, ahogy a munkát. A *Magyar retró* „A magyar vircsaft” című epizódjában orvosokat, újságírókat, külföldieket, járókelőket stb. kérdeznek arról, hogy milyen a magyar. „Lusta”, „Elhízott”, „Szótlan”, „Nem beszél nyelveket”, és még egyszer „Mérhetetlenül lusta” – hangzanak a válaszok. „Lusták, disznók, nincs semmi összetartás. Csak köpünk magunkra.” – mondja az egyik idős férfi a honfitársait jellemezve. Az egyik ironikus hangvétellű felvételen pedig a korabeli narrátor jellemzi a képen látható tipikus szituációt: „Egy dolgozik, a másik nézi”. S egy másik humoros jelenetsorban buktára várakozó munkás asszonyok és férfiak jelennek meg, akik mind szégyellősen panaszkodnak, hogy hosszúra nyúlt a szünetük, és még mindig nem vették fel újból a munkát. Vagyis a *Magyar retró* 1-2-ben olyan társadalomkép rajzolódik ki, melyben senki nem akar dolgozni és tanulni. Éles kontrasztban áll ez a korszak propagandájával („munka- és munkásalapú társadalom”), mely a Retró-sorozatban is megjelenik, és még „A magyar vircsaft” epizódban korabeli narrátorok is kihangsúlyozzák, hogy „hivatalosan nincs munkanélküli”, teljes a foglalkoztatás. Papp Gábor Zsigmondék viszont közvetlenül e kijelentés és jelenet köré csoportosítják az említett megnyilvánulásokat a „lusta magyarok”-ról. S mindezzel arra is utal Papp mindkét műve, hogy a rendszer mintegy leértékeli a tanulást, avagy nem gondolkodó emberekre, hanem engedelmes, kritikátlanul bólogató alattvalókra, cinkosokra van szüksége.

S még egy jelenet látható a *Magyar retró* 2-ben, mely Pappék alkotói szándékának megfelelően leleplezi a korszakot: szintén. Vidéki iskolában csoportkép készül az egyik osztályról, ám az egyik tanuló nem jelenik meg a fotózáson. Már az is árulkodó, ahogy a tanárnő megnyilvánul: megalázza, kiemeli az osztály előtt, hogy a többi gyerek felismerje a „különcködőt”, megje-gyezze, ki a „lázadó”, a „reakciós”. Ám utána a kisfiút is megkérdezi a riporter, hogy miért nem vett részt a fényképezésen. Kiderül, hogy nemcsak szülei, de ő maga sem szeretne volna, ha felkerül a fotóra. Mikor ennek okáról kérdezik a gyermeket, azt feleli: „mert az egész osztály egy dilis”. Egyik osztálytársa számol be ezután egy konfliktusukról, egy összezördülésről, ám e jelenet is láthatóvá teszi az iskola és a szülők, az iskola és az otthon, a közélet és a magánélet konfliktusát, mely a Kádár-korszak másik sajátossága. Illetve a szülők ellenséges hozzáállásából is következtetni lehet valamilyen múltbeli sérelemre, a hatalom és a szülők közti feszültség meglétére, vagy pusztán a Kádár-rezsimmel szemben viselt ellenszenvre.

Gondoljunk csak Dárday István *Jutalomutazás* (1974) című filmjében a főszereplő kamaszfiú édesanyjának elutasító magatartására, aki nyilvánvalóan nem pusztán féltésből nem engedte kisfiát Londonba, hanem gyanakvó volt a puhadiktatúra képviselőivel és ajándékaival szemben.

Tehát Papp Gábor Zsigmond szándéka szerint olyan jelenetekből állnak a Retró-filmek, melyek mintegy puszta létükkel leplezik le a Kádár-rendszert. Jóllehet, mindez a már felvázolt struktúrába van rendezve, azaz az egyes jelenetek az epizódokon belül egymással is kommunikálnak. Mint már említve volt, minden egyes rész minden epizódja ugyanazt az ívet követi. Azaz a felszínen a Kádár-rendszer propagandáját és célkitűzését, a modernizációt, a fejlődés ívét követi. Jellemzően az ötvenes évek végéről és/vagy a hatvanas évek elejéről indulunk, látjuk, mivé fejlődtek az előző évtized óta Budapest vagy más, vidéki városok. Hogy utána átkerüljünk a hetvenes évekbe, mely korszak például a magyar filmtörténetben is fordulatot hoz: megszakad a művészek Kádár-rendszerbe vetett bizalma, és a rezsim, a társadalom problémái felé fordulnak. Papp műveiben is a hatvanas évek színes, divatos öltözékeket, dekoratív lakásokat, vidám üdülőket és víkendezőket bemutató képeit a hetvenes évek fekete-fehér riportfilmjei, szociografikus dokumentumfilmjei váltják. Például a *Budapest retró 2*-ben „A pesti nő” epizódban a szekció első fele a női foglalkoztatottság problémáját elemzi, és a korabeli narrátor sikeres felzárkóztatásukról beszél. Utána pedig, az évtized végén és a hetvenes években az a probléma kerül elő, hogy a nőket nem engedik „férfias” munkakörökben dolgozni, tiltott például a permetezésben, az akkumulátor gyártásban, vagy a bányai munkában való női részvétel. Az epizód pedig Kádár János beszédének egy részletével zár, melyet az MSZMP XI. Kongresszusán (1975 május-július) mondott el a kommunista vezető. Kádár ebben a nők társadalmi helyzetét elemzi, és kijelenti, hogy a nők felzárkóztatásában még „jócskán érvényesülnek visszahúzó erők”. Az alkotók pedig ezt a komoly fejtegetést egy szépségszalon képei alá vágják be, melyen gőzfürdőző, testmasszázsban részesülő, hiányos öltözetű, rezgő fenekű nőket láthatunk.

Ugyanez a struktúra köszön vissza például a *Balaton retró* „Balatoni sport” című epizódjában. Itt is az első szekvencia a fejlődést hangsúlyozza: a magyarok korábban nem nagyon tudtak úszni, evezni, a többség legfeljebb derékig merészkedett a Balatonba. Azonban a hatvanas években elterjed a vitorlázás, családi hajókázás. Ám az évtized vége felé az adó miatt egyre inkább „úri sport”-tá válik a hajózás, melynek – mint a kortárs narrátor ironikusan megjegyzi – „állami fejlesztése szükségtelen luxus”. S megtudhatjuk, hogy a horgászokra is rájár a rúd a hetvenes években, mivel a tanács kifogásolja szokásaikat (például az egyik kialakított stégük nem illik bele a terület képébe). De az is kiderül, hogy 1975-ben a koradélutáni, míg 1978-ban már a délutáni csónakázást is betiltják a Balatonon, így aki hódolni akar passziójának, abszurd módon kénytelen önkéntes vízirendőrnek beállni.

Még markánsabban jelenik meg a hatvanas és a hetvenes évek distinkciója a *Magyar retró*ban. Például „A magyar gazda” című epizód a vidék, a mezőgazdaság modernizálásával indít, mely ugyan nem problémamentes („a gépesítés rendkívül lassan halad”), de a hatvanas évek folyamán – mint azt a képek is sugallják – egyre több traktor jelenik meg a földeken. Jóllehet, a kortárs narrátorok már ezt is kritizálják, megjegyzéseket fűznek a hatvanas évek képeihez. Például nyíltan megfogalmazzák, hogy a mezőgazdaság termékei, a „felnyithatatlan konzervek, a fakó, ízetlen befőttek, az ócska címke [...] a befejezetlen szocializmus szülöttei”. Ám a hetvenes évekbe érkezve még inkább elmarasztalók a kortárs narrátorok. Képeket láthatunk a magyar faluról, „kocka ABC-ről”, hidroglóbuszról, szovjet emlékművekről, melyek, mint a keserű kommentárból megtudhatjuk, teljesen eltüntetik a tradicionális vidéki kultúrát. Azaz itt a fejlődést nemhogy megtorpanás, illetve problémák követik, hanem egyenesen romboló hatásúnak mutatja be Papp Gábor Zsigmond és csapata.

Végül pedig: a *Magyar retró 2*-ben „A magyar ifjúság” epizódja szokás szerint a hatvanas évek „problémájával” indít: megjelenik a beatkultúra, a könnyűzene, a rock, melyhez a hatalom ekkor még megpróbál adaptálódni, az ifjúságpolitika legfontosabb kérdése lesz a könnyűzene ügye. Mint az a kortárs narrátor révén bemutatásra kerül, az Országos Rendezőiroda Bizottsága dönt arról, hogy mely együttesek szórakoztathatják hivatalos rendezvényeken a fiatalokat. Azaz a rendszer ekkor még megpróbálta elfogadni, beépíteni a szerveződő ellenkultúrát. Az évtized végén, illetve az epizód második felében viszont már fordulat áll be: a hatalom szembefordul a fiatalok szubkultúrájával. Olyan propagandafilmekből láthatunk részleteket, melyek a hosszú hajat és a szakállt kárhózzátják. Az egyikben még szolidan piszkálják a hosszú hajú, szakállas férfiakat, egészségügyi szempontból próbálják meg elítélni a modern hajviseletet („a hosszú hajnak súlyos egészségkárosító hatásai lehetnek [...] szakadó esőben a loboncos, hosszú haj átázik és [...] agyhártyabetegséget okozhat [...] így a ruházat fontos kiegészítője a kalap, ami a fej és az agyvelő védelmére szolgálhat” – idéz a kortárs narrátor a Családi Lap 1968-as cikkének szövegéből).

A másik részletben viszont már a propagandafilm nyíltan hatalmi szituációba helyezi a kérdéskört. A Kádár-rezsim itt mintegy leleplezi önmagát, szokásait, játszmáit azzal, hogy bemutatja: a vizsgaszituációban a vizsgáztató tanárok nem túriák a hosszú hajat és a szakállt. Ha „hippi” vizsgázóval találkoznak, onnantól kezdve külsejével, és nem a tananyaggal foglalkoznak, így garantált a bukás. Persze itt sem nyíltan jelenti ki a rendszer, hogy tilos szakállat és hosszú hajat viselnie férfiaknak, mert az különködés és deviáns a „szocialista erkölcsök” szerint. Pusztán praktikus okokból érdemes „normális” emberként kinézni, a sikeres vizsga érdekében érdemes fodrászhoz menni és megborotválkozni, mint ahogy az oktatófilm főszereplője, Kázmér is tette. Így láthatóvá válik, miért nevezik „puhadiktatúrának” a kádári hatalmi berendezkedést.

Nincs szó nyílt elnyomásról, de, ha az egyén nem úgy viselkedik, ahogy a rendszer elvárja, hátrányba kerül a normakövetőkkel szemben (azaz ebben a szituációban megbukik az egyetemi vizsgán). Vagyis terror helyett szankciókkal kell szembesülnie az embernek, ha nem hajlandó betagozódni a rendszer társadalmába.

Tehát Papp Gábor Zsigmond már a jelenetek csoportosításával részről részre egyre kritikusabbá teszi filmjeit a Kádár-rendszerrel szemben. A *Budapest retró 2*-ben még szolid problémafelvetés van jelen, mintegy „A pesti ünnep” epizód egy röpké információjaként kapjuk meg, hogy a hatalomnak gondjai vannak 1972 márciusában a diákokkal. A *Balaton retró* ezzel szemben már nyíltan ambivalensen mutatja be a fejlődést, mely kétélű kard. A Balaton – mint nemzetközi „nyaralósziget” a szocialista tábor „tengerében” – modernizációja miatt válik láthatóvá a „legvidámabb barakk lakói” számára, hogy Nyugatabbra mennyivel jobban élnek, mint a keleti blokkban. A Magyar retró ennél is tovább lép, és a progresszió káros hatásaira, a hetvenes évek konzervatív fordulatára, illetve szürke posványára hegyezi ki epizódjait, és nyíltan bírálja a Kádár-rendszert. A *Magyar retró 2* pedig mindezt folytatja, s rávilágít, hogy a város- és vidékfejlesztés felszíne alatt a társadalom „csendes terrorja” és morális korrumpálódása / kompromittálódása folyik. Minderre pedig a kortárs metanarráció erősít rá.

Metanarráció

Mint az az előző alfejezetből kiderült, pusztán a jelenetválasztással a Retró-sorozat még nem fogalmazza meg éles kritikát a Kádár-rendszerrel, legfeljebb a kiválasztott képsorokon belül hallható korabeli narrátorok kommentálnák az eseményeket. Így csupán egy ív rajzolódik ki, melyet az előző bekezdésekben már emlegettünk. A Kádár-rendszer kritikáját a függőleges montázs (vagyis a filmhang) révén fogalmazzák meg a széria alkotói, elsősorban a kortárs metanarrációban (azaz a Retró-film készítői által hozzáadott kommentárokból), másodsorban pedig a zenei kommentárokkal, illetve ellenpontozással.

Vallai Péter és Máté Gábor a *Budapest retró*ban még viszonylag tárgyilagosak maradnak, és inkább kedélyes stílusban kommentálják teljesen semleges szöveggel a bevágott képsorokat. A kortárs narrátorok ebben a részben csupán információkat közölnek, nem gúnyolódnak, ironizálnak, s nem mondanak ítéletet a Kádár-korszakról. A *Budapest retró*ban a metanarráció még teret enged a nosztalgikus emlékezetnek, a tisztán retrospektív múltidézésnek. Budapest fejlődéséről beszél, a lakások és a ruhák modernizációjáról, a kávézók elterjedéséről és látogatottságáról stb. Itt még csupán az egyes jelenetek, archív részletek adnak körképet a rendszerről. Például az 1974-es propagandafilmbe, melyben a fiatal Antal Imre csúfolja ki budapesti sze-metelőket, szinte halálos bűnként felmutatva, ha valaki eldobja az elfogyasztott jégkrém műanyagpálcikáját.

Olyan bűn ez, ami miatt le kell követni az egyént: a filmrészletben statisztikát készít a korabeli narrátor arról, hogy ki, melyik utcában dobta el az apró szemetet. Ezáltal a *Budapest retró* burkoltan azt közvetíti nézője felé, hogy a puhadiktatúra milyen kis részletekben jelenik meg. Szinte alig érzékelhető, de jelen van. Azaz a szabadság csak látszólagos, valójából az egyén minden mozzanatára odafigyelnek. Illetve „A pesti divat” rész végén egy, a „modern divatot” kárhóztató beszédet vág be Papp, melyből szintén kipattan, hogy bár a képeken, a felszínen a modern öltözködés széles skálája látható, szabadon ruházhatnak az emberek, ám a színpalak mögött a rendszer rossz szemmel tekint a „bántóan individualista” megjelenésű fiatalokra. Azaz folyamatosan szemmel tartja őket.

A *Budapest retró 2*-ben a kortárs narrátorok már ironizálnak. Azaz feladják semleges pozíciójukat, és kommentálják a prosperitás és a kádárkori idill képeit. Például „A pesti vasárnap” című epizódban az egyik kortárs narrátor a Budai Ifjúsági Parkról beszél, és gunyorosan, eltúlzott arroganciával mutatja be a rendszer propagandabeszédeit imitálva, hogy mi is a célja és a funkciója a helynek. „A szervezők mindent elkövetnek, hogy jampec- vagy huligán kinézetű fiatalok ne tehessék be lábukat” – hangzik a narrációban, melyben a kommentátor a korabeli szónoklatokat imitálva lassan, kimérten, a „jampec” és a „huligán” szavakat megnyomva adja elő a szöveget. Majd a másik kortárs narrátor a hely Belépési szabályzatát olvassa fel tettetett szigorral, miközben a vidáman táncoló fiatalokról láthatunk képeket. A rendkívül sok, mai füllel hallva nevetséges kizáró okot („vászonnadrágban a belépés tilos”, „ízléstelen táncolás”, „nem twist számra történő twistelés”, „egy lánnyal több fiú twistelése”, „fiúk egymás közti twistelése”) a narrátor ironikus hangneme, az előadás gunyoros stílusa teszi még nevetségesebbé. Illetve a kommentár révén lesz egyértelmű, hogy ezeket a jeleneteket miként értelmezze a *Retró*-film befogadója. Vagyis a néző emlékezetét orientálja a metanarráció, a Budai Ifjúsági Park twistpartyjait megjárt egykori fiatal nem viszonyulhat révedhet vissza önfeledt nosztalgiával a táncstek világába, hanem a narrátorok miatt kritikusan kell tekintenie a korszakra. Minthogy, ha szimplán a múltba, egykori fiatalságába révedve részese lenne a KISZ-szórakoztatásban, maga is nevetségessé, az irónia célpontjává válna.

A legkritikusabb szekció azonban a *Budapest retró 2*-ben narráció tekintetében is „A pesti ünnep” című epizód. Egyfelől az irónia itt is több szinten megnyilvánul. Gunyorosan jegyzi meg az egyik kortárs narrátor, hogy „egyetlen vonása a három tavaszi ünnepnek, hogy tavaszra esnek” (utalva ezzel arra, hogy március 15, április 4 és május 1 mennyire más minőségek, meny-nyire különböző státusszal bírnak a magyar társadalomban). „Az ünnep rituáléja az évtizedek alatt semmit sem változik, mindvégig divatban maradnak a pártvezetők és a munkásmozgalom nagy alakjait ábrázoló transzparenszek valamint a budapesti üzemek és intézmények jelképeivel díszített, igen nagy műgonddal,

heteken át kommunista műszakban barkácsolt felvonulási autók” – kommentálja az egyik 1970-es nagy felvonulást a kortárs narrátor, direkt megnyomva az „igen nagy műgonddal, heteken át kommunista műszakokban...” szövegrészt. Majd Farkas Bertalan 1980-as hazatérésének, illetve az őt köszöntő Kádár János üdvözlésének képsorai alatt hallhatjuk a metanarrációt: „délután az úrhajósok meglátogatják a Csepel Műveket, ahol a magyar ipar külföldön is megbecsült termékét, egy-egy Csepel kerékpárt kapnak ajándékba”. Ugyan itt maga a hangnem nem ironikus, viszont a kép és a szöveg tartalma állnak kontrasztban egymással, hiszen felmerülhet a kérdés a nézőben, hogy mi szüksége lehet egy nemzetközi hírnevű úrhajósnek Csepel-biciklire? Az úrhajó után a bicikli mintegy lefokozó, és utal arra, hogy míg Farkas külföldön csúcs-technológiákkal dolgozhat, addig itthon csak biciklizhet.

S ebben az epizódban a metanarráció már közvetlenül is bírálja a rendszert. Efelé tendál például a már idézett „az ünnep rituáléja az évtizedek alatt semmit sem változik” szöveg. De az epizód maga már egy olyan összefoglalóval kezdődik, melyben a kortárs narrátor kifejti, hogy a nagy felvonulások, kényszeredett felajánlások „színesítik” a fővárosiak életét. S hosszan ecseteli, hogy március 15-e nem volt munkaszüneti nap, piros betűs ünnep, a rendszer tartott attól, hogy a magyar a függetlenségi törekvéseket ünnepelje. Vagyis itt már nyíltabban a néző elé tárja a Retró-film: a Kádár-rendszer illegitim, idegen hatalom által támogatott rendszer volt, melyet maga a hatalom ismer el azzal, hogy például március 15-ét tulajdonképpen „megtúrt” ünnepként tartja számon, és csak óvatosan emlékezik meg az 1848/49-es eseményekről (melyek ugyanúgy két idegen, az ország szuverenitását eltipró hatalom, többek között az Orosz Birodalom ellen irányultak, mint az 1956-os forradalom és szabadságharc).

A *Balaton retró* metanarrációja is ezen az irányvonalon halad tovább, s itt már minden megnyilvánulás ironikusra van hangszerelve. Például a felütésben azzal indít a kortárs narrátor, hogy a hatvanas évek elejétől megkezdődött a lottónyereményként kisorsolt társas víkendtelepek építése – kifejezetten kispénzű munkások számára. Illetve megy a saját víkendházak barkácsolása: ócska buszkarosszériából, selejtezett alapanyagokból, szétesett tehervagonokból stb. építenek maguknak az emberek „szedett-vedett nyaralókat”. „Így nyaral a magyar a szocializmusban” – akár ez is lehetne az epizód címe. A narráció egyértelművé teszi, hogy a kádárkori jólét, többek között a balatoni nyaraltatás is mennyire erőltetett propaganda volt. Mindenki nyaralhatott, a hatvanas évektől kezdve egyre többen látogatták a Balatont, ám a luxus-apartmanokat csak és kizárólag tehetősebbek (mint később kiderül: főleg nyugati turisták) lakhatták. A magyaroknak, a Kádár-rendszer „alattvalói”-nak be kellett érnie a hatalom által biztosított szolid körülményekkel (például szakszervezeti üdülők, KISZ-táborok stb.).

A „Balatoni tábor” epizódban a *Balaton retró* kortárs narrátora még

keményebb kritikát fogalmaz meg a táboroztatással, illetve az úttörők, KISZ-es fiatalok nyári építőtáboraival, nyári munkáival kapcsolatban. Például a gyümölcszedés látszólag vidám, jó hangulatú jeleneteit így kommentálja: „a KISZ-es fiatalok nyaraltatása a kevésbé ideologikus, de gyakran riasztó hangulatú építőtáborokban folyik. Az állami gazdaságok kérésére a fiatalok napi 4-6 órában segítik a mezőgazdaságot aktív munkával, de ebből sokszor több kár származik, mint haszon. A félig megdézsmált, félig szét-hajigált őszibarack, meggy vagy paradicsom nem kis gondot okoz a gazdaságoknak”. Vagyis itt a szocialista gazdaságról és nevelésről hangzik el kíméletlen, bár iróniával fűszerezett kritika. Az ifjúságot unalmas munkával kötik le, és dolgoztatják, melyre mintegy válaszul a fiatalok megdézsmálják a termést. Így nemhogy nyerne a mezőgazdaság a diákok kényszerű munkáltatásából, hanem még veszteséges is lesz. (Gazdag Gyula *Sípoló macskakő* című 1971-es satírája ezt a kritikát mintegy meg is erősíti.) A későbbi epizódokban a narrátorok inkább az ironikus kommentároknál, illetve korabeli cikkek felolvasásánál maradnak. Például a táborozások végén a hippik problémája is előkerül, s ennek kapcsán egy 1969-es Nők Lapjában közölt írás kerül elő, melyben a nyaralások elállatiasodásról szólnak a szerző egyszerre aggódó és arrogáns sorai – természetesen a metanarráció direkt emelkedett, erőltetett komolyságú, gunyoros előadásmódjában. S ugyanilyen hangnemben beszél a kortárs narrátor a már említett külföldi turisták veszélyeiről is. Azaz a *Balaton retró*t áthatja az irónia, és a *Budapest retró 2*-höz hasonlóan már ennek metanarrációjában is megjelennek a rendszert direkt bíráló megnyilvánulások.

A *Magyar retró* viszont nagy lépést tesz a Kádár-korszak kritikája felé. A nosztalgikus köd ebben a részben szinte teljesen szertefoszlik, az egyes epizódok arra vannak kihegyezve, hogy leleplezzék – a film állítása szerint – az egyént „kis szabadságok”-kal gúzsba kötő és morálisan korrumpáló puhadiktatúrát. A metanarráció révén a *Magyar retró* minden epizódjában kíméletlenül kritikus a Kádár-rendszerrel, a jelenetezéssel karöltve a korszak negatívumait igyekszik kiemelni. Már az első jelenetben egy megfáradt, idősebb munkásférfi mondja fel gépiesen, majdnem összefüggéstelenül, nehezen érthetően a hatalom propagandáját: Magyarország a munkásosztály hazája, és örül, hogy a sok „ingyenélő bitang gazember” hatalma végre megszűnt a munkásosztály felett. Ez a részlet önmagában is kiábrándító képet rajzol a dolgozók helyzetéről az akadozó beszédű, üres ideológiát visszamondó vasgyári munkással, a kortárs narrátor viszont kiegészíti a képsorokat, összefoglalja, mit is jelentett a hatvanas-hetvenes években munkásnak lenni Magyarországon. Szavában semmi irónia nincs, komoly leleplező szándékkal írja le rosszul működőnek, elvtelennek a Kádár-rezsimet („...egyébként működésképtelen, pazarló, kizsákmányoló rendszer...”), melynek hű alattvalói csak hiszik, hogy jólétben élnek. Valójából – mint a metanarráció igyekszik kihangsúlyozni –

mindenből a legsilányabb minőséget kapták. A „munkaruhák kritikán aluli minőség”-t emeli ki, és szarkazmussal teszi hozzá, hogy „talán nem ártana egy-két divattervezőt is bevonni a munkaruhagyártásba”. Majd rátér arra, hogy a munkásoknak „évtizedekig volt otthona a normális fizikai és érzelmi életre teljesen alkalmatlan munkásszálló”. Azaz éles kontrasztban áll az epizódot nyitó vasgyári munkás és a kortárs narrátor rendszerelemzése. A metanarráció kommentárja arra világít rá, hogy ezek a megvezetett emberek három évtizeden át tévhitben éltek, mert miközben agyondolgozták magukat a minimális „jólétért”, elment felettük az élet, és csupán azokkal nem foglalkoztak, akikért dolgoztak. Ezt a problémát Schiffer Pál *Fekete vonat* (1970) című rövid dokumentumfilmje mellett Kovács Éva *Tükörszilánkok* című tanulmánykötetének egy elemzése taglalja az egyik interjúalany élettörténete kapcsán. Bányai Borbála és Légmán Anna azt emelik ki, hogy az első történetük főszereplője, az egykor sikeres, a rendszerváltás után hajléktalanná vált családapa tulajdonképpen azért nem ápol jó viszonyt gyermekeivel, mert nem apa, csupán családfenntartó volt számukra. Tulajdonképpen végigdolgozta (buszozta) életét, bevallása szerint azért, mert a rendszer jótéteményeiért, lehetőségeiért cserébe dolgozni kellett. Munka az élet – vallotta meg egyszerű életfilozófiáját a hatvanéves férfi.³¹ Papp Gábor Zsigmond műve tulajdonképpen ugyanerre a problémára világít rá a metanarrációval: a rendszer munkacentrikussága gyakorlatilag tönkretette a családi kapcsolatokat.

S említettük már „A magyar gazda” című epizódot is, melyben a kortárs narrátor emeli ki, hogy a magyar falu tradicionális értékei eltűntek a szovjet emlékművek és a szocialista modernizáció (szimbólumai a hidroglóbusz vagy a „kocka ABC”) miatt. A kommentár csak nyomatékosítja, amit a képek is sugallnak, hogy a fejlődés tulajdonképpen rombolás, a régi világ értékeinek elpusztítása. Azaz a narráció itt is értékkel, orientál, a nosztalgikus, pozitív töltező emlékezés ellenében dolgozik.

Természetesen a didaktikus rendszerkritika mellett megmarad a sorozatra jellemző csipkelődés is. „A magyar vircsaft” című epizódban például a kortárs narrátor egy 1976-os Népszava-cikket olvas fel a magyarok alkoholizmusáról, természetesen ironikus hangnemben. Így megváltozik a komolynak szánt esszé szándéka és a sorok értelme is. A metanarráció modorában a „tiltsák be az alkoholt” kijelentés nevetségessé válik, s ismét betekintést nyerünk a rendszer kifinomult akcióiba, melyek révén megpróbálja paternalista módon korlátozni az egyén szabadságát (mintegy gondoskodó szülőként óvja munkásai szabadidejét és pénzét).

Tehát a *Magyar retró*ban már szinte teljesen eltűnik a nosztalgia. Ez a rész ironikus vagy didaktikus rendszerkritikus, múltelemző, vélemény-orientáló kommentárokkal dolgozik, az egyes epizódokban ezek uralják a metanarrációt. Így ebben a Retró-filmben a sorozat végleg feladja semleges pozícióját,

³¹ BÁNYAI Borbála – LÉGMÁN Anna, *A Kádár-rendszerrel semmi bajom = Tükörszilánkok im.*, 231-261.

és a tudományos / publicisztikus / történelempolitikai diskurzus mellé áll, szembefordul az egyszerű nosztalgiával, a társadalom kollektív emlékezetével. Azaz a hivatalos emlékezetet, a Kovács Éva által említett metanarratívához csatlakozik.

Tulajdonképpen a *Magyar retró 2* tovább viszi az első rész örökségét, viszont jóval mérsékeltebb, visszafogottabban kritizál. Például „A magyar város” epizódban jobbra burkoltabb irónia jellemzi a sorozatot, és a narrátor helyett inkább a képek, illetve a zene beszél. „A magyar falu” című szekcióban már ismét korszakelemzés következik, jóllehet, a TSZ-esítés képeit és az ezzel kapcsolatos „történelemórát” humoros tévéreklám előzi meg. Ám ezután a metanarráció beszámol arról, hogy 1957-1961 között megindult a TSZ-esítés második hulláma, mely bár nem volt nyíltan erőszakos, mint az ötvenes években, azonban a rendszer kifinomultabb módszerekkel kényszerítette a parasztokat termelőszövetkezetekbe. Vagyis kontextualizálja a film a modernizáció képeit és a látszólagos vidéki idillt, árnyalja a propaganda-felvételeket, akár az első részben, itt is kiemeli, milyen ára volt a téészesítésnek. Ezt leszámítva viszont az epizódot (és a többit is) inkább képi poénok és a narrátor ironikus megjegyzései uralják. Így a *Magyar retró 2*-n az érezhető, amit Papp Gábor Zsigmond jó néhány, már idézett interjújában kihangsúlyoz: nem gúnyolódni vagy ítélkezni szerettek volna. A *Magyar retró* után e szándék érvényesítése végett térhettek vissza a mérsékeltebb rendszerbírálathoz a második részre. Persze ettől még a *Magyar retró 2* sem válik nosztalgiafilmmé, már csak a zenahasználat miatt sem.

Összességében így megállapítható, hogy a kortárs narrátorok kommentárja, azaz a metanarráció olyan plusz jelentést ad az archív felvételek szekvenciáinak, jeleneteinek, mely által még egyértelműbbé válik, hogy a Retró-filmek a Kádár-rendszerre komplex módon, kritikus hozzáállással emlékeznek vissza.

Zenahasználat

Mint már utaltam rá, a Retró-sorozat harmadik fontos formai komponense a zenahasználat. Papp Gábor Zsigmondék korabeli slágerek legjavát megidéznek Koós Jánostól, Aradszky Lászlótól, Szécsi Páltól, az Illéstől, az Omegától, az Apostoltól, a Hungáriától vagy a P. Mobiltól. A zene mintegy összefogja a képi anyagot, a narráció mellett uralja a dokumentumfilm epizódjait. Ám funkciója közel sem pusztán a hangulatfestés. A *Balaton retrótól* kezdve az alkotók igyekeznek kiírni a számok címeit, és e résztől a klasszikus dalokat, rockslágereket kifejezetten előtérbe tolják, azaz montázsszekvenciák alatt lejátsszák a számokat majdnem teljes hosszukban. Sőt, egyenesen zenei kommentárként funkcionálnak az egyes klasszikusok. A zene az utolsó három Retró-részben hozzátesz a képekhez, kiegészíti a jeleneteket vagy ellenpontozza a felvételeket. Azaz az alkotók a slágereket is hasonlóképp használják, mint a narrációt:

ironizálnak a zeneszámokkal, a dalszövegek segítségével ítéletet mondanak a Kádár-rendszerről.

A *Balaton retró* mindjárt Felföldi Anikó „Nekem a Balaton a Riviéra...” című számával kezd, melynek dallamai vidám, színes, balatoni fürdőzős képeket festenek alá. Aztán az önmagában ártatlan dal után rögtön rátér a kortárs narrátor annak ecsetelésére, hogy milyen olcsó megoldásokkal próbálta a rendszer a magyarokat a Balatonra csábítani, és a „magyar tenger”-nél tartani, illetve, hogy a saját vizeken evező családok miből barkácsoltak maguknak viskót, hogy legalább e tónál tölthessék a nyarat. Így a dal ebben a kontextusban megszűnik ártatlannak, nosztalgikusnak lenni. A „Nekem a Balaton a Riviéra” ebben a környezetben, a képekkel és a kortárs narrációval együtt arra utal, hogy a Kádár-korszakban az embereknek nem nagyon volt más lehetősége a nyaralásra, minthogy az igazi Riviéra a korlátozott külföldi utazás (és persze a nyugati körülményekhez mérten meglehetősen alacsony magyar átlagfizetés) miatt elérhetetlen volt. A balatoni nyaralás mintegy pótmegoldás – miként a rendszer megannyi intézkedése. Jóllehet, a tavat és környékét turistacsalogatóvá tették a hatvanas évek folyamán, így még tehető NSZK-vendégek is a „magyar tenger”-t választották nyaralásuk helyszínéül. De azért a magyar Riviéra csak nem a francia Riviéra, miként ebben az új kontextusban meglehetősen keserűnek ható dal is firtatja.

Ironikus kommentárként funkcionál Vörös István és a Prognózis „Megvár a Balaton” című száma ugyanennek az epizódnak a végén, mikor a Balaton és a főváros közt kiépült autópálya (illetve egy darabig annak csak a fele) túlzásfoltóságán élcelődik a film. „Megvár a Balaton! / És ahogy múlik az idő, s jön fel a nap / Úgy fokozódik a hangulat. / Van aki ordít, van aki mutogat: / Félre az útból, de hülye vagy!”. A zeneszám és a lefulladt, az út szélén „javítás alatt álló” járművek képei együtt szintén a rendszer, illetve a társadalom kisserősítését hangsúlyozzák: a hatalom mindenkit rászabadít a Balatonra, de nem tudják időben befejezni az autópályát, az „alattvalók” pedig egymást marják a lassú haladás gerjesztette feszültség miatt.

A „Balatoni turizmus” epizódban pedig a beidézett dalszöveg már kifejezetten negatív fényben tünteti fel a Balatont, és a szocialista balatoni nyaralást. Kovács József 1968-as „Hol a Bala-Balaton?”-ja itt, ebben a közegben csípős rendszerkritikává válik. „Alig lép át a határon, már fürkészi, hogy hol a tó / Sugárzó arccal körülnéz és kérdi reszketőn, félig érthetőn, ó / Hol a Bala-Balaton / a nagy fogalom / Na lássam már a csodát / és ugrom bele, bele / Erre vártam én regén már” – szól a dal első fele az utazós képek alatt. A dal végére pedig eljön a csalódás, mely ellenpontozza a vidám, illetve idilli balatoni képeket, és módosítja is a jelentésüket. „Na, végre rá is talált már / de hiába van ott a tó, / Olyan telt, mint egy medence / Így szól hát mérgesen / most mi lesz velem, ó [...] Mint a sós hering, / annyi az ember / Jaj, ez nem kell / Ó, te drága magyar tenger / Ez hát a Bala-Balaton”.

A dal és a képek feszültségéből kipattan a Balaton felfuttatásának ellentmondásossága. Belföldi és külföldi turistaparadicsommá fejlesztik a tó környékét, mindenki a magyar tengerhez megy (és tud) menni nyaralni, így az az élvezhetetlenségig túlszűfolt lesz. Így a jólét és a rendszer paternalizmusa a visszájára fordul, hiszen a kikapcsolódás helyett csak az embertömeg miatti kiábrándultság marad.

A *Magyar retró* szókimondóságához és kritikusságához méltó módon a *Balaton retró*éinál sokkal rebellisebb számokat választottak ki az alkotók. A munkások életét bemutató gyári képek alá például Kovács Kati „Lépj már le a futószalagról!” refrénű 1977-es dalát vágják be Pappék. A bőszen szerelő, gépek mellett dolgozó munkásoknak szól a szöveg, miszerint „nem vagy kis csavar egy gépben”. A *Magyar retró* ezzel is a kortárs narrátor mondataira erősít rá, hogy a Kádár-rezsim tulajdonképpen kizsákmányolta, elszürkítette, elbutította munkásait propagandájával, és beépítette „gépezetébe”, saját mására „teremtette újjá” az embereket. A zene kiegészíti a metanarrációt, és szembe helyezkedik a képpel: a mozgó alkatrészek, a sürgő-forgó, valóban robotként a berendezések közé olvadó dolgozókkal ellentétben megállásra, kitörésre buzdít.

Ironikus ellenpontként tűnik fel „A magyar gazda” epizódban a Skorpió és a Mikrolied vokál együttes „Paradicsom” (1974) című száma a paradicsombetermelés képei alatt. „Paradicsom, paradicsom / Savanyú lé / Savanyú a lakodalom [...] Piros héj / Keserű bél” – hangzik a szövegben. Az előző jelenet alatt a kortárs narrátor becsmérelte a rossz minőségű szocialista konzerveket, feldolgozott zöldséget / gyümölcsöt, most pedig a képeken látható piros, gusztusos paradicsomot becsmérli le a film az ironikus szám segítségével. Ezzel egyfelől ellenpontozza a hozzá tartozó jelenetet, ugyanakkor kiegészíti az ezt megelőzőt, illetve a metanarrációt. A „piros héj / keserű bél” részzel tulajdonképpen ugyanazt állítja a szocialista árucikkekről, mint a kortárs narrátor: legfeljebb külsőségekben elfogadhatók.

A *Magyar retró 2* miskolci szekvenciájában evidens, hogy a P. Mobil „Miskolc” című száma bődul fel. Az alkotók közvetlenül a propagandafilm korabeli narrátorának szavába vágják be a rockslágert, miközben egy munkás a képen önti a forró acélt. „Acélváros, nehéz, szürke nappalok” – hangzik a refrén, melyet közvetlenül kétszer egymás után megismételnek a filmben, a városi életet bemutató jelenetsor alatt. Járókelők, villamos, totálképek a panelrengetegről, játszadozó gyerekek, napsütés – szemben az Acélváros „nehéz, szürke nappal”-aival. Ellenpontozza a dal a propagandaképeket, melyek épp, hogy Miskolc nagyszerűségét hivatottak reklámozni (az acéltermelés jelentős hányada itt folyik – hangsúlyozza a korabeli narrátor), ám a P. Mobil klasszikusával együtt mintegy belép a város „jelene”, valósága az archív felvételek közé. A korabeli filmek élhető, míg a rockszám gyanús, riasztó helyként ábrázolja, éneкли meg Miskolcot.

(„Valaki már rég aludna, hogyha tudna / Valaki még asztalnál ül, a sörét issza / Néma, hideg éjszakában lopakodva / Sötét házak árnyékában megyek vissza” – szól tovább a dalszöveg, melyet már nem idéztek be a Retró-sorozat készítői.)

„A magyar ifjúság” című epizódban ezzel szemben a képhez ironikus kommentárt fűznek az Omega és a Zé-Gé együttes számai. Mint már korábban említettem, a szekció utolsó felében olyan propagandafilmekek jelennek meg, melyekben a „rebellis” frizurájú ifjúságot piszkálta a rendszer. Az Omega „Azt mondta az anyukám, hogy nem tetszik a frizurám” című dala a Csa-ládi Lap már említett cikkének ironikus felolvasása után, és Kázmér vizsgázós története előtt hangzik el, miközben az archív felvételen hosszú hajuktól, copfjuktól a fodrásznál éppen megfosztott, egyenfrizurájú lányok tűnnek fel. Míg a Zé-Gé „Bárcsak nőne szakállam...” című száma alatt fiatal, borotválkozó (vagy inkább: borotvált) fiúk láthatók, majd közvetlenül ezután ugyanezek az ifjak elegáns öltözetben, szakáll nélkül, rövid hajjal lányokkal táncolnak. Mindkét rövid zeneszám átütő jelenet a Kádár-rendszer paternalizmusára világít rá. Hangsúlyos, hogy mind a lányok, mind a fiúk valaki által vannak megnyírva / megborotválva, azaz e filmfoszlányokból, a zenével úgy tűnik, mintha valójából akarataik ellenére lennének a társadalom „normális” tagjává változtatva. Az Omega számában direkt is megjelenik a szülő – gyermek viszony, mely a hatalom és alattvalói kapcsolatát képezi le. A szocialista erkölcsökkel, mint a Családi Lap cikkéből is megtudhatjuk, szemben áll a szakáll és a hosszú hajviselet, mindenkinek ugyanúgy kell kinéznie, különben rebellisnek számít. A Zé-Gé száma és a vele párhuzamosan pergő képek pedig továbbfejlesztik mindezt a kritikát, és ironikus ok-okozati viszonyt teremtenek. Persze itt ellenpontosítva, hiszen a számban pont azt éneklik, hogy a szakállal lehet nőket csábítani, míg a képen pont az ellenkezőjét látjuk ennek az állításnak. Vagyis itt a fiatalok valódi vágyképe és a hatalom által sugallt fiatalideál ütköznek össze a kép és a zene egymás mellé állítása révén. Ahogy a zene és a kép tartalma ellentmondanak egymásnak, úgy a kádárkori fiatalok jelentős hányada is lázadt a szakállviselettel és a hosszú, szembe lógó hajjal egyenemberré formáló rendszer ellen.

Régen minden rosszabb volt?

Látható tehát, hogy a Retró-sorozat tagjai a *Magyar retró 2* felé haladva egyre komplexebb filmekké válnak, egyre nagyobb igény van bennük a Kádár-rendszer valóságának bemutatására, komplex elemzésére, illetve a tudományos diskurzussal szinkron értelmezésére. Azaz tulajdonképpen úgy válnak a Retró-filmek egyre rendszerkritikusabbá, ahogy a Kádár-rendszer mint kibeszéletlen trauma és vitatott, ellentmondásos politikai rezsimről egyre több tudományos cikk és tanulmánykötet keletkezik.

Másképp fogalmazva: Papp Gábor Zsigmond filmjei részről részre szorosabban kötődnek a 2010-es évek felé haladva egyre markánsabb tudományos, hivatalos konszenzushoz a Kádár-korszakkal kapcsolatban.

Mindezt a *Budapest retró 2*-től kezdve három szinten érik el a sorozat részei. Egyfelől egymással ütköztetik a kiválasztott archív felvételeket: megmutatják a fejlődést, ugyanakkor bevágnak a korszakról elemző dokumentumfilmeket, problémafilmeket, vagy olyan híradó / reklám-részleteket, melyek ellentmondanak az előző jelenetnek, vagy kifigurázzák azt. Másfelől a képet és a hangot ütköztetik az alkotók a Retró-filmekben. Egyfelől kortárs narrátorokat alkalmaznak, akik iróniával imitálják a korabeli propaganda-komentátorok negédes stílusát, vagy a cikkek szigorú hangvételét, illetve (kiváltképp) a *Magyar retró*ban didaktikusan elemzik és megítélik a Kádár-korszakot. Másfelől az alkotók korabeli slágereket vágnak be a narrációk után, összekötő montázsszekvenciák alá, melyek kiegészítik a képek tartalmát és a kortárs narrátorokat, a metanarrációt, s ellenpontoszák az archív felvétel jelenetsoarának történéseit.

Így elmondható, hogy a Kádár-korszak emlékezete a Retró-sorozatban koránt sem nosztalgikus. Papp Gábor Zsigmond filmjei sokkal inkább az aktív felejtésben, azaz a múltfeldolgozásban, a múlt komplex elemzésében vesznek részt. Ennek ellenére persze Papp művei megidéznek a kádárkori, egykori fiatalok élményeit, viszont nem engedi az emlékezőknek a kritikátlan múltidézt, többek között velük is megpróbálja megértetni a széria részről részre egyre direktbben, hogy a Kádár-korszak nem egészen tejfel-mézzel folyó Kánaán volt, a jólétért drága árat fizettek az emberek és gyermekeik, unokáik is. Bár a *Budapest retró* sem mellőzi a kritikát, be-beszúr egy-egy ironikus képi kommentárt az alkotógárda egy-egy ellenpontoszó jelenet bevágása révén, ám ez az epizód még inkább semleges múltidézt hajt végre. A második rész már öntudatosabb, kritikusabb, „A pesti ünnep” részben ironikus kommentárt fűz az ünnepekhez, és megemlíti a március 15-i megemlékezések problémáját – de még nem tolja előtérbe zenei anyagát. A zene csak a *Balaton retró*tól fog komoly hangsúlyt kapni, mely részben már szinte mindegyik epizódban ironikus kommentárt fűz a kortárs narrátor és a korabeli slágerdal a képen látottakhoz, árnyalva ezzel a balatoni (illetve az egész szocialista) idillt. A legdirektbb, a rendszerkritika perspektívájából nézve a legradikálisabb rész a *Magyar retró*, melyben a kortárs narrátor következetesen elemzi a korszakot, és a második résszel együtt zenei eszközökkel is lerántja a leplet a Kádár-rezsimről. A *Magyar retró 2* némileg higgadtabbá válik, és visszatér a *Budapest retró* koncepciójához, viszont még ennél a résznél is túlsúlyban marad a kritikai múltelemzés.

Vagyis a Retró-sorozat a társadalom nosztalgiája felől indul el a történelemtudomány komplex elemzéséig. Maga a széria is a történészekhez, társadalomtudósokhoz csatlakozik, és egymás mellé teszi a Kádár-rendszer jó és rossz tulajdonságait.

Ugyanakkor a metanarráció hangneme, a kortárs narrátorok révén a *Magyar retró* felé haladva egyre inkább publicisztikussá válik, a Kádár-rendszer pedig egyre inkább az illúziók világává, zseniális megtévesztő gépezetet mű-ködtető puhadiktatúrává alakul a Retró-filmek emlékezetében.

„Mindig azt szoktam mondani, hogy több retrót már nem csinálok, de háromévente mindig elkap a gépszíj. Téma és anyag bőven van, még újabb 15 évig biztosan tudnék ilyen filmeket csinálni. Viszont hiába jó játék elkészíteni a Balaton retrót vagy a Magyar retrót, nem ezeket tartom a dokumentumfilmek munkásságom legfontosabb darabjainak.” – vallotta Papp Gábor Zsigmond az egyik interjúban.³² Lehet, hogy a rendező munkásságának ezek nem a legfontosabb darabjai, és az is lehet, hogy a magyar filmtörténetben sem érdemelnek kitüntetett státuszt. Viszont a Kádár-korszak kollektív emlékezetét tekintve igen is rendkívül fontos filmek a Retró-sorozat tagjai, minthogy a kritikátlan Kádár-nostalgiaival szembehelyezkedve nézőiket arra készítetik, hogy meglássák a színes-szagos reklámok árnyoldalát, és észrevegyék, hogy a „vidám barakk” is barakk volt a viszonylagos jólét ellenére. Különösen fontos ez most, mikor egyszerre emlékezünk az 1848/49-es szabadságharcot követő 1867-es Kiegyezésre és az '56-os forradalom és szabadságharc utáni 1957-es véres megtorlásokra, melyekre Kádár János felépítette a maga, magyar társadalomra kényszerített 1963-as „kiegyezés”-ét is.

³² Szűcs Gyula, „Még 15 évig tudnék retrófilmeket csinálni”, http://index.hu/kultur/cinematix/2014/01/27/pgzs_interju/

NEKÜNK A BALATON A RIVIÉRA



BALATONI HÉTVÉGE A GELLÉRTBEN

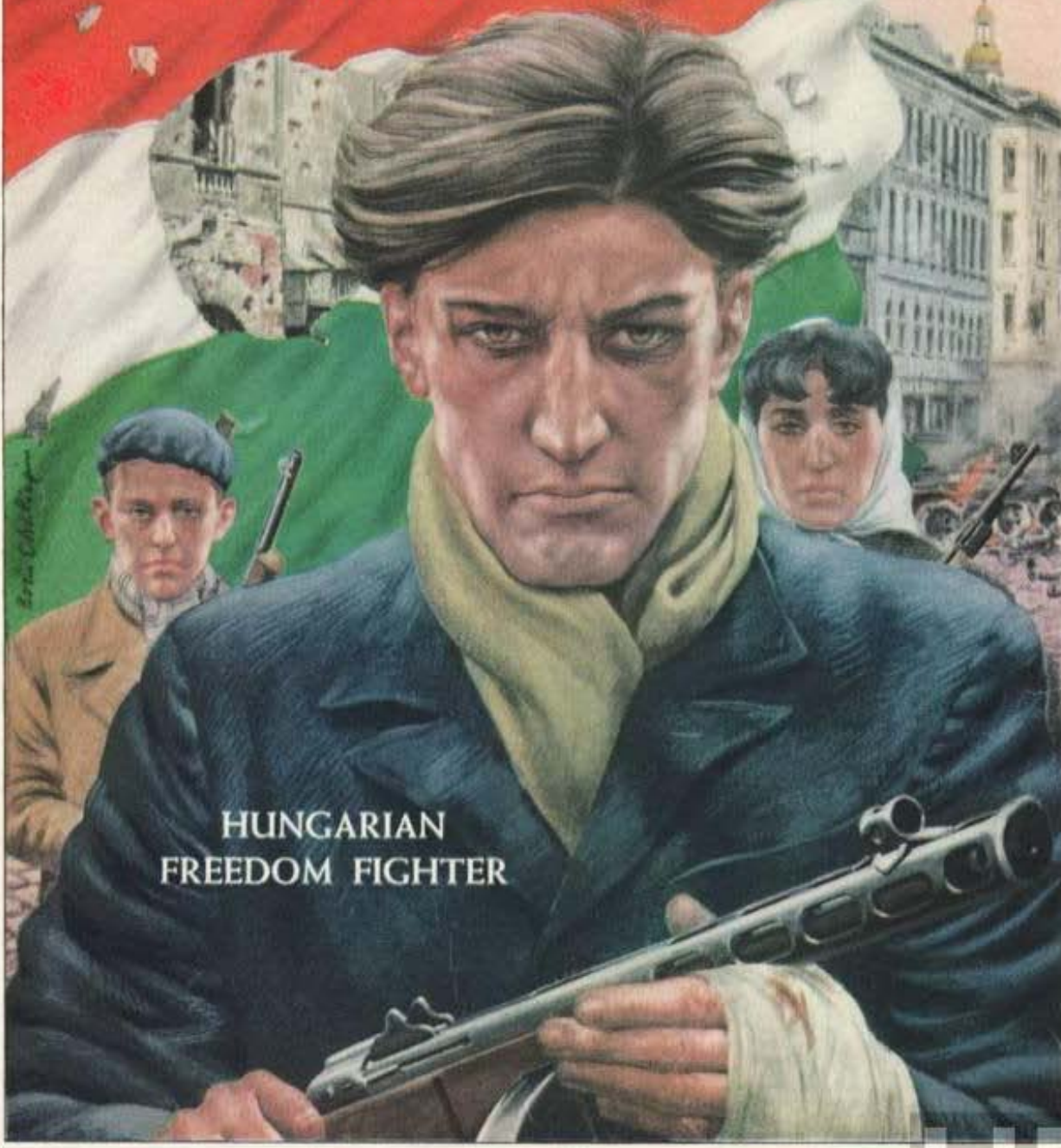
TWENTY CENTS

JANUARY 7, 1957

MAN OF THE YEAR

TIME

THE WEEKLY NEWSMAGAZINE



HUNGARIAN
FREEDOM FIGHTER

\$6.00 A YEAR

VOL. LXIX NO. 1

Gelencsér Gábor

Politikai ideológia - szerzői poétika

Az új hullám '56-képe¹

1.
Az 1960-as évek magyar új hullámának legfontosabb vonása az európai modernizmus poétikai eljárásainak átvétele, azaz a szerzői filmstílusok irányzatszerű kibontakozása. Az évtized közvetlen előzményeiből, illetve a magyar filmgyártás intézményrendszeréből és politikai kontrolljából következően azonban az új művészi formák megjelenésével sem lép ki filmművészetünk a korszak politikai erőteréből: a művek jórésze, a kánonképző, az új hullámot fémjelző alkotások közül pedig szinte valamennyi továbbra is történelmi, társadalmi, ideológiai kérdésekkel foglalkozik. Ezt várja el és szorgalmazza az állami filmgyártás politikai irányítása – de erre törekednek maguk az alkotók is. Csakhogy mindkét fél korrigálni igyekszik a hatvanas éveket megelőző rossz emlékű korszakot, az ötvenes évek szocialista realizmusát. A kultúrpolitika az Aczél György által már 1957-ben előterjesztett alapelvek mentén² a hatvanas évek elejétől a gyakorlatban is egyre megengedőbbé, liberálisabbá válik, s mint ilyen, ha nem is a legfontosabb, de bizonyosan a leglátványosabb, igen hatékony támogatója lesz a kádári konszolidációnak. Az európai modernizmustól pedig egyáltalán nem idegen a politikai aktivizmus és elkötelezettség, amelynek sajátos műfaja (esszéfilm) is kialakul, egyik formájának, a parabola a kialakítása pedig Jancsó Miklós nevéhez fűződik.³ Így mindenekelőtt az új hullámos, azaz pályakezdő, fiatal generáció (Jancsó mellett, Gaál István, Szabó István, Kósa Ferenc, Sára Sándor), valamint a modernista formákat átvevő, ötvenes években elindult középgeneráció (Máriássy Félix, Fábri Zoltán, Herskó János, Várkonyi Zoltán, Makk Károly, Kovács András), sőt alkalmanként még az idősebb, elsősorban a szórakoztató filmben jeleskedő idősebb nemzedék tagjai (Keleti Márton, Gertler Viktor) nem lépnek ki a politikai diskurzusból, a modern formák segítségével viszont elhagyják e diskurzus rossz emlékű,

¹ Az 1956 és a szocializmus (Válság és újragondolás) című konferencián (Eszterházy Károly Egyetem, Eger, 2016. szeptember 8–10.) elhangzott előadás szerkesztett változata, amely az *'56, te suhanc. Az 1956-os forradalom és szabadságharc magyar játék-, tévé-, animációs és kísérleti filmek tükrében* című kötet számára készült (szerk. Szűk Balázs, Debreceni Belvárosi Művelődési Ház – Főnix Könyvműhely, Debrecen, 2017).

² A közismert „3 T”; lásd Révész Sándor, *Aczél és korunk*, Sík, Budapest, 1997, 82.

³ Az esszéfilm műfajához és a politikai modernizmushoz lásd Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*, Palatinus, Budapest, 2005, 140–142 és 370–401; Jancsó és a modernizmus kapcsolatához lásd Kovács András Bálint, *A film szerint a világ*, Palatinus, Budapest, 2002, 301–306.

propagandisztikus, szocialista realista hagyományát, s átlépnek a hatvanas évek reformista politikai diskurzusába.

Az átlépés természetesen nem zökkenőmentes, politikai eredményei pedig relatívok, s ezt igen jól szemléltetik az 1956-os témájú, illetve a forradalom napjait érintő filmek. A mából visszatekintve a „reformista” filmek politikai bátorsága más színben tűnik fel, mint a maga korában. Egyfelől a politikai cenzúra továbbra is működik; szó sincs arról, hogy bármit ki lehetne mondani. A tabuk jórésze épp 1956-hoz kapcsolódik: a hivatalos politikai diskurzus szerint ellenforradalom történt, továbbá a szovjet csapatok jelenléte megkérdőjelezhetetlen. Másfelől az alkotók – hogy mennyire belső meggyőződésből vagy kompromisszum eredményeképpen, az a megvalósuló filmek szempontjából mindegy – elfogadják a kádári konszolidáció nyújtotta lehetőségeket, bíznak a reformokban, s ennek szellemében alakítják ki politikai mondanivalójukat. E tekintetben az '56-hoz kötődő filmek megint csak reprezentatívak.

Kósa Ferenc *Tízezer nap*ját kivéve egyik sem nevezi forradalomnak 1956-ot (Kósa 1965-ben forgatott filmjét ezért csak két évvel később, 1967 tavaszán mutatják be); az októberi események legkényesebb pontjait sokszor ügyes (vagy ügyeskedő) dramaturgiai fogásokkal kerülik el az alkotók; a forradalom egyik (!) kiváltó okaként jelzett ötvenes évekbeli dogmatizmus hibáját pedig már a korabeli politika is elismeri, az ezt korrigáló konszolidáció viszont egyértelműen pozitív üzenetként jelenik meg a filmekben. Csakhogy ami ma már igen egyoldalúnak hat, az a hatvanas évek reformista közegének – meglehetősen naiv, kényszeres – reményéből fakad, s amelyből majd 1968 fog végképp kiábrándítani. (Természetesen ettől a politikailag mégoly korlátozott reformista szemlélettől élesen elválnak a közvetlenül 1956 után születő, valóban pártvonalas „ellenforradalmi” filmek.) Az új hullám reformista politikájának, s benne a korabeli filmek 1956-képének politikai megítélésekor mindenesetre érdemes ezt a körülményt is szem előtt tartani.

Ha az átlépés politikai szempontja után annak poétikai gyakorlatára vetünk egy gyors, áttekintő pillantást, ott már jóval egyértelműbb a kép: a hatvanas évek magyar új hullámában a modern művészet mindhárom nagy alapelveivel (szubjektivitás, absztrakció, reflexivitás⁴) találkozunk. Az absztrakció elsősorban Jancsó paraboláiban ölt a modernizmus számára eredeti, később rangos követőkre találó formát, míg Kovács András az esszéfilm műfajában alkot fontos filmeket az 1968 körül időszakban (az esszéizmus másik, Magyar Dezső nevéhez kapcsolódó változata az *Agitátorok* betiltása, majd a rendező emigrációja miatt láthatatlan, s így folytatás nélkül marad). A szubjektivitás a flashback-technikát „tovább fejlesztő”, az időrendet egyre radikálisabban felbontó elbeszélési módban jelenik meg. E forma több alkotót és korszakot érint, így a modernista formák közül ez válik a legelterjedtebbé a magyar film

⁴ Kovács, *A modern film irányzatai, im.*, 87.

történetében.⁵ Végül a legkevésbé népszerű a reflexivitást megvalósító eljárás, noha erre is találunk példát már az új hullám korszakában Sára Sándor *Feldobott kőjének* zárlatában.

A magyar új hullám sajátos vonása, „a modernista poétika és a reformista politika egymásra találása”⁶ különösen jól szemléltethető tehát a modernista poétika legelterjedtebb formájának, az időrendfelbontó elbeszélésmódnak, valamint a reformista politika legkényesebb tematikájának, 1956 ábrázolásának metszetében. Mindez annál is inkább így van, mivel a közvetlenül a forradalom után és az új hullám korszakában (1963 és 1969 között) készült, történetük egészével vagy részletével 1956-ról szóló filmek szorosan kötődnek az időrendfelbontó elbeszélésmódhoz. Tanulmányomban e kapcsolat mibenlétét vizsgálom, majd következtetéseket próbálok levonni e modernista forma politikai jelentéséről.

2.

Először is lássuk az új hullám befejezéséig ívelő időszak 1956-tal foglalkozó filmjeinek korpuszát! Az elsőnek, Révész György 1957 legvégén bemutatott *Éjfélkor*-jának igen különleges a státusa: poétikai és politikai szempontból egyaránt az új hullámos filmekhez kötődik, azaz időrendfelbontó elbeszélésmódot használ, s a több évet átfogó családtörténetben csak az egyik, igaz, a konfliktust motiváló epizód a forradalom, illetve az, hogy '56 szilveszterén a disszidáláson töprengő házaspár színész férje végül a maradás mellett dönt. Csak ezután következnek a forradalom megtorlásából „logikusan” következő, az ellenforradalmi propagandát a szocialista realizmus stílusában közvetítő „vonalas” '56-os filmek: az önállóan bemutatott, ám írójuk (Dobozy Imre), rendezőjük (Keleti Márton) és összefüggő családtörténetük (idősebb és ifjabb Csendes Imre) alapján szorosan egymáshoz kapcsolódó *Tegnap* (1959) és *Virrad* (1960), valamint Fejér Tamás rendezésében *Az arcnélküli város* (1960). E filmek szüzséje az októberi és novemberi napokra koncentrálódik, a konfliktusok jellege kizárólag politikai, legfeljebb a szereplők családi kapcsolatrendszere miatt kíséri mindezt személyes motiváció (Keleti két filmjében). A lassan kibontakozó kádári konszolidáció azonban nem forszírozza a hasonló

⁵ Lásd ehhez az 1956-os filmeket is érintő korábbi tanulmányomat: Az emlékezés formái és az emlékezet politikái. Az emlékezés mint a történelmi-politikai identitás keresés időrendfelbontó narratív formája a Kádár-korszakban és továbbélése a posztkommunizmus időszakában, *Apertúra*, 2016/nyár, <http://uj.apertura.hu/2016/nyar/gelencser-az-emlekezes-formai-es-az-emlekezet-politikai-az-emlekezes-mint-a-tortenelmi-politikai-identitaskereses-idorendfelbonto-narrativ-formaja-a-kadar-korszakban-es-tovabbelese-a-posztkommunizmus/>. Az időrendfelbontó elbeszélésmód szorosan kapcsolódik irodalmi művekhez. Ezekhez a részben szintén 1956-os témájú filmekhez lásd a *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* című monográfiám *Az emlék: más* című fejezetét (Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2015, 236–250.).

⁶ VARGA Balázs, *Párbeszédnek kora. A hatvanas évek magyar filmje* = RAINER M. János (szerk.), *Hatvanas évek Magyarországon*, 56-os Intézet, Budapest, 2004, 430.

szemléletű filmeket, ahogy a szocialista realizmus sematizmusa és propagandisztikus ideológiája sem tér vissza. A Kádár-rezsim ehelyett a felejtés politikáját választja⁷ – amelyre egyfajta válaszként értelmezhetők az új hullám korszakában készült '56-os filmek: Herskó Jánostól a *Párbeszéd* (1963), Fábri Zoltántól a *Húsz óra* (1965), Kósa Ferencről a *Tízezer nap* (1965/67), Szabó Istvántól az *Apa* (1966) és a *Szerelmesfilm* (1970) és Keleti Mártontól a *Történelmi magánügyek* (1969).

Az 1956-tal foglalkozó új hullámos filmek közös vonása, hogy a forradalom eseménye a történet epizódja, amely vagy az időrendfelbontó elbeszélés mód segítségével flashbackként és/vagy több évtized történetét elbeszélő családregénynarratíva fejezeteként fogalmazódik meg. Mindkét poétikai eljárás a *személyes történetet*, illetve a *személyes emlékezést* állítja szembe a kádári felejtéspolitikával. Továbbá ugyanez az eljárás arra is alkalmas, hogy kikerülje a hivatalos ellenforradalmi emlékezetpolitikát, azaz ne foglalkozzon a forradalom valódi tartalmával, hanem azt elsősorban magánéleti konfliktusokat generáló eseményként tárgyalja, illetve egy hosszabb folyamat egyik állomásaként „rejtse el”. Utóbbi kétségtelenül része a kádári konszolidáció politikájának, hasonlóan a visszaemlékezések jelenében vagy a családtörténetek utolsó, szintén jelen idejű fejezetében megfogalmazódó kiegyezéshez a korabeli politikai rezsimmel. Ami történt, megtörtént, akárhogy is volt, de zárjuk le a múltat, s tekintsünk bizakodva a jövőbe – sugalmazzák a filmek. Mindez tekinthető egyfajta megalkuvásnak vagy legalábbis kompromisszumnak, ám egészen a rendszerváltozásig más módon aligha készülhettek volna filmek 1956-ról. Ha viszont a mérleg másik serpenyőjébe azt tesszük, hogy az alkotók filmjeikkel egyrészt nem a rendszer hivatalos emlékezetpolitikáját támogatják, másrészt a személyes (emlékezet)történetet állítják a kádári kompromisszumos/konszolidációs felejtéspolitikával szemben, akkor érzékelhetővé válik e filmek politikai teljesítménye – kétségkívül a hatvanas évek reformparadigmájának keretén belül.

⁷ Átfogó elemzés olvasható erről GYÖRGY Péter, *Az amnéziaterápia: A Kádár-korszak fausti egyezsége* című tanulmányában (= *Uő, Apám helyett*, Magvető, Budapest, 2010, 17–69.). Film és kollektív emlékezet témájának monografikus áttekintését nyújtja MURAI András alapvető munkája a *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után* (Szombathely, Savaria University Press, 2008), továbbá a szerző újabb, a kollektív emlékezet megteremtésében az archív felvételek használatát vizsgáló tanulmányai, amelyekben az itt érintett időrendfelbontásos narratív eljárásra is kitér (Történelem-puzzle. Archív és fiktív, *Filmvilág*, 2015/10. 11–13.; Újrahasznosított felvételek. 56-os filmdokumentumok a kora Kádár-rendszer nyilvánosságában, *Korall* 65. [2016], 78–89.) A Kádár-rendszer kollektív amnéziára alapozott emlékezetpolitikáját számos egyéb filmtörténeti kutatás érinti, így például Török Ferenc *Apacsok*-ja kapcsán GYŐRI Zsolt, *Indiánok és téeszelnökök: két esettanulmány az államszocializmus „boncasztaláról”* című írása (= GYŐRI Zsolt – KALMÁR György [szerk.], *Tér, hatalom, identitás viszonyai a magyar filmben*, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2015, 106.).

3.

Mi teszi személyessé ezeknek a filmeknek a történetét és elbeszélésmódját? Az új hullám korszakában készült '56-os filmek felében alkalmazott családregegy-narratíva nem igényel különösebb magyarázatot: ez a modell a kritikai realizmus irodalmi hagyománya szellemében ábrázolja a társadalmi folyamatokat személyes sorsokban. Az ütköztetést, persze, megkönnyíti, ha a hősök foglalkozásuk, meggyőződésük révén exponálják magukat a társadalmi térben, így konfliktusaikban minduntalan összefonódik a köz- és a magánélet. Sokatmondók ugyanakkor az arányok, a hangsúlyok, hiszen a szocialista realizmus korszaka is bővelkedik a családtörténetekben (lásd például Máriássy Félix korabeli filmjeit, a *Szabónét* és a *Kis Katalin házasságát*), ahogy a sematikus '56-os filmekben, a *Tegnapban* és a *Virrad*-ban is jelen van a családi szál. Csakhogy itt a konfliktus szerkezetében jól látható az alá és fölé rendelési viszony, méghozzá a politikum javára. Az új hullámos filmekben mindez kiegyenlítődik. A *Párbeszéd*ben erőteljes a főhős házaspár politikai motivált-sága, ám ez mindvégig egyensúlyban marad magánéleti konfliktusukkal, pontosabban fogalmazva az 1945-ben induló és a korabeli jelenig, azaz 1963-ig ívelő történet konfliktusrendszerének dinamikája a magánéleti szál erősödését mutatja a politikai rovására, ezzel is kifejezésre juttatva a konszolidáció eredményét. A fordulópont ebben a folyamatban épp 1956, amelyet a film poétikai megoldása is kiemel – de erről majd később. A családregegy-narratíva másik példája a *Tízezer nap* hasonló jegyeket mutat a Széles család, valamint Széles István és Bánó Fülöp barátságának harminc évet átfogó történetével. A stilizált képi világ és a dialógusok ugyan a kritikai realista nagyregény helyett inkább a ballada műfaja felé közelítik a filmet, ám a forradalom mint a harmincéves történet egyik epizódja, illetve a személyes sors és a társadalmi változások szoros egymásra vonatkoztatása, továbbá a keretes szerkezet és az ifjú Széles István jelen idejű, a konszolidáció programját hirdető hitvallása tekintetében a *Tízezer nap* is pontosan beilleszthető az '56-tal foglalkozó új hullámos filmek sorába. Csupán a családregegy-narratívát képviselő filmek harmadik darabja, a *Történelmi magánügyek* számít kivételnek, amennyiben Keleti Márton filmje műfaji alapokon nyugszik, nevezetesen vígjáték. Mindezzel együtt a forradalom ábrázolásának az új hullámos filmekre emlékeztető narratív megoldása itt is igen figyelemreméltó (az októberi napok rövid epizódként jelennek meg a több évtizedet átfogó történet folyamatában), a műfaji megközelítést pedig egyszerűen a rendező személye magyarázza.

Poétikailag jóval összetettebben fogalmazódik meg a személyesség az időrendfelbontó filmekben. Önmagában a flashback szerkezet eleve az emlékező személyét és az ő személyes emlékezetét exponálja. A hatvanas évekre már jócskán konvencionális eljárás a modernista stílusnak köszönhetően fontos változáson esik át: a szubjektum előtérbe állítása után magát a szubjektivitást, vagyis nem csupán az emlékezőt és az emlékezés tárgyát,

hanem az emlékezés mentális folyamatát is ábrázolja. Ennek eszköze egyfelől a flashback „kiterjesztése”, másfelől a flashback „elbizonytalanítása”. Előbbi azt jelenti, hogy a visszaemlékezők és a visszaemlékezések száma egyaránt megtöbbszöröződik, utóbbi pedig azt, hogy a jelen-múlt váltás pillanata jelöletlen marad. A kettő eredőjeként az idősíkok és a nézőpontok megtöbbszöröződnek, határaik pedig elbizonytalanodnak. Mindez elvezethet a jelen-múlt határvonalainak teljes feloldódásáig, azaz a szubjektív tudatfilmig.⁸ A magyar film ilyen filozófiai távlatokig nem merészkedik, a tudatfilmek terén is megmarad a társadalmi jelentés közegében (az egyetlen fontos kivétel Huszárik *Szindbádja*), ám ezt a jelentést alapvető módon árnyalja, politikai értelemben radikálisan újra értelmezi, mindenekelőtt az '56-ot érintő filmekben.

E forma legjellegzetesebb képviselője Szabó István, aki már első filmjében, az *Álmodozások* korában elhelyez egy kvázi történelmi flashbacket, amikor hőseit a moziba vezeti híradót nézni (a történelmi múltidézésben '56-os dokumentumok is helyet kapnak), majd már a hetvenes évek elején a jóval radikálisabb tudatfilmes eljárással dolgozó *Tűzoltó utca 25.*-ben, amely voltaképpen a kollektív emlékezet filmje. A kettő között készült *Apa* és *Szerelmesfilm* a hagyományos flashback-szerkezetből kiindulva jut el a szubjektív tudatfilmig: előbbiben a valós visszaemlékezések az apa alakja köré szőtt fantáziaképekkel keverednek, az utóbbiban a visszaemlékezések valóságossága nem sérül, viszont megsokszorozódnak az idősíkok és elmosódnak az idősíkváltások. 1956 mindkét filmben személyes epizódként kap szerepet: az *Apában* Takó a politikailag meggyanúsított szülő elképzelt hősiességével szembeállított, valódi (ám végül feleslegesnek bizonyuló) hőstettet hajt végre a nemzeti színű zászló megszerzésével a lövöldözésektől hangos utcán; a *Szerelmesfilm* Jancsija hasonlóan veszélyes helyzetbe kerül a kedvesével, miközben kenyérért állnak sorba. A visszaemlékezés mellett 1956 a történelem és az egyéni sors – az egész Szabó-életművön végig vonuló – összefüggését fejezi ki: az *Apában* a felnőtté válás meghatározó stációja, a *Szerelmesfilm*ben szintén az ifjúkor vége, hiszen a párt a forradalom választja el egymástól, amikor bukása után a lány disszidál, a fiú ellenben marad, s újra találkozásukkal végképp lezárul életük '56-ig tartó közös szakasza.

A családregény-narratíva és a flashback-szerkezet szubjektivitást kifejező törekvését szintetizálja a *Húsz óra*, amely így az új hullámos '56-os filmek poétikai centrumában helyezkedik el – nem véletlen, hogy ebben a filmben fogalmazódik meg legnyilvánvalóbban a Kádár-korszakot „igazoló” konszolidációs politikai jelentés. Hasonló mondható el a *Párbeszéd*ről is, csakhogy ott ez nem érvényes a film egész szerkezetére, csak – azazhoggy épp – az 1956-os jelenetre.

A *Húsz óra* húsz év történetét meséli el 1945 és 1965 között négy falubeli barát tragikus sorsa keretében. A húsz év kiemelkedő történelmi eseményei,

⁸ Kovács András Bálint mentális utazásként írja le ezt a formát (Kovács, *im.*, 127–136.).

a földosztás, majd az erőszakos téeszésítés, az ennek és a dogmatikus politikának a következményeként ábrázolt forradalom, s végül a megbékélésről szóló jelen mindvégig több visszaemlékezés nyomán, nem kronologikus időrendben, jelöletlen idősíki- és nézőpontváltásokkal, számos, a klasszikus flashback konvencióját sértő megoldással kap helyett a film elbeszélőszerkezetében. A drámai csúcspontot jelentő '56-os jelenetek, a barátjára lövő „ellenforradalmáré” és a forradalom leverése után visszatérő dogmatikus funkcionárius gyilkos bosszújáé, részleteiben többször felvillannak, előbb pars pro toto-ként, azaz nehezen értelmezhető módon, majd végül tágabb, s így már világos narratív összefüggésükben. Sajátos Elnök Jóska visszaemlékezése az őt ért atrocitásra: az elbeszélés jelenében a téesz vezetőségi ülésén vagyunk, ahol szóba kerül, vajon mennyire szereti őt a tagság. Erről eszébe jut az '56-os inzultus, amikor a forradalmárok csoportjában legjobb barátja emel rá fegyvert. Visszaemlékezését hagyományos módon jelzi a ráközelítő kamera, majd a múltbeli eseményt kommentáló képen kívüli narrátorhangja. A lövés jelene-tét követően ugyanazt a narrációt folytatja, csak hogy a jelen idejű kép már nem a vezetőségi ülést mutatja, hanem teljesen más szituációt, még hozzá in medias res: az elnök az eset után nyomozó újságírónak idézi fel a történeteket. S immár e *másik* jelenetből ismét visszatérünk ugyanahhoz a múltbeli eseményhez, amelynek flashbackje már korábban elindult, hogy immár láthassuk a lövés pillanatának előzményét, a teljes jelenetet a házában meghúzódó, családját féltő elnökkel és az ellene vonuló forradalmárokkal. S mindehhez hozzá kell még tenni, hogy a lövés rövid eseménye korábban is többször felvillant, bizonytalan státusú falshbackként, eredeti, csak később kifejtett kontextusából kiragadottan.

A *Húsz óra* család- (pontosabban) barátságtörténete teljes mértékben alárendelődik a politikának: a négy egykori nincstelen paraszt konfliktusa az 1945 és 1965 közötti eseményekből fakad, személyiségük mindebben anynyi szerepet kap, hogy motiválja különböző ideológiai beállítottságukat. A *Húsz óra* azonban nem lélektani, hanem történelmi dráma; nem az emberi sorsot ábrázolja a történelem viharában (mint Szabó), hanem a történelem viharait – emberi sorsokban. A *Húsz óra* radikális időrendfelbontó elbeszélésmódja hasonlóképpen teljességgel alárendelődik a hatvanas évek konszolidációs politikájának, amennyiben az elmúlt húsz év eseményeit többféle nézőpontból ábrázolja, így a korszak valamennyi politikai ágense elmondhatja a maga igazságát, ugyanakkor a relatív igazságok sokaságából kiemelkedik Elnök Jóskaé, aki pedig nem más, mint az ötvenes éveket megszenvedő, ám 1956-ban hitét nem vesztő, a hatvanas évek újrakezdése mellett ügködő konszolidációs politika kádere. Az ő magatartása tehát megegyezik a korszak hivatalos ideológiájával, igazságának a modernista időrendfelbontó eljárással történő relativizálása mégis – ahogy Radnóti Sándor írja a filmről szóló 2006-os értekezésében – olyasfajta eredményre vezet,

„amit valaha (Friedrich Engels nyomán) a realizmus diadalának neveztek”.⁹

A családragény- és a flashback-narratíva a *Párbeszéd*ben is érintkezik egymással, csakhogy nem a történet egészében, hanem csupán egyetlen részletében – igaz, ez épp 1956-ot és a konszolidációs jelent érinti, önmagában véve pedig kivételesen radikális politikai jelentést fogalmaz meg. Érdeemes tehát ezt a jelenetet részletesebben elemezni.

A film a koncentrációs táborból szabaduló hősnő jelenetével indul: hazaérkezése után első útja a romos fővárosban a Magyar Kommunista Párt irodájába vezet, ahol megismerkedik leendő férjével. Innen lineárisan folytatódik a mozgalmár házaspár története a fényes szellők lobogásától a koncepciós perek kiábrándító „közjátékán” át egészen 1956-ig. A forradalmat azonban a film „átugorja”: az asszony azokban a napokban otthon betegeskedik, ráadásul minderről csak a történet időrendjében jóval később, a korabeli jelenben bonyolódó események flashbackjéből szerzünk tudomást. '56 tehát egyrészt epizód a majdnem két évtizedet átfogó családtörténetből, másrészt flashbackként a személyes „emlékezetpolitika” része. Az '56-os jelenet a korban egyedülálló képi és hangdokumentumokat idéz, így (név nélkül, s nem a saját hangján) Nagy Imre november 4-én hajnalban elhangzott rádióbeszédét.¹⁰ Ezzel azonban nem ér véget a film politikai radikalizmusa. Önmagában fontos, itt külön nem tárgyalandó tabusértés a koncentrációs táborból szabaduló, majd a kommunistákhoz csatlakozó zsidó hősnő – a kádári amnéziapolitikának szintén áldozatul eső – története,¹¹ illetve politikai identitásának bemutatása, amelyet vizuálisan a tábor felszabadító szovjet tankok képe fogalmaz meg (s amelynek „folytatásaként” a hazatérő árván maradt lány rögtön belép a pártba). Visszatérve az '56-os flashback-jelenethez: betegeskedő hősnünk Dunára néző ablakából látja a Margit hídon bevonuló szovjet tankokat, amiről egy újabb, azaz belső flashbackben felidéződik benne a film expozíciójában látható jelenet a koncentrációs tábor kerítésén átgázoló szovjet tankról. Mindkét jelenet fikatív, a rendező nem archív felvételeket használ, ám a korábbi archívokhoz fogható, sőt azokon is túllépő politikai jelentése van a '45-ös felszabadító és az '56-os elnyomó szovjet tankok párhuzamának, amely tehát egy „megduplázott”, az emlék emlékeként megjelenített flashback-narratívában kap helyet.

4.

Befejezésül térjünk vissza a családragény-narratívát és időrendfelbontást alkalmazó új hullámos filmek előzményére, a forradalom elfojtását követő hónapokban forgatott *Éjfélkor* című filmre. Révész György munkájának flashback-szerkezete jóval konvencionálisabb, mint a későbbi modernista filmeké, ahogy politikai állásfoglalása sem mondható forradalminak – de ellenforradalminak sem, amelyet a témán túl az '56-os új hullámos filmekhez hasonlóan támogat

⁹ RADNÓTI Sándor, *Határesetek. '56-os filmek. Élménybeszámoló = Uő, Az Egy és a Sok. Bírálókat és méltatásokat, Jelenkor, Pécs, 2010, 306.*

¹⁰ MURAI, *Újrahasznosított felvételek, im., 85.*

¹¹ Vö. GELENCSÉR, *Láthatatlan történet. Magyar film és a holokauszt, Filmvilág, 2014/10. 7.*

a személyesbe oltott politikai jellegű konfliktus, a több évet átfogó családre-gény-narratíva, valamint az ezt elbeszélő nagyívű visszaemlékezés. Az pedig, hogy az '56-os eseményeket „kikerüli” a történet – hőseink ekkor éppen a Balatonnál nyaralnak –, ahogy láttuk, a későbbi, jóval bátrabb *Párbeszéd* sze-replőivel is „megesik”. Az *Éjfélkor* szubjektivitása még kétségtelenül külső, tárgyszerű, a történelmi konfliktusban az egyéni sorsok alakulására vonatkoz-tatott szubjektivitás, s nem interiorizálódik, nem hangsúlyozza a film sajátos eszközeivel az emlékezés mentális folyamatát, ahogy ezt a modernista '56-os filmek teszik. De hogy is tehetné ezt 1957-ben, amikor még Alain Resnais is csak készül a *Szerelmem*, *Hiroshima* és a *Tavalay Marienbadban* forgatására! Ám önmagában a flashback-szerkezet és a családre-gény-narratíva épp ele-gendő indok ahhoz, hogy az *Éjfélkort* a magyar új hullám fontos előképének tartsuk – megkockáztatom – nemcsak az '56-os téma, hanem az időrendfel-bontó forma három tucatnyi filmet számláló, a hatvanas–hetvenes–nyolcvan-as éveken átívelő teljes korpuszának tekintetében – sőt, még azon is túl.

A szorosabban vett '56-os téma és az időrendfelbontó-szerkezet új hullámon túlmutató összeforrottságát jelzi, hogy a rendszerváltozás idején készült, a forradalmat immár a korábbi cenzurális kötöttségek nélkül áb-rázoló Zsombolyai János- és Makk Károly-film hasonló poétika elvet követ, amelynek következtében *A halálraítélt* és a *Magyar rekviem* az új rendszer (meg)emlékezés-filmje lett. Ezzel szemben a hatvanas évek '56-ot érintő új hullámos alkotásainak a szubjektivitást emlék(ezés)ként kifejező szerzői po-étikája, nevezetesen a családre-gény- és időrendfelbontó flashback-narratíva a kádári amnéziapolitika ideológiája ellenében tett politikai állásfoglalásnak tekinthető. A Kádár-korszak utániak az emlékezés mellett – az új hullámosak a felejtés ellen; az újabbak a rendszerváltozás hivatalos diskurzusa mellett – a régebbiek a Kádár-rendszer hivatalos diskurzusa ellenében fogalmazznak. S hogy melyik korszak filmjei teszik ezt esztétikailag magasabb színvona-lon – nos, úgy tűnik az erre adott egyértelmű válasz is a magyar filmtör-ténet sajátos vonására irányítja a figyelmet. De ez már újabb filmtörténe-ti kérdések felvetéséhez vezet – még mindig az '56-os filmek apropóján.

Alex Mărgineanu

Răzvan Enciu

Ovidiu Schumacher

Susanne Bormann

UTAZÁS APÁNKKAL

Anca Miruna Lăzărescu filmje



FILMFEST MÜNCHEN 2016
Új Német Mozi-díj - a zsűri különdíja a legjobb filmzenéért
One Future-díj: külön dícséret

JANUÁR 19-TŐL A MOZIKBAN

JAMESON CINEFEST 13. MISKOLCI NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL az Art Mozik Németkői Szövetsége díja (CICAE-DÍJ)

AS A COMPANY HUNGARY SZERK. / SZÁVA A FILMALLEE PRODUKCIÓK / A STRADA FILM / ANIMAGE FILM STUDIO / A BAYERISCHER RUNDFUNKIARTE / A CHIMNEY / A FILM VÁST / A BER FILM & TV SZERK. / SZÖVEGELŐKÖZÖSÉVEL
#RÖZSÉNYEK: ALEX MÁRGINEANU · RĂZVAN ENCIU · OVIDIU SCHUMACHER · SUSANNE BORMANN · MANUEL KLEIN · DÓRU ANA · MARCELA NIȘTOR · LUTZ BLOCHBERGER · ANA ULARU
A FORGATÓPÁLYÁKAT JAVASZTOTTÁK: ANCA MIRUNA LĂZĂRESCU PRODUKCIÓK · CHRISTIAN STANGASSINGER · MARI DAN DÎTEANU · HANS-JÜRGEN WEISSBERGER (BFS) · A FOTÓKÉPESZTŐSÉGET PETTER ALBERT ÉS DARIUS FERENC
TALÁLKOZ: SZAKÁCS GYÖRGY · SZLÁVIK JÚLI · NAGY DEVENYI TAMÁS · A SZERKÖZÖSÉGET DAVID LINDNER LEPORDÁ SZERKÖZÖSÉGET HUBERT VON SPRETT · NATALIE LAMSDORFF · MONIKA LORKOWICZ
TÁRSERKÖZÖSÉGET ANCA MIRUNA LĂZĂRESCU ROMÁNIAI LEK · PRODUKCIÓK: FLORENTINER ONEA KÖRÖKÖZÖSÉGET · MAXIMILIAN VETTER · FREDRIK ZANDER · JESSICA ASK · LOVAS NÁNDOR
DANIEL MITULESCU · TASCHLER ANDREA · GĂTĂLIN MITULESCU PRODUKCIÓK · VERONA MEIER · DAVID LINDNER LEPORDÁ
TÁMOGATÓK: VON CENTRUL NATIONAL AL CINEMATOGRAFIEI ROMANIA · EURIMAGES · FILMFERNSHFONDS BAYERN · MAGYAR NEMZETI FILMALAP · BEAUFTRAGTE DER BUNDESREGIERUNG FÜR KULTUR UND MEDIEN · MAGYARORSZÁGI FILMSZAKMAI AÖKÉKÖZVEZMÉNY · DEUTSCHER FILMFÖRDERFONDS · DEUTSCHE FILMFÖRDERUNGSANSTALT · CREATIVE EUROPE PROGRAMME MEDIA · BALKAN FUND

Tizenkét éven aluliak számára nem ajánlott **12**



Benke Attila

„A múlt hibáiból tanulva jobb emberré válhatunk”

Interjú Anca Miruna Lăzărescuval, az *Utazás apánkkal* rendezőjével

Anca Miruna Lăzărescu *Utazás apánkkal* (*Die Reise mit Vater*, 2016) című filmjét már a 2016-os miskolci Jameson Cinefest Filmfesztiválon is láthatták a magyar nézők, 2017. januárjában pedig országosan is bemutatták a rendezőnő szatirikus és melankolikus road movie-ját. Az *Utazás apánkkal* Anca Miruna Lăzărescu, illetve édesapja személyes tapasztalatait ültette át a sztoriba, mely természetesen csak elsődleges szinten egy útifilm, amúgy súlyos kérdéseket tesz fel mind a kelet-európai múlttal, mind a Nyugat és Kelet, illetve az emberi életet befolyásoló ideológiákkal kapcsolatban. Szocializmusról, kapitalizmusról és a film személyes, családi hátteréről kérdezte Benke Attila Anca Miruna Lăzărescu rendezőnőt.

Benke Attila: *Az Utazás apánkkal hősei Romániából Nyugat-Németországba utaznak, s a családot a valóságban is elhagyta Romániát Németországért 1990-ben, a rendszerváltás után. Miért döntöttek úgy a szülei, hogy Nyugaton jobb lesz?*

Anca Miruna Lăzărescu: Igen, ez a történet az apám egykori történetén alapszik. Habár közönségtalálkozó alkalmával titkolóztam, és a nézőket ösztönöztem, találják ki, melyik lehet édesapám, de most elárulom, hogy ő a kisebb, azaz a forrófejű Emil, nem Mihai, a racionálisabb orvosfigura. Annak idején nagyon nehéz döntés volt apám számára, hogy menjen vagy maradjon Németországban. Aztán végül visszamentünk Romániába, de később nagyon megbánta, felemlegette ezt a döntést. Otthagyta Nelit, a szerelmét, akiért visszamegy a filmben is, végül nem ő lett az édesanyám. És végre rájött, hogy Ceaușescu nem egy másik Dubček. Persze ekkor már túl késő volt, mert Romániában kellett élnie. Így 1990-ben, mikor ismét lehetett szabadon utazni, azonnal felpakoltunk, és anyámmal és velem Németországba utazott. S ezúttal ez az utazás nagyon is meg volt szervezve, nem voltak tankok az utunkban, nem vakációnak volt álcázva, akár a filmben. Ez bizony nyílt emigráció volt.

B.A.: *Ma is Németországban élsz?*

A.M.L.: Igen, igen. Mikor 11 évesen odaköltöztünk, mögöttem volt egy romániai gyerekkor, és filmrendezőként is visszatértem szülőföldemre, előző filmjeim (*Déva titka*, Bukarest-Berlin) is Romániában játszódtak. Sőt egy román állampolgárral házasodtam össze, két gyerekem született tőle, és gyermekeimet is úgy neveltük, ahogy nagyapám és apám tette: románul és németül is tanítottuk őket. Úgyhogy elég sokat utazom, ingázok Németország és Románia között.

B.A.: *Akkor ez a történet pont úgy zajlott a valóságban is, ahogy a moziban láthatjuk?*

A.M.L.: Igen, pontosan ezért dedikálom a történetet az apámnak, mert ez az ő sztorija volt, ő inspirált engem az *Utazás apánkkal* elkészítésében. Annyit még hozzátennék, hogy azért mégsem teljes mértékben feleltethetők meg a karakterek a rokonságom tagjainak. William persze a nagyapám volt, de Mihai és Emil úgymond együtt teszik ki az édesapámat. Emil sokkal inkább fekete-fehér figura, Mihai viszont komplexebb jellem: túl fiatal még ahhoz, hogy feladja, ám túl öreg ahhoz, hogy higgyen a csodákban, mint Emil. Ráadásul Mihainak a hiányzó édesanya szerepét is be kell töltenie. És azért az apám nagyon hasonlított Mihaira is, mivel neki egyedül kellett összetartania a saját családját. De minden más pontosan úgy történt, ahogy a filmben láthatjuk: látták az átvonuló tankokat, rostokoltak a táborban, kiruccantak az NSZK-ba.

B.A.: *Ha jól tudom, ez az első egészestés nagyjátékfilm, az Utazás apánkkal előtt dokumentumfilmeket készítettél. Miért döntöttél úgy, hogy most jöhet egy játékfilm a dokuk után?*

A.M.L.: Igen, bár ott van még a *Csendes folyó* (Apele tac, 2011), mely egy rövid fikciós történet. Nem hiszem, hogy mindig így lesz ez. A játékfilmekkel persze több nézőhöz eljutok, de úgy vélem, nagyon ritkán láthatunk igazán jó dokumentumfilmet. Emlékszem, annak idején egy dokut forgattam tornászokról, ez volt a *Déva titka*, mely egy híres dévai tornászképzőről szólt. Ebben a filmben gyerekekkel dolgoztam, nagyon imádtam őket, viszont az szemet szúrt nekem, hogy nagyon sokat szenvedtek a forgatás alatt, ami egy dokunál persze izgalmas mint filmes alapanyag, de számomra túl fájdalmas volt látni gyerekek kínlódását. A dokumentumfilm morális problémákat is felvet, és úgy éreztem, én ezeket nem tudom jól kezelni egyelőre. Mi az, ami még megengedhető filmben, és mi az, ami már nem – ezek nagyon nehezen megválaszolható kérdések. A játékfilmzés sokkal könnyebb ennél, mert én írom a forgatókönyvet, én döntöm el, meddig mehetünk el, én irányítom a színészeket stb.

Ám a dokumentarista stílusnak továbbra is nagy rajongója maradtam, szeretem a kézikemarát, a hitelességet.

B.A.: Ha már a dokumentarizmusnál tartunk, egy román származású rendezőnő esetében meg kell kérdeznem: mennyire vállalsz eszmei és szakmai közösséget a román újhullám alkotóival?

A.M.L.: Nagyon becsülöm a román újhullámos alkotókat, főleg, hogy a román közönség egy kemény dió, mivel nem nagyon érdeklik őket a román filmek – még az sem hatja meg a nézőket, hogy a hazai filmek nagyon sok díjat nyernek, és nemzetközi szinten is jelen vannak...

B.A.: ...akkor nagyon hasonló a helyzet, mint Magyarországon.

A.M.L.: Bizonyára. Pedig azzal te is egyetértesz gondolom, hogy a nemzetközi filmkultúra elismerései egy ország számára elképesztően fontosak. S amúgy szívem-lelkem a román kultúrához kötődik, nagyon szeretem Cristian Mungiuékat, és sokszor úgy gondolkodom, filmezek, mintha Romániában filmoznék, dolgoznék. Mikor Németországban a filmiskolában tanulni kezdtem, rendkívül sok stílus hatott rám, például a müncheni iskoláé, így azért az én stílusom sokban különbözik az újhullámosok minimalista, nyers filmjeitől. Én kicsit líraibb szeretek lenni, bár a cinema verité sem vetem meg, ez az *Utazás apánkkal* esetében is látszik.

B.A.: Most egy kicsit evezünk más vizekre. Az Utazás apánkkal tulajdonképpen egy szatirikus-melankolikus road movie, melynél nagyon fontos a történelmi háttér. Mit gondolsz, miért foglalkoznak olyan sokat a kelet-európai rendezők (különösen a románok, csehek és magyarok) a közelmúlttal?

A.M.L.: Mi kelet-európai származású rendezők egy nagyon erősen ideologizált közegben születtünk, dogmatikus múlt áll mögöttünk. Ez nyilvánvalóan befolyással van a mai napig arra, hogyan viselkedünk és gondolkodunk. Mindannyiunk kemény és nehéz oktatásban részesültünk. Életünk erősen be volt szabályozva. Persze másfelől volt részünk sok szeretetben és gyengédségben is a szülői ház révén. A Nyugatnak egészen más tapasztalatai vannak, főleg a forró hatvanas-hetvenes években. Míg itthon még a nyolcvanas években is testi fenyítést alkalmaztak a tanárok sokszor, addig Nyugaton 1968-ban többek között éppen ezellen a poroszos oktatási rendszer ellen lázadtak fel a diákok. A filmben ez a két kultúra ütközik össze. Jóllehet, ezt a mai világot még inkább nehéz megérteni, Kelet-Európában és másutt is. Nagyot csalódtam az utóbbi pár hónapban, nem hittem volna, hogy a kelet-európai mentalitás ilyen. Gondolok itt a menekültekkel szemben tanúsított magatartásra.

Én sem tudom pontosan, hová tartozok, egyaránt érzem magam németnek és romának, ugyanakkor egyiknek sem. Inkább európai lennék. Németországban élőként eleinte büszke voltam arra, hogy Angela Merkel kiállt a menekültek mellett, és bevállalta, azt mondta, meg tudjuk csinálni, be tudjuk fogadni ezeket az embereket valamilyen módon. Persze Merkel is nagyon sok hibát követett el, de az alapvető emberségesség, az emberi szellem sajátossága ez lenne ideális esetben, hogy segítjük embertársunkat. Ám még a családi körömben is csalódnom kellett, hogy mennyire előítéletesek a menekültekkel szemben, ami azért is abszurd, mert mi magunk is bevándorlók vagyunk, hiszen 1990-ben Romániából Németországba emigrált a családunk. Sokak számára mindegy, mi történik velük: elégnek, az óceánba fulladnak vagy embertelen körülmények között vegetálnak – csak segíteni ne kelljen rajtuk. És Kelet-Európa is elfelejtette, milyen a Vasfüggöny mögé zárva, másodoszályúnak lenni. Ez pedig meghatározza a személyiséged, a gondolkodásmódod egy életre. Apám mindig is azt mondta, amit Mihai is érzett a filmben: mi kelet-európaiak vagyunk, mi kevesebbet érünk itt, Németországban. És ma fordult a kocka, most mi vagyunk a helyiek, a befogadók, és mások jönnek ugyanúgy segítségért, mint a mi családunk akkor, 1968-ban és 1990-ben. S ez benne van az emberekben: ha már velünk másodrangúként bántak, akkor mi is így fogunk tenni másokkal. Bennünk van ez a félelem, hogy ezek az emberek mások, el fognak tőlünk venni valamit. Ezért a múlt megértése nagyon fontos volt számomra, mivel a múlt hibáiból tanulva jobb emberré válhatunk. Ha képes vagy korrigálni a szülők generációjának hibáit, akkor juthatsz el erre a szintre.

B.A.: Na és miért '68 és a „prágai tavasz” az Utazás apánkkal vezérmotívuma?

A.M.L.: Ez nem választás volt részemről, egyszerű véletlen. A családom tényleg éppen akkor ment ki Németországba 1968-ban, mikor a tankok Prága felé indultak, hogy elfojtsák a reformokat. Ekkor nyílt lehetősége apámnak, hogy utazhasson, ekkor nyíltak meg a határok. Veszélyes játék volt, de 48 óra alatt lehetősége volt átmenni.

B.A.: Akkor a te feladatod csak az volt, hogy hiteles legyen a korrajz. Habár te és én sem éltünk eleget a szocializmusban, hogy azt közvetlenül megtapasztaljuk. Milyen kutatásokat végeztél ennek érdekében?

*A.M.L.: 11 éves koromig ebben éltem azért, így sok dologra emlékszem a nyolcvanas évek Romániájából. Például a tábor, ahol az *Utazás apánkkal* hősei is kényszerpihenőt tartanak a német határon, valójából éppen a romániai általános iskolám Temesváron, itt vettük fel a németországi jelenetet. A szoba, ahol odaadja Mihai a konyakot a határőrnek, nem más, mint a régi osztálytermem. Németországba pedig olyan társadalomba érkeztem, mint Mihaiék:*

úgy tűnt, teljes a szabadság a román állapotokhoz képest. Jóllehet, ez azért nem teljesen így van, Németországnak is meg van a maga keresztje, de 180 fokot fordult velem a világ, mikor kiköltöztünk. Ez a történet bennem volt. A '68-as diákmozgalom, a berlini fal lebontása és a többi. Ez a tapasztalat mind kötődik hozzám: egy szocialista országból jött lány, aki egy szuperkapitalista ország kultúrájával találkozott – mint Mihai a filmben.

B.A.: Tehát akkor nem volt nehéz számodra felidézni a korszakot?

A.M.L.: Persze amúgy nagyon sok kutatást végeztem. A hitelesség kulcsfontosságú volt számomra. Ugyanakkor meg kell őrizni a balanszt a hitelesség, a ténybemutatás és a történetmesélés között. Író-rendezőként elsősorban drámai történetet kell előadnom. Így az „igazság”-ot sokszor háttérbe kell szorítani. De ezzel nem volt problémám, úgy érzem, az Utazás apánkkal sztorijában is meg tudtam tartani a balanszt a hitelesség és az izgalmas történet között.

B.A.: Ha már szóba jött '68. Mi magyarok nem jó szívvel tekintünk vissza 1968-ra, már ha egyáltalán érdekel minket, mi történt akkor, hiszen '68-ban magyar csapatok is részt vettek a „prágai tavasz” elfojtásában. Na és milyen volt a román '68?

A. M. L. Nagy különbségek voltak a két ország között a nyolcvanas években, mikor meglátogattuk Budapestet, összehasonlíthatatlan volt a magyar és a román valóság. De azt hiszem, 1968-ban még közelebb állt egymáshoz Románia és Magyarország. '68-ban Ceaușescu még csak 3 éve volt hatalmon, nagyon sokan hittek benne, s neki is rengeteg ötlete, elképzelése volt a jövővel kapcsolatban. Nem mondanám, hogy forradalmárnak tűnt, de az nyilvánvaló volt, hogy a hatvanas évek szabad légkörében Ceaușescu szeretett volna minél távolabb kerülni a szovjet blokktól. Jó szocialista vezetője akart lenni egy jó szocialista társadalomnak, és nem a Szovjetunió kistestvérének szerepében szeretett volna tetszelegni. Az emberek tehát lelkesek voltak, főleg Ceaușescu nagy '68-as beszéde után, melyben elítélte a Varsói Szerződés prágai invázióját. Ahogy Emil a filmben, úgy az emberek többsége is hitt abban, hogy Ceaușescu majd más lesz, mint a többi diktátor. Csak miután megjárta Kínát a hetvenes évek elején, s látta a kínai példát, azután változott meg radikálisan Ceaușescu. Nagyon sokat elvett a diktátor ezután Romániától, nyomorba taszította, lerombolta az országot. De a hatvanas években azt mondhatjuk, voltak románok, akik még büszkék is voltak arra, hogy Ceaușescu vezeti Romániát, és az ő országából származnak.

B.A.: *Az apafigura, vagyis a te nagyapádról mintázott William egykori szocialista élharcos volt, ő nyilvánvalóan a kiábrándulás hőse. Ám mikor megérkezünk Nyugat-Németországba, az Utazás apánkkal főszereplői radikális fiatalokkal találkoznak, akik a kapitalizmust kárhozzátják. Mit gondolsz, szerinted is mindkét gazdasági-politikai ideológiai rendszer elbukott?*

A.M.L.: Igen, ezt megerősíthetem. A nagyapám Románia elsőszámú szocialistái közé tartozott. A barikádokon harcolt, mondhatjuk. A kommunista fordulat után, mikor a Román Kommunista Párt bekebelezte a szociáldemokratákat, nagyapámat kizárták a Pártból, és emiatt rettenetesen összetört, kiábrándult a rendszerből. S hiába maradt később is hithű szociáldemokrata, soha többet nem csatlakozhatott a Párthoz, mondjuk ő sem szeretett volna, tehát az utálat nem volt egyoldalú. Avagy ez arra volt jó bizonyíték, hogy az ideológia csak színjáték, minden kizárólag a hatalomról szólt és szól. Ki uralkodik kin – ez a lényeg, legyen szó szocialistákról vagy kapitalistákról. Hová tűntek a valódi szocialista eszmék – mindig is ezt kérdezte magától nagyapám. S mikor a filmben Mihai és barátnője, az aktivista Ulli beszélgetnek, és Mihai azt mondja, hogy az emberek soha nem változnak meg, azok szinte szóról szóra az én gondolataim. Mihai ezért kicsit az alteregóm is az *Utazás apánkkal* történetében. Azt gondolom, hogy ez a szocialista utópia nem emberekre van méretezve. Mi, emberek egészen másra vágyunk, mint amit a szocialista rendszerek szerettek volna, vagy legalábbis megvalósítottak. Jóllehet, ennek ellenére magam is reménykedek a változásban.

B.A.: *No, és mi a helyzet a kapitalizmussal?*

A.M.L.: Nos, nem gondolom, hogy a szocializmus és a kapitalizmus a kulcskérdések. Nem az ideológiák a hibásak, hanem az emberek, ők követnek el hibákat. Az a benyomásom, hogy nincsenek igazából rossz emberek, csak jók, de az ideológia sokakat félrevezet. Mint ez a „másodosztályúak vagytok” érzés, melyet sokan táplálnak, mint például a török Erdogan. Ki az erősebb? Ki a hatalmasabb? Az, aki falakat épít – ezt sugallják a mostani nagyvilági történések. „Megmutatjuk a másiknak, hogy kik vagyunk”.

B.A.: *Akkor te is úgy gondolod, kevés dolog változott csak 1989 óta?*

A.M.L.: Nagyon sok dolog változott. Az utazás szabadsága, bizonyos láncok lehullottak rólunk, nincs többé mindenható diktatúra stb. Persze helyette jött a kapitalizmusnak ez a megalázó formája, melynek természetesen semmi köze a klasszikus kapitalizmushoz, hanem egy újabb szuperdiktatúra. Más természetű, kifinomultabb, mint az 1989 előtti, hiszen az ember alapszükségleteire épít, és erősen darwinista természetű.

„Aki képes felemészteni a másikat, az a nyertes”. Szóval azt hiszem, a kilencvenes években volt egy rövid időszak, mikor tényleg ünnepelhettük a szabadságot, de a világ mára nagyon átrendeződött. Ha nem vállalunk felelősséget életünkben, ha nem figyelünk arra, ki uralkodik ki felett, akkor ismét elérünk egy valódi, politikai-gazdasági diktatúrához, melyben a kevés gazdag elit fog uralkodni az elszegényedett többségen. A pénz nagyon alkalmas eszköz ugyanis a diktatúra kialakításához.

B.A.: *Reméljük azért, hogy sikerül visszafordítani ezt a tendenciát...*

A.M.L.: Én is, ezért készítünk filmeket! (nevet)

B.A.: *Akkor utolsó kérdésem éppen ezzel kapcsolatos: mit, milyen filmet várhatunk tőled a jövőben?*

A.M.L.: Ha minden jól megy, német film lesz, májusban fogjuk forgatni, amolyan tragikomédia lesz, és a kilencvenes években fog játszódni, kvázi a *Little Miss Sunshine* (2006) német verziójának szánom. De az azt követő projekt remélhetőleg egy nagyobb nemzetközi együttműködés lesz, mint az *Utazás apánkkal*, ezúttal az ötvenes évekről.

B.A.: *Tehát maradsz a történelmi témáknál.*

A.M.L.: Pontosan. Úgy érzem, nem vagyok még kész a jelenidejű történetekre.

(2016. szeptember 15.)

AGYNESS
DEYN

JONATHAN
PRYCE

FIONA
SHAW

GRETA
SCACCHI

LORENZO
ALLCHURCH



DRAGOMÁN GYÖRGY
REGÉNYE ALAPJÁN

A FEHÉR KIRÁLY

„FÉLELMETES, FONTOS,
LÁTNOKI... LENYÜGŐZŐ
BEMUTAKOZÁS”

SCREEN ANARCHY

„TOROKSZORÍTÓ,
IMPOZÁNS ÉS TÚLSÁGOSAN
IS AKTUÁLIS”



WOW 247

„...KISZÁMÍTHATATLAN,
NYUGTALANÍTÓ... ÉRDEKFESZÍTŐ,
BALJÓS ALKOTÁS”

THE GUARDIAN

„...ÜDÍTŐ... FELKAVARÓ...
ÉLES LÁTÓ... HÉTKÖZNAPI EMBEREK
SZEMSZÖGÉBŐL MUTATJA BE
A DIKTATÚRÁT”



SCIFI NOW

OFFY PRESENTS "THE WHITE KING" SCREENED BY LORENZO ALLCHURCH, AGYNESS DEYN, FIONA SHAW, HOSKIN, PATTINSON, GRETA SCACCHI, DUFFY, BARRI ÓLAFSSON AND JONATHAN PRYCE. BASED ON THE BOOK BY GYÖRGY DRAGOMÁN.
ADAPTED BY ALEX HELPRECHT. DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY: FRÉNE RICHTER. EXECUTIVE PRODUCERS: RICHARD BUDLECK, GASTON DESCHÊNE, SHARON LONG. VISUAL EFFECTS SUPERVISOR: MICHAEL WORTMANN.
FILM EDITOR: PETER RE. ADAM. SOUND DESIGN: PHOENIX. MUSIC BY JOHANNA BRADYBOWICZ. PRODUCTION DESIGNER: PHILIP WIMMER. COSTUME DESIGNER: TINA HOLTE. PRODUCTION MANAGER: ALEX HELPRECHT. EXECUTED BY JÖRG TITTEL.



MAGYARORSZÁGON FORGATMAZZA A VERTIGO MEDIA

MÁRCIUS 9-TŐL A MOZIKBAN!

Tizenhat éven
aluliak számára
nem ajánlott

16



/ www.vertigomedia.hu



/ VertigoMediaKft



/ VertigoMediaKft

Farkas György

„Kinek a diktatúrája...”

Interjú Dragomán György íróval

Farkas György: *Annak kapcsán kezdtünk bele ebbe a beszélgetésbe, hogy itthon is bemutatásra került a regényedből (A fehér király) készült film. Korábban már elmondtad, hogy bár a regényedből készült a film, természetesen nem lehet összehasonlítani a könyvet és a filmet, hiszen eleve két különböző médiumról van szó, ráadásul, míg a könyv egy kelet-európai történetet mesél el, egészen konkrétan a romániai diktatúra idejéből, addig a film alkotóit sokkal inkább magának a diktatúrának a természete, működése érdekelte, így más hangsúlyok alapján alakították a történetet. Így alapvetően nem is erről szeretnék kérdezni. Amikor véget ért Romániában a diktatúra, akkor te és a szüleid már itt éltetek Magyarországon. Innen nézve milyennek láttad a forradalmat? Egyáltalán milyen volt eljönni?*

Dragomán György: Az, hogy eljöttünk, az nagyon végleges volt. Akkor egyáltalán nem gondoltuk volna, hogy néhány éven belül ennek vége lesz. Úgy jöttünk el, hogy többet nem fogjuk látni azokat, akik ott maradnak. Nem akartunk eljönni, Apámék sem akarták, de úgy nézett ki, hogy nincs más választás. Nem volt egyszerű maga a folyamat sem, mindent fel kellett ott számolnunk. Volt egy barátom, az megkérdezte, hogy neki adom-e a bicskám, mert nekem már úgy sem lesz rá szükségem, ha elmegyek. Úgy vette mindenki, mintha nem is léteznénk ezáltal többé.

Miután eljöttünk Erdélyből én nagyon sokáig nem mentem vissza. Talán egy osztálykirándulás volt, amin részt vettem és Erdélybe mentünk, de az egyáltalán nem érintett meg. Aztán akkor jártam újra otthon először, amikor már a könyveim jelentek meg és hívtak. Az volt a furcsa, hogy utána kezdett honvágyam lenni.

Amikor kitört a forradalom, a tv-ben néztem, hiszen mindent közvetítettek, de közben lázam volt és arcüreggyulladásom is, és az egészet úgy láttam, mintha egy burában lettem volna, és persze ez az érzés, meg az események így összekapcsolódtak. De a legjobb kifejezés, hogy szürreális volt. Főleg azt látni, hogy az a két ember, aki korábban az egész országot kézben tartotta, most fel sem fogja, hogy mi történik körülöttük. Nem hitték el, hogy ez megtörténhet velük, egészen az utolsó pillanatig. A legjobb kifejezés az egésze talán az, hogy szürreális volt.

A könyvem is azért lett ilyen. Furcsa is lett volna, ha a rendezők megpróbálják ezt visszaadni, nem is sikerült volna nekik. Persze a könyv mindig más, mint a film, meg mindig jobb is, mint a film. Érdekes, ha megnézzük az egyes irodalmi műveket, amiket előszeretettel adaptálnak filmre, az írók életművének nem a legjobb darabjaiból lesznek jó filmek, inkább a közepes írásaikból. A jó regényekből nem lesznek jó filmek, mert mindenképpen kevesebb lesz a film, mint a könyv és ezáltal azt érezzük, hogy nem tudja visszaadni azt az élményt. Nem mintha ez lenne a dolga. De ahhoz, hogy a könyvből film legyen, ahhoz nagyon át kell alakítani. Vagy pedig egy olyan eredményt kapunk, mint a Harry Potter, vagy a Tolkien regények feldolgozása, ahol az egész nyúlik, mint a rétestészta, mert próbálnak minél inkább megfelelni a könyvnek.

F. Gy.: *Ha már adaptációk mi a véleményed Akira Kurosawa adaptációiról. Az amerikai kritikusok például kifejezetten elhibázottnak tartják a Félkegyelmű adaptációját, szerinted?*

D. Gy.: Kurosawa adaptációi azért működnek, mert mindent átalakít a saját, japán valóságára. A *Félkegyelmű*nél is a belső folyamatokra figyel, jól használja a japán hagyományokat, és van egy koncepciója, hogy honnan hová szeretne eljutni. De például ő is a *Félkegyelmű*t választja és nem a *Bűn és bűnhődést*.

F. Gy.: *Korábban írtál filmkritikákat is, honnan ered a filmek szeretete nálad?*

D. Gy.: Romániában a 80-as években kezdtek megjelenni a videókazetták. Ismerősökön keresztül jártak kézről-kézre, gyakran mindenféle címke, vagy megjelölés nélküli kazetták voltak ezek, tehát még azt sem lehetett tudni, hogy milyen filmek vannak rajtuk. Egy-egy kazettán 3-4 film is volt egymás után mindenféle rendezőelv nélkül. Így 2-3 lövöldözős vagy verekedős tucat filmet követően akár egy Kubrick is következhetett. Akinek a filmjei azóta is a kedvenceim közé tartoznak. Ezek a filmnézések családi, baráti körben történtek, ahol én voltam a filmek narrátora, közvetítője. Azt hiszem, hogy ezek a filmes „előadások” teremtették meg a történetmesélési vágyam alapját. Szerintem ebben gyökerezik, hogy író lettem.

F. Gy.: *A könyved megfilmesítésénél nem merült fel, hogy te írd meg a forgatókönyvet?*

D. Gy.: Ez egyáltalán nem működött volna, hiszen én akkor tartottam ennél a történetnél, amikor megírtam a könyvet. Most, amikor végül megfilmesítették, egészen máson dolgozom már, túl vagyok ezeken a történeteken, ide lehetetlenség lett volna visszamenni és nem is érdekelt igazán.

F. Gy.: *Az adaptálás során volt olyan, amibe azért beleszóltál, vagy tőled teljesen függetlenül zajlott az egész?*

D. Gy.: Egyrészt igyekeztem nem beleavatkozni a folyamatba, hiszen ez az ő filmjük, de attól függetlenül, hogy a saját koncepciójukat igyekeztek megvalósítani a filmmel, persze a regényt is tiszteletben tartották, amennyire ez a kettő együtt tudott létezni. Nekem egyetlen kikötésem volt, hogy a főszereplő fiú nevének hagyják meg a Dzsátát, ahogy a könyvben is szerepelt.

F. Gy.: *Honnan jött ez a név, és miért volt ez neked ennyire fontos?*

D. Gy.: Gyerekként a barátaimmal minden délután indiánosat, harcolósat játszottunk, de nagyon komolyan. Az én választott nevem a Fekete Nyíl volt. Ez románul úgy hangzik, hogy *Săgeată Neagră*, de ez az idők folyamán lerövidült egyszerűen az első szó második felére, vagyis Dzsátá-ra. Ez a könyv, az én történetem. Persze a film ettől már eltávolodik, hiszen egy disztópikus dikta-tórikus rendszert mutat be, de ezt szerettem volna megtartani.

F. Gy.: *Ahogy olvastam az írásaidat az volt az érzésem, hogy a hangvételben, stílusban sok közös van Bodor Ádám műveivel. Egyetértesz ezzel?*

D. Gy.: Hogy milyenek az írásaim, azt majd kielemezik az irodalomtudósok, nem tudom egyébként, hogy mennyire van ez így, az biztos, hogy végül is a gyökereink ugyanonnan erednek, így elképzelhető ez is. Az én írásaim sajátossága és talán mondhatom különlegessége az a nagyon erős vizualitás, amivel látom ezeket a történeteket, szereplőket, eseményeket, és tudom papírra vetni.

F. Gy.: *Az hogyan alakult, hogy végül is elsőfilmes házaspár vihette filmre a könyvedet?*

D. Gy.: Ez egy elég bonyolult dolog. Amikor a könyvem angolnyelvű változata megjelent, szükségem volt egy ügynökre, aki ott intézte a könyvvel kapcsolatos ügyeket. Így ettől kezdve az, hogy mikor és ki filmesíti meg a könyvemet, elsősorban nem tőlem függött. Az első érdeklődők kapcsán még felvillanyozódva vettem bele magamat a tervezgetésbe, de miután láttam, hogy azért ez nem olyan egyszerű, hogy itt egy könyv filmesítsük meg. Már jobban eltávolodtam ezektől a megkeresésektől. Természetesen mindegyiket örömmel vettem, hogy vannak, akiket annyira megfogott a történetem, hogy szeretnének filmet belőle, de eddig nem volt olyan a körülmények együttállása, hogy ez tényleg meg is valósult volna. Valami mindig hiányzott.

F. Gy.: *Kik kerestek meg azzal, hogy adaptálnák a könyvedet?*

D. Gy.: Nem lenne tisztességes a meg nem valósult próbálkozásokról nyilatkoznom és nem is beszélhetek róla, de külföldi és magyar rendezők is voltak azok között akik ilyen jellegű megkereséssel fordultak hozzám, vagy az ügynökömhez.

F. Gy.: *Már beszéltünk arról, hogy ez a film más koncepciót valósít meg, mint a könyved, mégis meg kell, hogy említsem, hogy nekem nagyon hiányzott az a fajta - talán nevezhetjük - mágikus realizmusnak, aminek a csúcspontja, és részben a könyvnek is, az Alku c. fejezetben ami Dzsátá és Csákány között lejátszódik. Egyébként Csákány figurája is leegyszerűsödött a filmben. Mi erről a véleményed?*

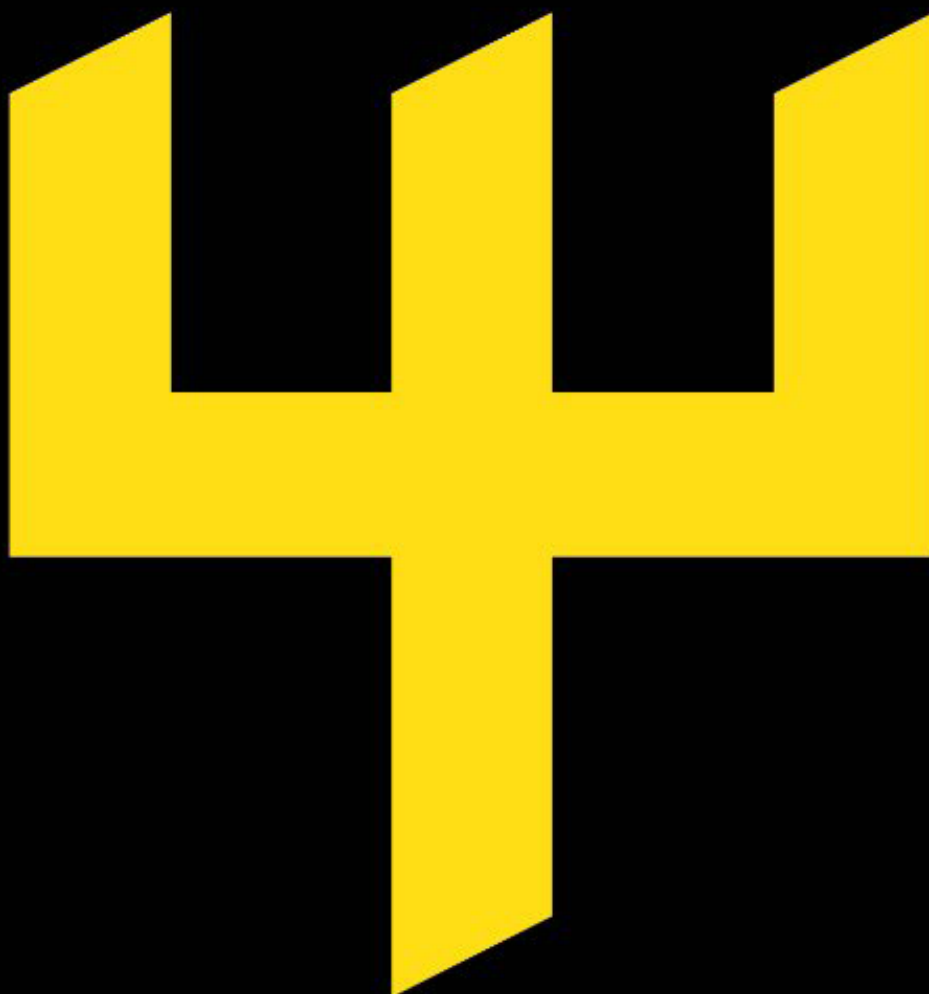
D. Gy.: Sok minden nem került be a filmbe, illetve más lett, mint a könyvben, de ezt már megbeszéltük. A rendezők számára egy másik koncepció és stílus volt az, amit meg akartak valósítani, ebbe nem is illeszkedett volna az általam említett jelenet mágiája. Igazából azt tudom mondani, attól, hogy most elkészült ez az adaptáció én nem érzem azt, hogy később ne lehetne ennek újabb filmes feldolgoása. Ez csak azon múlik, hogy lesz-e olyan alkotó, akit továbbra is izgat az, hogy ebből filmet készítsen, akár egy másfajta filmet. Ahány rendező, annyiféleképpen lehetne megoldani ezt.

F. Gy.: *Ha van időd, most is szívesen nézel filmeket. Mi az, amit nagyon vársz mostanában, hogy végre megnézhesd?*

D. Gy.: Enyedi Ildikó filmjére nagyon kíváncsi vagyok, sajnos még nem tudtam megnézni. Én nagy Enyedi-rajongó vagyok, és persze végtelenül elfogult is a filmjeivel kapcsolatban, mert nekem mindegyik annyira egyedi élményt jelentett, és biztos vagyok benne, hogy az új filmje is ilyen hatással lesz, úgy hogy nagyon várom az alkalmat, hogy láthassam. Nagyon örültem annak is, hogy díjat nyert Berlinben, de méginkább annak, hogy ennyi idő után ismét készített filmet.

F. Gy.: *Köszönöm az interjút!*

(Készült 2017.03.08.)



JONATHAN PRYCE

AGYNESS DEYN

FIONA SHAW

ÓLAFUR DARRI ÓLAFSSON

ROSS PARTRIDGE

LORENZO ALLCHURCH

GRETA SCACCHI

FORTISSIMO FILMS PRESENTS "THE WHITE KING" AN OIFFY PRODUCTION
BASED ON THE BOOK BY GYÖRGY DRAGOMÁN ADAPTED BY ALEX HELFRECHT
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY RENÉ RICHTER PRODUCED BY PHILIP MUNGER AND TEUN HILTE
PRODUCTION DESIGNER RICHARD BULLOCK COSTUME DESIGNER SHARON LONG
ORIGINAL SCORE BY JOANNA BRUZDOWICZ FILM EDITOR PETER R. ADAM
WRITTEN AND DIRECTED BY ALEX HELFRECHT + JÖRG TITTEL

Oiffy FORTISSIMOFILMS WWW.THEWHITEKING.FILM

KULKA JÁNOS NAGY ZSOLT HÁMORI GABRIELLA SCHERER PÉTER

A VIZSGA

BERGENDY PÉTER FILMJE



NE BÍZZ SENKIBEN. NE BÍZZ MAGADBAN.

A VERTIGO MÉDIA BEMUTATJA AZ UNO FILM ÉS A MAGYAR TELEVÍZIÓ KÖZTÖRSÉGI MUNKATÉRIK A NEVETI ÉRŐFORRÁS MUNKATÉRIK A NEVETI KULTURÁLIS ALAP ÉS A MAGYAR MOZIKÉP KÖZALAPÍTVÁNY TÁMOGATÁSÁVAL BERGENDY PÉTER A VESSŐ C. FILMET

KULKA JÁNOS NAGY ZSOLT HÁMORI GABRIELLA SCHERER PÉTER ELEK FERENC BALOGH ANDRÁS JÓVANI ANITA TÓRÓCS LÉVEL PAP VIDA HOLLERANDI GÁBOR PAPP JÁNOS SZÉLES LÁSZLO ÉS HANMANN PÉTER

RENDEZÉSSZISTÉMS BUDREY JÁNOS BARTOSMEZŐI PÉTER CSABA ÖSSZETEVŐZŐ HILBER BALÁZS LEHETI BRÉNYI JÁNOS ÖNK SZÓLÓ TITK TÖRE PAPAID GÉREZLI HANG BALÁZS GÁBOR VAGI KRIVYI ISTVÁN FENYÉSZTE TÓTH ZSOLT

PRODUCER BODOSZAR ISTVÁN KÖBLI NORBERT FENYÉSZTE BERGENDY PÉTER



UNIKOFILM

gimka

MTVA

MTVA

mi

nka

magyarországi filmintézet

MAGYARORSZÁGI FILMINTÉZET A VERTIGO

OKTÓBER 13-TÓL A MOZIKBAN!

Farkas György

„A tegnapi ismerem fel a mátk...”

Interjú Köbli Norbert forgatókönyvíróval

Farkas György: *A Bergendy Péter által rendezett A vizsga c. filmnél éreztem először, hogy itt a forgatókönyv már teljesen kiforrott és teljes mértékben tükrözi a te egyéniségedet. Honnan jött a történet? Te hoztad, és kerestél hozzá rendezőt, vagy pont fordítva?*

Köbli Norbert: *Én hoztam a történetet, és egyetlen jelöltem volt a rendezésre: Bergendy Péter, akivel a kútba esett közös Mancs-projektünk óta szeretünk volna együtt dolgozni. Hálás vagyok neki, hogy ilyen jó filmet rendezett a forgatókönyvemből. A vizsga számomra mérföldkő volt, amolyan diploma-munka. Ez volt az első forgatókönyvem, aminél azt éreztem, minden a helyén van. Engem is meglepett, hogy mennyire szerettem csinálni – pedig ha akár egy évvel azelőtt megkérdik tőlem, milyen filmet akarok írni, nem vágtam volna rá, hogy egy ávós thrillert. És meglepett az is, amikor néhány hónappal a bemutató után rájöttem, hogy A vizsga rólam, az én akkori erkölcsi dilemmáimról és végső soron a felnőtté válásomról szól.*

F. Gy.: Izgalmas, ahogy a történet során a szálakat látszólag végig a kezében tartó Markónak (Kulka J.) végül minden kicsúszik a kezei közül, azonban még érdekesebb a Jung András (Nagy Zsolt) és Gát Éva (Hámori Gabriella) közötti viszony, amivel kapcsolatban végig fenntartja a film a bizonytalanságot, hogy a két karakter között valójában milyen viszony van. Ezzel kapcsolatban számomra volt egy árulkodó kép a film vége felé. Amikor Markót már elmarasztalták, és távozóban van, egy folyosói elágazásnál a kamera egy pillanatra megmutatja a két fiatal, ahogy beszélgetnek egymással, amit Markó is meglát, aztán tovább megy. Ebből nekem az az olvasat jött le, hogy valójában ők ketten nem csak a vizsga akadályait vették jól, nem csak Markó eszén jártak túl, de tulajdonképpen a rendszert is „átverték”. Tudom, hogy egy film alkotójától értelmezést kérni, erről kérdezni értelmetlen dolog, úgy hogy csak annyit kérdezek, ez az olvasat belefér még a te elképzelésedbe?

K. N.: *Jól látod, az a jelenet arról szólt, hogy a két álszerelmes átverte a rendszert: ők valóban szerelmesek. És arról is szól, hogy elkerülhetetlenül ők lesznek a rendszer következő áldozatai, hiszen vannak érzéseik.*



F. Gy.: *A következő filmben vissza ugrunk egy kicsit, legalábbis a történelmi időben, ugyanis a Szabadság különjárat az '56-os forradalom kirobbanása előtt játszódik. A film lényege tulajdonképpen egy kamaradarab, hiszen a bevezető jeleneteken és a film lezárásán kívül az események egy repülőgép belsőjében játszódnak. Itt nem csak a szemben álló két generáció jelenik meg, de tovább rétegződik az egyes mellékszereplők helyzetének felvillantásával (a professzorék vagy éppen a munkásék). A három főszereplő karakter sorsa, akik a film elején még együtt indultuk megszerezni a szabadságukat nyugaton, végül három különböző irányba fut szét. Az, hogy Annus (Tenki Réka) a hazatérést választja a szabadság helyett, mert Magyarországon van egy gyermeke – igaz a főnöke által kierőszakolt együttléteből, ez az eredeti történet szerinti fordulat, vagy hiteltelennek érezted volna, ha nem így történik?*

K. N.: Az eredeti, megtörtént eseményről vajmi kevés információm volt, azt csak ürügyül használtam arra, hogy írjak egy időtlen drámát a személyes és társadalmi szabadság engem foglalkoztató kérdéseiről. Az volt a koncepcióm, hogy az ország szabadságharcát Misi személyes szabadságharcán keresztül ábrázolom, illetve azzal állítom szembe. Szerettem volna felhívni a figyelmet arra, hogy nemcsak népek tudnak más népeket, közösségek más közösségeket elnyomni, hanem a legparázssabb szabadságharc az egyik és a másik ember között zajlik. Ott a krédóm a film végén: **„A szabadságot nem adják ingyen. Ki kell harcolni. Mindennap újra és újra.”** Két ember között is.

F. Gy.: *Annus döntésének lehet olyan szimbolikus olvasata, hogy a következő generáció jelenti a reményt a változásra és nem az, hogy elhagyjuk az országot egy kilátástalan történelmi helyzetben? Vagy egyszerűen csak az anyagyermek szeretet kapcsolat volt, ami felülírt minden történelmi józanságot?*

K. N.: Ironikusnak éreztem, hogy a három főszereplő háromfelé indul a film végén. Annusnak ez az irány jutott a történet nagy rendszerében. Amikor írtam, én nem Annusban láttam a reményt, hanem Misiben, aki végre lerázta magáról a rabigát, és most először életében arra mehetett, ahova csak akart.

F. Gy.: *A berni követben Kulka János karaktere (Koroknai) nekem sokban hasonlít A vizsgában alakított karakteréhez. Mindkettő része a rendszernek, annak a rendszernek, amivel részben nem ért egyet, vagy amiben igyekszik a saját pozícióját minél jobban megerősíteni, amiben nem is érez semmi erkölcsileg vitathatót. Ezek a karakterek valójában azt a generációt mutatják be, amely belesimult a meglévő rendszerbe, amennyire lehetett a túlélés érdekében anélkül, hogy igazán elvi alapon történt volna mindez?*



A FORRADALOM
NEM SZAKMAI KÉRDÉS

KULKA JÁNOS SZABÓ KIMMEL TAMÁS KÁDAS JÓZSEF
LOVAS ROZI BALSAI MÓNIKA SZIKSZAI RÉMUSZ

A BERNI KÖVET

SZÁSZ ATTILA FILMJE

A FILM POSITIVE PRODUCTIONS BEMUTATJA A NEMZETI MÉDIA- ÉS HÍRKÖZLÉSI HATÓSÁG TÁMOGATÁSÁVAL SZÁSZ ATTILA FILMJÉT KULKA JÁNOS "A BERNI KÖVET"
SZABÓ KIMMEL TAMÁS KÁDAS JÓZSEF LOVAS ROZI BALSAI MÓNIKA SZIKSZAI RÉMUSZ LABODI ADÁM KATONA LÁSZLÓ SZALAY MARIANNA TAKÁTSY PÉTER ÉS LÁSZLÓ I. KISH
SMINK GÖRGENYI RÉKA JELMEZ KEMENESI TÜNDE DÍSZLET GALAMBOS ISTVÁN GYÁRTÁSSZEVŐ VÁLKONY ZSÓLT RENDEZŐASSZISZTENS BIRÓ JUDIT HANG MAJOR CSABA ZENE PARÁDI GERGELY
VÁGO HARGITTAI LÁSZLÓ H.S.E. FÉNYKÉPTEZTE NAGY ANDRÁS H.S.C. PRODUCER LAJOS TAMÁS MINIK TAMÁS FORGATÓKÖNYV KÖBLI NORBERT RENDEZTE SZÁSZ ATTILA

Film Plusz mth NEMZETI MÉDIA- ÉS HÍRKÖZLÉSI HATÓSÁG mth MAGYAR MÉDIA MECENATŰRA

K. N.: Van különbség a két karakter között, méghozzá nagy. A vizsga Markója hithű figura, egy romantikus kommunista. Változatlan ember változó időkben. Ez a képtelensége a változásra, ez okozza a vesztét. A *berni követ* Koroknaija ezzel szemben egy elvtelen karrierista, aki rendkívül ügyesen adaptálódik a változásokhoz. Túlélő típus.

F. Gy.: *A generációk kapcsán mi a véleményed arról, hogy ha a magyar történelem közelmúltját nézzük (1989-től számított időszakot), akkor itt is látunk egy olyan generációt, akik valójában elszalasztottak valami történelmi lehetőséget, és igazából a történelem csak megtörtént velük (velünk), s ma már csak abban reménykedhetünk, hogy a következő generációk egyike vissza tudja kanyarítani Magyarországot a jelenlegi kényszerpályájáról?*

K. N.: Minden, amit a máról gondolok, benne van a történelmi filmjeimben. Azt vettem észre, úgy működöm, hogy a tegnapi ismerem fel a márt, és amikor a tegnapi írok, azt a máról, a mának írom.

F. Gy.: *A berni követhoz hasonlóan a Félvilág rendezője is Szász Attila. Gondolom, nem véletlen, hogy többször is közösen dolgoztatok (éppen most is együtt dolgoztatok). Hogyan találtatok egymásra?*

K. N.: Attilával még Cannesban barátkoztam össze a kétezres évek derekán. Akkor volt túl élete első kisfilmjén, én pedig forgalmazóként igyekeztem segíteni neki. Rettentő hasonló emberek vagyunk: korban, ízlésben, vérmérsékletben, és már-már gyanúsán jól kijövünk egymással. Mégis amitől ez a tandem olyan sikeres, az az, hogy én nem tudom, amit ő tud, ő nem tudja, amit én tudok. Kiegészítjük egymást.

F. Gy.: *Mik azok a tulajdonságok, látásmód, ami kell, hogy meglegyen egy rendezőben ahhoz, hogy igazán együtt tudj vele dolgozni?*

K. N.: Legyen meg a kölcsönös bizalom és tisztelet. Legyen jobb a film, mint a könyv, és semmiképp se legyen rosszabb.

F. Gy.: *Mondhatjuk, hogy a Félvilág az eddigi történelmi sorozatból némiképp kilóg, mivel itt jóval kevésbé jelenik meg az aktuális politikai, történelmi helyzet. Ennek ellenére a történet ismét csak valós tényeken alapszik és a szereplők itt is erőteljesen a kor folyamatai által meghatározottak. Nehezen tudom tényekkel alátámasztani, de az az érzésem, hogy a négy főszereplő közül (Elza, Rózsi, Max és Kató) egyedül Kató az, aki valóban szabadon hoz döntéseket, persze a társadalmi helyzetétől ő sem tud függetlenedni. Jó a megérzésem?*

A BERNI KÖVET ALKOTÓITÓL

KOVÁCS
PATRÍCIA

GRYLLUS
DORKA

DÖBRÖSI
LAURA

KULKA
JÁNOS

A SZERELEM NEM MINDEN

Félvilág

SZÁSZ ATTILA FILMJE

A SZUPERMODERN STÚDIÓ BEMUTATJA A NEMZETI MÉDIA- ÉS HÍRKÖZLÉSI HATÓSÁG TÁMOGATÁSÁVAL. SZÁSZ ATTILA FILMJE "FÉLVILÁG" KOVÁCS PATRÍCIA GRYLLUS DORKA DÖBRÖSI LAURA
KULKA JÁNOS SÁNDOR PÉTER BORDÁN IRÉN ELEK FERENC FEKETE ERNŐ HAÁS VANDER PÉTER HAJDUK KÁROLY LÓTE ATTILA TAKÁCS KATALIN
GYÁRTÁSSZÉVEZŐ VALKONY ZSOLT RENDEZŐASSZISZTENS SZIGETI CSILLA SMINK HORTOBÁGYI ERNELLA HANG MAJOR CSABA DÍSZLET VALCZ GÁBOR JELMEZ SZAKÁCS GYÖRGY ZENE PARÁDI GERGELY
VÁGÓ HARGITTAI LÁSZLÓ H.S.E. FEKVÉPEZTE WAGY ANDRÁS H.S.C. PRODUCER LAJOS TAMÁS MINK TAMÁS FORGATÓKÖNYV KÖBLI NORBERT RENDEZTE SZÁSZ ATTILA

Supermodern MAGYAR MÉDIA
FILMSTÚDIÓ BUDAPEST mmb MECENATURA

K. N.: Abban hiszek, hogy sorsunknak 95%-ban nem vagyunk urai, 5%-ban viszont urai vagyunk. Engem filmről filmre, emberről emberre az érdekel, ki mit kezd ezzel az öt százalékkal. Hogy mit lehet ebből kihozni. Érdekel az is, kinek mit jelent a szabadság, illetve ha valaki szabadságra tör, hogyan ütközik bele mások szabadságába.

F. Gy.: *Talán az lehet egy pontosabb megközelítés, hogy ő (Kató) nem akar valamit elérni, valamire jutni, mert ezekhez el kellene fogadnia a meglévő rendszer szabályait, hanem a saját elveit követve inkább hagyja, hogy az jusson neki, ami anélkül juthat, hogy alárendelje magát a rendszernek. Felfogható így a karaktere?*

K. N.: Kató ebben a döntésében véli megtalálni, megélni a saját szabadságát. Ez nem jelenti azt, hogy ő mostantól boldogan él, míg meg nem hal. Épp ellenkezőleg. Mindennap újra és újra meg kell majd harcolnia a kísértéssel, mint ahogy Keanu Reevesnek *Az ördög ügyvédjében* a más-más formát öltő ördöggel.

F. Gy.: *A Félvilág első közönsége számára megdöbbenő és érthetetlen volt, hogy ennek a filmnek a premierje miért a tv-ben volt, és nem moziban. Mi a véleményed általában a mai magyar filmek marketingjéről?*

K. N.: Korábban filmforgalmazó is dolgoztam, úgyhogy van véleményem. Most jó időket élünk, éppen a *Testről és lélekről*, a *Kincsem* és a *Brazilok* sikerszériájában vagyunk. Három dolgot állapítanék meg a nézettség kapcsán. Egy: sok filmnek kell készülnie ahhoz, hogy legyen köztük sikeres. Kettő: ha sikeres egy magyar film, az húzza magával a többi magyar filmet is. Három: ha a néző látja, hogy sok-sok forint van téve a magyar filmbe, akkor ő is szívesebben teszi bele a maga forintját a jegyvásárlásba.

F. Gy.: *A filmben helyszínként nem szerepelt a Kiscelli-kastély (vagy Schmidt-kastély) ennek volt valami különleges oka?*

K. N.: Világában jobban érdekelt a századeleji polgári miliő, meg aztán a történetek is jót tett, hogy lényegében egyetlen lakásban bonyolódik. Felmerült bennem, hogy erre a lakásbazártságra utalva az Aranyketrec címet adom a filmnek. Szerencsére nem így lett, a Félvilág sokkal jobb cím.

F. Gy.: *Lehet azt mondani, hogy a Félvilággal tulajdonképpen elértél arra a pontra, hogy egyértelműen itthon és külföldön is nem csak jegyzik a neved, de figyelnek arra, hogy mit csinálsz? A Félvilág eddigi 14 díja, amit elhozott, mindenképpen ezt mutatja, nem?*

KOVÁCS S. TRILL KESZÉG BJÖRN MOLNÁR
JÓZSEF ZSOLT LÁSZLÓ FREIBERG LEVENTE

SZÜRKE SENKIK

KOVÁCS ISTVÁN
FILMJE

A VIZSGA ÉS A BERNI KÖVET TROJÁTÓL

x FILM POSITIVE, REMIX, K. NEMZETI MÉDIA- ÉS HÍRKÖZLÉSI HATÓSÁG, TÁRSASÁGAL, KOVÁCS ISTVÁN, FILMNET, SZÜRKE SENKIK
KOVÁCS S. JÓZSEF, TRILL ZSOLT, KESZÉG LÁSZLÓ, BJÖRN FREIBERG, MOLNÁR LEVENTE, SZÉGEZI RÓBERT, TÓTH ANDRÁS, JUHÁSZ LÁSZLÓ, VILMÁNYI BENETT, GOMBOS DANIEL,
CIGASZGÉB SZABÓ LÁSZLÓ, HÉDELGÁSSZÓTYER KÖPEK DONÁT, HORTOBÁGYI ENYELLÁ, SCHÖN ADRIENNE, NAGY JULIA, BALÁCS GÁBOR, JÓZSEF VÁLCZ GÁBOR, FILM, SIKKOVICS JUDIT, FALTAI CSABA,
VÁRI DUSZKA, PÉTER GÁBOR, JÁRÓKÉSTÉ, DÉVÉNYI ZOLTÁN, PRODUC, LAJOS TAMÁS, ÍRÁ, KÖBLI NORBERT, FORTISTE KOVÁCS ISTVÁN



2016 ŐSZ

Tizenhat éven
aluliak számára
nem ajánlott



K. N.: Figyelnek rám, ez óriási megtiszteltetés és még nagyobb felelősség. Negyvenévesen szakmailag eljutottam oda, ahova mindig is vágytam, de ez közel sem jelenti azt, hogy minden célomat elértem volna. Hiszek benne, hogy a legjobb filmjeim még előttem állnak, még nem írtam meg őket. Írni fogok, amíg csak élek. Rengeteg filmtervem van. Remélem, lesz mindenre idő.

F. Gy.: *Tavaly a Félvilággal, idén a Szürke senkikkel nyertetek a Magyar Filmhéten. Amellett, hogy gondolom ez jó érzés, visszajelzés és értékelése a munkátoknak, személy szerint neked ez mit jelent?*

K. N.: Díjat kapni jó dolog, és a legjobb benne, hogy ez is egy kommunikáció, ez is egy visszajelzés. Jó érzés, hogy a filmjeink nem egy légüres térben készülnek, jó érzés, hogy a közeg – a szakma, a média, a közönség – visszajelez. Mert hát pont ez volt a célunk: kommunikálni velük.

F. Gy.: *A Szürke senkik kifejezetten tv-filmnek indult, vagy ennyire volt lehetőség? Az volt az érzésem, hogy ha ezt egy mozifilm hosszúságban készítettétek volna el, akkor egy komoly közönségsiker lehetett volna, így azonban a korlátozott forgalmazási lehetőségek miatt kevésbé érte el a közönséget. Miközben a visszajelzések nagy része maximálisan pozitív, hiszen első világháborús magyar film nem nagyon készült, ráadásul rendkívül jó színészi alakítások és ugyan látszólag visszafogott, mégis feszült történetvezetés jellemzi. Lehetett volna belőle szerinted mozifilm?*

K. N.: Lehetett volna belőle mozifilm, de mi már eleve tévéfilmre terveztük, tévéfilmként is pályáztunk rá. Nem bánom, hogy így alakult, így is rengeteg emberhez eljutott.

F. Gy.: *Az Örök tél kapcsán hangzott el, hogy a túlélés egy kulcsfogalom lesz a filmben. Itt a Szürke senkik esetében azt érzem, hogy pont a túlélés iránti vágy okozza a szereplők vesztét. Fodor számára a küldetés a legfontosabb, de ez is csak azért, hogy utána végre hazatérhessen. Egyedül a galambász fiú az, aki talán pont a fiatalsága miatt azt, hogy túlélni valahogy nem is tudja felfogni, értelmezni, annyira elképzelhetetlen, hogy meghalhat, viszont sokkal fontosabb számára a galambok sorsa. Ez vezet el oda, hogy végül ő marad életben és tudja meg azt, hogy a küldetésük értelmetlenné is vált, hiszen a háború véget ért. Hasonlóan a Félvilág Katójához, itt is annak a szereplőnek van lehetősége továbblépni, aki még nem építette be magába azokat a sémákat, amiket mások természetesen vesznek, hogy úgy működik a világ, igaz?*

K. N.: Igaz. A *Félvilág* is, a *Szürke senkik* is felnövéstörténet. Kató és Döme hasonló karakterek, és mindkettő én vagyok. Ahogy Kató és Döme belelátnak a korábbi generációk hibás döntéseibe és a döntések tragikus következményeibe, úgy látok bele én is íróként a XX. század különböző korszakaiba, a mából a múltba. Ahogy Kató és Döme azt mondják a film végén, hogy köszönjük, de ebből többet nem kérünk, én ugyanezt mondom, mutatom a nézőnek.

F. Gy.: *Az új filmetekről szívesen kérdeznék, de szerintem azok mind olyan kérdések lennének, amiket úgysem válaszolnál meg, mert a választ majd a filmben meglátom. Pl. a plakáton látható farkas szerepe nagyon izgat, illetve az is, hogy a két főszereplő vajon megszökik-e egy adott ponton a munkatáborból. Ahogy egy korábbi interjúban már elhangzott a málenkij robot témakörben eddig csupán néhány dokumentumfilm készült.*

K. N.: Az *Örök tél* forgatása a napokban véget ért. A musztereket látva azt tudom mondani, Attila olyan filmet rendezett, ami felveszi a versenyt *A berni követtel* és a *Félvilággal*. Nem zárom ki, hogy ez lesz az eddigi legjobb filmünk.

F. Gy.: *Szerinted mik azok a magyar történelmi témák, amikről nagyon jó lenne, ha készülne film?*

K. N.: Trianon. Horthy. Rákosi. Puskás. Kádár.

F. Gy.: *Illetve mik azok a magyar történelmi témák, amiknél esélytelen, hogy a közeljövőben készülhet film?*

K. N.: Remélem, végül minden tabu megdől, és minden téma sorra kerül. Dolgozni fogok rajta.

F. Gy.: *Látsz arra esélyt, hogy esetleg magyar történelmi témájú sorozat készüljön, aminek a nézettsége is elér egy olyan szintet, mint a hasonló külföldi példák?*

K. N.: Csak idő és pénz kérdése. Idő kell a megírásra, pénz kell a megvalósításra. Amúgy az HBO-val van egy ilyen közös sorozattervünk.

F. Gy.: *Remélem, hamarosan erről is beszélhetünk! Köszönöm az interjút!*

(Készült 2017 áprilisában)


A FÉLVILÁG ÉS A BERNI KÖVET ALKOTÓITÓL

GERA MARINA
 CSÁNYI SÁNDOR
 DÖBRÖSI LAURA
 KISS DIÁNA MAGDOLNA
 FARKAS FRANCISKA
 KURTA NIKÉ

ÖRÖK TÉL

ÍRTA KÖBLI NORBERT
 RENDEZTE SZÁSZ ATTILA



 /OrokTel

2018. FEBRUÁR

Supermodern
 FILMTUDÓS MUNKAPARTNER

 GULÁG PVI
 GULÁG ENKÉNTETŐSÉG

KÉSZÜL A GULÁG ENKÉNTETŐSÉG TÁMOGATÁSÁVAL

 67th Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

RUDOLF PÉTER

TASNÁDI BENCE

SZTARENKI DÓRA

SZABÓ KIMMEL TAMÁS

NAGY-KÁLÓZY ESZTER

SZIRTES ÁGI

SZARVAS JÓZSEF

TÖRÖK FERENC
FILMJE



 MIAMI
Jewish Film Festival
2017

A KATAPULT FILM KÖZÖSSÉG MŰKÖDŐSÉGEI FELMŰVÉSZI SZERZŐCSOPORTJÁNAK TÖRÖK FERENC "TÁRS"
SZERKÉPZŐ RUDOLF PÉTER ANGELUS ANNA, TASNÁDI BENCE, SZTARENKI DÓRA, SZABÓ KIMMEL TAMÁS, NAGY-KÁLÓZY ESZTER, SZARVAS JÓZSEF, SZIRTES ÁGI, NAGY MIKELL, ZIMMERNIK OTVÁN, TERKES SÁNDOR,
ZSÓKA, TEJNER ANNA, JANI, JÓRISTOVICSKY SÓFIA, JÁVOR BÁR, LACZÓI CSABASZEMELI SZÁNTÓ GÁBOR, NAGY-SZABÓ TAMÁS, KALLI, ZSÓKA, SZEMÉNYI TERÉSI ÁGI, BARTÓK BELA, KISS, FENYVESI RÁKOSY ELEMÉR, KISS,
THE PRODUCER VÁGNER KATALIN, SZÁNTÓ GÁBOR, "BAGYRÓK" CSABASZEMELI SZÁNTÓ GÁBOR, TÖRÖK FERENC,
PRODUCTION: ANGELUS ANNA, BECK PÉTER, TÖRÖK FERENC, TÖRÖK FERENC

 katapult

 LABOWSKY

 MFI



 MIAMI
Jewish Film Festival
2017

Tizenkét éven
aluliak számára
nem ajánlott

12