

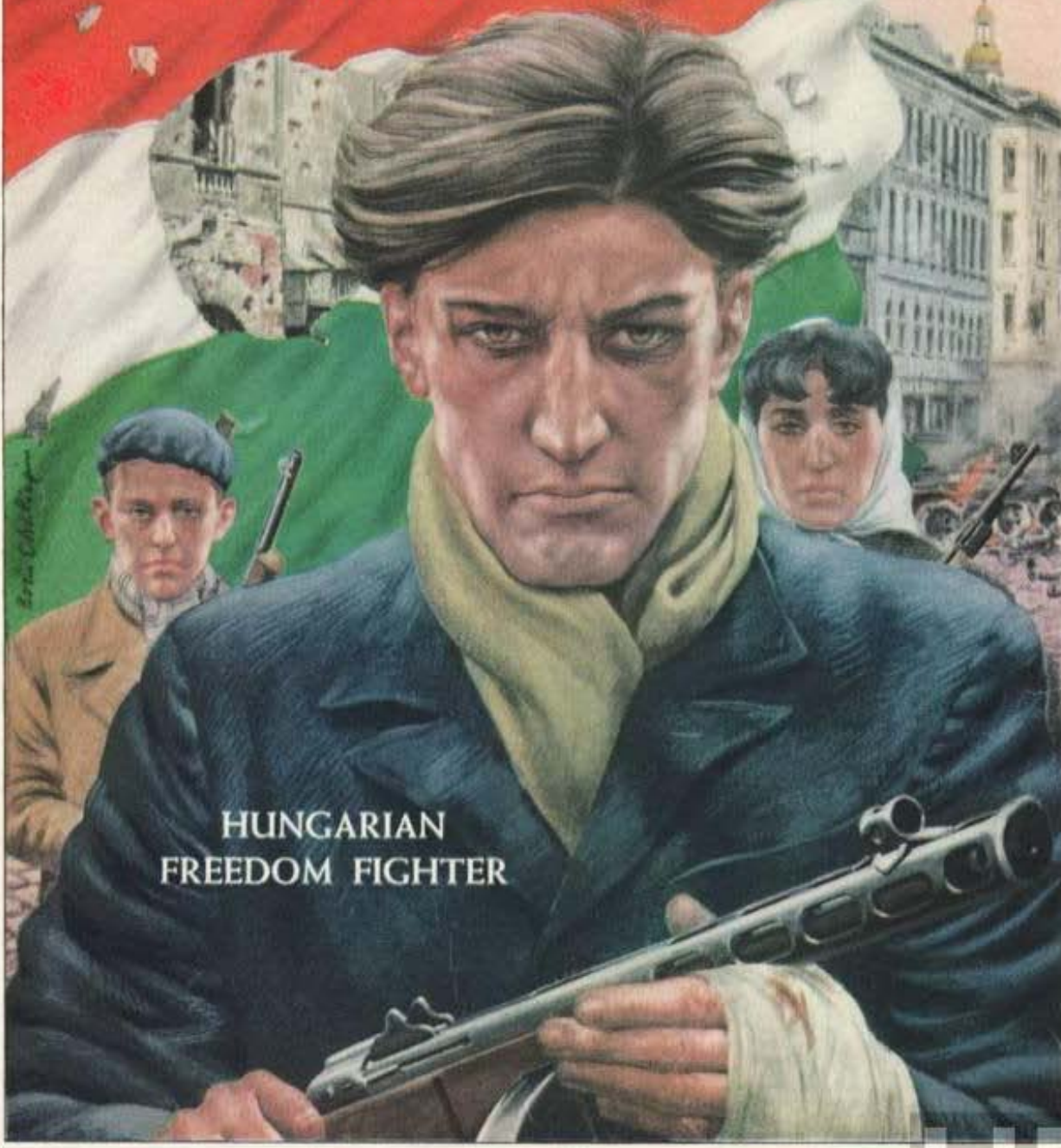
TWENTY CENTS

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 *Éjféلكor*-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 téeszelnők: 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 színpadon a 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 téészesítés, 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 üggyködő 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 hangyi dokumentumokat 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 hősünk 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 fiktív, 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.