

Az emlékezés formái és az emlékezet politikái.

Az emlékezés mint a történelmi-politikai identitáskeresés időrend-felbontó narratív formája a Kádár-korszakban és továbbélése a posztkommunizmus időszakában

Absztrakt

A Kádár-korszak magyar filmművészetében az emlékezés és a kommunikatív emlékezet kitüntetett formájává a modernista időrendfelbontó elbeszélésmód vált. Az 1956–1990 közötti 35 éves periódusban 35 ilyen típusú filmet találunk (pl. *Párbeszéd*, *Húsz óra*, *Hideg napok*, *Szerelem*, *Szerelmesfilm*, *Napló gyermekeimnek*). Ezek döntő része a korabeli közelmúlt (második világháború, vészkorszak, ötvenesévek, 1956, kádári konszolidáció) kommunikatív emlékezetét tematizálja az időszak amnéziapolitikájával szemben. A filmkorpusz noha minden elemével (forma: modernizmus; téma: kommunikatív emlékezet; politikai diskurzus: emlékezés, hivatalos emlékezetpolitika, illetve a kádári amnéziapolitika ellenbeszéde) a Kádár-korszak filmtörténetéhez kötődik, mégis tovább él a posztkommunizmus időszakában (pl. *Pannon töredék*, *Fehér tenyér*, *Anyám és más futóbolondok a családból*). A tanulmány a történelmi-politikai identitáskeresés időrendfelbontó formájának bemutatásával következtetéseket igyekszik levonni a Kádár-korszak (1956–1989) filmtörténetének emlékezetképéről.

Szerző

Gelencsér Gábor habilitált egyetemi docens, az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet Filmtudomány Tanszékének az oktatója.

1989 óta tanít különböző felsőoktatási intézményekben filmelméleti, filmtörténeti tárgyakat, illetve filmelemző szemináriumokat, így többek között az esztergomi Vitéz János TanítóképzőFőiskola Filmterjesztő Programján, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetében és Esztétika Szakán, a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. 2007 óta vendégelőadó a kolozsvári Sapientia – Erdélyi Magyar Tudományegyetem Fotóművészet, filmművészet, média szakán.

2003–2006 között Bolyai János kutatási ösztöndíjban részesült, a 2010–2011-es tanévre OTKA Sabbatical pályázatot nyert.

A *Pannonhalmi Szemle* főszerkesztője, a *Metropolis* szerkesztőbizottsági tagja.

Önálló kötetei:

- *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében.* Osiris, Budapest, 2002.
- *Filmolvasókönyv. Írások filmművészeti kötetekről.* Iskolakultúra, Pécs, 2003.
- *Más világok. Filmelemzések.* Palatinus, Budapest, 2005.
- *Káoszkeringő. Gothár Péter filmjei.* Novella, Budapest, 2006.
- *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólamok.* Gondolat, Budapest, 2014.
- *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata (1945–1995).* Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, Budapest, 2015.

Az emlékezés formái és az emlékezet politikái.

Az emlékezés mint a történelmi-politikai identitáskeresés időrend-felbontó narratív formája a Kádár-korszakban és továbbélése a posztkommunizmus időszakában

1.

Tanulmányomban ^[1] a Kádár-korszak filmművészetének egyik narratív formaeljárása és a társadalmi identitás témája között keresek kapcsolatot, majd kitekintésként utalok e kapcsolat továbbélésére a kortárs magyar filmben.

A szocialista realizmus időszaka után, 1954-től indul el a magyar filmművészet formai és a gondolati értelemben vett újjászületése, amely egy hosszúra nyúlt átmeneti periódust követően, 1963-ra jut el az európai modernizmus eredményeinek alkalmazásához. A hatvanas évek magyar új hullámának rendezői egy sor formaeljárást az európai modernista szerzőktől vesznek át. A modern művészet három nagy alapelve, a szubjektivitás, az absztrakció és a reflexivitás ^[2] közül a reflexivitás útját csak kevesen követik; az absztrakció egyetlen szerző, Jancsó Miklós nevéhez kötődik, aki nem átvevője, hanem egyik megteremtője e modernista formának; míg a szubjektivitás széleskörűen jelen van a magyar rendezők életművében.

A szubjektív elbeszélői módnak a modern filmben két formaeljárása alakul ki. Az egyik az idővel, a másik a képpel/hanggal kapcsolatos; az előbbi a narrációt, az utóbbi az audiovizuális szférát érinti.

Az idő szubjektivizálása a narráció időrendjének a felbontásával valósulhat meg. Ennek a klasszikus hollywoodi típusú elbeszélésmódhoz köthető, a modernizmus kialakulásakor már elterjedt, konvencionális megoldásnak az egyes narratív lépései a következők:

1. az objektív elbeszélői pozíció felfüggesztése és hozzárendelése az egyik szereplő szubjektív nézőpontjához;
2. az elbeszélés folyamatosságának megszakítása;
3. az elbeszélő múltbeli (flashback) vagy jövőbeli (flashforward) esemény után visszatérés a folyamatos jelenbe;
4. ezzel egyidejűleg visszatérés a szubjektív nézőpontból az objektív elbeszélői nézőpontba.

A hollywoodi típusú elbeszélésmódban tehát az időrend felbontása is csak a narráció folyamatosságának a hangsúlyozásával kaphat helyet. A modern filmben ez a folyamatosság-elv átalakul: az objektív szervezőelvből átkerül a szubjektív szervezőelvbe, vagyis a folyamatosság objektív kritériumát a szubjektivitás kritériuma írja felül. Az időrend felbontását a szubjektivitás motiválja – a szubjektivitás az időrend felbontása által lesz a narráció szervezőelve. A modernizmus a klasszikus elbeszélésmód szigetszerű, az objektív nézőponttól és az elbeszélés jelen idejétől világosan elhatárolt szubjektivitását kiterjeszti a narráció egészére. E formaelv jellegzetes fokozatai a következők:

1. több flashback és/vagy flashforward beillesztése az elbeszélésbe;
2. több emlékező szubjektum beillesztése az elbeszélésbe;
3. a jelen/múlt-, jelen/jövő-váltások elbizonytalanítása/jelöletlensége;
4. az emlékező szubjektumok elbizonytalanítása/jelöletlensége.

Az eljárás eredménye az elbeszélés folyamatosságát felszámoló, az időrendet és a nézőpontot teljes mértékben szubjektivizáló narráció. A stílus szempontjából azonban a legizgalmasabb a klasszikus-objektív és a modernista-szubjektív forma két pólusa között elhelyezkedő széles és változatos tartomány. A tanulmányomban vizsgált magyar filmek meghatározó többsége ebben a köztes mezőben helyezkedik el.

Az audiovizuális szférát érintő szubjektivitás a képi és hangzó világ referencialitására vonatkozik. E szerint az időrend felbontásához hasonlóan a klasszikus hollywoodi típusú elbeszélésmódon belül elkülöníthetünk a diegézisnek megfelelő objektív és a szereplői szubjektivitásnak megfelelő mentális képeket és/vagy hangokat. A szubjektív képek/hangok határának, illetve státusának elbizonytalanítása az időrend felbontásához hasonlóan, illetve magával az időrend felbontásával történik, s a végpont itt is a tisztán mentális képként/hangként értelmezhető narratíva.

Az idő(rend) és a képi/hangi világ szubjektivitása formai értelemben szorosan összefügghet egymással; az egyikből következhet a másik, és fordítva, illetve léteznek a kétféle szubjektivitást közös formaeszközzel megvalósító megoldások. Ilyen például a tudat korlátlan áradását imitáló – a magyar filmben különös gyakorisággal alkalmazott – asszociációs gyorsmontázs.

A modern magyar film elsősorban az időrend felbontásával teremti meg a szubjektivitást, illetve ugyanez a formaelv érvényesül a képi/hangi szubjektivitás kialakításában is. A Kádár-korszakon belül, azaz a magyar filmtörténet premodern (1957–1962), modern (1963–1969), majd a hetvenes (1970–1979) és a nyolcvanas évek (1980–1989) formai értelemben kevésbé markáns korszakában 35 időrendfelbontó formájú filmet találunk.

1. Révész György: *Éjfélkor* (1957)
2. Fehér Imre: *Húsz évre egymástól* (1962)
3. Herskó János: *Párbeszéd* (1963)
4. Fábri Zoltán: *Nappali sötétség* (1963)
5. Keleti Márton: *Ha egyszer húsz év múlva* (1964)

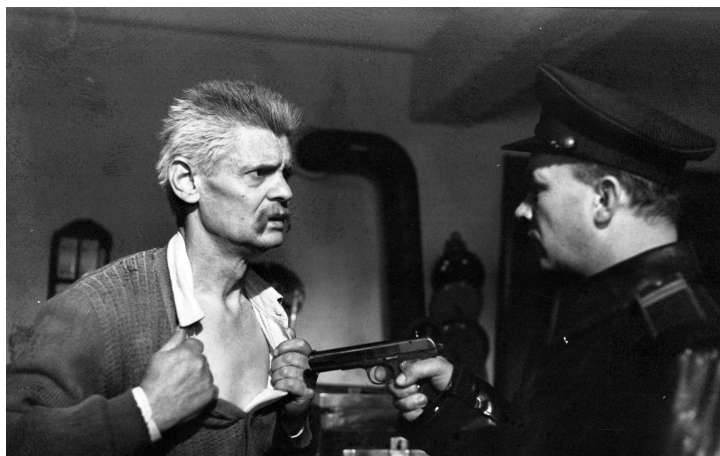
6. Mamcserov Frigyes: *Az orvos halála* (1965)
7. Novák Márk: *Szentjános fejevétele* (1965)
8. Fábri Zoltán: *Húsz óra* (1965)
9. Kovács András: *Hideg napok* (1966)
10. Szabó István: *Apa* (1966)
11. Fábri Zoltán: *Utószezon* (1966)
12. Zolnay Pál: *...hogy szaladnak a fák!* (1966)
13. Gaál István: *Keresztelő* (1967)
14. Zolnay Pál: *Próféta voltál szívem* (1968)
15. Gertler Viktor: *Az utolsó kör* (1968)
16. Várkonyi Zoltán: *Szemtől szembe* (1970)
17. Makk Károly: *Szerelem* (1970)
18. Szabó István: *Szerelmesfilm* (1970)
19. Révész György: *Utazás a koponyám körül* (1970)
20. Huszárik Zoltán: *Szindbád* (1971)
21. Révész György: *Volt egyszer egy család* (1972)
22. Szabó István: *Tűzoltó utca 25.* (1973)
23. Makk Károly: *Macskajáték* (1974)
24. Fábri Zoltán: *141 perc a Befejezetlen mondatból* (1974)
25. Rózsa János: *Álmodó ifjúság* (1974)
26. Grunwalsky Ferenc: *Vörös rekviem* (1975)
27. Gyöngyössy Imre: *Várakozók* (1975)
28. Fábri Zoltán: *Az ötödik pecsét* (1976)
29. Szörényi Rezső: *Tükörképek* (1976)
30. Révész György: *Ki látott engem?* (1977)
31. Zolnay Pál: *Sámán* (1977)
32. Szász Péter: *Hogyan felejtjük el életünk legnagyobb szerelmét?* (1979)
33. Magyar József: *Korkezdvezmény* (1979)
34. Fábri Zoltán: *Requiem* (1981)
35. Mészáros Márta: *Napló gyermekeimnek* (1982)

Mielőtt a filmek tematikus vizsgálatára rátérnék, érdemes e formaelv filmtörténeti reprezentativitását különféle szempontokból áttekintenünk.

2.

Elsőként vegyük szemügyre a 35 film alkotóit! E szerint a 35 filmet 22 rendező jegyzi, s közülük mindössze öten forgattak több időrendfelbontó filmet: Makk Károly kettőt, Szabó István és Zolnay Pál hármat-hármat, Révész György négyet, Fábri Zoltán hatot. Mindebből az következik, hogy az időrendfelbontó formát nem sajátítja ki egyik vagy másik szerző, s noha néhány alkotóhoz

közelebb áll az eljárás, a rendezők széles köre érintett benne. Másodikként sokatmondó az alkotók generációs megoszlása. Az ötvenes években indulók készítették a legtöbb ilyen filmet (Fábri Zoltán, Révész György, továbbá Fehér Imre, Herskó János, Várkonyi Zoltán), majd a hatvanas és a hetvenes évek pályakezdői egyre kevesebbet (Szabó István, Zolnay Pál, Kovács András, Gaál István, Huszárik Zoltán, Rózsa János, illetve Mészáros Márta, Grunwalsky Ferenc, Szörényi Rezső), de egyrészt a csökkenő tendencia nem drámai, másrészt az ötvenes években indulók nagyobb számú érintettségét az is magyarázza, hogy az időrendfelbontó forma ekkor terjed el az európai filmművészetben. Végül ha a filmek időbeli eloszlását nézzük, szintén hozzávetőleges egyenletességet találunk, kivéve az időszak elejét és végét, ami viszont magyarázatra szorul. A korszak elején, 1957-ben egyetlen olyan film készül (*Éjfélkor*), amely noha megfelel az időrendfelbontó formának, közelebb áll a klasszikus flashback-eljáráshoz, s mint ilyen, jellegzetesen átkötő pozíciót foglal el. Ezt követően néhány év kihagyás után csak az új hullám kezdi el alkalmazni az időrend felbontását, méghozzá különös intenzitással a hatvanas évek zenitjén és a hatvanas–hetvenes évek korszakhatárán. A nyolcvanas évekre ez a modernista forma lecseng, az évtized végén, valamint az ezt követő időszakban születő hasonló filmek pedig már a rendszerváltozást követő korszakhoz tartoznak, s így módon a forma megváltozott politikai és poétikai körülmények közötti továbbélését bizonyítják.



Húsz óra (Fábri Zoltán. 1965)

Az időrendfelbontó forma tehát reprezentatív modernista eljárásnak tekinthető a Kádár-korszak filmművészetében. A következő kérdés az, hogy ez a forma mit is reprezentál: mennyiben sajátos az európai modernizmus hatására kialakuló időrendfelbontó forma a magyar filmben?

3.

Mint láttuk, e forma a modern film szubjektivitáshoz kapcsolódó alapelvét fejezi ki. A magyar film ezzel szemben az időrend felbontásával létrehozott szubjektivitást, az ehhez kapcsolódó emlékezést és a magukat az emlékeket nem a szubjektum, hanem a közösség képzetkörébe vonja. Az időrendfelbontó formájú magyar filmek döntő többségében az emlékezés tárgya nem a

szubjektív, hanem a kollektív emlékezet. ^[3] Mindezt az ebbe a körbe tartozó filmek tematikus vizsgálata bizonyítja. E szerint a 35 film közül mindössze 8 esetben irányul az emlékezés a személyes múltra, a többi filmben az emlékezés tárgya a 20. századi magyar történelem. S a 8 film esetében mindössze egyetlen egyből, a *Szindbádból* zárható ki a társadalmi motiváció: a film az idő absztrakt jelentését vizsgálja a szubjektivitás érzéki, testi közegében. A másik 7 film (*Húsz évre egymástól*, *Szentjános fejevétele*, *...hogyan szaladnak a fák!*, *Az utolsó kör*, *Macskajáték*, *Tükörképek*, *Sámán*) időrendfelbontása nem a történelmi, hanem a személyes múlt – gyakran mindössze néhány hetes, napos, órás – dimenziójában mozog, ám a történetek motívumkincsében erőteljesen érvényesülnek a közvetlen társadalmi, politikai vagy ideológiai tényezők.

A többi 27 film esetében tanulságos tovább pontosítani a felidézett történelmi korszakokat. E szerint az időrendfelbontó formájú filmek legnagyobb számban a második világháborútól a korabeli jelenig ívelő, azaz történetileg hosszú és politikailag rendkívül tagolt időszakot fognak át (*Párbeszéd*, *Nappali sötétség*, *Ha egyszer húsz év múlva*, *Húsz óra*, *Apa*, *Utószezon*, *Keresztelő*, *Szemtől szembe*, *Szerelmesfilm*, *Tűzoltó utca 25.*, *Hogyan felejtsük el életünk legnagyobb szerelmét?*, *Korkedvezmény*). Ezt követik az ötvenes éveket és 1956-ot (*Éjfélkor*, *Próféta voltál szívem*, *Szerelem*, *Requiem*, *Napló gyermekeimnek*), valamint a 19–20. század fordulójától az 1930-as évekig tartó korszakokat felidéző munkák (*Volt egyszer egy család*, *Utazás a koponyám körül*, *141 perc a Befejezetlen mondatból*, *Álmodó ifjúság*, *Vörös rekviem*, *Ki látott engem?*). Végül a csoporton belüli kisebbséget a második világháborúban, illetve közvetlenül a háború után játszódó művek jelentik (*Az orvos halála*, *Hideg napok*, *Várakozók*, *Az ötödik pecsét*).

Milyen következtetéseket vonhatunk le mindebből? Elsőként és legáltalánosabban azt, hogy a szubjektivitás megfogalmazására hivatott modernista időrendfelbontó forma a magyar filmben nem a szubjektív, hanem a kollektív emlékezetet jeleníti meg. Ez a körülmény a Kádár-korszak filmművészetének társadalmi beállítottságát bizonyítja, miszerint még egy olyan, alapvetően szubjektív forma is, mint az időrendfelbontó elbeszélésmód, döntő részben a társadalmi jelentés összefüggésében értelmezhető. A filmek által előhívott kollektív emlékek tematikus megoszlása pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy azok nagyobb hányadukban az eleven, személyesen megélt, 40–50 évre visszanyúló kommunikatív, ^[4] kisebb hányadukban a távolabbi múltra visszatekintő kulturális emlékezetre ^[5] irányulnak. Hozzá kell azonban mindehhez tenni, hogy az egyes korszakok közelsége, s főképp magának az emlékezés folyamatának a tematizálása a kétféle emlékezetet átfedésbe hozza egymással. A történelmileg és politikailag egymástól igen különböző vészkorszakot és ötvenes éveket például csak néhány év választja el egymástól, miközben bizonyos időbeli távolságból szemlélve őket előbbi már a kulturális, míg utóbbi még a kommunikatív emlékezet „hatókörébe” tartozik.

A fenti megállapítással szoros összefüggésben felvethető egy további kérdés. Ha az emlékezés szubjektív formájáról van szó, ám az a kollektív emlékezetre irányul, mi lehet az ilyen formavilágú és témájú történet motivációja? A szubjektív emlékezés és a kollektív emlékezet eredőjeként ezt a motivációt a társadalmi identitás megteremtésében jelölhetjük meg. A társadalmi identitás megteremtésén belül a felidézett történelmi korszakok alapján mindez tovább pontosítható. E

szerint a kommunikatív emlékezet célja az aktuális politikai, míg a kulturális emlékezeté a távlatosabb történelmi identitás megteremtése. Ám itt is hozzá kell tenni, hogy a kétféle identitás a felidézett korszakok közelsége és az emlékezés folyamatának tematizálása a kommunikatív és a kollektív emlékezethez hasonlóan átfedésbe kerülhet egymással. Egészen pontosan a történelmi identitás átléphet a politikai identitásba, ami egyúttal a kettő szoros kapcsolatát, egymást feltételező jellegét is kifejezi.



Szindbád (Huszárik Zoltán, 1971)

4.

A Kádár-korszak mint szovjet mintájú egypárti diktatúra adminisztratív eszközökkel uralja a hatalmi diskurzust. ^[6] Ugyanakkor az 1956 után magát gyorsan konszolidáló kádárizmus mindezt kifinomult eszközökkel teszi, amelyben fontos szerepe van a kultúrának, azon belül pedig, különösen a hatvanas években, a filmnek. A Kádár-kori hatalmi diskurzus egyik meghatározó eleme az emlékezés és a felejtés politikája. ^[7] Milyen történelmi eseményre lehet, s milyenre nem lehet emlékezni; illetve egyes történelmi eseményekre hogyan kell emlékezni? Mindennek célja a hatalmi diskurzusnak megfelelő történelmi és politikai identitás megteremtése. A kérdés az, hogy az időrendfelbontó formájú filmek kollektív emlékezete mennyiben felel meg a Kádár-korszak hatalmi diskurzusának, s mennyiben tekinthető a fennálló hatalom ellenbeszédének.

Az emlékezés fogalmával kapcsolatosan ki kell emelni a kádári konszolidációhoz kötődő, a hatvanas évek új hullámával párhuzamosan kibontakozó politikai fejleményt. A konszolidáció feltétele a társadalommal, illetve a vezető értelmiséggel való kiegyezés. A társadalommal mindez elsősorban gazdasági szinten, míg az értelmiséggel ugyanez ideológiai szinten valósul meg. A gazdasági kiegyezés vezet a hatvanas évek új gazdasági mechanizmusához, az ideológiai pedig a liberálisabb, Aczél György nevével fémjelzett kultúrpolitikához. Ebben a kultúrpolitikában már nincs helye az ötvenes évek és az 1956-ot követő néhány év hamis és propagandisztikus hatalmi diskurzusának, miközben nincs helye a politikai véleménynyilvánítás szabadságának sem. A konszolidálódó kádárizmus a múlthoz való viszonyának ellentmondásos helyzetét – amelyben

tehát már nem kell hazudni, de még nem lehet kimondani az igazságot – a *felejtés* társadalmi felszólításával igyekeznek feloldani. Ha nem lehet úgy emlékezni, ahogy a mi diskurzusunknak megfelel, úgy viszont nem engedhetjük meg az emlékezést, ahogy a társadalom, különösképpen a vezető értelmiségi, azon belül a magának hagyományosan rangos szerepet kivívó művészértelmiségi, közöttük pedig az ekkor éppen a figyelem középpontjába kerülő filmrendezői kar kívánja, nos, akkor inkább ne emlékezzünk, mondja a hatalom. A konszolidálódó Kádár-korszak felejtéspolitikájának centrumába – már csak Kádár személyes érintettsége miatt is – 1956, az azt követő megtorlások, a Nagy Imre-per, továbbá az ötvenes évek és – különös módon – a holokausz kerül. Az időrendfelbontó filmek viszont meghatározó formaelvükkel magát az *emlékezést*, illetve annak *folymatát* is tematizálják, s ezzel, voltaképpen témájuktól, történelemképüktől, ideológiájuktól függetlenül a kádári felejtéspolitikai hatalmi diskurzusának ellenbeszédjeként értelmezhetők. Ebben lesz tehát különösen fontos szerepe az időrendfelbontó formának, mivel egyrészt szubjektivizálja a múltból alkotott képet, s ezzel a gesztussal kivonja a hatalmi diskurzus hatóköréből, másrészt e forma magát az emlékezést is tematizálja, szemben a korszak felejtéspolitikájával.

Ha az időrendfelbontó filmek tematikáját a felidézett történelmi korszakok alapján vizsgáljuk meg, akkor újabb adalékot kapunk ahhoz az érvhez, hogy itt elsősorban a kádári hatalmi diskurzussal szembeni pozíció megteremtéséről van szó. A filmek többsége, ahogy ezt korábban láttuk, az emlékezés tárgyává a kommunikatív emlékezet második világháborútól a korabeli jelenig tartó időszakát teszi, s az így előállt történelmi-politikai folytonosságba beletartozik az ötvenes évek korszaka, valamint az 1956-os forradalom leverése is mint az aktuális rezsim előképe. A Kádár-korszak viszont a Rákosi-évektől és az '56 utáni megtorlásoktól igyekezett elhatárolni magát; nem véletlen, hogy az ötvenes évekről szóló filmek akkor szaporodhatnak el, amikor a korszakot már lezárt eseményként, „kosztümös filmként” lehet ábrázolni, ^[8] míg 1956-ról és az azt követő, 1963-ig tartó terrorisztikus időszakról nyíltan csak 1989 után lehet beszélni. Az időrendfelbontó formában az emlékezés tematizálása épp ennek a hatalmi diskurzusnak mond ellent.

Hasonló ellenbeszédrel találkozunk a vészkorszakra visszaemlékező filmekben, amelyek a tematika második legnagyobb csoportját képezik. Itt a filmek felében a lelkiismeret hangja szólal meg, amelynek kifejezésére az időrendfelbontó forma szubjektivitása különösen alkalmas, s amely szintén egy társadalmi szinten kibeszéletlen, a hatalmi diskurzus által felejtésre ítélt konfliktusra utal.

5.

Ha az időrendfelbontó filmek ideológiai tartalmát filmről-filmre szoros elemzésnek vetjük alá, akkor kétségtelenül árnyalódik a kép, ám jelentősen nem módosul, sőt inkább megerősítést nyer. Maguk az emlékek, a történelmi múlt értelmezése támogatná éppen a kádári konszolidációt is, mint például az e tekintetben leginkább ismert és vitatott *Húsz óra*. ^[9] Ám a *Húsz óra* ilyen értelmű megítélésének is összetettnek kell lennie, hiszen maga a film is az: az 1945 és 1965 közötti politikai

eseményeket többféle nézőpontból ábrázolja, többféle politikai véleményt helyez egymás mellé, míg végül – ez sem lehet kétséges – a kádári konszolidáció ideológiáját megtestesítő karakter igazságát emeli ki a sokféle személyes igazság közül, hogy a múltból levont tanulságok eredőjeként a jelen számára ezt állítsa követendő példaként a néző elé.

Lássuk közelebbről, hogyan is történik mindez a *Húsz órában*! Fábri egymás mellé helyezi, folyamatként dolgozza fel a korabeli jelenre, a hatvanas évekre kialakuló történelmi és politikai identitást, s ennek kifejtése, illetve összekapcsolása a modernista időrendfelbontó elbeszélismód segítségével történik. Ez a történelmi és a politikai identitás a korszak politikájának tükrében igen összetett képet mutat. A történelmi identitás tekintetében szubverzív módon tárul fel az 1945-ös földosztás örömét követő keserves csalódás az ötvenes évek dogmatikus politikájában, amely az 1956-os forradalomhoz vezet. A politikai identitás tekintetében viszont a különféle háttérű és gondolkodásmódú, akár „osztályellenségnek” tekintett szereplők egymás mellé rendelt, s ennek következtében szintén szubverzív módon relativizált igazsága közül kiemelkedik egyetlen igazság, méghozzá az, amely a kádári konszolidáció *statement*-jével azonosítható. A kiemelés azonban már nem az időrendfelbontásos elbeszélismód, hanem egyszerűen a karakter, Elnök Jóska alakjának segítségével történik.

A film politikai értelemben szubverzív jelentése tehát egyértelműen az időrendfelbontásos elbeszélismódból fakad – avagy megfordítva: az időrendfelbontásos elbeszélismódból szubverzív politikai jelentés fogalmaz meg. Csakúgy, mint a hasonló formaelven működő filmek többsége esetében.

6.

Befejezésképpen röviden utalni szeretnék az időrendfelbontó forma továbbélésére a rendszerváltozás utáni időszakban. Igen sokatmondó ugyanis, hogy az alapvetően megváltozott társadalmi, politikai, ideológiai, gazdasági és intézményi közegben fennmarad ez a beszédmód, sőt funkciója sem változik meg, s továbbra is a kommunikatív emlékezetre irányul. Egyedül a hatalmi diskurzusra vonatkozó ellenbeszéd szerepétől fosztja meg a rendszerváltozás e filmek körét, de az 1989 körül készültekben még ez a szellem(iség) is jól felismerhető, amint épp kiszabadul a palackból. S e filmek arányukban is pontosan leképezik a Kádár-korszak hasonló korpuszát: a legtöbbjük az ötvenes évekről, illetve a felszabaduló politikai tabu következtében 1956-ról és az azt követő megtorlásról szól; találunk a kommunikatív emlékezet határáig ívelő, több évtizedet és több korszakot átfogó emlékezésfilmet, valamint a közelmúlt és a jelen hatáskapcsolatát vizsgáló munkát; de még a társadalmi diskurzusból kilépő, ily módon kivételesnek számító műnek is akad párja.

Az első időrendfelbontó, a rendszerváltozás időszakában születő filmek még kifejezetten e forma politikailag szubverzív emlékezetpolitikájának, hatalmi ellenbeszédének hagyományát folytatják, és a korábban tabunak számító 1956-os forradalom eseményeit, illetve az azt követő megtorlásokat

idézük fel ezen a módon. Zsombolyai János *A halálraítélte* (1989), Makk Károly *Magyar rekviemje* (1990) és Sólyom András *Pannon töredékje* (1997) egyaránt a bukás után, a börtönből, az akasztófa alól, a kínzások fájdalmának jelenéből emlékeznek a forradalom dicső és hősi napjaira, s emeli ki ezáltal 1956 immár ünnepi, ugyanakkor történelmileg hiteles aspektusát.



Anyám és más futóbolondok a családból (Fekete Ibolya, 2015)

Ekkortájt születik meg e forma apolitikus, e tekintetben a *Szindbád*ot idéző példája, az *Esti Kornél csodálatos utazása* Pacskovszky József bemutatkozó rendezésében. A film Krúdyhoz mérhető rangos író, Kosztolányi Dezső nyomán, ám hasonlóképpen nem egyetlen műve, hanem ciklusa, írói szemléletmódja és stílusa alapján szintén elvont filozófiai kérdéskört vizsgál játékos, érzéki közegben, amelyben az utazás és az emlékezés által motivált időrendfelbontás az élet és halál mibenlétének legfőbb „tézisét”, az elmúlás, az ismeretlenbe történő átlépés folyamatát fogalmazza meg.

Az ezredfordulótól az időrendfelbontó filmek, miközben visszatérnek az emlékezet társadalmi jelentéskörébe, elszakadnak az immár okafoggyottá váló korábbi politikai tabuktól, és az időrendfelbontó forma révén ismételten a kommunikatív és a kollektív emlékezetről, a történelmi és a politikai identitásról kezdenek el beszélni. Hajdu Szabolcs e forma segítségével két filmben is aktuális társadalmi közérzetet, illetve jelenséget fogalmaz meg igen összetett és mélyértelmű módon. A *Fehér tenyér* (2005) a bennünk továbbélő, kitörölhetetlen közelmúlt zsigeri reflexeinek jelenlétére hívja fel a figyelmet, továbbá árnyalni igyekszik a „diktatúra” és a „szabadság” szembeállításának leegyszerűsítő sémáját, miszerint mindkettőnek voltak/lehetnek árnyoldalai és erényei. A *Bibliothèque Pascal* (2010) a kelet-európai régió jelenbeli kiszolgáltatottságáról mesél, méghozzá valóban mesészerű, mágikus realista stílusban, amelynek egyik, ám nem kizárólagos formaeszköze az időrend felbontása (a másik a mentális képek közvetlen, s ezáltal szürreális színezetű ábrázolása). Végül a legutóbbi példa, Fekete Ibolya *Anyám és más futóbolondok a családból* (2015) című alkotása mutatja a legközvetlenebb kapcsolatot a film- és formatörténeti hagyománnyal, amennyiben személyes családtörténetét szoros összefüggésben az ország történetével meséli el, s érint benne számos, a Kádár-korszakban is gyakran megidézett történelmi korszakot a második világháborútól az ötvenes éveken és 1956-on át a hatvanas évek

konszolidációjáig.

Az a tény tehát, hogy az alapvetően megváltozott társadalmi, politikai, ideológiai, gazdasági és intézményi körülmények ellenére ez a forma fennmarad, s máig jelen van a magyar filmművészetben, e formatörténeti hagyomány jelentőségét bizonyítja – miközben sokat elmond a kortárs magyar film emlékezésformáiról és emlékezetpolitikájáról is. [10]

Jegyzetek

1. A Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem Csíkszeredai Karán rendezett *Discourse, Culture and Representation II.* című konferencián angol nyelven tartott előadás kibővített változata. Az előadás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) *A magyar film társadalomtörténete* című, 116708 számú kutatási projektjének részeként valósult meg. Köszönöm Fazekas Eszternek a tanulmány megírásához nyújtott segítségét.
2. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai: Az európai művészfilm 1950–1980.* Budapest, Palatinus, 2005, 87.
3. Murai András: *Film és kollektív emlékezet: Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után.* Szombathely, Savaria University Press, 2008, 19.
4. Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában.* Budapest, Atlantisz, 2004, 20; Murai, i. m. 38.
5. Assmann, i. m. 20.
6. Foucault, Michel: A diskurzus rendje. In uő: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk.* Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 1998, 51.
7. Vö. György Péter: Az amnéziaterápia: A Kádár-korszak fausti egyezsége. In uő: *Apám helyett.* Budapest, Magvető, 2010, 17–69.
8. Vö. Kovács András Bálint: A történelmi horror: Az erőszak ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben. In uő: *A film szerint a világ.* Budapest, Palatinus, 2002, 283–298.
9. A film részletes elemzéséhez lásd: Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata (1945–1995).* Budapest, Kijarat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015, 242–250.
10. Vö. Strausz László: Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis*, 2011/3, 20–28.

Irodalomjegyzék

- Assmann, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában.* Budapest, Atlantisz, 2004.
- Foucault, Michel: A diskurzus rendje. In Uő: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk.* Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 1998, 50–74.
- Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata (1945–1995).* Budapest, Kijarat Kiadó – Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány, 2015, 242–250.
- György Péter: Az amnéziaterápia: A Kádár-korszak fausti egyezsége. In uő: *Apám helyett.* Budapest, Magvető, 2010, 17–69.
- Kovács András Bálint: A történelmi horror: Az erőszak ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben. In uő: *A film szerint a világ.* Budapest, Palatinus, 2002, 283–298.

- Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai: Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest, Palatinus, 2005.
- Murai András: *Film és kollektív emlékezet: Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely, Savaria University Press, 2008.
- Strausz László: Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis*, 2011/3, 20–28.

Filmográfia

- Fábri Zoltán: *141 perc a Befejezetlen mondatból* (1974)
- Fábri Zoltán: *Az ötödik pecsét* (1976)
- Fábri Zoltán: *Húsz óra* (1965)
- Fábri Zoltán: *Nappali sötétség* (1963)
- Fábri Zoltán: *Requiem* (1981)
- Fábri Zoltán: *Utószezon* (1966)
- Fehér Imre: *Húsz évre egymástól* (1962)
- Fekete Ibolya: *Anyám és más futóbolondok a családból* (2015)
- Gaál István: *Keresztelő* (1967)
- Gertler Viktor: *Az utolsó kör* (1968)
- Grunwalsky Ferenc: *Vörös rekviem* (1975)
- Gyöngyössy Imre: *Várakozók* (1975)
- Hajdu Szabolcs: *Bibliothèque Pascal* (2010)
- Hajdu Szabolcs: *Fehér tenyér* (2005)
- Herskó János: *Párbeszéd* (1963)
- Huszárik Zoltán: *Szindbád* (1971)
- Keleti Márton: *Ha egyszer húsz év múlva* (1964)
- Kovács András: *Hideg napok* (1966)
- Magyar József: *Korkedvezmény* (1979)
- Makk Károly: *Macskajáték* (1974)
- Makk Károly: *Magyar rekviem* (1990)
- Makk Károly: *Szerelem* (1970)
- Mamcserov Frigyes: *Az orvos halála* (1965)
- Mészáros Márta: *Napló gyermekeimnek* (1982)
- Novák Márk: *Szentjános fejevétele* (1965)
- Pacskovszky József: *Esti Kornél csodálatos utazása* (1994)
- Révész György: *Éjjélkor* (1957)
- Révész György: *Volt egyszer egy család* (1972)
- Révész György: *Ki látott engem?* (1977)
- Révész György: *Utazás a koponyám körül* (1970)
- Rózsa János: *Álmodó ifjúság* (1974)
- Sólyom András: *Pannon töredék* (1997)
- Szabó István: *Apa* (1966)
- Szabó István: *Szerelmesfilm* (1970)

- Szabó István: *Tűzoltó utca 25.* (1973)
- Szász Péter: *Hogyan felejtsük el életünk legnagyobb szerelmét?* (1979)
- Szörényi Rezső: *Tükörképek* (1976)
- Várkonyi Zoltán: *Szemtől szembe* (1970)
- Zolnay Pál: *...hogyan szaladnak a fák!* (1966)
- Zolnay Pál: *Próféta voltál szívem* (1968)
- Zolnay Pál: *Sámán* (1977)
- Zsombolyai János: *A halálraítélt* (1989)

© Apertúra, 2016. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2016/nyar/gelencser-az-emlekezés-formai-es-az-emlekezet-politikai-az-emlekezés-mint-a-történelmi-politikai-identitáskeresés-idorendfelbontó-narratív-formája-a-kádár-korszakban-es-továbbélése-a-posztkommunizmus/>

