

metropolis

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztője:

Varga Balázs

Korrektor:

Cseh Vanda

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

Magyar történelmi és kalandfilmek

- 6 Bevezető a Magyar történelmi és kalandfilmek összeállításához
- 8 Nagy Róbert: *Út az Egri csillagok felé.*
A kőszívű ember fiai (1965) és az *Egy magyar nábob*
– Kárpáthy Zoltán (1966) gyártástörténete
- 22 Paár Ádám: *Népi hősök a filmvászon.*
Robin Hood és a Tenkes kapitánya
- 30 Peterecz Zoltán: *Határvidék a westernben.*
– *Hollywoodban és Magyarországon*
- 40 Mravik Patrik: *Deheroizált múltjaink.*
Szatirikus történelmi elbeszélésminták a magyar játékfilmekben
- 52 Záhonyi-Ábel Márk: *Mesterek és tanítványok.*
Szerepkörök és kapcsolódási pontok A vizsga (2011) és
A játszma (2022) című alkotásokban
- 68 Benke Attila: *A Kelet hősei.*
Nemzeti mítoszteremtési kísérletek a kortárs magyar történelmi filmekben és sorozatokban

Kritika

- 82 Turnacker Katalin: *A magyar filmtörténet klasszikusai német nyelven.*
Bühler, Daniel – Hilfenhaus, Dominik – Krause, Stephan (eds.):
Klassiker des ungarischen Films. Marburg: Schüren Verlag, 2019
- 87 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Fekete Émi

Borítóterv és nyomdai előkészítés:

Atelier Kft.

Nyomja:

Impressio-Correctura Kft.

Felelős vezető:

Nagy Tamás

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 4000 Ft személyes átvétellel, 6500 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 4/A.), az Írók Boltjában, vagy megrendelhetők a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti
Kulturális
Alap

és a Magyar Kultúráért Alapítvány – Petőfi Kulturális
Ügynökség Nonprofit Zártkörűen Működő Részvénytársaság



valamint az ELTE Folyóiratfejlesztési Alap

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TÉMÁJA:

FILMES FELNÖVÉSTÖRTÉNETEK
A FILMES REMAKE

A címlapon az Egri csillagok egy képkockája, a hátsó borítón A Tenkes kapitánya egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK KÉSZÍTŐI, ILLETVE JOGAINAK TULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: INKEY ALICE, © ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR, TÖRTÉNETI FÉNYKÉP- ÉS INTERJÚTÁR

HÁTSÓ BORÍTÓ: FOTÓS ISMERETLEN, © NEMZETI FILMINTÉZET FILMARCHIVUM

VERTIGO MEDIA (HADIK)

INTERCOM (SEMMELWEIS)

FÓRUM HUNGARY (MOST VAGY SOHA!)

Korábbi számaink

1997. tavasz	Filmtörténet-elmélet / Gothár Péter	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
1997. nyár	Gilles Deleuze filmelmélete / Tarr Béla	2010 no. 3.	Hollywoodi reneszánsz
1997. ősz	Festészet és film / Derek Jarman	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
1997. tél –		2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
1998. tavasz	Futurizmus és film / Grunwalsky Ferenc	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
1998. nyár	Narratológia / Szóts István	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
1998. ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2011 no. 4.	Michael Haneke
1998. tél –		2012 no. 1.	Narratív komplexitás
1999. tavasz	Kognitív filmelmélet / Atom Egoyan	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
1999. nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet / Forgács Péter	2012 no. 3.	Melodráma
1999. ősz	Műfajelmélet / Makk Károly	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
1999. tél	Jean-Luc Godard	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2000 no. 2.	Orson Welles	2013 no. 3.	Film/test/film
2000 no. 3.	Dada és film / Antonin Artaud és a film	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2001 no. 2.	Új képfajták	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvígjáték
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvígjáték
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2015 no. 2.	Hang a filmben
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2015 no. 3.	Magyar animáció
2002 nos. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
2003 no. 1.	Fotó és film	2016 no. 2.	Kortárs román film
2003 no. 2.	Science fiction	2016 no. 3.	Filmfesztiválok
2003 no. 3.	Szabó István	2016 no. 4.	Férfi és nő szerepek a magyar filmben
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
2004 no. 1.	Pszichoanalízisek	2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
2004 no. 2.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2017 no. 3.	Film és érzelem
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2017 no. 4.	Transznacionális film
2004 no. 4.	Jeles András	2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
2005 no. 1.	Varratelmélet	2018 no. 2.	Trauma és narratív film
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete 1.
2005 no. 3.	Gaál István	2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
2006 no. 1.	A horrorfilm	2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film
2006 no. 2.	Lars von Trier	2019 no. 3.	A magyar filmkritika kutatása
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2019 no. 4.	A magyar film társadalomtörténete 2.
2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis	2020 no. 1.	Archív anyagok a kortárs filmben
2007 no. 1.	Bollywood	2020 no. 2.	Kortárs bűnügyi sorozatok
2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben	2021 no. 1.	Nőképek a magyar filmben
2007 no. 3.	A thriller	2021 no. 2.	Kortárs sorozatok
2007 no. 4.	Erdély Miklós	2021 no. 3.	A filmélmény kognitív magyarázatai
2008 no. 1.	Film és tér	2021 no. 4.	100 éves a koreai film
2008 no. 2.	Film és építészet	2022 no. 1.	Észlelés és megértés a filmben
2008 no. 3.	A filmmusical	2022 no. 2.	Figyelem és bevonódás a filmben
2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok	2023 no. 1.	Enyedi Ildikó
2009 no. 1.	Az animációs film	2023 no. 2.	Magyar sorozatok
2009 no. 2.	Robert Altman	2023 no. 3.	Nők a magyar filmgyártásban
2009 no. 3.	Magyar filmkánon	2023 no. 4.	Filmarchívum
2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet	2024 no. 1.	Gyarmathy Lívia
2010 no. 1.	Magyar műfaji film		

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 4000 Ft, postai kézbesítéssel: 6500 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatók az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetők a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

[Magyar történelmi és kalandfilmek]

Bevezetés a Magyar történelmi és kalandfilmek összeállításba

A *Metropolis* hosszú ideje elkötelezett a magyar népszerű film- és televíziós kultúra hagyományaival és kortárs irányzataival való foglalkozás mellett. Ennek jegyében készítettünk már összeállítást a magyar műfaji filmkészítés általános problémáiról és trendjeiről, de a rendszerváltás utáni és a kortárs sorozatkultúra alkotásairól is. Továbbá a magyar filmtörténet számos fontos műfajával foglalkozott már *Metropolis*-összeállítás, így készítettünk lapszámot a klasszikus, modern és kortárs vígjátékokról vagy épp a melodrámáról és a bűnügyi műfajokról. Jelen összeállításunk, amely a magyar történelmi- és kalandfilmek és -sorozatok hagyományaival és kortárs alkotásaival foglalkozik, ennek a sorozatnak a legfrissebb darabja.

A történelmi- és kalandfilmek és -sorozatok a magyar filmtörténet sokat emlegetett, nagyhatású és sikeres műfajai közé tartoznak. Mindezen túl a kortárs magyar mozgóképkultúra egyik reprezentáns műfaja is a történelmi film. Összeállításunk szövegeinek többsége nem véletlenül a magyar történelmi és -kalandfilmek és -sorozatok 1960-as évekbeli „aranykorával”, illetve az elmúlt időszak újabb hullámával foglalkozik.

A műfajelméleti és történelmi-kulturális elemzések gyakran kitüntetett figyelmet szentelnek az eddig a bevezetőben összevont kategóriaként említett történelmi és kalandfilmek elhatárolásának. A teoretikusok többsége a

történelmi filmet és a kalandfilmet pontosan elválasztható, tiszta specifikumokkal bíró, önálló műfajként értelmezi. Lapszámunk alapkonceptiója szerint azonban e műfajcsoport modern és kortárs magyar alkotásainak változatoságát és megközelítési lehetőségeinek széles spektrumát kívánjuk bemutatni, ezért úgy döntöttünk, nem egy tiszta és szigorú műfajelméleti lehatárolást követünk, hanem a történelmi- és kalandtematika és műfaji variációk sokféleségére nyújtunk rálátást. Az összeállítás cikkjei ezért is a tárgyalt filmek és sorozatok készítésének időrendjét követve tárgyalják a magyar filmtörténet elmúlt évtizedeit, műfaji és elemzési lehetőségek egymást kiegészítő, olykor egymással vitatkozó vagy egymást átfedő változatait példázva.

Első cikkünk, Paár Ádám tanulmánya a kalandfilmek klasszikus hőskarakterének összehasonlító elemzésével, Robin Hood és a Tenkes kapitánya filmes-tévés alakváltozatainak vizsgálatával a történelem, a mítoszteremtés, a hősbábrázolás és a kulturális környezet izgalmas, komplex összjátékainak példáit mutatja be.

Az 1960-as évek magyar történelmi és kalandfilmes „aranykorának” *A Tenkes kapitánya* tévésorozat mellett a Várkonyi Zoltán által készített nagyszabású irodalmi adaptációk voltak a legkiemelkedőbb, illetve kiemelkedően népszerű alkotásai. Nagy Róbert gyártástörténeti tanulmánya Várkonyi Zoltán Jókai-adaptációinak produkciós

hátterét tekinti át. Elemzése világosan megmutatja, hogy az irodalmi adaptáció és a történelmi film drágasága messze nem csak egyszerű gazdasági kérdésként érdekes. Ugyanis ezek a produkciók rettentően sok technikai, logisztikai és kreatív-alkotói kihívást is jelentenek, és ezek kapcsán egy-egy korszak filmkészítésének nemcsak presztízspandukciói, hanem egyben a filmkészítési munkakultúra és gyártási-szervezési készségek nagyon pontos fokmérői is.

Harmadik tanulmányunk, Peterecz Zoltán írása Paár Ádám cikkéhez hasonlóan összehasonlító kulturális-történelmi elemzés. Ebben a szövegben azonban nem két főhős és két kitüntetett alkotás, hanem egy alapvető amerikai műfaj és egy érdekes hazai filmszereplő lesz a téma. A tanulmány az amerikai kultúra és történelem, illetve a hollywoodi filmkészítés alapító mítoszána, a westernnek egyik legfontosabb kérdésével, a határvidék ábrázolásával foglalkozik, és azt nézi meg, hogy az 1970-es évek magyar filmjeiben, úgynevezett easternjeiben vajon hogyan próbálták az alkotók a magyar történelem, a magyar pusztát és a magyar kulturális mitológia részévé tenni a határvidék ábrázolását.

Mravik Patrik Tamás tanulmánya megint egy új megközelítést képvisel, amennyiben fonákjáról, azaz a történelem szatirikus megjelenítése és elbeszélése szempontjából tekinti át a modern és kortárs magyar filmtörténet alkotá-

sait. Elemzése a történelem felhasználásának és szatirikus, karikatúrisztikus bemutatásának magyar filmes tipológiáját és politikátörténetét tekinti át.

Utolsó két tanulmányunk immár a 21. századi magyar film- és sorozatkultúrával foglalkozik. Záhonyi-Ábel Márk két, a korai Kádár-rendszer világában játszódó történelmi-politikai thriller, *A vizsga* és *A játszma* párhuzamos elemzésével mutatja be a tematikai, narratív és motivikus elemek szerveződését, Benke Attila pedig az elmúlt évek történelmi filmjeinek és sorozatainak patrióta retorikáját és történelemképét vizsgálja.

Összeállításunk, amely egy, az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékén zajló kutatás* keretében készült, a magyar történelmi és -kalandfilmek és -sorozatok hagyományainak és jelenének sokféleségét és lehetséges elemzési megközelítéseinek változatosságát szeretné bemutatni. Egyén és közösség, hősök és antihősök, szatíra és nemzeti öntudat, mítosz és valóság – a magyar történelmi és kalandfilmek széles spektrumában és gazdag variációkban fordulnak a közelmúlt és a régmúlt felé. Reméljük, hogy a *Metropolis* jelen összeállítása ennek a hagyománynak legalább néhány izgalmas és tanulságos belépési és értelmezési pontját be tudja mutatni.

A szerkesztők

* NKFI no. 135235: A magyar népszerű film és tévékultúra a szocializmus idejétől napjainkig.

Nagy Róbert

Út az Egri csillagok felé

**A kőszívű ember fiai (1965) és az Egy magyar nábob
– Kárpáthy Zoltán (1966) gyártástörténete**

Várkonyi Zoltán 1964 nyarán a következőképpen nyilatkozott *A kőszívű ember fiai* forgatásának szünetében: „Igazán nagyszabású és látványos történelmi filmet szeretnék készíteni. A költségvetésünk is akkora, mint még egyetlen magyar filmé sem volt. A kétrészes, színes, CinemaScope eljárással készülő filmet nemcsak Magyarországon, hanem a Lenfilmstudio segítségével Leningrádban is forgatjuk, és reméljük, hogy az év végére teljesen elkészülhetünk vele. Csatajeleneteinkben egyes esetekben 1500 statisztát mozgatunk – és olykor három, sőt négy kamerával forgatunk. Ezek már csaknem amerikai méretek, és könnyen lehet, hogy magyar vonatkozásban *A kőszívű ember fiai* lesz a »Cleopatra«, filmtörténetünk eddigi legdrágább filmje.”¹

A magyar filmgyártás legnagyobb szabású vállalkozása az *Egri csillagok* (1968) volt. Egy évtizeden át formálódott az a szakembergárda, eszközpark és tudás, amely lehetővé tette a film elkészültét. Feltételezhető, hogy ebben a folyamatban kiemelt szerepet játszottak a Várkonyi Zoltán által rendezett korábbi történelmi filmek: *A kőszívű ember fiai* (1965) és az *Egy magyar nábob – Kárpáthy Zoltán* (1966), éppen ezért érdemes e filmek gyártástörténetét részletesen megvizsgálni.

A Várkonyi–Nemeskürty alkotópáros

A hatvanas évek magyar történelmi produkcióinak két kulcsfigurája Várkonyi Zoltán (1912–1979) színész, film- és színházi rendező, a Vígszínház főrendezője, valamint Nemeskürty István (1925–2015) volt. Nemeskürty, a keleti frontot megjárt katonatiszt egy nagy fordulattal humán pályára lépett – magyar–olasz–művészettörténet szakon végzett –, majd a magyar filmgyártásban „szocialista producerként” futott be. Kettejük együttműködése 1959-ben kezdődött a Budapest Filmstúdióban. A stúdió jelentős átalakuláson ment keresztül az 1956 utáni években: a korábban dokumentumfilmek és filmhíradók gyártására berendezkedett műhely játékfilmgyártási ambícióval lépett fel. Ezt az átalakulást Várkonyi és Nemeskürty párosa vitte sikerre, lehetőséget adva számos tehetséges fiatal vagy mellőzött alkotónak – ez utóbbiak közé tartozott Jancsó Miklós is. A játékfilmgyártást korábban monopolizáló Róna utcai Hunnia Filmstúdió féltékenyen reagált az új helyzetre. A két stúdió közti versengés gyakran ösztönzőleg hatott, de volt, amikor az ellentétek meddő vitákba fulladtak, jelentősen akadályozva a filmgyártást.²

1 (fényves): Kőszívű-e a magyar Cleopátra? *Ország-Világ* (1964. augusztus 19.) p. 19.

A CinemaScope a 20th Century Fox filmstúdió által szabadalmaztatott és 1953-ban bemutatott képrögzítési eljárás volt, amit akkor fejlesztettek ki, amikor a mozikban a 4:3-os képarányt felváltotta a széles vásznú kép. A kamera egy úgynevezett anamorf lencse segítségével a széles képet „becsomagolta” a hagyományos, 35 mm-es (4:3-os arányú) filmkockába. A vetítés során egy speciális lencsével kicsomagolták a képet. A többi széles vásznú eljáráshoz képest a CinemaScope olcsó volt, és könnyen kezelhető. Ezzel az eljárással készült az 1960-as években Várkonyi valamennyi történelmi filmje: *A kőszívű ember fiai* (1965); *Egy magyar nábob – Kárpáthy Zoltán* (1966); *Egri csillagok* (1968)

2 Nagy Róbert: Pozícióharcok a magyar filmgyártásban az 1956 utáni megtorlás időszakában. A Budapest Filmstúdió felemelkedése. *Betekintő* (2022) no. 3. pp. 7–25.

A vetélkedésnek egy intézményi átalakulás vetett véget. 1962-ben a Hunnia rendezőit, forgatókönyvíróit és dramaturgjait három alkotócsoportba osztották szét. 1963. január 1-jén pedig a Budapest Filmstúdió játékfilmes részlegét átköltöztették a Könyves Kálmán körútról a Róna utcába, vagyis a Hunniába, így jött létre a negyedik alkotócsoport Nemeskürty István vezetésével. A Könyves Kálmán körüti műtermek döntő részét az egyre jelentősebb gyártási igényekkel fellépő televízió vette át. A Budapest Filmstúdió alkotógárdája éppen ebben a zűrzavaros időszakban kezdte meg az előkészületét egy nagyszabású vállalkozásnak, Jókai Mór *A kőszívű ember* fia címmel regénye megfilmesítésének.

Motivációk

Annak, hogy Várkonyi Zoltán és Nemeskürty István fokozódó érdeklődéssel fordult a történelmi filmek felé, számos oka volt. Fontos tényezőként említhető, hogy a Budapest Filmstúdió legsikeresebb játékfilmje a Monarchia korában játszódó *Katonazene* (1961) volt, amely magának vallhatta mind a szakma, mind a közönség elismerését. A stúdió hatalmas energiákat mozgósított a film érdekében. Egyrészt kitűnő színészeket vonultattak fel, másrészt Nemeskürty szakértők bevonásával átfogó kutatómunkát végzett, hogy a korabeli huszárok mind megjelenésükben, mind viselkedésükben minél hitelesebbek legyenek. Ráadásul a *Katonazene* volt a Budapest Filmstúdió vezető operatőrének, Hildebrand Istvánnak az első színes filmje. Bár nem Várkonyi volt a rendező, naplója tanúsága szerint személyesen követte és aggódta végig a forgatást.³ A *Népszabadság* hírhedt kritikusa, Molnár Gál Péter a következőképpen összegezte véleményét: „A legutóbbi másfél esztendő egyik legsikerültebb magyar filmjét láthattuk.”⁴

A történelmi filmek felé fordulás másik fontos oka Várkonyi Zoltán esetében *Az utolsó vacsora* (1962) című filmjének sikertelensége volt. Várkonyi a francia új hullám fiatal rendezői által diktált trendet próbálta követni, a lázadó stílusú képi világ, a formabontó dramaturgia azonban nem fért meg a hatalommal összekacsintó, propagandaizű

mondanivalóval. „Fogadtatása nagyon kedvszegő, elkeserítő volt számomra – ez volt az a fordulópont, amikor én a tömegszórakoztatás felé fordultam, és az efféle kísérletekről az értetlenség miatt lemondtam. Valami mást akartam csinálni, és egy olyan időpontban, amikor erősen hanyatlani kezdett a mozik látogatottsága, elfogott a vágy, hogy a magyar klasszikusokat népszerűen vigyem filmre. Izgatott a nagy vállalkozás; ilyen méretű filmek azelőtt nemigen voltak”⁵ – emlékezett vissza később Várkonyi.

Arra a kérdésre, hogy a magyar klasszikusok közül miért éppen Jókai Mór regényeire esett a választása, Várkonyi 1973-ban a következőképpen felelt: „Amikor annak idején megkértek engem arra, hogy keressék valami olyan témát, amiről feltételezhető, hogy a nagyközönséget érdekli, hogy komoly látogatottságot nyerhet, akkor én megkértem egy könyvtári szakértőt, hogy közöljön velem egy országos statisztikát a magyar irodalom olvasottságáról hazánkban. Kiderült, hogy a csúcson ezek a nagy romantikus könyvek állnak, és ezek között is az első helyen *A kőszívű ember fia*.”⁶

Várkonyi Zoltán halála után Nemeskürty István egy 1986-ban bemutatott dokumentumfilmben a következőképpen beszélt Várkonyi rejtett motivációiról: „Az a közhit, [...] hogy ezek ilyen szórakoztatási céllal, megrendelésre készült, nemesen iparszerű alkotások. Nem így van! Már az érzelmi indíttatása is más volt. Talán kevés embernek tűnt fel, hogy a Várkonyi testvérpár közül a fiút Zoltánnak hívják, a lányt Noéminek, ezek Jókai-nevek. Várkonyi Titusz, Várkonyi Zoltán édesapja, a hírlapíró Krúdy Gyula személyes jó barátja volt, és ketten együtt [...] rajongói Jókainak. Hangsúlyozom, hogy Jókainak nem általános iskolás gyerekek voltak a rajongói.”⁷

A legfontosabb ösztönzést azonban a külföldi minták szolgáltatták, ugyanis a történelmi filmek az ötvenes és hatvanas években éltek virágkorukat, ami elsősorban a televízió előretörésére adott válaszreakció volt. Az Egyesült Államokban már az ötvenes években megfigyelhető a mozijegyeladások drasztikus hanyatlása, ami Európában csak a hatvanas években vált szembeötlővé. Hollywood

³ MTA Kézirattár. Ms 6188/65–66. – *Várkonyi Zoltán naplójegyzetei*. 1961. január 1. – február 20.

⁴ Molnár G. Péter: *Katonazene*. *Népszabadság* (1961. szeptember 29.) p. 9.

⁵ Szekfű András: Várkonyi Zoltán (1912–1979). In: Szekfű András (ed.): *Így filmzettünk*. Budapest: MMA Kiadó, 2018. p. 186.

⁶ Knoll István (rendező): *Jókai filmen*. MTV. 1977.

⁷ Lestár János (rendező): *Vallomások Várkonyiról*. MAFILM. 1986.

technikai fejlesztésekkel próbálta visszacsalogatni az amerikaiakat a mozikba.⁸ A színes játékfilmek száma robbanásszerűen növekedett, ami hatalmas előnyt jelentett a televízióval szemben, ahol csak az 1970-es években vált általánossá a színes adás. A látvány szempontjából átütő erejű lépés volt, hogy a 4:3-os képarányt a mozikban felváltotta a széles vásznú kép. A hangzás is jelentős minőségjavuláson ment keresztül a mágneses hangrögzítésnek köszönhetően, amely lehetővé tette a hangcsatornák számának növelését. Ahhoz, hogy ezek a fejlesztések megmutassák igazi erejüket, olyan filmekre volt szükség, amelyek grandiózus díszletek között készülnek, színpompás tömegeket vonultatnak fel, lehetőleg nagyzenekari kísérettel. Az efféle erődemónstrációnak leginkább a történelmi filmek feleltek meg. Hollywoodban a látvány szempontjából az egymást felüllicitáló újabb és újabb filmek – *Quo Vadis* (1951), *A tízparancsolat* (*The Ten Commandments*, 1956), *Ben-Hur* (1959), *Lázadás a Bountyn* (*Mutiny on the Bounty*, 1962), *Kleopátra* (*Cleopatra*, 1963) – egymás után döntötték meg a költségvetési rekordokat is. Ez a verseny odáig fajult, hogy egyetlen ilyen film bukása képes volt megrengetni egy egész stúdiót.

A történelmi filmek ugyanakkor jól példázzák, hogy a hidegháborús verseny nemcsak a fegyverkezésben vagy az űrhajózásban érhető tetten, hanem a filmgyártásban is. A legjobb példa erre Lev Tolsztoj regényének, a *Háború és béke* megfilmesítési története. Az amerikaiak 1956-ban mutatták be King Vidor rendezésében a saját verziójukat, amit a szovjet filmgyártás kihívásként értelmezett. A Szovjetunió a színész-rendező Szergej Bondarczuk vezényletével készült a visszavágóra. Közel másfél évnyi előkészítő munka után a forgatás 1962 őszén kezdődött. Az eposzi méretűvé terebélyesedő filmet négy részletben mutatták be (1965, 1966, 1967, 1968), a gyártási folyamat végül hat évig tartott. 2011-ben az akkori árfolyammal számolva 700 millió dollárra kalkulálták a *Háború és béke* (*Vojna i mir*) előállítási költségeit, amivel kiérdemelte a valaha volt legdrágább film címét.⁹

A szovjet *Háború és béke* gyártását folyamatosan követte a magyar sajtó, a szakmai érdeklődők a forgatásokra is bejutottak, így a még csak készülő film olyan hivatkozási alappá vált, amelyre Várkonyi és Nemeskürty is támaszkodhatott, amikor *A kőszívű ember fiai* megfilmesítésével előálltak. Joggal reménykedhettek abban is, hogy a szovjet fél megosztja tapasztalatait a magyar filmgyárral. Fontos hazai példaként szolgált ugyanakkor egy másik Jókai regény, *Az aranyember* 1962-es filmadaptációja, valamint az 1964-ben futó, *A Tenkes kapitánya* című sorozat hatalmas népszerűsége – utóbbit a televízió gyártotta a Budapesti Filmstúdióval együttműködve.

A pénzügyi és intézményi háttér

Számos szigorú feltétel együttállása szükséges ahhoz, hogy egy nagy költségvetésű történelmi film megszülessen. Egy vállalkozás beindításának legfontosabb feltétele, hogy rendelkezésre álljon a szükséges pénztőke. A piaci keretek között is fontos, hogy a szereplők milyen kapcsolati hálózattal rendelkeznek, azonban a szocializmusban, ahol az állam volt a pénztőke egyetlen forrása, a kapcsolati háló fokozott jelentőséggel bírt.¹⁰ Az 1960-as években vált a kulturális kapcsolatok hálózatának legfőbb csomópontjává Aczél György, akinek illetékességi körébe tartozott a filmgyártás legfőbb szerve, a Filmfőigazgatóság. Az Aczél támogatását is élvező Várkonyi–Nemeskürty páros az 1960-as években komoly művelődéspolitikai hátszéllel rendelkezett, és minden bizonnyal a legjelentősebb pénzügyi lobbierővel bírt a magyar filmgyártásban.

Mind *A kőszívű ember fiai*, mind az *Egy magyar nábob* – *Kárpáthy Zoltán* végül 14-14 millió forintba került,¹¹ ez utóbbi ugyan két cím alatt futott, de egy alkotásnak számított, egyszerre forgatták, és a mozikban is együtt vetítették őket. Figyelembe véve, hogy mindkét film kétrészes, az előállítási költségük nem volt kiugróan magas – 1965-ben egy egész estés, magyar színes film átlagos előállítási költsége közel 6 millió forintot tett ki.¹²

8 Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest: Palatinus, 2007. pp. 352–356.

9 Youngblood, Denise J.: *Bondarchuk's War and Peace: Literary Classic to Soviet Cinematic Epic*. Lawrence: University Press of Kansas, 2014.

10 Sik Endre: *A kapcsolati tőke szociológiája*. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2012. pp. 112–113.

11 MNL OL XIX-I-22. 115. doboz. – *Az Egri csillagok című film limit-összeg összevetése*. 1967. október 16.

12 MNL OL XIX-I-22. 117. doboz. – *A Művelődésügyi Minisztérium Pénzügyi Főosztályának beszámolója*, 1967. május.

A pénzügyi lehetőségekhez erősen kapcsolódik az intézményi háttér, amelynek stabilitása elengedhetetlen *A köszívű ember fiaihoz* fogható film megvalósításához, mivel többek között ez biztosítja a hatékony munkaszervezést, a szükséges eszközparkot, a szakembergárdát. Miként említettem, a Budapest Filmstúdió játékfilmes részlegét IV. alkotócsoporthoz beolvastották a korábbi vetélytárs, a Hunnia struktúrájába. Bár érezhető volt az ellenszenv a hunniások részéről,¹³ az egykori Budapest Filmstúdió szakemberei nagyon erős pozícióval rendelkeztek.

1964. január 1-jén a Hunnia felvette a Magyar Filmgyártó Vállalat (MAFILM) nevet. A MAFILM a négy alkotócsoporthoz által közösen használt adminisztratív, műszaki, gyártási, gazdasági stb. részlegeket irányította. A részlegek vezetői döntően a Budapest Filmstúdióból jöttek át; például az egyik legfontosabb posztra, a gyártási főosztály élére az a Gottesmann Ernő került, aki korábban a Budapest Filmstúdió gazdasági irányításáért volt felelős.¹⁴ A gyártási osztály kiemelt jelentőségét az adta, hogy itt döntöttek el, mekkora eszköz- és szakemberkapacitásból gazdálkodhat egy adott film. Ez főleg a csúcsideszakokban – jellemzően nyáron – volt döntő jelentőségű, amikor a filmgyár teljes kapacitással üzemelt.

Az intézményi háttérhez kötődik az a kérdés, hogy a magyarországi filmszínházak mennyire voltak alkalmasak a nagyszabású történelmi filmek bemutatására. A magyar mozik szélesvásznúsítása már az ötvenes évek második felében megkezdődött, de még 1965-ben is csak a mozik 18 százaléka volt széles vásznú. Ugyanakkor a budapesti és a vidéki nagyvárosok legnagyobb befogadóképességű filmszínházai ekkorra már átestek a szükséges átalakításokon, és az évtized végére a széles vásznú mozik országos aránya elérte a 60 százalékot.¹⁵

Forgatókönyv

A *köszívű ember fiaihoz* című filmről a legkorábbi sajtóhír 1963 novemberében jelent meg, amikor a MAFILM elnöke, Révész Miklós egy vele készült riportban felsorolta a már elfogadott forgatókönyveket.¹⁶ *A köszívű ember fiaihoz* forgatókönyvét Erdődy János (1909–1996) jegyezte, mint ahogy később az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* is. Erdődy Jánost minden bizonnyal Nemeskürty István hozta be a filmgyárba. Erdődy a szociáldemokrata *Népszava* újságírójaként, illetve műfordítóként kezdte karrierjét még a húszas évek végén, majd a Rákosi-korszakban személye nemkívánatossá vált. 1957-ben történeti regényíróként kezdett új karrierbe.¹⁷ Első regénye, *A nöstényfarkas* a Magvető Kiadónál jelent meg, ahol Nemeskürty akkor lektorként dolgozott.

A *köszívű ember fiaihoz* forgatókönyvébe Várkonyi Zoltán és Fehér Imre is bedolgozott. Az ötszáz oldalas regény adaptálása, sűrítése nem lehetett könnyű feladat. A forgatókönyvben a cselekmény gyakran az érthetőség határáig gyorsul, nem sok időt hagyva a főszereplők karakterének, jellemfejlődésének kibontására. „Nem akarom megtagadni Jókai romantikáját, de párhuzamba akarom hozni azt a mai közönség realitásigényével”¹⁸ – így összegezte Várkonyi saját írói-rendezői ars poeticáját. A „mai közönség” igényének kiszolgálása azonban számos szempontból háttérbe szorult, például a szerzők törekedtek rá, hogy a regény párbeszédeiből minél több elem változatlanul, a maga veretes, ízes nyelvezetével emelődjön át a filmbe. Várkonyinak a riportokban gyakori szavajárása volt a romantika és annak megtartása, ami rezonált a korszaklelemmel. A kádári konszolidáció kezdetével a filmekkel kapcsolatos ideológiai elvárások visszaszorultak, és előtérbe került a látványvilág, a kaland, a romantika, a tömegek fesztelen szórakoztatása.¹⁹

Ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy az 1848–49-es forradalom és szabadságharc rendkívül érzékeny téma

13 Kocsis Tibor (rendező és operatőr): *Jelenetek egy operatőr életéből – Hildebrand István legendáriuma*. 2015.

14 Langer István: *MAFILM Krónika 1948–1987*. Budapest: Kézirat, 1988. p. 193.

15 *Statistikai Évkönyv 1969*. Budapest: KSH, 1970. p. 468.

16 Bános Tibor: Quo vadis, magyar film? *Hétféli Hírek* (1963. november 11.) p. 6.

17 Beládi Miklós (ed.): *A magyar irodalom története 1945–1975. III/1-2*. Budapest: Akadémiai, 1990. pp. 908–910.

18 Zencsik Flóra: *Játék a maszkokkal. Esti Hírlap* (1964. június 24.) p. 2.

19 Gelencsér Gábor: *Forgatott könyvek*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2015. p. 54.

volt a Kádár-korszakban. Az 1956-os forradalom is március 15-e szellemének megidézésével indult, majd a szovjet csapatok bevonulását követően a „Márciusban újrakezdjük” lett az ellenállás egyik jelszava. Magyar és szovjet szempontból is érzékeny pontja volt 1848–49-nek, hogy orosz segítséggel verték le. A forgatókönyvíróknak némi védelmet adott, hogy a történelmet egy magyar klasszikus segítségével elevenítették fel, de a mozgástér így is nagyon szűknek bizonyult. Jó példa erre, hogy a filmben a harcok kapcsán egy szó sem esik az oroszokról.

A filmnyersanyag kérdése

A film képminőségét nagyban meghatározták a kamera és az objektív által nyújtott lehetőségek, azonban a digitális korszak előtt az igazi „mágia” magában a filmnyersanyagban rejlett. Hosszú időn át a magyar filmgyártás szinte kizárólagos beszállítója az AGFA kelet-német részlege volt – 1964-től ORWO néven futott a vállalat. A fekete-fehér filmnyersanyagot az ORWO jó minőségben állította elő, ám a színes film esetében sem a minőség, sem a legyártott mennyiség nem volt megfelelő,²⁰ így a MAFILM kénytelen volt nyugati forrásból beszerezni a színes filmet. Az operatőrök és a filmrendezők nagy öröme a választás az amerikai Kodak cég Eastmancolor alapanyagára esett. A jelek szerint *A kőszívű ember fiai* lett volna az első magyar alkotás, amelyet Eastman filmre vesznek, de az öt hónapnyi csúszás miatt – az 1964 februárjára beütemezett kezdés helyett csak július közepén indult meg a forgatás²¹ – *Az életbe táncolt leány* (rendező: Banovich Tamás) operatőre, Szécsényi Ferenc dolgozhatott elsőként Eastman 5251-re.²² Az 5251 a legmagasabb filmminőséget képviselte, erre forgatták többek között a *James Bond – Goldfingert* (1964), *A Jó, a*

Rossz és a Csúfot (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) és a 2001 *Ürodüsszeiát* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). Szergej Bondarczuk a *Háború és béke* számára hiába próbálta kijárni az Eastmancolor alapanyagot.²³

Az Eastman 5251 meglehetősen drága volt, és az ORWO-val ellentétben nyugati valutával kellett fizetni érte, így az elkövetkező években kevés alkotás részesült abban a kegyben, hogy 5251-re forgassák, közülük tartozott az *Egy magyar nábob – Kárpáthy Zoltán*²⁴ és minden valószínűség szerint az *Egri csillagok* is.

Szereposztás

„1964. április 26-án próbafelvételt készítettünk Sulyok Mária, Tolnay Klári, Szemere Vera, Béres Ilona, Polonyi Gyöngyi, Darvas Iván, Bitskey Tibor és Latinovits Zoltán színészekkel. A próbafelvétel alkalmával a művészek közölték velünk nyári elfoglaltságukat, terveiket, kivéve Latinovits Zoltánt” – írta Németh András, *A kőszívű ember fiai* gyártásvezetője Kondor István filmfőigazgató-helyettesnek.²⁵ A levél egy érdekes esetet bont ki, amelynek során Latinovits megpróbálta a filmszerepéért hivatalosan járó 15 ezer forintos fizetés dupláját kialkudni.²⁶ A filmszerepekért járó díjat a Színész Szakszervezet határozta meg aszerint, hogy a szereplő korábbi művészi teljesítménye alapján milyen filmszínészi kategóriába esett. A kisebb szerepekért napidíj járt, a főszerepekért viszont rögzített összeg, úgynevezett pausz, amely előnyösebb volt, mint a napidíj. Mivel mindez központilag volt meghatározva, külön egyezkedésre nem sok lehetőség maradt. Latinovits Zoltán mégis egy hónapig alkudozott személyesen és telefonon, az egyik hívás során „minősíthetetlen arroganciával beszélt” a felvételvezetővel. Az ügy vége az lett, hogy Latinovitsot egy évre eltöltötték mindenféle

20 MNL OL XIX -I-22. 95. doboz. – *Jegyzőkönyv a képnyersanyag minőségi reklamációjáról*. 1965. február 17.

21 MNL OL XIX -I-22. 95. doboz. – „1964. évi gyártási terv”

22 MNL OL XIX -I-22. 93. doboz. – *A Filmlaboratórium igazgatójának, Szanyi Andornak a levele a Filmfőigazgatósághoz*. 1965. február. 20.

23 Youngblood: *Bondarchuk's War and Peace*. p. 20.

24 MNL OL XIX -I-22. 114. doboz. – *A Műszaki Filmértékelő Bizottság jegyzőkönyve*. 1967. február 1.

25 MNL OL XIX -I-22. 89. doboz. – *Németh András gazdasági vezető levele Kondor István filmfőigazgató-helyettesnek*. 1964. május 28.

26 Néhány összehasonlító adat 1965-ből: munkások és alkalmazottak havi átlagkeresete az ipari szektorban: 1756 Ft, az építőiparban: 1794 Ft; kiskereskedelmi árak: 1 kg kenyér: 3 Ft, 1 kg kristálycukor: 10,60 Ft, hűtőszekrény (Szaratov): 5000 Ft, televízió (Horizont): 6100 Ft, motorkerékpár (Pannonia): 15 800 Ft. In: *Statisztikai Évkönyv 1969*. Budapest: KSH, 1970. pp. 87., 376., 378.

filmszerepléstől,²⁷ azonban jóakaróinak közbenjárására a büntetés végül csak öt hónapig tartott.²⁸ Latinovits a filmben minden bizonnyal az egyik Baradlay fiút játszotta volna. Várkonyi nagyon kedvelte Latinovitsot, az *Egy magyar nábob* – Kárpáthy Zoltán esetében újra felajánlott neki egy főszerepet, ebben az esetben a felvételek rendben lezajlottak, és csak a forgatás után veszték össze évekre. A sértődöttség még az *Egri csillagok* forgatásán is tartott, ahol a színész és a rendező nem állt szóba egymással, csak követek útján érintkeztek.²⁹

A Baradlay Ödönt játszó Bitskey Tibornak szintén konfliktusos viszonya volt Várkonyival a Vígyszínházban, ennek ellenére egymás után kapta a jelentős szerepeket Várkonyi történelmi filmjeiben. Bitskey, aki már 25 évesen filmsztárrá vált a *Rákóczi hadnagya* (1954) főszerepében, nagyon jól bírta a katonai szerepekkel járó komoly fizikai megterhelést – színészi pályafutása előtt országos bajnok atléta volt.³⁰

A jelek szerint Darvas Ivánt szintén az egyik Baradlay szerepére kérhették fel. Darvast Várkonyi Zoltán fedezte fel közvetlenül a háború után. 1956-os szerepéért azonban Darvas közel három évig börtönben volt, majd szabadulása után, egészen 1963-ig egy műanyagfröccsöntő üzemben dolgozott. A forrásokból nem derül ki, hogy Darvas miért esett el a *kőszívi ember fiaiban* neki szánt szereptől, de könnyen elképzelhető, hogy a színpadra éppen csak visszatérő „ellenforradalmár” színészt nem akarták 1848-as forradalmárként viszontlátni a vásznon. Az *Egy magyar nábob* – Kárpáthy Zoltán esetében viszont már ő is főszerepet játszhatott.

A Várkonyi Zoltán által a háború után felfedezett színészek közül nem csak Darvast kellett Várkonyinak „rehabilitálnia” ezekben az években. Bárdy Györgyöt 1959-ben a „szocialista erkölcs megsértése” miatt hosszú száműzetésre „ítélték”: három évig erdészként dolgozott,

majd egy évig Kecskeméten játszott. Várkonyi közbejárására térhetett vissza a fővárosba, a Vígyszínházba, majd pedig a filmek világába. A *kőszívi ember fiaiban* még csak néhány jelenet erejéig tűnt fel, a *Kárpáthy Zoltánban* már jelentős mellékszerepet kapott, végül az Egri csillagokban főszerepben játszhatott. Mindhárom esetben negatív, intrikus szerepet vitt. „Megpróbáltam ezekben a figurákba egy csöppnyi kis szimpatikus vonást belekomponálni, néha sikerült is” – mesélte kilencvenedik születésnapján.³¹

Várkonyi Zoltán önmagának és színész feleségének, Szemere Verának is osztott kisebb-nagyobb szerepeket a filmjeiben. Várkonyi gyakran negatív figurát alakít: A *kőszívi ember fiaiban* Haynaut, az *Egy magyar nábob* – Kárpáthy Zoltán esetében pedig a Kárpáthy családot mindenéből kiforgatni igyekvő ügyvédet.

Díszlet, kellék, jelmez

A magyar történelmi filmek gyártása során jellemzően a díszlet költségszoportnál jelentkezett a legnagyobb kiadás. A *kőszívi ember fiaiban* esetében ez végül 2,5 millió forintot tett ki.³² A film belső jeleneteinek forgatására a legkézenfekvőbb, de nem minden esetben a legolcsóbb megoldásként a MAFILM műtermei kínáltak. A külső jelenetekhez viszont megfelelő helyszíneket kellett találni, amelyek gyakran kívül estek az ország határain. A korabeli magyar filmgyártás a legszorosabb kapcsolatokat a Szovjetunióval, Csehszlovákiával, Bulgáriával, valamint az NDK-val alakította ki, bár ez utóbbinál az együttműködés inkább technikai jellegű volt.³³ Nemeskürty Istvának a Filmfőigazgatósághoz írt 1964. februári levele a legkorábbi levéltári bizonyítéka annak, hogy a Jókai-film érdekében filmdiplomáciai szálakat mozgattak meg: „Kérem A *kőszívi ember fiaiban* című film színvonalasabb és gazdaságosabb kivitelezése érdekében az alábbi külföldi utazásokat

27 MNL OL XIX-I-22. 89. doboz. – Kondor István filmfőigazgató-helyettes levele Révész Miklósnak, a MAFILM igazgatójának. 1964. május 30.

28 MNL OL XIX-I-22. 89. doboz. – Kondor István levele a „MAFILM és Pannónia igazgatójának”. 1964. október 19.

29 Múlt-Kor (2013. nyár) DVD dokumentumfilm-melléklet: *Eger halhatatlan csillagai* (szerk. Szelják Szilvia, Kriston-Simon Szilvia, Ács Tibor Adrián, Tóth Judit).

30 Bitskey Tibor színművész pályaképe. MTV. 2009.

31 *Hogy volt?!... Bárdy György születésnapjára*. Duna TV. 2012.

32 MNL OL XIX-I-22. 115. doboz. – Az Egri csillagok című film limit-összeg összevetése. 1967. október 16.

33 MNL OL XIX-I-22. 97. doboz. – Filmfőigazgatóság nemzetközi kapcsolatainak alakulása. 1965. március 4.



Barikádharc

engedélyezni szíveskedjék.”³⁴ A repülőjegyek Moszkvába, Berlinbe és Prágába száltak. A moszkvai út elsősleges feladata volt, hogy Hildebrand István új operatóri technikát sajátítson el. A további két fővárosba irányuló út „célja, hogy a prágai kosztüm-, bútor- és kellékraktár anyagát, valamint a DEPA berlini raktárait és fegyvertárát felmérve a magyarországi raktárkészletet kiegészíthessük megfelelő minőségű darabokkal”. A moszkvai utat később egy leningrádi motívumkereső látogatás követte. „A film egyik jelenete Leningrádban játszódik. A művészi hatás teljessége érdekében a jelenetet az eredeti helyszínén, december első felében szeretnénk elkészíteni” – írta Papp Sándor filmfőigazgató a szovjet Baszkakov elvtársnak. A film alkotói a cári fővárosban diplomataként szolgáló Baradlay Ödön (Bitskey Tibor) történetéhez autentikus, téli felvételeket szerettek volna: „Néva parti kocsizás”, „főnemesi palota előtt (éjszaka)”, „szentpétervári utca”, valamint az Ermitázsban képzelték el Miklós cár és – meglepő módon – Ferenc József impozáns dolgozószobáit.

14

Minden jel szerint kizárólag a csehszlovák féllal történő tárgyalások vezettek eredményre, Prágából megküldték a kiválasztott értékes bútorokat és jelmezeket. Az elmaradt szentpétervári külső jeleneteket végül nem is pótolták, úgy tűnik, nem volt B terv, a filmben mindössze egy mulatóhely erejéig „szerepel” a város, amit a budapesti műteremben vettek fel. Az Ermitázsban tervezett felvételek elmaradásával a két uralkodó megjelenítése is lekerült a napirendről.

Így *A kőszívű ember fiai* valamennyi jelenetét Magyarországon forgatták. Basa Balázs kitűnő cikkében részletesen elemzi a film különböző forgatási helyszíneit.³⁵ A Baradlay család ősi nemesi rezidenciáját a Sibrik-kastély jeleníti meg, amely a Vas vármegyei Bozsokon található. A bécsi forradalom jeleneteit Sopronban és a Budai várban forgatták, Baradlay Richárd (Mécs Károly) bécsi randevúját a Margitszigeten, a verekedésbe fulladt megyegyűlést pedig a Deák téri evangélikus templomban.

Érdemes részletesen megvizsgálni Baradlay Ödön (Bitskey Tibor) téli hazatérésének forgatási körülményeit, amelyre a belső levelezésben Farkaskalandként hivatkoztak, valamint a harci felvételek megvalósításhoz kapcsolódó kihívásokat, amelyekhez a filmgyár igénybe vette a hadsereg és a rendőrség segítségét.

A filmgyár kapcsolata a néphadsereggel és a rendőrséggel

A filmgyár állandó kapcsolatot tartott fenn a Néphadsereggel elsősorban a Katonai Stúdió révén, amely a katonaság számára oktató- és propagandafilmekeket készített. További kapcsolódási pont volt a Hadtörténeti Levéltár és Múzeum, amelynek gyűjteményét és az ott dolgozó szakértők véleményét gyakran kikérték a világháborús és a korábbi történelmi korokban játszódó filmekhez.

34 MNL OL XIX-I-22. 87. doboz. – Nemeskürty István levele Kondor István filmfőigazgató részére. 1964. február 15.

35 Basa Balázs: *Itt forgott: A kőszívű ember fiai*. <https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek/~itt-forgott/itt-forgott-a-koszivu-ember-fiai.html> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 04.)

A filmgyár és a Néphadsereg viszonya ellentmondásos volt. A MAFILM rendszeresen kért gépeket, rádiós és műszaki eszközöket a forgatásokhoz, nem ritkán sikertelenül. „A kiselejtezett repülőgépmotorokra filmgyártásunknak szeles-viharos felvételek előállítására miatt rendkívüli nagy szüksége lenne”³⁶ – írta Kondor István filmfőigazgató-helyettes, amikor a hadsereg már többször is visszautasította a filmgyár azon kérését, hogy hozzájussanak két darab kiselejtezett JAK-11-es légcsváros oktatógép hajtóművéhez. Végül már Aczél Györgyöt is be kellett vetni az ügy érdekében.

Szintén nagy port kavarázó eset volt, amikor közvetlenül *A kőszívű ember fiainak* szeptemberi forgatása után a Budapesti Rendőrfőkapitányság közölte, hogy lovas százada – „a szolgálati érdekeket figyelembe véve” – a továbbiakban nem áll a MAFILM rendelkezésére.³⁷ 1964-ben a MAFILM számos esetben alkalmazta a lovasrendőrséget, többek között a Mátyás király korában játszódó, *Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?* (Makk Károly, 1964) című kosztümös vígjátékhoz 50 lovast igényeltek tíz forgatási napra, *A kőszívű ember fia*i esetében pedig 60 lovast, összesen 22 napra, őket a Sopronban és Budán felvett utcai harcnál vetették be.³⁸ Úgy tűnik, a lovasrendőrség belefáradt az egymás követő forgatásokba, a rendkívül intenzív igénybevételbe. Kondor István mindent megtett, hogy a rendőrség megváltoztassa az elhatározását. „Filmművésztünk a jövőben sem háríthatja el az ilyen jellegű filmek elkészítését (pl. klasszikusok feldolgozását), és a felvételek megvalósítása a rendőrség igen pozitív segítségével nélkül elképzelhetetlen”³⁹ – írta a rendőrfőkapitánynak küldött levelében. Az erőfeszítések azonban hiábavalónak bizonyultak, a lovasrendőrség nem vállalt szerepet az elkövetkező évek filmjeiben.

*A kőszívű ember fia*i csatajeleneteinek statisztai igénye ezres nagyságrendű volt, ami rendkívül költséges lett volna a hadsereg támogatása nélkül. „A film, mely történetében

az 1848-as szabadságharc eseményei köré épül, magas hőfokon kívánja szolgálni a hazaszeret, a hűség és bátorság eszményeit, s így nevelő célzatosságában is figyelemreméltó”⁴⁰ – írta Aczél György a honvédelmi miniszterhelyettesnek, Csémi Károly vezérőrnagynak küldött áprilisi levelében. Aczél a hadsereg értékvilágának hangoztatásával, a katonaság bejáratott szokászetével próbált odahatni. A hadsereg válasza kedvező volt: „A regény témáját mi is úgy értékeljük, hogy annak megfilmesítése az 1848–49-es szabadságharc hagyományainak ápolását célozza, és nagymértékben hozzájárul a szocialista hazafiság fejlesztéséhez. Mindezek figyelembevételével kérésével elvben egyetértünk, és a film elkészítéséhez – a lehetőségeinkhez képest – a legnagyobb segítséget kívánjuk biztosítani.”⁴¹

Többszöri levélváltás után 1964. júniusára tisztázódott a hadseregtől kért segítség tartalma és jellege, amelyet a következő pontokban határoztak meg:

- 1.) 150 főnyi honvédség igénybevétele csatajelenetekben való szerepeléshez Ónod község mellett (Miskolctól 20 km-re) 4 nap, július 14–18. között, időjárástól függően.
 - 2.) 100 főnyi honvédség szereplése barikádharcokban Sopronban 7 napra, július 24–28. között, időjárástól függően.
 - 3.) 500 főnyi honvédség Budavár ostromában való szereplése Budapest (Várban) 4 nap, szeptember 15–16. között, időjárástól függően.
 - 4.) 500 főnyi honvédség szereplése a nagy csatajelenetekben Budapest (Farkasvölgy: Motorcross-pálya) 5 nap, előreláthatólag szeptember 19–27. között, időjárástól függően.
- Amennyiben mód van, a budapesti Farkasvölgy helyszínén kérjük az eredetileg javasolt 500 főnyi honvédség létszámának 600-700 főre való emelését egy-két napra.
- 5.) 100 főnyi honvédség szereplése különböző budapesti harci helyszíneken 2-3 napra, ma még nem tervezhető időpontban.⁴²

36 MNL OL XIX -I-22. 81. doboz. – Kondor István levele Kardos János vezérőrnagynak. 1963. október 16.

37 MNL OL XIX -I-22. 93. doboz. – Kraici Kálmán r. ezredes levele Révész Miklósnak, a MAFILM igazgatójának. 1964. szeptember 28.

38 MNL OL XIX -I-22. 89. doboz. – Aczél György levele Kőrösi Gábor vezérőrnagynak, belügyminiszter-helyettesnek. 1964. május 13.

39 MNL OL XIX -I-22. 93. doboz. – Kondor István levele Soós György budapesti rendőrfőkapitánynak. 1964. november 3.

40 MNL OL XIX -I-22. 88. doboz. – Aczél György levele Csémi Károly honvédelminiszter-helyettesnek. 1964. április 23.

41 MNL OL XIX -I-22. 88. doboz. – Csémi Károly honvédelminiszter-helyettes levele Aczél Györgynek. 1964. május 12.

42 MNL OL XIX -I-22. 88. doboz. – Kondor István levele Kovács Pál ezredesnek. 1964. június 16.



Átkelés a Sajón

A *köszívű ember fia*ihoz kért sorkatonai állomány még csak a töredéke volt az *Egri csillagok*ban felvonultatott többezres tömegnek. Ekkor alakultak ki azonban azok a kapcsolati szállak a filmgyár és a Honvédelmi Minisztérium között, amelyek nélkülözhetetlenek voltak az *Egri csillagok* megszervezéséhez. A *köszívű ember fia*i forgatása során Bölcs Tivadar őrnagy volt kijelölve összekötőnek a filmesek és a hadsereg között.⁴³ Az együttműködés olyan jól sikerült, hogy az *Egri csillagok* esetében is ő lett az összekötő, sőt ekkor már az eredeti feladatkörén túlnöve, kreatív társsa, a filmes stáb egyik meghatározó tagjává vált.

Harci felvételek

A *köszívű ember fia*inak forgatása 1964. július 14-én, Ónodon kezdődött meg. „Két nagy csatajelenetet forgatunk itt – mondta Várkonyi Zoltán rendező –, az egyik a bécsi diákok és az osztrák csapatok összecsapása, a másik, amikor Richárd megérkezik huszáraival.”⁴⁴

Az újságírók fokozott figyelemmel követték a film operatőri munkálatait, ugyanis Hildebrand ekkor már nemzetközileg elismert szakember volt, akinek ez volt a hatodik közös filmje Várkonyival. „Hildebrand István operatőr beállítja a három felvevőgépet. Már minden kész. A rendező még egyszer végignéz a statisztákon. »Az osztrák katona vegye le a karóráját!« – hangzik a mikrofonban. Hildebrand a

nyakában levő URH-készüléken keresztül még utasítást ad, hogy mikor robbantsanak. S aztán csattan a csapó, megindul a roham, robban a trotil, lángolnak a házak. Néhány perc, és kész egy újabb képsor. A bécsi diákok vezetőjét megszemélyesítő Koncz Gábor az árnyékba menekül pihenni.”⁴⁵

Az Ónodon felvett jelentekben kulcsszerepe volt a Baradlay Richárdot alakító Mécs Károlynak, aki 45 év távlatából a következőképpen elevenítette fel az eseményeket: „Olyan volt, mint egy olimpiára való készülődés. Mindenki kapott lovat, mindenki a saját lovával foglalkozott. [...] A Sajón kellett átmennünk éjszaka úgy, hogy égett mögöttünk az erdő. Bementünk a Sajóba, elképesztően büdös volt, és akkor még ráadásul Tényi bácsi [Páger Antal] lovát is nekem kellett hurcolnom, mert valahogy megbokrosodott. Mire kiértünk, olyan mocskosak voltunk, mert valami ipari szennyeződést eresztettek le a Sajón Szlovákiában. A lovakat benzinnel kellett lemosni, szóval borzalmas volt. Kétszer vagy háromszor végig kellett mennünk, mert beugratás volt a vízbe, majd utána a vízben végig rohanni. Elég kemény volt.”⁴⁶

Várkonyi Zoltán az aznapi forgatás végén a következőképpen nyilatkozott a *Film Színház Muzsika* újságírójának: „Ez a csatajelenet csak előtanulmány a nagy csatához, amelyet ősszel a budai hegyekben, a Farkasvölgyben forgatunk majd. [...] Eddig csak egyetlen sebesültünk van:

43 ibid.

44 Sebes Erzsébet: Richárd az Okisz nyergében. *Esti Hírlap* (1964. július 18.) p. 2.

45 ibid.

46 *Hogy volt?!... Történelmi filmek – Jókai Mór regényeiből.* MTV. 2010.

Hildebrand István operatőr, aki felvevőgépevel együtt véletlenül »kigyulladt«. Szerencsére nincs komolyabb baja, és folytatjuk a forgatást.”⁴⁷

Ónodról a stáb Sopronba vonult, hogy felvegyék a bécsi barikádharc jeleneteit a katonaság és a lovasrendőrség segítségével. A *Kisalföld* tudósítása szerint Hildebrand ezeket a felvételeket sem úszta meg égési sérülések nélkül: „Este hét óra után kezdték a beállítást, és kilenc óra is elmúlt, amikor felharsan a felvételt jelentő sípszó. A Kolostor utca 13. számú ház melletti részt nyolc hatalmas reflektor világítja meg. Mégis éjszaka történik mindez: ezt néhány fáklya jelzi. A sikátorból lassan előjön a három ügynök (Balogh Emese, Benkő Gyula és Somogyvári Rudolf), utánuk özönlik a »csöcselék«. Az egyik statisztá megcsúszik. »Kérem újra!« – csattan Várkonyi hangja. A második felvétel sem sikerül. Közben az egyik fáklyától megpörkölődik Hildebrand István operatőr haja. »Úgy látszik, ennél a filmnél még elégek« – mondja haját borzolva. (Ónodon a csatajelenet fényképezése közben kigyulladt a felvevőtorony is.) Végre a negyedik felvétel hibátlan.”⁴⁸

Hildebrand a monumentalitás optikai megjelenítését, a trükköt, hogy miként lehet a kevésből sokat csinálni, Eisenstein világhírű operatőrétől, Eduard Tiszettől tanulta, akit – főiskolai tanára, Hegyi Barnabás mellett – Hildebrand a legfőbb mesterének tartott. A fiatal operatőr 1953-ban, egy éven át volt a magyar filmhíradó kiküldött moszkvai tudósítója, ekkor vette Tiszze a szárnyai alá.⁴⁹

Farkaskaland

„A színészek már a téli felvételekre készülnek. Bitskey Tibor és Bujtor István ezekben a napokban a jégszínházban tanul korcsolyázni, majd a műjégpályán folytatják a gyakorlást. A jégen játszódó jelenetekhez a gödöllői filmtelepen tíz farkast és húsz kutyát idomítanak. Ezeket a felvételeket a téli idő beálltával, mihelyt leesik a hó, megkezdik.”⁵⁰

A filmgyár gödöllői állattelepén gondozták, szelídítették és idomították a filmfelvételekhez szükséges állatokat – egész pontosan „rókák, galambok, farkasok, vaddisznók, szarvasok, őz, sólymok, héja, szirtisasok”⁵¹ laktak a telepen. Éven át az állattelep elsődleges feladata Homoki Nagy István természetfilmjeinek kiszolgálása volt. Homoki azonban 1962 körül „vált meg a gödöllői teleptől, mert nem tudott együttműködni más rendezőkkel, és ugyanakkor Szigeti Kálmán állatszselidítővel is összeveszett.”⁵² A természetrajongó Homoki nehezményezte az állatokat időnként kíméletlenül felhasználó korabeli filmes felfogást, amely távozása után, *A kőszívű ember fiainak* forgatásánál csúcsosodott ki: „Mi neveltük kölyökkoruk óta *A kőszívű ember fiaiban* szereplő farkasokat is” – nyilatkozta Szigeti Kálmán állatszselidítő, aki statisztaként is „birkózott” a farkasokkal. „Különböző állatkertekből kaptuk az ordascsetéket. Ahogy nőttek, hozzászoktattuk őket a tennivalókhöz. Itt az udvaron gyakoroltattuk velük azt is, hogyan ugorjanak fel a szánra. Húsdarabokkal csalogattuk az állatokat. A felvétel alatt ment is minden, mint a karikacsapás. Igaz, nagyon sajnáltam a sok szép farkast, amelyet le kellett lőnünk, de a film így kívánta – ezért neveltük őket!”⁵³

A gödöllői sportrepülőtéren felvett *Farkaskaland* jelenetei több szempontból is zavarba ejtők. Ha a rendező oldaláról nézzük, akkor egyrészt Várkonyi közismeretlen kutyabolond volt, másrészt irtózott a véres képektől. A jelenetet különösen horrorisztikussá teszi a sok közeli felvétel és a gyors vágástechnika, ami egyébként nem volt sajátja sem *A kőszívű ember fiainak*, sem az *Egy magyar nábob* – Kárpáthy Zoltánnak.

Az 1965 áprilisában bemutatott *A kőszívű ember fia*i hatalmas sikert aratott. 4,6 milliós látogatottságával bizonyos számítások szerint az évtized rekordere.⁵⁴ Ugyanebben a hónapban mutatták be Keleti Márton *A tizedes meg a többiek* című moziját, amely 3,3 millió nézőt vonzott. A világban megállíthatatlanul tört előre a televízió, de

47 Potoczky Júlia: Háromnapos csata Ónodon. *Film Színház Muzsika* (1964. július 24.) p. 15.

48 [Név nélkül]: Forradalom a Kolostor utcában. *Kisalföld* (1964. július 30.) p. 2.

49 Kocsis Tibor (rendező és operatőr): *Jelenetek egy operatőr életéből – Hildebrand István legendáriuma*. 2015.

50 [Név nélkül]: Új magyar film készül: A kőszívű ember fia. *Szabad Föld* (1964. november 15.) p. 8.

51 Esztergomi László: Támadás a trojka ellen. *Pajtás* (1965. szeptember 16.) p. 9.

52 MNL OL XIX -I-22. 99. doboz. – *Feljegyzés Ilku elvtárs részére*. 1965. április 9.

53 Esztergomi: Támadás a trojka ellen. p. 8.

54 Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*. Budapest: Mokép, 1987. p. 114.

Magyarországon a mozilátogatottság visszaesését sikeresen késleltette a magyar film felvirágzása a hatvanas évek második felében.

Egy magyar nábob – Kárpáthy Zoltán

A film forgatókönyve fél évvel *A kőszívű ember fiai* bemutatása után, 1965. október végén készült el, ekkor azonban még Jules Verne regénye, *A dunai hajós* látszott a soron következő alkotásnak, olyannyira, hogy 1966 januárjában *A dunai hajós* érdekében előkészítő megbeszéléseket folytattak az NDK-ban.⁵⁵ *A dunai hajós* tervét azonban néhány hét múlva félretették, és a stáb február 8-án Mohácsnál jégtörő hajóra szállt, hogy felvegye a *Kárpáthy Zoltán*hoz az 1838-as dunai árvíz egyes jeleneteit, majd Baján a jégtorlasz felrobbantását. „A téli felvételekből csaknem »cinéma vérité« lett, mert a mohácsi térségben a jég már mozgásban volt. Mind a stáb, mind a címszerepre készülő Kovács István [...] szinte életveszélyes körülmények között dolgozott.”⁵⁶

A film rohamtempóban készült, így elmaradtak az előkészítés bevett fázisai. Már zajlott a forgatás, de a helyszínek, sőt a színészek tekintetében is sok volt a kérdőjel. Éppen ezért az *Egy magyar nábob – Kárpáthy Zoltán* gyártástörténete rendkívül forrásszegény, alig maradt nyoma a levéltárakban (az idő rövidege miatt valószínűleg elötrébe kerültek a szóbeli megállapodások), de a film a sajtóban sem tudta befutni a megszokott pályáját. A sietség miatt a főszereplőktől nagyfokú rugalmasságot vártak el, hogy a legvártalanabb pillanatban bevezethetők legyenek. Ez utóbbi feltételnek a Kárpáthy Zoltánt alakító Kovács István kitűnően megfelelt.

Kovács a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Várkonyi Zoltán osztályába járt. A színésznövendékek számára Várkonyi sok tekintetben kifürkészhetetlen volt, senki sem érezhette magát kivételezettnek.⁵⁷ *A kőszívű ember fiai*ban az osztály tagjai statisztaszerepeket játszottak, a fiúk láza-

dó bécsi diákokat, a lányok bálkisasszonyokat, jellemzően egy-egy egymondatos szöveggel. Kovács István akkor érezte először, hogy osztályfőnöke számontartja őt, amikor az egyik 1964. szeptemberi, Duna-parti forgatáskor a helyszínre érkező Várkonyi magához intette, és kocsival a Vígszínházba vitette. Kovács, aki korábban csak nézőként járt a Vígszínházban, most beugró szerepet kapott a *Hátsó ajtó* című darabban.⁵⁸ Az előadásig már csak másfél nap volt hátra, ennyi idő alatt kellett megtanulnia a tizenhat oldalas főszerepet, ráadásul a kor legnagyobb színészei között kellett helyt állnia.⁵⁹

Kovács István filmszínészi pályáján másfél évvel később, 1966 februárjában jött el a döntő fordulat. Éppen a Vígszínház színészbüféjében várta az előadás végét, hogy visszahívják a színpadra meghajlásra és tapsra, amikor hirtelen beviharzott az állandóan rohanó Várkonyi Zoltán, és Kovács felé intett. „Döbbenet, mert soha, de soha nem jött be este előadásra a színházba, csak ha ő is játszott.” Kovács hamarosan Várkonyi Renault-jában találta magát, úton a pasaréti ház felé, ahol a feleség, Szemere Vera várta őket. „Viszkit? – Várkonyi közismereten nagyon szerette a viszkit, de hogy megkínál engem, a zöldfülű főiskolást... Átment a másik szobába, és visszajött a *Kárpáthy Zoltán*-forgatókönyvvel. – Tessék, ezt te játszod! Szédelegve mentem haza, alig fogtam fel, hogy címszerepem van egy igazi, kosztümös filmben.”⁶⁰

Mindössze néhány nap állt rendelkezésére a forgatás kezdetéig. A Színművészeti Főiskolán akkor még a képzés része volt a kosztümös szereplésre való felkészítés, így voltak vívőleckék, táncórák, illetve külön foglalkozásokon oktatták, hogyan kell a régi, nehézkes ruhákat viselni, a lovaglás azonban nem szerepelt a tananyagban.⁶¹ Kovács Istvánnak, aki Zuglóban nőtt fel, sürgősen pótolnia kellett ezt a hiányosságát. Hársvölgyi József egykori királyi lovastiszt és díjlovas magyar bajnok (1965, 1966) kezdte meg a fiatal színész oktatását.

55 [Név nélkül]: A HH krónikája. *Hétfői Htrek* (1966. január 3.) p. 6.

56 [Név nélkül]: Izgalmas forgatás a Dunán. *Film Színház Muzsika* (1966. február 18.) p. 9.

57 A Várkonyi-osztály (1962–1966) végzős hallgatói: Csernák Árpád, Döry Virág, Huszti Péter, Iglódi István, Káldi Nóra, Konrád Antal, Kovács István, Kránitz Lajos, Szakács Eszter, Tahí Tóth László, Ujréti László, Vajda Márta, Voith Ági.

58 Thurzó Gábor drámája, 1963. szeptemberétől a Vígszínház Horvai István rendezésében játszotta.

59 A szerző interjúja Kovács Istvánnal. (Budapest, 2024. február 9.)

60 *Hogy volt?!... Kovács István kedvencei*. Duna TV, 2021.

61 *Hogy volt?! ... Osztálytalálkozó Hatvanhatosok*. Duna TV, 2010.



Tortaszelés

Kovács István számos riportban beszámolt Várkonyi rendkívül egyszerű és hatékony filmrendezői munkamódszeréről. A forgatás előtti időszakot ritkán előzte meg olvasópróba, közvetlenül a jelenet felvétele előtt a színészek mindössze egyszer összeolvasták a szöveget. „Bármennyire is kutatok az emlékezetemben, nem emlékszem arra, hogy Várkonyi a forgatáson a jelenet előtt az mondta volna, hogy ezt így meg így, és mondott volna nagyon komoly, mély megoldásokat. Azt mondta: Ismered a jelenetet, ott jössz be, ott mész ki, ez történik. – Tessék! [...] Úgy osztott szerepet, hogy tudta pontosan, hogy kire osztja azt a szerepet. Tudta, hogy vele úgy tud dolgozni, hogy nem kell túl sokat magyarázni.”⁶²

Kovács István egykori színész osztálytársa, Huszti Péter a következőképpen emlékezett: „Várkonyi fantasztikusan türelmetlen volt. [...] Éjszaka átírt egy jelenetet egy filmben, és másnap reggel az új papírokat hozta. És megőrült, hogy nem tudjuk kívülről, pedig aznap éjszaka ő írta, nem is láttuk.”⁶³ Mindezekből is látszik, hogy Várkonyi a színészeknél nagyfokú szorgalmat, koncentrációt, pontosságot igényelt, a szöveg tökéletes ismeretét várta el. A lazaság legkisebb jelét sem tolerálta.

Az akkor még csak másodéves színművészeti főiskolás Venczel Vera a nyári forgatási időszakban kapcsolódott

be a munkába. Venczel már gimnazistaként feltűnt két kisebb filmszerepben. Később a főiskolán Pártos Géza osztályába járt. Várkonyi valószínűleg az egyik főiskolai vizsgaelőadáson figyelt fel Venczel Verára, és szerepet ajánlott neki a Vígsházban; a fiatal színésznő mindössze néhány hónappal később a *Kárpáthy Zoltán* filmszereplőjévé vált.⁶⁴

Kovács István szerint Venczel Verával azért alkottak rendkívül hiteles párt a filmben, mert az élet és a film több ponton találkozott. Zuglóban mindketten ugyanazon a környéken nőttek fel, jól ismerték egymást: „Olyan volt, mintha az egyik húgom lett volna.”⁶⁵ Ez a bensőséges viszony nagyon jól jött a film romantikus jeleneteinél, és hihetővé tette a két szereplő közti zavart, ami a történetben abból fakadt, hogy úgyszólván testvéri viszonyuk szerelemmé válik. A Venczel Vera és Kovács István alkotta páros az „ország szerelmespárja” volt a közönség szemében, kikövezve így a két színész útját az *Egri csillagok* főszerepeire.

Az *Egy magyar nábob* – *Kárpáthy Zoltán* A *köszívű ember fiaival* összehasonlítva sokkal kevesebb külső felvételt igényelt, a film 70-80 százalékát a műtermi felvételek teszik ki.⁶⁶ A külső felvételek közül érdemes kiemelni Székesfehérvár belvárosát, amely Párizst jelenítette meg,

62 *Egri csillagok* – beszélgetés a szereplőkkel a Magyar Film Napján. <https://www.youtube.com/watch?v=lyfcJb0SKn4> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 04.)

63 *Hogy volt?!... Várkonyi Zoltánra emlékezünk*. Duna TV, 2012.

64 *Záróra* – *Venczel Vera*. MTV2, 2010.

65 A szerző interjúja Kovács Istvánnal. (Budapest, 2024. február 9.)

66 MNL OL XIX -I-22. 106. doboz. – Németh András gyártásvezető levele Kondor István filmfőigazgató-helyettesnek. 1966. február 24.



Árvíz

a keszthelyi Festetics-kastélyt, amely Szentirmay Rudolf (Latinovits Zoltán) uradalmaként szerepelt, valamint a felvidéki Vöröskő várát, amelynek grandiózus termeit a filmbéli Kárpáthy család népesítette be. Ez utóbbi helyszín a sikeres csehszlovák–magyar filmgyári együttműködés újabb bizonyítéka.

A legnagyobb filmes kihívás a pesti árvíz megjelenítése volt, amelyet egy kőbányai helyszínen forgattak le. A helyiek által „kopott bárónő strandjaként” emlegetett mocsarat a Rákos-patak táplálta, ide építették fel az 1838-as Pest egy kis részletét, mintegy harminc-nyolcvan házat.⁶⁷ „Este kilenc óra tájban kezdtek hömpölyögni a hullámok, és éjszaka két órakor ültek el – eddig tartott ugyanis az első árvízi forgatási nap. A hullámok természetesen mesterséges hullámok voltak, szivattyúkkal és nagy nehézségek árán, öthetes előkészületi és több hónapos tervezőmunkával készítették elő [...] Hildebrand István operatőr nyakig érő gumiruhájában megbillen, a víz pillanatok alatt »luftballonná« dagasztja, és így lebeg a víz tetején. Néhány pillanatra zavar támad, azután az operatőrt átöltöztetik, s folytatódik tovább a jelenet. [...] Hétfő este a »kopott bárónő strandján« valószínűleg már egy méter nyolcvan centire emelkedik a víz, a hullámozás is vadabb lesz, a menekülés is rémületesebb.”⁶⁸

A magyar filmgyártás felfutása

Az 1966-ban bemutatott *Egy magyar nábob* – Kárpáthy Zoltán szintén rendkívül sikeresnek bizonyult közel 3,6 milliós nézőszámával.⁶⁹ A magyar modernizmus filmjei – pl. a *Húsz óra* (1965) vagy a *Szegénylegények* (1966) – ugyan kevesebb látogatót vonzottak, de a fesztiválokon jelentős sikereket értek el, aminek hatására megnőtt a nemzetközi érdeklődés a magyar filmek iránt. A külföldi értékesítések jelentős devizabevételt eredményeztek, továbbá hozzájárultak, ahhoz, hogy az ország kitörjön az 1956-ot követő elszigeteltségből. Az 1963 és 1968 közötti játékfilmes exportbevételeiből a Nemeskürty irányította IV-es csoport filmjei 37 százalékkal vették ki a részüket, ezen belül is Jancsó és Várkonyi filmjei vitték a primet.⁷⁰

A magyar filmre irányuló növekvő figyelem fellenlítettette a külföldi bérmunkát. 1965 őszén Aczél György hathatós támogatásával megrendezték az első Magyar Játékfilmszemlét. A magyar filmeknek ez az évente ismétlődő seregszemléje jelentős számú külföldi szakembert és üzletembert vonzott. Számos nyugati országból, köztük az Egyesült Államokból jöttek Magyarországra filmet forgatni. Az ebből befolyt összeggel a gyár viszonylag szabadon gazdálkodhatott, így 1967-ben többek között öt darab csúcscategóriás, nyugatnémet Arriflex kamerát vásároltak.⁷¹

67 Barabás Tamás: *Egy magyar nábob* trükkjei. *Ifjúsági Magazin* (1966. szeptember 1.) p. 55.

68 B. I.: Kőbányán forgatják a pesti árvizet. *Hétfői Hírek* (1966. július 25.)

69 Gombár: *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*. p. 78.

70 Langer: *MAFILM Krónika*. p. 223.

71 Békési Kálmán: A Nemzetközi Stúdió devizabevételeiből vásárolt berendezések és felszerelések 1965 óta 1967. december 1-ig. *MAFILM Tájékoztató* IV. évfolyam (1967) nos. 5–6. p. 8.

A külföldi bér munkánál azonban jelentősebb bevételt hoztak a MAFILM-nek a magyar televíziós megrendelések. Az egyre nagyobb fordulatszámra kapcsoló gyártás kielégítése érdekében új embereket kellett felvenni, és a gyár létszáma az 1965-ös 1196 főről két év alatt 1604-re nőtt, de a forgatási csúcsideszakokban még így is gyakran nyugdíjas szakembereket kellett behívni.⁷²

Konklúzió

A *köszívű ember fiai* és az *Egy magyar nábob – Kárpáthy Zoltán* elkészítése sokoldalú kihívás elé állította a magyar filmgyártást. A *köszívű ember fiai* igényelte az alakzatban haladni képes statiszták tömegét, ennek érdekében a Néphadsereggel való viszonyt a korábbiaknál szorosabbra kellett fűzni. Mindkét történelmi film impozáns helyszíneket, egyedi kosztümöket és különleges berendezési tárgyakat kívánt meg, próbára téve a magyar filmdiplomáciai kapcsolatokat az NDK-val, Csehszlovákiával, a Szovjetunióval és az óceánon átnyúlva – a látványvilág megfelelő nyersanyagra rögzítése érdekében – az amerikai Kodak vállalattal. A különböző kihívásokra adott megfelelő válaszok ösztönzőleg hatottak a további történelmi tárgyú filmek gyártásához.

A magyar filmgyártás ezekben az években jelentős szervezési és intézményi változásokon, valamint kapacitásbeli növekedésen ment át. Készen állt arra, hogy egy minden addiginál nagyobb vállalkozásba fogjon. 1967 tavaszán Nemeskürty így foglalta össze a folyamatokat: „Régi terve a magyar filmgyártásnak az *Egri csillagok* megfilmesítése. Eddig azonban hiányoztak egy ilyen nagyszabású produkció feltételei. Nemcsak az anyagiakra gondolok, hanem a forgatás módszereire és technikájára is. A mi stúdiónk készítette a Jókai-filmeket. A *köszívű ember fiai*, az *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* forgatása jó erőpróba volt. Olyan művészi együtttest sikerült kialakítani, amely most már vállalhatja egy még nagyobb szabású film elkészítését is. Elsősorban a rendezőre, Várkonyi Zoltánra és az operatőrre, Hildebrand Istvánra gondolok, de sorolhatnám a stáb több tagját is.”⁷³

Róbert Nagy

Journey to the Stars of Eger

The Making of *Men and Banners* (1965)
and *The Last Nabobs* (1966)

The most ambitious undertaking in the Hungarian film industry was *Stars of Eger* (*Egri csillagok*, 1968). It could be assumed that the historical films previously directed by Zoltán Várkonyi (including *Men and Banners* [*A köszívű ember fiai*, 1965] and *Egy magyar nábob – Kárpáthy Zoltán* [*The Last Nabobs*, 1966]) played a major role in the preparations for this film. Therefore, it is worthwhile to examine the production history of these films in detail.

The author of the article attempts to approach the subject from several angles: the creative motivations behind historical films, their financial and institutional backgrounds, screenwriting, casting, issues with film negatives, setting and location scouting, and establishing connections with the army for support in battle scenes. Furthermore, the article aims to present the most critical stages of the filming process.

⁷² Langer: MAFILM Krónika. p. 208.

⁷³ Márkus László: Megőrizzük Gárdonyi romantikáját. *Heves Megyei Népiújság* (1967. május 20.)

Paár Ádám

Népi hősök a filmvászonon

Robin Hood és A Tenkes kapitánya

Az 1950-es, 60-as években a népi hősök mozgóképre „költöztek”: a francia Tulipános Fanfan, a spanyol–kaliforniai Zorro, a flamand Thyl Ulenspiegel, a svájci Tell Vilmos, a skót Rob Roy MacGregor, a szász Ivanhoe, az olasz Rinaldo Rinaldini és persze minden törvényen kívüli hősfigura ósátyja, Robin Hood. Bár a fenti karakterek a tizenharmadik században élt skót jakobita lázadó, Rob Roy kivételével fiktív alakok voltak, mégis, idővel egyszerű irodalmi és filmes karakterekből egy regionális vagy nemzeti közösség identitásának kifejezői lettek. E hősök sorába illeszkedik Eke Máté, azaz a Tenkes kapitánya, az első magyar televíziós sorozat erdei bujdosója is, akinek figuráját bevallottan a korabeli nyugati televíziós sorozathősök (Robin Hood, Tell Vilmos) ihlették. Eke Mátéval ellentétben a szocialista korszak filmművészetének másik kuruc katonája, Bornemissza János, a *Rákóczi hadnagya* című, 1953-as kalandfilm főszereplője valóban élt, bár történetét a forgatókönyvíró, Barabás Tibor nagyjából szabadon szötte. Ugyanakkor egy huszárcsíny (gróf Maxilian Adam von Starhemberg császári tábornok elfogása) révén Bornemissza János jelentőségét meglehetősen fél lehetett nagyítani. Bornemissza Jánossal és Eke Mátéval a magyar filmművészet is felsorakozott a nyugati filmes hősök kultusza mögött.

Tanulmányomban azt igyekszem bemutatni, milyen párhuzamosságok mutathatók ki a magyar és a nyugat-európai, valamint észak-amerikai történelmi kalandfilmek hőskultusza között. A téma gazdagságából fakadóan elsősorban a Robin Hood-mondakört feldolgozó filmek és *A Tenkes kapitánya* közötti párhuzamokat kívánom áttekinteni, és a két hős filmes ábrázolásán keresztül

világítom meg az államszocialista filmhős karakterében rejlő nyugati („vasfüggönyön túli”) és keleti párhuzamokat és ellentéteket.

Irodalmi előfutárok

A tizenkilencedik század elején a romantika megteremtette a nemzeti és a népi hős archetípusát, gazdagon merítve a krónikákból és a néphagyományból. Artúr király és Ossian, Robin Hood és Ivanhoe, Beowulf és Siegfried, Roland lovag és Ulrich von Liechtenstein, William Wallace és Rob Roy, Tell Vilmos és Thyl Ulenspiegel előléptek a krónikák megsárgult lapjairól, az olcsó kalendáriumból, és idővel többet jelentettek, mint egy regen élt (vagy, mint Ossian és Beowulf esetében biztosan, Artúr és Tell esetében valószínűleg nem élt) figurát: kifejezték egy közösség identitását.¹ A népi kultúra, a magaskultúrából lesüllyedt kultúrkincsek, a tömegkultúra és a magaskultúra alkotásai kiegészítették egymást a nemzeti és népi hősök kultuszának formálásában: mesék, népdalok, balladák, kalendáriumok, nívós történelmi regények és különösen rengeteg népszerű könyv, olcsó ponyva alakították-formálták a kultuszukat, és végül mindehhez a terméshez a mozi is fölzárkózott.

A filmművészet szerepe, éppúgy, mint az irodalomé, nem lebecsülhető a modern hőskultuszteremtésben. Egyetlen példával elegendő illusztrálni a hősteremtés mozi mechanizmusát. William Wallace elderslie-i lovag (1270 körül – 1305), skót szabadságharcos karakterét például úgy, ahogyan ma ismerjük, Mel Gibson *Rettenhetetlenje* (*Braveheart*, 1995) teremtette meg. Ha

¹ Romsics Ignác: A romantika (Thomas Babington Macaulay: Történelem). *Rubicon* 14 (2003) no. 6. pp. 29–30.

ma valaki Skócián kívül William Wallace-ra gondol, akkor Mel Gibson sok szempontból anakronisztikus, hosszú hajú, kék-fehér arcfestésű karaktere ugrik be – már csak azért is, mert Wallace-ról nem maradt fenn korabeli ábrázolás. Igaz, a skótok Wallace korában nem viseltek *kiltet* (skótszoknya), és nem festették arcukat, mint az akkor már régen kihalt, illetve skótok közé olvadt *piktek*. De nem csoda a sok torzítás, hiszen Mel Gibson filmjének forgatókönyvírója, a skót-ír felmenőkkel rendelkező Randall Wallace (csak névrokona a skót hősnak) már eleve egy szépirodalmi műből merített: forrása Vak Harry (1440 körül – 1492) skót költő a 15. században, azaz jóval Wallace 1305-ös kivégzése után íródott műve volt. Igaz, Vak Harry azzal igyekezett hitelesíteni Wallace ábrázolását, hogy állítása szerint Wallace barátja, egy Michael Blair nevű pap közölte vele a személyes információkat. De mivel a két személy élete között százötven év telt el, ez a bizonyos Blair egy matuzsálem lehetett, ha ugyan egyáltalán élt.² Magyarán a történelmi Wallace-ról kevés megbízható ismeretünk van, a Vak Harry és Gibson teremtménye Wallace él a fejünkben a mozi hatásmechanizmusa révén.³ Az azonban vitathatatlan, hogy I. Edward angol király mint Skócia hűbérura elleni harcával és főleg azzal, hogy az angolelleses harcot a köznép ügyévé tette, Elderslie lovagja régióktól és nyelvjárástól függetlenül hozzájárult valamilyen fokú korai skóttudat kialakulásához.

Bár nemzeti és népi hőstípusról beszélünk, a két karakter nem fedi szükségszerűen egymást. Hiszen a nemzeti hősök, mint Wallace, egy adott politikai közösség szabadságáért küzdenek a külső támadók ellen, alárendelve ennek a programnak a belpolitikai konfliktusokat és érdekeket (ld. Wallace megható beszédét Gibson filmjében a csata előtt, amivel bátorságot önt a paraszti harcosokba, és eléri, hogy a földesurak mellett küzdjenek a közös ellenséggel szemben), míg a népi hősök a belső zsarnokok ellen lépnek fel. Azokban az országokban és régiókban, ahol egy külső megszállás átalakította a helyi társadalmat, szétzúzva annak szerkezetét és hagyományos kötődéseit, mint Írországból, Itáliából, a Balkán-félszigeten vagy a tizenharmadik századi Skóciában, a belső és külső elnyomás folyamatai és intézményei összekapcsolódtak.

A királyok és lovagjaik mellett a törvényen kívüliek, a zsványok is hőszokká váltak elsősorban ott, ahol az idegen megszállók és a hazai elnyomók ellen harcoltak. Így a görög népének az oszmánellenes gerillaharcot saját eszközeikkel folytató kleftiszek dicsőségét zengték, a dél-itáliai és spanyol zsványok részt vettek a „trón és oltár” megmentésében, harcolva a napóleoni megszálló hadsereg ellen, a mexikói szegénylegények pedig a spanyol, amerikai és francia intervenció seregei ellen küzdve tettek szert hírnévre. A banditák megítélésében a hatóságok és az elit álláspontja eltért a népdalokat, balladákat költő nép felfogásától. Előbbiek számára a banditák közönséges gonosztevők voltak, a civilizáció ellenségei – körülbelül úgy, ahogyan gyarmatosító perspektívából a sivatagi beduinok vagy a préri indiánjai –, utóbbi számára hősök, de legalábbis olyan emberek, akik a hatalommal szemben arcot adtak a népi igazságtévis vágyának.

Jellemző módon a kapitalizmus kibontakozása, a közlekedés fejlődése lassan átfőrmálta a táji környezetet. Megannyi westernfilm nem véletlenül ábrázolta Janus-arcú, egyszerre démoni és építő, civilizáló erőként a vasutat, amely a közösségeket összekötve egy egyre szűkülőbb térbe szorította vissza a szabad élethez szokott pásztortársadalmat, amelyet a hatalom minden időben és társadalomban a zsványok melegágyának tartott. Szinte egy időben, az 1860-as években történt meg Magyarországon és Dél-Itáliában, Kalábriában és Basilicatában a politikai (délolasz környezetben Bourbon-párti, magyar milióban negyvennyolcas) színezetű paraszti ellenállás háttérját nyújtó betyárvilág fölszámolása, ahogyan azt számos kultikus filmes alkotás, egyebek mellett Jancsó Miklós *Szegénylegények* (1966) és Pasquale Squitieri *Úgy hívtak bennünket... banditák!* (*Li chiamarono... briganti!*, 1999) című filmjei bemutatták. Dél-Itália, Magyarország, Mexikó, Közép- és Dél-Amerika legtöbb országa, a Balkán-félsziget és az észak-amerikai határvidék, továbbá Ausztrália zsványainak emlékezete még élő volt a mozgókép kialakulásakor. Csak idő kérdése volt, hogy a „jó” betyárok mozgóképre költözzenek. A leghíresebb törvényen kívüli, Robin Hood köpönyegéből bukkantak elő olyan híres zsványok, mint Rinaldo Rinaldini, Cartouche

² Blind Harry's Wallace. *Mostly Medieval*. <https://www.mostly-medieval.com/explore/blharryintro.htm>, (utolsó letöltés dátuma: 2021. 01. 20.)

³ Lásd: Randall Wallace: *Braveheart*. New York: Penguin Books, 1995.

és Sobri Jóska. Ezért érdemes közelebbről szemügyre venni, miként alakult a Robin-kultusz a mozi elmúlt százharminc évében.

Változatok egy témára: a Robin Hood-mondakör megfilmesítései

A királyoké mellett a nemzeti és népi hősök történetei is mozivászonra kerültek. Az első történelmi filmnek egy Stuart Mária kivégzéséről szóló, 1895-ös, 18 perces alkotást tekintenek. Tizenhárom évet kellett várni arra, hogy Robin Hood, a sherwoodi erdő zöld zekés, csuklyás („hood”) haramiája – akinek alakját többek között Walter Scott, az idősebb Alexandre Dumas és Howard Pyle is megörökítette – a mozivászonra költözzön. 1948-ig kilenc alkotás készült, de az igazi áttörést az ötvenes évek első fele hozta meg: mindegyik évben forgattak egy-egy Robin Hood-filmet.⁴ Az 1930-as években a nagy válság, az 1940-50-es években a fasizmussal és nemzetiszocializmussal, általában a diktatúrákkal szembeni küzdelem, illetve az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság ténykedése, a baloldali vagy annak tartott, kommunistaszimpatiával vádolt értelmiségiek, művészek megbélyegzése miatti fölháborodás adta a Robin Hood-filmek érzelmi töltetét. Tény, hogy a Robin Hood-mondakör mindig összekapcsolódott egyfajta népi radikalizmussal: a tizenkilencedik század elején a ludditák előszeretettel idézték meg alakját. A Robin-kultusz átkerült az Egyesült Államokba, ahol hasonló szerepet töltött be. Az 1930-as években a legtöbb film, követve a népi hagyományt, Robin Hoodot társadalmi forradalmárként mutatta be, s csak másodsorban angolszász hősként.

24

A „vörös hisztéria” keltette légkörben az indianai tankönyvbizottság egyik tagja javasolta a Robin Hood-történetek betiltását az iskolákban. Önmagában ez nem meglepő, hiszen Floridában kommunisztagnanusnak minősítették, és levették a könyvtárak polcairól az *Óz, a nagy varázsló* című meseregényt is.⁵ Hasonló elbánásban ré-

szesült több államban John Steinbeck *Érik a gyümölcs* című regénye. Ennek jegyében csináltak *A három testőr* Disney Stúdió által forgatott, 1953-as filmváltozatában Richelieu bíborosból szimpla minisztert, eltagadva főpapi pozícióját. Ám az 1950-es évek antikommunista, jobboldali kultúrharcosai célt tévesztettek. Az akkoriban jobboldali, ultrakonzervatív oldalról érkező *cancel culture*, ahogyan az minden hasonló erőszakos kampány idején szükségszerűen bekövetkezik, előhívta a reakciót: 1953-ban tiltakozásul megalakult egy diákszerveződés, a Zöld Toll Mozgalom a bloomingtoni Indiana Egyetemen.⁶

A Robin Hood-varázs a hatvanas években vesztett népszerűségéből, majd a hetvenes években szűnt meg. Amennyiben a filmeket tekintjük egy téma népszerűségi mércéjének, árulkodó, hogy míg a tízes években négy, az ötvenes években öt, a hatvanas években már csak három Robin témájú alkotás készült el. Mindennek oka az lehetett, hogy a hatvanas években az előző évtizedekben futott „kardozós”, *swashbuckler* filmek lassan kifutottak. Új műfajok, mint a science fiction váltak népszerűbbé, és a történelmi környezetben játszódó filmekben a hangsúly eltolódott a nagy történelmi tablóról a magánélet irányába. Jellemzőnek tarthatjuk, hogy az 1976-ban, Sean Connery és Audrey Hepburn főszereplésével készült Robin-alkotás már a *Robin és Marion* (*Robin and Marian*) címet viselte.

A hidegháború vége, a Szovjetunió összeomlása azzal járt, hogy a „nagy ellenség” fenyegetése megszűnt, és az amerikai filmrendezők ismét fölfedezték a nemzeti, sőt – a multikulturalizmus társadalomszerveződése jegyében – a nemzet alatti (etnikai, regionális) közösségek történelmét. A középkor és a Brit-szigeteken élő kis népek története, többnyire összekapcsolódva, ismét hálás témát szolgáltatott a filmrendezőknek. Így nem csoda, hogy 1991-ben mindjárt két Robin Hood-film készült, az egyik az Egyesült Államokban (Kevin Costnerrel a főszerepben), a másik az óceán túloldalán, a mondakör születési helyén, az ír Patrick Connolly Bergin főszereplésével. A két alkotás hangulata eltérő. A Costner-film, bár komor, olykor

⁴ Lásd: List of films and television series featuring Robin Hood.

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_and_television_series_featuring_Robin_Hood (utolsó letöltés dátuma: 2024. 01. 20.)

⁵ Baum, Lyman Frank: *The Annotated Wizard of Oz*. New York–London: W. W. Norton & Co., 2000.

⁶ Kysia, Alison: The Green Feather Movement. *Zinn Education Project*. <https://www.zinnedproject.org/materials/the-green-feather-movement/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 06.)

sötét hangulatú alkotás, és számos elemében a paródiáig menően halmozza az anakronizmusokat (pl. kelta pogány törzsi harcosok szerepeltetése a tizenkettedik századi Angliában), továbbá sűrűn emel át elemeket Walter Scott *Ivanhoe* című regényéből (pl. keresztes vitéz mór szolgája, az *Ivanhoe* Ulrikájához hasonló boszorkány), mindvégig szórakoztató. Az angol párja inkább a régi vágású, ötvenes évekbeli swashbucklerek atmoszféráját idézi.

A Robin-téma sem kerülhette el, hogy behódoljon a divatos posztmodern relativizmusának: a 2010-es, Ridley Scott által rendezett alkotás már a „meg nem történt történelem” divatos szellemében fogant, és Robin Hoodnak tulajdonítja a Magna Charta kiadását, vagyis az angol parlamentarizmus megalapozását. S végül a 2018-as *Robin Hood*-dal visszajutottunk a legenda ősforrásához: Robin már szinte emberfeletti, Supermanhez hasonló képességekkel rendelkezik, ami visszatérés a kiindulópont-hoz, elvégre Robin Hood eredetileg természetfeletti lény volt. Robin Goodfellow vagy Hobgoblin néven gonosz, manóserű erdei tündérként a germán–szász és kelta mitológiából került át a kereszténység győzelmével a balladába, immár megváltozott jellemmel és feladatkörrel.⁷

A Robin-filmeknek van egy olyan eleme, amely jól rezonál *A Tenkes kapitányára*: a két politikai-katonai tábor elkülönítése, nevezetesen a normannoké és az angolszászoké. A Hódító Vilmos normann herceg általi 1066-os meghódítás után sokáig fennmaradt a franciás, pontosabban frank eredetű kultúrát hordozó normann elit és a meghódított angolszászok konfliktusa. A két táborba bele lehetett látni különböző csoportokat: a normannok így lehetnek a mindenkori elnyomók, akár társadalmi (burzsoázia, oligarchia), akár etnikai (fehérek az USA-ban) értelemben, míg a szászokat az elnyomottak mindenkori archetipusaként lehetett azonosítani (az 1930-60-as évek filmjeiben a munkásosztály, áttételesen akár az afroamerikaiak). Nyilvánvaló, hogy történelmi pontosságot kár keresni a Robin-filmek normann–angolszász ellentétében. Éppoly meselemként kezelte a film ezt az ellentétpárt, mint *A Tenkes kapitánya* a kuruc–labanc ellentétet. Figyelembe kell venni azonban azt is, hogy Anglia normannok általi meghódítása lényegesen korábban történt, mint a Rákóczi-szabadságharc, ami meghatározta a két történelmi

esemény aktualizálhatóságát. A huszadik század elején a „kurucosság” – a közjogi ellentét, a Béccsel való szembenállás miatt – még eleven érzület volt, amelyre később az államszocializmus rátelepedett, kihasználva a kuruckultuszban (éppúgy, mint a negyvennyolcas kultuszban) rejlő popularizációs lehetőséget.

Angliában, illetve az Egyesült Államokban létezett egy leegyszerűsítő, sematizált történelemszemlélet, amely populárisan magyarázta az angol nemzet két ágának, a száznak és a normannak a feszültségét. Eszerint a szász örökség őrizte meg és vitte tovább a régi germán jogból fakadó angol hagyományt (aminek példája a precedensjog vagy az esküdtbíráskodás), míg a kontinentális feudalizmushoz közelebb álló, frank–francia szokásokon nyugvó normann hagyomány a frank hadszervezetet, a franciás eleganciát, a lovagi-trubadúr kultúrát, azaz végső soron a harcos és gentleman erényeket csatornáztatta be. Úgy is mondhatjuk, hogy a szász örökség a mag, a normann a héj az egységes angol kultúrában. A Robin Hood-filmek még azt az időszakot ábrázolták, ahol e kettő között feszültség húzódtott meg. A legyőzött szászok sérelme még friss, a győztes normannok pedig gögösek. Előbbieknek le kell vetközniük a dacot az idegen elemmel szemben, utóbbiaknak pedig el kell fogadniuk a szász intézményeket. Így – kissé Hegellel szólva – a százság tézise és a normannság antitézise elvezet egy szintézishez, az angolszászok és a normannok összekeveredéséhez, az angol nemzet kialakulásához.

Nem lenne teljes a Robin-körkép, ha nem említenénk meg, hogy idővel Robin Hood alakja más néven tovább élt. Scott *Ivanhoe*-jában Locksley néven találkozunk a karakterrel. Csak a regény későbbi részében fedti fel kilétét, de a filmekben természetesen tudjuk, hogy csakis Robin Hood lehet. Robert Louis Stevenson *A fekete nyíl* című, 1888-as regényében szerepel egy Robinra rendkívül hasonlító (erdőben élő, törvényen kívüli csapatot vezető, kiváló íjász) karakter, Ellis Duckworth. Ebből a regényből szovjet, amerikai–spanyol film, sőt olasz kalandfilm is készült, utóbbi áthelyezte a cselekményt Angliából Itáliába, tovább színezve-bonyolítva az egyszerű, sematikus karakterekre épülő történetet. Richard Horatio Edgar Wallace krimiszerző 1923-as bűnügyi regénye, a *Zöld íjász* hasonlóképp fölillant egy – huszadik századi környezet-

⁷ Puck. Robin Hood Legend. <https://robinhoodlegend.com/puc143/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 03. 06.)

be helyezett – igazságszót, aki szintén íjjal és nyíllal bünteti meg a gonoszokat. A francia történelmi kalandfilmsorozat, a *Parittyás Thierry* (*Thierry la Fronde*, 1963–1966) főhőse parittyával harcol törvényen kívüli csapata élén a százéves háborúban az angolok ellen. De még maga William Wallace is megfeleltethető egy Robin Hood-karakternek, legalábbis lázadásának első részében, amikor még nem élvezte a skót egyház és nemesség szimpátiáját, hanem csak egyedül a nép támogatta. És a Robin-szálat továbbsszöve eljuthatunk a tizennyolcadik századi Magyarorszáig és *A Tenkes kapitányáig*.

A Tenkes kapitánya

„Könnyed hangvételben, megoldásaiban a népmesékre emlékeztető, zömmel kitalált történetet filmesítettek meg, amelynek történeti magva igen sovány. Elképzelésük az volt, hogy az igazságtévő népmesék hangulatát idézve kicsúfolják az országot dúló-sanyargató labancokat, felhasználva a népi fortély minden leleményét”⁸ – Vadász Sándor és Tóth Sándor történészek így összegezték *A Tenkes kapitánya* című sorozatot a magyar történettudomány nivós szakfolyóirata, a *Századok* 1964/3. számának hasábjain. A szocialista rendszerben egy történettudományos folyóirat ritkán adott helyet olyan írásnak, amelynek szerzőpárosa történési szempontból elemzett egy könnyed hangvételű ifjúsági kalandfilmet. *A Tenkes kapitánya*, amelyet a Magyar Televízió 1964-ben vetített, a témája (a Rákóczi-szabadságharc, illetve ennek helyi, Siklós környéki vonatkozásai) okán joggal váltotta ki a széles közönség mellett a történészek érdeklődését is. A szerzők elmarasztalták a sorozatot az egyenetlen szerkezet, a stílusok keveredése (történelmi film, kalandfilm, vígjáték) és különösen a labancok ábrázolása miatt, de megtalálták a mentséget a sorozat fenti hibáira: nevezetesen azt, hogy a forgatókönyvíró (Örsi Ferenc) és a rendező (Fejér Tamás) meseelemként kezelték a szabadságharc történetét.

Valóban, a kritika szerzői jól vették észre, hogy a sorozatban a labancok kétféleképpen jelennek meg, akiken Eke Máté, azaz a Tenkes kapitánya vezetésével a maroknyi kuruc bujdosó könnyen diadalmaskodik. Talán nem túlzunk, hogy a Magyar Televízió első sorozata alapvetően befolyásolta azt, ahogyan a közvélemény a kurucokra gondol.

Ahogyan a tizennyolcadik századi skót folklór, majd az irodalom mozgóképre vitelével a „jakobita” (azaz a Stuart-ház híve) vált az „igazi” skóttá, és ennek megtestesítője a sokszor megfilmesített Rob Roy volt, úgy Magyarországon az irodalom és a mozi a „kuruc” mint magyar hazafi kultuszt építette (tegyük hozzá, hogy egyoldalúan háttérbe szorítva a császárpárti magyar nemeseket, akik semmivel sem voltak rosszabb hazafiak).

A máig népszerű ifjúsági kalandfilmsorozat számos kritikát kapott. Például jó szemmel vették észre, hogy Eke Máténak nincs igazán hozzá méltó ellenfele, illetve ellenfele. Nyugat-Európában és más közép- és kelet-európai országokban is virágzott a népi hőskről szóló tematika, és a filmek, sorozatok popularizálták a romantika által protonemzeti hőszokká magasztosított alakokat: Robin Hood és Ivanhoe, D’Artagnan és Tulipános Fanfan, Tell Vilmos és Rob Roy, Rinaldo Rinaldini és Blood kapitány, Michel Jerzy Wolodyjowski és Tarasz Bulba egyszerre lettek népi igazságtévők és korai nemzeti hősök. Ám mindig akadtak méltó ellenfelek az ellenoldalon. A skót Rob Roynak Montrose hercege, a szász Ivanhoe-nak a büszke normann templomos vitéz, Brian de Bois-Guilbert, a maláj Sandokannak az angol James Brooke, Sarawak gátlástalan „fehér rádzsája”, a lengyel Wolodyjowskinak Bohun kozák atamán és így tovább. A legfőbb negatív figurák félelmetesen intelligensek, többnyire bátrak, és még csak azt sem lehet állítani, hogy olykor, ha nem is az emberi igazság, de a történelmi és emberi logika nem az ő oldalukon áll. Néha észrevétlenül nekik (is) szurkol a néző, ha másért nem, legalább az életben maradásért.

A Tenkes kapitánya más utat követett. Mivel eleve könnyed sorozatnak szánták, a vér helyett a komikumra helyeződött a hangsúly. Eberstein Eckbert ezredesre nem lehetett haragudni, ő és a többi „labanc” a szerethető rosszfiúk típusába tartoztak. Egyébként ritkán szokták észrevenni, hogy Eke Máté csak végszükség esetén öl, ami belefért a mesébe, de van egy reális és egy emberi vetülete is. Mivel – mint el is hangzik a sorozatban Siklói bácsi szájából – minden császári katona vére megtorlást vonna maga után („Vágd le a sárkány egy fejét, tízet növeszt a császárr!”). De a könyvből kiderül, hogy Eke Máté a Batthyányak huszárezredében harcolt a spanyol örökösödési

háború elején a franciák és a bajorok ellen – a császári seregben –, ugyanott, ahol Eberstein ezrede. Vagyis voltaképpen Eke egy profi, világlátott katona, aki menet közben áll át (nem a régi Thököly-hívek egyike), és lényegében a korábbi bajtársai ellen küzd – ami emberileg még inkább indokolhatóvá teszi, hogy kerülje a (főlölséges, szükségtelen) brutalitást. Így a művészi és történelmi logika szerencsésen találkozik ebben a karakterben.

A sorozat „ifjúsági kalandfilm” jellege magyarázatul szolgálhatott arra, hogy Eke Máté és kicsiny csapata nem kerül szembe hatékony császári katonasággal. A sorozatot eleve a fiataloknak szánták, és a korabeli magyar filmjártásban az ifjúsági témákba nem fért bele a véres jelenetek ábrázolása. Ettől persze még lehetett volna hatékonyabb az ellenség, mint Eberstein Eckbert ezredes és a siklósi várórség, de az alkotók feltehetően úgy vélték, hogy jobb, ha Eke Máté inkább a humor, az ellenség kigúnyolásának eszközével harcol a kurucok ügyéért. Ekkoriban a nyugati sorozatokban sem volt általános a túlzásba vitt naturalizmus. Zorro soha nem öl embert a Douglas Fairbanks főszereplésével készült Disney-sorozatban. Robin Hood és bandája messzebb mennek a fizikai erőszak terén, de összességében Robin inkább az esztét használja a hatvanas évek angol–amerikai sorozatában is.

Magyarországon gyakori, hogy minden olyan filmet történelmi filmnek tekintenek, amely egy régebbi korszakban játszódik, holott a történelmi film egy ernyőfogalom. A történelmi kalandfilm nem ugyanaz, mint a történelmi életrajzi film. Ami *A Tenkes kapitányát* illeti, ez valójában ifjúsági történelmi kalandfilm, amely közelít a történelmi mese alműfajához, vagyis azokhoz az alkotásokhoz, amelyekben a történelmi szín csak háttér egy meseszerű történethez (mint Móra Ferenc *Rab emberi fia*i vagy Mark Twain *Koldus és királyfi* című regénye, illetve ezek filmváltozatai). Ezekben az alkotásokban a hős különböző próbatételek elé kerül (hasonlóan a népmesék főszereplőihöz, akik lehetnek akár királyfiak, királylányok, akár kiskanászok, parasztlányok), és részben önjerejéből, részben segítők révén sikerül győzedelmeskednie a külvilág ellenséges erői, de sokszor önmaga gyengeségei felett is. Ahol gyermekek a főszereplők, a mesék elsősorban felnövs- és fejlődéstörténetek, amelyekben a történelmi külvilág csak arra való, hogy az író kellő mennyiségű adatot halmozzon bele a könyvbe, megfélemlve az ismeretterjesztés pedagógiai követelményének.

Érthetően a történelmi mese műfajába tartozó könyvekben és filmekben kerülték az erőszakot, hiszen a megcélzott korosztály a gyerekek és az ifjúság voltak. A történelmi mese által közvetíteni kívánt két, részben egymást kioltó célnak – a kortól függetlenített emberi példamutatásnak és a konkrét korhoz kötött történelmi ismeretterjesztésnek – a „vértelen” alkotások teljesen megfeleleltek. Az erőszak nyílt, brutális ábrázolása a hős részéről pszichológiailag káros lett volna, hiszen azt sugalmazta volna, hogy a valós életben is elfogadható a fizikai erőfölényre hasonló mértékű, csak éppen ellentétes irányú erőszakkal reagálni. Ebből viszont logikusan fakadt az is, hogy a főhős ellensége sem lehetett sötét, démoni figura, mert a vértelen harc ez esetben nem állt volna arányban az antagonista jellemével. Így érthető módon a „labancok” komikus, gyáva balfácánok lettek *A Tenkes kapitányában*, akik túljátszott gesztikulálásukkal, ordításukkal, állandó hetvenkedésükkel, s ugyanakkor ügyetlenkedésükkel inkább emlékeztettek a Louis de Funès-filmek csendőreire, mint valódi népnúzókra.

Társadalmi ellentétek

A vasfüggönytől keletre elvárás volt a hatalom részéről a pozitívan ábrázolt karakterek beágyazása az osztályharcos szemléletbe. Így lettek a kommunista rendszerű országok emlékezet- és kultúrpolitikájában előkommunista forradalmárok olyan történelmi személyek, mint Sztjepan Razin, Jan Žižka, Münzer Tamás, Geyer Flórián vagy Dózsa György. A kuruc hősök beleillettek a magyar függetlenségi tradícióba, így mintegy összekötötték a forradalmiságot a nacionalista hagyománnyal. *A Tenkes kapitánya* élt azzal az eszközzel, hogy leegyszerűsítve, sematikusan a gazdagokat (a báró, a gazdag kocsmáros) és az idegen katonákat azonosította a „labancokkal”, míg a szegényeket a „kurucokkal”. Nemzetiségi tekintetben azonban a sorozat nagyfokú toleranciát tanúsított: ugyanúgy találunk németet (Viktor mester) a kurucok táborában, ahogyan például cigánylányt is.

Eke Máté egyszerre harcol nemzeti és társadalmi célért, azaz a magyar függetlenségért és a parasztok, szegények sorsának javításáért. Magyar hős, azonban mégsem csak a magyarok érezhetnek együtt vele. Nem meglepő az olyan nemzeti hősök szerepeltetése, akik bárhol képesek

harcolni a jó ügyért. Rinaldo Rinaldini egyfajta itáliai patriotizmus, kvázi pántálianizmus jegyében felkerekedik, hogy harcoljon Korzikában a francia megszállók ellen, noha semmi sem köti Korzikához. Eke Máté is egy adott lokális térben küzd a szélesebb (magyar) nemzeti közöségért.

Már *A Tenkes kapitánya* születésének körülményei is elválaszthatatlanok a nyugati filmsorozatoktól. Nem véletlen a sok dramaturgiai hasonlóság a Robin Hood-balladákkal (pl. Eke Máté és Buga Jakab úgy botlanak egymásba, mint Robin Hood és leendő hadnagya, Little John), hiszen az 1961-ben a Magyar Televízió által bemutatott, *Robin Hood kalandjai* című angol sorozat inspirálta a Gyermek és Ifjúsági Műsorok Főszerkesztőségének vezetőjét, hogy megkérdezze Örsit, nem tudna-e hasonló történetet írni, amely magyar környezetben játszódna. Az anekdota szerint a kérdésre Örsi Ferenc azonnal előhúzza a táskájából *A Tenkes kapitánya* szinopszisát, ugyanis az író kisfia szintén régóta rágta apja fülét, hogy írjon valami hasonlót a *Robin Hood kalandjai* vagy a szintén népszerű, *Tell Vilmos* című sorozathoz. A két népi hős mellett Ludas Matyit is Eke Máté ősei közé sorolhatjuk, mert több alkalommal álruhában leckézteti meg a siklósi vár urát, Eberstein Eckbert ezredet.

Eberstein Eckbert tipikus megtestesítője az osztrák katonai bürokráciáról kialakult magyar sztereotípiának: egyszerre fenyegetően nagyhangú, ugyanakkor komikus balfácán, akinek semmi sem jön össze. Katonái képtelenek elcsípni a kurucokat. Az osztrákok (akiket következetesen „labancoknak” neveznek a sorozatban, noha ez nemzetiségtől függetlenül a császárpártiak neve volt) újabb és újabb csapdákat állítanak Eke Máténak, aki leleményességgel és társai segítségével túlél minden alatomos fondorlatot.

Önmagában nem csoda, hogy a filmsorozatban a bujdosó figurája morális és olykor fizikai fölénybe kerül a hatalmaskodó katonával, zsandárral, általában a zsarnokság rendfenntartó erőivel szemben. E tekintetben *A Tenkes kapitánya* nem tér el az 1930-60-as évek nyugati filmsorozataitól. Zorro, Robin Hood, Tell Vilmos, a francia Parittyás Thierry és *A vörös Pimpernel* szintén lóvá teszik az elviselhetetlenül arrogáns és gögös, a lakos-

ságot sanyargató katonákat, akikről mindig kiderül, hogy paprikajancsik. Legyen szó akár a Kaliforniát megszálló spanyolokról, esetleg a Spanyolországot megszálló napóleoni franciákról (Zorro), akár az angolszászokat elnyomó normannokról (Robin Hood), a százéves háború angoljairól (Parittyás Thierry) vagy a robespierré-i diktatúra idején a király híveit üldöző köztársaságiakról (*A vörös Pimpernel* esetében), mi lehetne irritálóbb a néző igazságérzetének, mint a fizikai (katonai, csendőri, rendőri) erőszakra és technológiai erőfölényre támaszkodó gög és butaság keveréke? S mi lehetne méltóbb elégtétel, mint az, ha a kismember hős keményen visszavág az éppen aktuális hatalomnak és erőszakszervezeteinek?

A hősök egy része Eric Hobsbawm angol történész fogalmával élve „társadalmi bandita” (*social bandit*), vagyis bűncselekményeket követ el, ám ezek találkoznak a lakosság széles rétegének igazságérzetével, a lakosság ugyanis a fennálló hatalmat tekinti valamilyen okból illegitimnek, jogtiprónak.⁹ A skót Rob Roy és az itáliai Rinaldini esetében a népi hős és a zsvány alakja összeolvadt, ami a két régió társadalomtörténetéből következett. A „déli-ek”, az angolok uralmát nehezen tűrő és a prekapitalista viszonyok által elnyomorodásra ítélt skót felföldi klánok, valamint a politikailag széttagolt Itália részben idegen (délen spanyol, északon osztrák és francia) uralom alatt élő parasztjai egyaránt glóriával övezték a zsványokat, akik sajátos eszközökkel képviselték a hatalomnak való ellenállás szellemét. Skóciában az angolok (és a délskótok) által primitív marhatolvajoknak és barbároknak tartott felföldiek, Itáliában a hegyekbe menekült és ott banditálétet folytató szegény parasztok testesítették meg a vágyott függetlenséget.

Az álcázás visszatérő eleme *A Tenkes kapitányának*. Az átöltözés szinte az összes nyugati sorozathőst jellemzi, van olyan (Zorro), aki egyenesen kettős identitással rendelkezik: nappal unatkozó, léha ficsúr, éjszaka pedig fekete maszkos és köpönyeges igazságosztó. Rinaldo Rinaldini, az itáliai bandita gyakran arisztokratának álcázza magát, kihasználva előkelő születéséből fakadó jólneveltségét, Robin Hood álruhában vesz részt a nottinghami íjászversenyen. Eke Máté mindegyiküket felülmúlja, hiszen hol marhakereskedőként, hol fürdőmesterként lépi

⁹ Hobsbawm, Eric: *Primitív lázadók. Vázlatok a társadalmi mozgalmak archaikus formáiról a XIX. és a XX. században.* (trans. Tandori Dezső). Kossuth Kiadó: Budapest, 1974.

át fő ellensége, Eberstein Eckbert ezredes lakosztályának küszöbét.

Ami az ellenségeket illeti, gyakran kétféle karakter jelenik meg: az elviselhetetlenül gögös, népnyzó, ám ostoba katona és a kapzsi főúr. Az előbbit láthatjuk olyan figurákban, mint Los Angeles katonai kormányzója, Monastario kapitány, Zorro fő ellensége (a Disney Stúdió által rendezett, 1957-es Zorro sorozatban), a gonosz szállásmester az 1952-es *Tulipános Fanfanban* (Magyarországon *Királylány a feleségem* címmel vetítették), Pityik őrmester *A Tenkes kapitányában*. Az utóbbit pedig olyan alakokban láthatjuk feltűnni, mint az 1953-as és 1995-ös Rob Roy antagonistája, Montrose hercege. Gyakori azonban a népnyzó katona és a kapzsi főnemes közös metszete, mint az 1958-as *Tell Vilmos* sorozat Hermann Gessler helytartója, az 1968-as *Rinaldo Rinaldini* Cavalcanti márkija vagy maga Eberstein báró.

Következtetések

Mint látható, Robin Hood és a Tenkes kapitánya karaktere számos ponton hasonlóságot mutat: túl azon, hogy mindketten küzdenek egy-egy népnyzó zsarnok ellen, és képviselik a szegényeket, nemzeti hősök is, akik egy-egy elnyomott – szász, illetve magyar – népesség érdekében lépnek fel. Mindkettejüket segítők széles tábora veszi körül, egy-egy népi eredetű fegyvert (íj, illetve ostor) használnak a kard mellett, és álöltözetben kémlelik ki az ellenséges tábor, illetve leckéztetik meg a gonoszokat. Mindazonáltal vannak lényeges különbségek is. Robin Hood (és általában nyugati társai) jóval erősebb ellenségeket kapnak a filmvászonon, mint Eke Máté. A Tenkes kapitányának nincs igazán méltó ellenfele, mint amilyen például Robin Hoodnak Guy of Gisborne, vagy hogy egy másik, a Robin Hood-mondakörbe tartozó szépirodalmi műre utaljunk, mint Ivanhoe-nak a gögös templomos vitéz, Brian de Bois-Guilbert. Eberstein Eckbertért szurkolunk, de nem azért, mert méltó ellenfele Eke Máténak, hanem éppen azért, mert nem az: együgyű, ellenben nagyhangú. Míg Robin Hood a nyugati környezetben a baloldali eszmei hagyomány folytonosságát képviselte, Eke Máté kalandjai az államszocialista Magyarországon alkalmasak voltak a burkolt patrióta érzület kifejeződésére. Mindazonáltal mindkét karakter széles rétegek vágyakozását tükrözte a nagyobb igazságosság után, így mindig aktuálisak lesznek.

Ádám Paár

Folk Heroes on the screen.

Robin Hood and the Captain of the Tenkes

Zorro, Thyl Ulenspiegel, Rob Roy, Ivanhoe, Rinaldo Rinaldini, and, naturally, the predecessor of all the outlaws, Robin Hood. These heroes became the protagonists in the memorable adventure films of the 1950-60s. They might be either fictional or real characters, but all the outlaws became the heroes of a concrete region or population. They encouraged pride and self-confidence from the given population. In Hungary Máté Eke, the Captain of the Tenkes is considered to be the first and the most popular hero, whose figure was created by Ferenc Örsi in 1964. There is parallelism between Robin and his Hungarian relative, the Captain of the Tenkes, hero of a legendary Hungarian television series of the decade. In two cases we can see heroes who take the change out of the poor people. This article discusses the similarities and differences between two heroes.

Peterecz Zoltán

Határvidék a westernben – Hollywoodban és Magyarországon

A határvidék mint történelmi kondíció

Az Amerikai Egyesült Államok lakossága körében számos mítosz él már hosszú ideje. Az itt élő emberek sok szempontból az európai nemzetfejlődéstől eltérő mintát mutattak, de saját nemzeti mítoszaik éppen olyan erősek és hatásosak, mint Óvilágbéli megfelelőik. Meg lehet ezzel kapcsolatosan említeni az Újvilág (a felfedezett „új” kontinens eltérő volt Európától, és ezzel új lehetőségeket kínált), a Szűzföld (az észak-amerikai földrész legnagyobb területe „érintetlen” volt, így az angol telepesekre várt annak felfedezése, meghódítása és igába hajtása, hogy az ő boldogulásukat szolgálja), az amerikai kivételesség (az itt letelepedett, majd később nemzetet alkotó közösség egyedi, Isten kiválasztott népe, és sorsát eleve elrendelt siker kövezi) vagy a különösen az elmúlt évszázadban meghatározó amerikai álom (az egyén saját erejéből képes feljebb jutni a társadalmi ranglétrán, és gazdaggá válhat) példáját. Ezek a mítoszok természetesen tartalmaztak némi igazságalapot, de idővel a politikai propaganda és a populáris kultúra annyira kitartóan reklámozta őket, hogy mostanra sok szempontból már megkérdőjelezhetetlen részei az amerikai történetnek.

Az előbb említett példák mellett van még egy nagyon erős és történelmileg kondicionált mítosz: ez a határvidék (frontier) és az a köré felépült különféle mitologikus események, személyek és az ő hősies történetük. Hogy megértsük a mítosz eredetét, meg kell vizsgálni, hogy mi is a határvidék. Az első angol telepesek megérkezése óta folyamatosan jelen volt a terjeszkedés és az újabb földterületek megszerzése és elhódítása – leggyakrabban az itt élő őslakosok (indiánok) kárára. Az európai szemmel lakatlannak nyilvánított hatalmas földterületnek azt

a legnyugatibb sávját nevezték határvidéknek, ahol még csak szórványosan telepedtek le az Európából idevándoroltak, és amely lassú, de állandó nyugati mozgást végzett. Ez nem egyszerűen egy választóvonal volt, ami az európai felfogást tükrözte volna.

Walter Prescott Webb a határvidékkel kapcsolatban jelentette ki, hogy „az amerikai úgy gondol a határra, mint ami nem az ország szélét jelenti, hanem ami azon belül helyezkedik el. Ez nem egy megállást parancsoló vonal, hanem egy belépést inspiráló terület. Az európai egydimenziós felfogással szemben az amerikai határnak két dimenziója is van: hosszúsága és mélysége. Európában a határ mozdulatlan és állandó, Amerikában átmeneti és időleges volt”.¹ Ez roppant fontos megállapítás, hiszen jól írja le a pionírok viszonyulását a határvidékhez: az szinte hívogatja őket, hiszen szigorú határok nem igazán léteznek, vagy meglehetősen képlékenyek. Ha az ember belép a határvidékre, és birtokba veszi a területet, majd meg is műveli azt, akkor az már az övé. Éppen ezért érdemes Webb egy másik fontos és ideartartozó észrevételét is megemlíteni, miszerint a határvidék Amerikában megtestesíti „a szabad föld gondolatát, [tehát azt,] amit az ember szabadon megszerezhet”.² Tehát a határvidék a kezdetektől összekapcsolódott a területi terjeszkedés összépíleg pozitívan megítélt gondolatával és az egyéni boldogulás, a szabad föld birtoklásának ígéretével. Ahogy nőtt a gyarmati népesség, egyre többen vándoroltak nyugat felé, egyre nagyobb területet foglaltak el, és lassú, de folyamatos nyomás alatt tartották a különböző indián törzseket, amelyek az éppen kiszemelt határvidéken éltek. A kezdetektől jelenlévő fegyveres konfliktus a gyarmatlakók és az indiánok között végigkísérte a gyarmati időszakot, majd az Egyesült

1 Webb, Walter Prescott: *The Great Frontier*. Austin, TX: University of Texas Press, 1952. pp. 2–3. Kiemelés az eredeti szövegben.

2 *ibid.* p. 3.

Államok történelmének első felét egészen 1890-ig, amikor véget ért a fegyveres indián ellenállás.

Ez a történelmi háttér szolgált a határvidék fizikai racionalizálásához és megéléséhez, tehát a nyugatra terjeszkedés kézzel fogható keretéhez, ugyanakkor a sokak által csak hírből ismert, kihívásokkal és ígéretekkel teli, szórványosan lakott határsáv viszonylag hamar szimbólummá is vált. Ez a folyamat különösen az USA függetlenné válásával kezdett felgyorsulni. Ekkor egyfelől a Nagy-Britannia miatt tapasztalt korábbi fékezőerő eltűnt, megindult a jelentős népességyarapodás, és megkezdődhetett a valóban szabad áramlás nyugati irányba. Másrészt az 1803-as louisianai vétellel az Egyesült Államok megduplázta területét, és a remek termőterületek iránti igény hatalmas volt, ami biztosította a további nyugatra vándorlást a tizenkilencedik század legnagyobb részében, ezt pedig a további területszerzések csak tovább ösztönözték.

Noha már az újangliai puritánok is megtették a magukét az északkeleti határvidék vallási alapon értelmezett misztifikálásért, és a függetlenségi háború időszakában tevékeny Daniel Boone személye tovább erősítette a már meglévő izgalmat és sóvárgást a nyugatra vándorlás és a határvidék benépesítése iránt, valójában a tizenkilencedik század hozta el azokat az szereplőket, akik ilyen vagy olyan módon megalapozták a határvidék valódi mítoszáét.³ Még egyszer érdemes hangsúlyozni, hogy mint minden mítosz, a határvidék is részben valós és megélt tapasztalatra épült, amit azután az irodalom, a társadalomtörténet, a politika és a popkultúra kiszínezve és minél fogyaszthatóbb módon tárt a széles közvélemény elé.

Az egyik ilyen jelentős személy James Fenimore Cooper volt, aki, ha nem is egy személyben, de mégis talán a legnagyobb jelentőséggel bírt a határvidék és annak mítikus hőséne megteremtéséért. Cooper Nathaniel Bumppo (ő Bórharisnya, Nyomkereső, Sólyomszem és Vadölő is) életén keresztül a fehér társadalom, a

„civilizáció” előretörését meséli el a tizennyolcadik század második felében és a tizenkilencedik század legelején. A zajos fehér keleti településektől messze a magát a természetben otthon érző fehér hős szinte állandó kapcsolatban van indiánokkal, akik közt van jó és rossz is. Noha Bumppo nem hasonlít a majd a huszadik század elején megjelenő westernhősökhöz, sok mindenben mindenképpen elődje azoknak. Cooper ugyanis úgy mutatta be hősét, mint akinek néha muszáj a kezébe vennie az irányítást, hiszen a határvidéken az igazságszolgáltatás hagyományos intézményei és eszközei nem működnek. De itt is sok szempontból uralja a nosztalgikus múlt iránti vágy a narratívát: „Egyszerre jelenik meg a társadalom-, illetve közösségépítés vágya, másrészt a természeti életben megtalálni remélt pasztorális individualizmus. Cooper őszintén ambivalens: megéri a városépítők lelkesedését, ugyanakkor meglehetősen negatív színekkel írja le azt a kárt és romlást, amit a telepesek a megjelenésükkel okoznak; dicséri az új civilizáció építőit, de reménytelenül vágyakozik a letűnt és visszahozhatatlan múlt után.”⁴ Bórharisnya mindvégig a vadonban érzi igazán otthon magát, és az indián őslakosok és a fehérek világa közötti fizikális és szellemi határvidéken lebeg.⁵ Coopernél ugyanakkor megjelent az indián ketős ábrázolása is: egyrésztől vérszomjas fenevad, amely felfogás jól illeszkedik a puritánok és más első telepesek által kialakított indiánképhez, másrésztől a nemes, romantikus, a civilizáció hatásaitól még romlatlan lélek.

A tizenkilencedik század utolsó éveiben három férfi hagyott maradandó nyomot a határvidék mitológiáján, és egyben építette is azt: Frederick Jackson Turner, Theodore Roosevelt és Buffalo Bill. A tízévenként megrendezett népszámlálási eredmények összevetése alapján az illetékes kormányhivatal 1890-ben bejelentette, hogy a határvidék, vagyis a keletről nyugatra tartó amerikai vándorlás elérte a legnyugatibb, szórványosan lakott és kevésbé megművelt területet is (magyar olvasatban: a vadnyugatot), s ezzel

3 Slotkin, Richard: *Regeneration through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600–1800*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1973. pp. 42–145, 268–368.

4 Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. Budapest, Osiris, 2005. p. 81.

5 Cooperről és a határvidéket illető munkásságáról lásd Agnew, Jeremy: *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film and Fact*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2015. pp. 18–21; Bollobás Enikő: *Az amerikai irodalom története*. Budapest, Osiris, 2005. pp. 81–83. Cooper regényeiről és elsősorban Bórharisnyáról lásd Smith, Henry Nash: *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970. pp. 59–70.

a kontinentális terjeszkedés folyamata lezárult. Turner 1893-ban olvasta fel iskolát teremtő dolgozatát, ebben a határvidéknek demokráciateremtő erőt tulajdonított, amely szerinte az amerikai nemzet történelmi fejlődésének kulcsa volt. Számára a határvidék a civilizáció és a vadon találkozási területét jelentette, ahol az amerikai ember állandóan újjászületik. De miközben az ideérkező pionír saját képére próbálja alakítani a vadont, ő maga is megváltozik, és így válik igazi amerikaivá. Ez a vadon primitív, ugyanakkor titokzatos is, így mítoszképző ereje roppant nagy. Turner a határvidéken végbement változásoknak tudta be az amerikai demokrácia és az amerikai karakter kialakulását is. Turner tézise hatalmas siker lett, és közel három évtizedig az addigi amerikai tapasztalatoknak és különösen azok sikerének a meghatározó történelmi értelmezését jelentette.

Theodore Roosevelt volt az első elnök (1901–1909), aki rengeteget tett a határvidék népszerűsítéséért – már Turner írása előtt is. Politikai pályája mellett (és alatt) igen komoly szerepe volt a határvidék és a „western”, avagy a „vadnyugat” népszerűsítésben. A Harvardon végzett Rooseveltt a történelemírásnak szentelte politikai pályafutása előtti élete jelentős részét. Kutatásai és történelmi érdeklődése a 18. század második és a 19. század első felére esett, és történészként élete fő műve mindenképpen a négykötetes *A Nyugat meghódítása* volt.⁶ A nagy lélegzetű alkotásban végigvette az amerikai határvidék 1769 és 1807 közötti mozgását. A társadalmi darwinizmustól, amerikai kivételességtudattól és büszke patriotizmustól dagadó Rooseveltt magasztos történelmet tárt az olvasói elé, amelyben az amerikaiak nyugatra vándorlását ünnepelte. A határvidéket úgy jellemezte, hogy az egy generáció alatt képes a „különböző és egymástól távol eső számos faj képviselőjét egy néppé kovácsolni”,

tehát az általa oly kedves „olvasztótégely” metaforát látta megtestesülni a határvidéken is.⁷ De Rooseveltt komoly erőfeszítéseket tett a nyugati terjeszkedés ünneplésére az akadémián kívüli, populárisabb dimenzióban is. Az 1880-as évek közepén ugyanis belekóstolt a marhatartásba Észak-Dakotában, amely akkor még határvidéknek számított, és az ott töltött közel három év alatt nemcsak mélyrehatóan megismerte az ottani életviszonyokat, de könyveket is írt a tapasztalatairól, ami szintén hozzájárult a (vad)nyugati határvidék népszerűsítéséhez.⁸

Buffalo Bill – polgári nevén William F. Cody – pedig a szórakoztatóiparban tette hozzá a magáét a határvidék és kifejezetten a cowboy imázsának népszerűsítéséhez. Az egykori katona, felderítő és bölényvadász némi színházi tapasztalattal a háta mögött 1883-ban megalapította saját társulatát Buffalo Bill Vadnyugata névvel. Ezzel indult útjára az a nagy szereplőgárdát megmozgató, látványos elemekkel tűzdelt kétórás show-műsor, amiben valódi cowboyok és indiánok szerepeltek lóháton, csatákat jelenítettek meg, valódi bölényvadászatot mutattak be, lovastrükkökkel szórakoztatták a nagyérdemű közönséget – és mindeközben kulturális ikonná formáltak a határvidéket, míg az ott élőket sztereotipikus figuraként mutattak be. Amerikaiak millióinak, akik élőben látták az előadást, ez volt az „igazi” vadnyugat, a „valódi” megtapasztalás, maga a történelmi igazság. A show persze messze eltúlozta a valódi történelmet, de pontosan ezért volt sikeres: elmosta a határokat tanulás és szórakoztatás, valóság és fikció között.⁹ A műsor egyben arra is jó volt, hogy az amúgy eléggé lenézett cowboy figuráját egy pozitív és ikonikus alakká tegye, ami azért volt lehetséges, mert a show-ban szereplő cowboyok és a valódi marhapásztorok között talán a ruházat és a ló jelentette az egyetlen közös pontot.¹⁰

6 Roosevelt, Theodore: *The Winning of the West*. Vol. I–IV. New York, NY: G. P. Putnam’s Sons, 1889–1896.

7 Roosevelt: *The Winning of the West*. Vol. I. New York, NY: G. P. Putnam’s Sons, 1889. p. 141.

8 Roosevelt: *Hunting Trips of a Ranchman*. New York, NJ – London: G. P. Putnam’s Sons, 1885.; Roosevelt: *Ranch Life and the Hunting-Trail*. New York, NJ – London: G. P. Putnam’s Sons, 1888.; Roosevelt: *The Wilderness Hunter*. New York, NJ – London: G. P. Putnam’s Sons, 1893.

9 Agnew: *The Creation of the Cowboy Hero*. p. 56.

10 Buffalo Billről részletesebben lásd Russell, Donald B.: *The Lives and Legends of Buffalo Bill*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1960.; McVeigh, Stephen: *The American Western*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. pp. 27–37; Agnew: *The Creation of the Cowboy Hero*. pp. 44–73.; Slatta, Richard W.: *The Mythical West. An Encyclopedia of Legend, Lore, and Popular Culture*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2001. pp. 88–92.

E három szereplőt segítette a század utolsó harmadában igen nagy sikert arató ponyvaregény-irodalom, amelynek egyik legsikeresebb alfaja volt a westernnovella. Kiemelkedik közülük Edward Z. C. Judson (Ned Buntline álnéven), Edward L. Wheeler és Prentiss Ingraham, akik az első hullám legismertebb szerzői voltak. A századforduló utáni második hullámot pedig olyan szerzők fémjelezték, mint Owen Wister és Zane Grey. E szerzők művei, különösen a két utóbbi írótól származók számos adaptációt kínáltak későbbi westernfilmekhez. A két világháború közötti Magyarországon is számos könyvet adtak ki. Ez a határvidéket és az ott élő fehér emberek történetét bemutató mítosz élt tovább leglátványosabb formájában a huszadik században a hollywoodi westernfilmekben.

A huszadik század hajnalán a részben az előbb bemutatott személyektől eredő és hatalmas népszerűségnek örvendő határvidék és vadnyugat bemutatkozott a filmvászonon is, és ezzel hódító útjára indult a western filmes változata, ami minden korábbi médiumnál több emberhez ért el, és nagyobb sikert aratott. Benne hamar kialakultak a meghatározó motívumok, amelyek a következők voltak: a határvidék, a cowboy, az indián, illetve a civilizáció előretörésével kialakuló egyéni és közösségi feszültségek, valamint az azokra adott (legtöbbször sztereotipikusan bemutatott és jól olajozott sémák mentén adott) válaszok.

A westernben szinte kivétel nélkül egy fizikai és spirituális utazáson kell átesnie a főhősnek, hogy végül saját magát találja meg. Küldetése van: segíteni a határvidék elesettjeit, megszabadítani őket a gonosztól, de legtöbbször úgy, hogy ő nem válhat részesévé a megmenett közösségnek. Lóháton érkezik ismeretlen irányból, és homályos múltja van, majd a történet végén leggyakrabban szintén a határvidék ismeretlen világába távozik; becsületkódex szerinti él, a törvények másodlagosak számára; természetesen remekül bánik a fegyverekkel; keveset beszél, de tettei annál többet mondanak. Sokszor a bosszú vagy a szerelem motiválja, de míg az elsőt szinte mindig sikerrel teljesíti, az áhított nő szívét gyakran nem nyerheti el. Győzelme tehát keserédes, ritkán okoz beteljesülést, és azzal, hogy továbbáll, sejteti, hogy újabb megpróbáltatások elébe néz, hiszen még máshol is szükség lehet rá. Mindezt a speciális amerikai határ-

vidéken teszi, egy viszonylag jól behatárolható történelmi időszakban: majdnem az összes westernfilm a polgárháború vége és a századforduló közötti időszakban játszódik, a Mississippi és Kalifornia közötti hatalmas területen. Ez a szimbolikus és mitikus helye és ideje az amerikai nemzet, ha nem is megszületésének, de felnötte válásának – legalábbis a westernfilmek sugalmazásában. A klasszikus westernnek szinte kivétel nélkül a fehér, angolszász, protestáns (WASP) hagyományokat éltetik, és a kisebbségek csak marginális és alárendelt szerepet játszhatnak. Így a tradicionális filmek „ideális” önképet kívánnak közvetíteni Amerikáról Amerikának.

A western mint a mítosz modern megjelenítési formája

Az amerikai Nyugat látványa egyedülálló és beszédes. Hatalmas kiterjedése, magasztos sziklái, magányos sivatagjai, szilaj folyói mind-mind a western műfaj elengedhetetlen tartozékai. A gyakran látható hosszú, pásztázó képsorok a vadnyugat tájairól rendszerint előrevetítik a természet és az ember közötti küzdelem színhelyét, aminek további drámai töltetet ad az emberek közötti küzdelem, így a tragédia elkerülhetetlen. A határvidéken ugyanis, amit jellemzően fehérek laknak, a törvény és a törvénytelenység küzd egymással azért, hogy az amerikai civilizáció (értsd: a fehér, angolszász és protestáns alapokon nyugvó kultúra) utat törjön magának, felvirágoztassa a helyenként sivár határvidéket, és édenkertet varázsoljon belőle. Ebben a cowboy, a seriff, a telepések és az indiánok a kulcsfigurák. Az előzők maguk között testesítik meg a társadalom ellentmondásait és harcolnak az igazságért és a civilizációért, míg a legutóbbi csoport tipikusan az ellenség, akit le kell győzni ahhoz, hogy a fejlettebbnek gondolt fehér amerikai társadalom a határvidéken is megteremtse kulturális fölényét és gazdasági befolyását, persze az egykoron itt élők kárára.

A cowboy figurája különösen érdekes. Az 1860-as években megindult és közel három évtizeden át tartó nagyszabású marhaterelések napszámosságának száma ugyanis becslések alapján huszonöt- és ötvenezer között mozoghatott. Számárukhoz képest viszont hatalmas lenyomatot hagytak az amerikai kultúrában, noha sokkal

inkább lenézett társadalmi réteg voltak, mintsem népi hősök. Amolyan (határ)vidéki proletároknak tekintették őket, akik bajt kevernek, amikor leisszák magukat. 1890-re a marhaterelés lényegi időszaka véget ért – pontosan akkor, amikor a határvidék hivatalosan megszűnt. Ezek az egymást erősítő folyamatok csak még jobban előkészítették a terepet a tömegkultúrában a cowboy mítoszának. Egy letűnt időszak figurája volt ő, akinek eredeti munkája ritkán tért vissza, de alakjára számos olyan tulajdonságot vetítettek ki, ami alkalmassá tette arra, hogy amerikai ikonná váljon: individualista életstílus, kemény munka, a természettel való szoros kapcsolat vagy a dolgok egyszerű és férfias elintézése – kevés, de súlyos szó és tett. Emellett a westernhősnek gyakran még állandó otthona sincs, nem rendelkezik ingatlannal, és ingóságait is leginkább lova és fegyverei jelentik. Ha pénzvadászatra adja fejét, azt leginkább azért teszi, hogy másoknak segítsen vele – barátjának, szerelmének, a kisváros mindennapi embereinek. A cowboyhóst hidegen hagyja a házasság gondolata, sőt szinte menekül előle. A legtöbbször keletről érkező szerelmi szál sokszor inkább szorongást jelent a cowboy számára, mert úgy érzi, elveszítheti függetlenségét és szabadságát.

A magyar „western” és határvidék szerepe

A western műfaja a szocialista tömbben is népszerű volt, és szinte minden országban készültek western mintájú kalandfilmek. Ezeket eastern címkével szokták ellátni, hiszen nem westernek, csak számos hasonlóságot mutatnak azzal.¹¹ Imre Anikó szerint a hidegháború évtizedeiben a szocialista tömbben készült „western” filmek remek alkalmat adtak a nacionalizmus allegorikus képi megjelenítésére, amely mélyen merített az amerikai western

fehér maszkulin világából. Az elsősorban fiatal fiúkat célzó műfaj ugyanakkor teret adott a burkolt szovjet- és rendszerellenes kritikának is.¹²

A magyar „western”-ről („gulyáswestern” vagy eastern) is kell néhány szót ejteni, és hogy abban miképp jelenik meg a határvidék bemutatása. Az 1970-es évek második felében történt némi kísérlet arra, hogy a műfajt, ha nem is meghonosítsák, de legalább bizonyos fokig adaptálják a hazai történelmi viszonyokra. Három filmet érdemes megemlíteni, ami ennek a felfogásnak a jegyében született. Míg Kardos Ferenc *Hajdúk* című filmje 1974-ből inkább a határvidék képi bemutatása miatt érdemel szót, addig Szomjas György két easternje, a *Talpak alatt füttyül a szél* (1976) és a *Rosszemberek* (1979) a határvidék szerepe mellett a klasszikus westernnel való összevetés miatt kell hogy tárgyát képezze egy ilyen diskurzusnak.

Kardos filmjében a tizenhetedik század hajnalán a három részre szakadt Magyarországon járunk, a tizenöt éves háború utolsó éveiben. Bocskai István fejedelem azzal bízta meg szabad magyar hajdúk egy csoportját, hogy hajtsanak keresztül egy marhagulyát egészen a Velencei Köztársaságig, mert ennek nyereségéből kívánja finanszírozni a Habsburgok elleni szabadságharcot. A számos kalandot és viszontagságot átélő kis csapat végül egy egész Habsburg hadtesttel találkozik, akik két ember kivételével mindegyiküket lelövik, és a marhák is az osztrákok kezére kerülnek. A film tehát alapvetően megfelel a magyar történelem akkori állapotának: vad, hősiesség, de a szabadság iránti vágya elbukik. Szomjas korábbi filmje, a *Talpak alatt füttyül a szél* az 1830-as évek második felében a Tiszántúlon, a pusztákon játszódik. Megkezdődnek a folyamszabályozások, a csatornák kiépítése, a puszta jelentős részének a mezőgazdaság részére való átalakítása – csupa olyasmi, ami kiváltja a régi szabad életformát szerető és gyakorló emberek ellen-szenvét. Egy börtönből szökött betyár visszatér az általa jól ismert puszták világába, és bosszút akar állni azokon, akik

11 Az easternek világához lásd Gemunden, Gerd: *Between Karl May and Karl Marx: The DEAF Indianerfilme (1965–1983)*. *New German Critique* 82 (Winter 2001) pp. 25–38; Miller, Cynthia J. – Riper, A. Bowdoin Van (eds.): *International Westerns: Re-Locating the Frontier*. Lanham, MD: Scarecrow Press, Incorporated, 2013.; Lavrentiev, Sergey: *The Balkan Westerns of the Sixties*. *Frames Cinema Journal* 4 (2013) pp. 1–7; Kunicki, Mikołaj: *Poland’s Wild West and East: Polish Westerns of the 1960s*. In: Ostrowska, Dorota – Pitassio, Francesco – Varga Zsuzsanna (eds.): *Popular Cinemas in East and Central Europe. Film Cultures and Histories*. London, New York: I. B. Tauris, 2017. pp. 157–172.

12 Imre Anikó: *Eastern Westerns: Enlightened Edutainment and National Transvestism*. *New Review of Film and Television Studies* 9 (2011) no. 2. pp. 152–169.

börtönbe juttatták. Újbóli elfogásával a csendbiztost bízzák meg, akire egyre nagyobb nyomás helyeződik a megyei előjárók felől. Végül azonban a haragos kubikosok lefogják a betyárt, és felakasztják. Ezzel szimbolikusan a régi életforma is végérvényesen véget ér, és a rend és a kapitalizmus magyar változata indul útjára. A *Rosszemberek*ben a szintér a Somogyi-dombság 1864-ben. A feudalista berendezkedés itt is kezd teret adni a kapitalizmus magyarországi fajtájának, aminek a parasztság és a pásztorok egy része a vesztese. A hatóság egy betyárbandát üldöz gyilkosság miatt, de a banditák a megépülő vasút biztonságát is hátráltatják. Árulásnak köszönhetően a bandát végül megtalálják és felszámolják. A film a zakatoló vonat jellegzetes hangjával ér véget, ami azt jelzi, hogy most már biztonságosan és sikeresen haladhat a vasútépítkezés.

Amikor ezek a filmek megjelentek a hetvenes években, inkább bírálatot kaptak a hivatalos kulturális csatornákon. Galsai Pongrác szerint a *Hajdúk*nak nincs igazi hőse vagy hősei, és emiatt a nézőnek nincs kivel azonosulnia, így a kalandok sem indítják meg érzelmileg.¹³ Almási Miklós pedig azt rója fel a *Hajdúk* rendezőjének, hogy főszereplői nem fejlődnek, illetve ezt nem mutatja be filmjében, míg a prédikátor figurája csak kiaknázatlan lehetőség marad, holott ő a kiválasztott, aki életben marad, és tovább harcol az ügyért.¹⁴ Egy másik kritikus a műfajok összekeverésével és ezért ellentmondásossággal, a magyar történelmi viszonyokból adódó problémák bemutatásának módjáért pedig némi szájbarágósággal vádolta Szomjas Györgyöt.¹⁵ Egy további filmszakértő azt kifogásolta, hogy „Szomjasnak nem sikerült megtalálnia azt a centrális egy nézetet, ahonnan vállalkozása kétségtelenül mutatós, szellemes ötletek szintjéről a csakugyan dráma-

ibb magaslatok felé indulhatott volna el, természetesen a saját műfaján belül.”¹⁶ Gyertyán Ervin pedig azt hányta a készítőkre szemére, hogy „a hősök elvesztették a maguk romantikus jelképességét (hogy tudniillik a jó és a rossz princípiumainak a képviselői) anélkül, hogy valóságos emberi arcúakra tettek volna szert. Sem nem jelkép, sem nem típus – klisé lett belőlük, akik sem az ügyvel, amit képviselnek, sem az emberi tragikummal, amit magukban hordoznak, nem váltják ki bensőséges azonosulásunkat.”¹⁷ Király Jenő szerint mindkét Szomjas-film túl dokumentarista stílusú ahhoz, hogy igazi kalandfilmek legyenek, így nem lehet őket igazából westernnek tekinteni. Úgy véli, „Kardosnál megindult a westernvonások tudatos felhasználása, Szomjasnál elért egy tetőpontot, de nem vezetett megnyugtató megoldáshoz.”¹⁸ De több pozitív visszhangot is kaptak ezek a filmek, és elég nagy számú nézőt is bevonzottak a mozikba.¹⁹ Ez utóbbi két tény járulhatott hozzá, hogy Szomjas a *Rosszembereket* is elkészíthette, nem sokkal első filmje után.

Szomjas saját bevallása szerint az amerikai western meghatározó műfaji elemeit akarta adaptálni magyar viszonyokra, és ehhez keresett olyan, sajátosan magyar történelmi helyzetet, ahol ez működhet. Így jutott el a betyárok világáig. Filmjével, mint mondta, nem mítoszt akart rombolni, hanem azt a kettősséget kívánta bemutatni, hogy „a betyárok nagyszerű hősiessége mellett lassan kirajzolódik szerencsétlen kisszerűségük, harcuk kilátástalansága, a pusztaság legendás szabadsága mellett a nyomorult korlátoltság, amelyben ezek az emberek éltek”.²⁰ De ez egyben Szomjas számára a magyar történelem kettőssége is: egymás mellett létezik a nemes és hősiesség a szerencsétlenséggel.²¹ Egyébként Szomjas nyíltan építkezik a western

13 Galsai Pongrác: A félelem ára. *Élet és Irodalom* 19 (1975. február 8.) no. 6. p. 13.

14 Almási Miklós: *Hajdúk*. *Filmvilág* 18 (1975. február 1) no. 3. pp. 9–12.

15 Lázár István: Talpuk alatt füttyül a szél. *Filmvilág* 19 (1976. augusztus 15.) no. 16. pp. 3–5.

16 Szabó György: A magyar western felé. Szomjas György: Talpuk alatt füttyül a szél. *Filmkultúra* 12 (1976. július–augusztus) no. 4. pp. 28–34.

17 Gyertyán Ervin: A hét filmjei: *Rosszemberek*. *Népszabadság* 37 (1979. augusztus 2.) no. 179. p. 7.

18 Király Jenő: Apropó western. In: *Film és szórakozás*. Budapest: MOKÉP – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981. p. 212. Ő ugyanitt a magyar westernről, pp. 169–212.

19 Klág Dávid: Negyven éves az első magyar western. *Cinematrix* (2016. augusztus 26.) https://index.hu/kultur/cinematrix/2016/08/26/szomjas_gyorgy_talpuk_alatt_futyul_a_szel_betyar_magyar_film_interju/, letöltés ideje: 2023. május 4.

20 Székely Gabriella: Romantika és irónia: Beszélgetés Szomjas Györggyel. *Filmvilág* 19 (1976. május 15.) no. 10. p. 10.

21 Klág: Negyven éves az első magyar western.

hagyományaiból: a betyárok, a *Talpok alatt fűtyül a szél* történetének ambivalens hősei a civilizáció elől menekülnek, és bukásra vannak ítélve, illetve a film címét Raoul Walsh *Akik csizmában halnak meg* (*They Died with Their Boots on*, 1941) című filmje ihlette.²² Az amerikai western mellett nagy hatást tett a rendezőre Sergio Leone, különösen a *Volt egyszer egy vadnyugat*.²³ Részben az olasz westernfilmek hatására mindenképpen iróniával akart viszonyulni saját filmjének készítéséhez is, hiszen mint nyilatkozta: „A betyárok világa is egy mesevilág, amit játékosan kell felfogni, hogy komolyan tudjuk venni.”²⁴

Évtizedekkel később – amikor a szocialista filmkészítés éppúgy letűnt, mint a western – vagy eastern –, a filmkritikusok már egyöntetűen dicsérik ezeket az alkotásokat, és az egyén hatalomhoz fűződő viszonyát emelik ki, illetve annak az adott történelmi kontextusba való beágyazottságát, vagyis a társadalmi mondanivalót.²⁵ Simonyi Sonja például arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Rosszemberek*-ben látható árulás a korrump, a besúgást rendszerszinten működtető Kádár-korszak kritikája.²⁶ Benke Attila szerint „Szomjas György easternjei nem a betyárvilág felszámolásáról, hanem az 1956 utáni megtorlásokról szólnak”, azaz „konkrét politikai és társadalmi konfliktusokkal foglalkoznak.”²⁷

A határvidék képi bemutatása a magyar „westernfilmekben”

Érdeemes röviden megvizsgálni, hogy a határvidék milyen formában jelent meg ezekben a filmekben, illetve hogy mennyire hű mása az amerikai határvidéknek. A *Hajdúk*-ban például a westernfilmekben megszokott elnyúló préri vagy Monument Valley sziklaképződményei helyett nagy kiterjedésű pusztákat láthatunk, néha fákkal vagy kis erdősséggel tarkítva. A ritkán látható épületek gerenda helyett vályogból épültek, és nádtetősek. Természetesen a ruházat is más – a hosszú kabát helyett szőrmesuba védi az időjárás viszontagságaitól a hajdúkat –, és a motiváció is, de a marhaterelés epikus mozzanata végig jelen van. A film betekintést nyújt a hajdúk kemény világába, és világnézetüket is jól megvilágítja: egyszerű törvények szerint cselekszenek, többnyire igen lojálisak uruk, Bocskai iránt, és a rájuk bízott feladatot akár életük árán is el akarják végezni. A képi világ mellett a határvidéket idéző jelleg történelmi kondíció is: a Kelet és Nyugat satujába fogott, színes etnikummal rendelkező magyar társadalom szabadság iránti vágya és bukása.²⁸ De a film története három évvel az első állandó angol település, a virginiai Jamestown megalapítása előtt játszódik, így időrendi parallelizmus az észak-amerikai határvidékkel nem felállítható, ezt inkább a két későbbi magyar film kapcsán lehet boncolgatni.

A *Talpok alatt fűtyül a szél*-ben az amerikai westernfilmek sajátos kelléktárának magyar megfelelőivel találkozhatunk: cowboykalap helyett csikóskalap, colt helyett mus-

22 Lukácsy György: A mi gonoszaink is vannak olyanok... *Nemzeti Magazin* 3 (2015. december 23.) no. 4.

23 Szomjas György: Az ipari világ népmeséje. *Filmvilág* 27 (1984 október) no. 10. pp. 26–30.

24 Klág: Negyven éves az első magyar western.

25 Lásd például Verpeléti András: Thug life. Szomjas György: *Talpok alatt fűtyül a szél* (1976). *Filmtett* (2017. szeptember 30.) <https://filmtett.ro/cikk/magyar-szazhuszak-szomjas-gyorgy-talpok-alatt-futyul-a-szel-1976>, letöltés ideje: 2023. július 20.; Seres Sándor: *Talpok alatt fűtyül a szél*. A *Napkelet* (2023. július 1.) <http://anapkelet.hu/?q=node/769>, letöltés ideje: 2023. július 20., és Varga Dénes: Negyven éve már, hogy Dunántúlra költözött a vadnyugat: *Rosszemberek* című magyar easternre emlékezünk. *Filmhu* (2019. augusztus. 03.) <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/negyven-eve-mar-hogy-dunantulra-koltozott-a-vadnyugat-> (utolsó letöltés ideje: 2023. július 20.)

26 Simonyi, Sonja: „They Sing Songs About Us Here”: Outlaw Figures in Hungarian Westerns of the 1970s. In: Miller – Ripper (eds.): *International Westerns*. pp. 229–230.

27 Benke Attila: A western mint parabola. *Vadnyugat* jelen időben. *Filmvilág* (2015) no. 2. p. 7. Lásd még erről: Benke: *Gulyáswestern – magyar westernkísérletek*. *Filmszem* 5 (2015. ősz) no. 3. pp. 26–57.; Benke: *Úzött vadak*. *Filmszem* 9 (2019. ősz) no. 3. p. 51.

28 Simonyi: „They Sing Songs About Us Here”. p. 224.

kéta vagy karabély, ostor vagy fokos, illetve fabot, mint az a csárdabéli verekedésben látszik. A jól ismert amerikai határvidéki fogadók helyett itt a csárda a helyszín, mellette gémes kúttal. De vannak kifejezetten westernelemek: lovasüldözés, ahogy Farkas a pisztolyt használja, a régi, egyszerűbb, mitikus szép idők utáni sóvárgás a betyár részéről és persze a határvidék, amely – legalábbis annak magyar megfelelője időben és térben – itt is dominál. A filmmel kapcsolatosan írta Kónya Sándor, hogy „a magyar tájnak egy olyan csapzott, piszkos, romantizálatlan és idillmentes arculatát ismerhetjük meg, amely remek táptalajt biztosít ennek a jó és rossz határait összemazsoló, melankolikus és karcos történetnek.”²⁹

A *Rosszemberekben* pedig egy dimbes-dombos és szintén szórványosan lakott határvidék fogadja a nézőt számos szegény emberrel, a Jesse Jamest idéző betyárral és bandájával, akiket sokáig támogat a pórnép is. A háttérben dominál a vasútépítés mint a civilizációt megjelenítő kapitalista vállalkozás (bár maga az építkezés nem jelenik meg – talán az alacsony költségvetés miatt). Itt azonban a határvidék természetesen más jelleget ölt, mint az alföldi puszta képe: hegyek, dombok, erdők, tavak adják a földrajzi környezetet.³⁰

Tézisem lényege, hogy az amerikai westernfilmekből és mitológiából megismert határvidék nem helyettesíthető be a magyar easterneknél bemutatott helyszínekkel, még ha felületes hasonlóságok természetesen vannak is. Magyarországon ugyanis (és ez feltételezhető a legtöbb európai országról is) a határvidék mást jelentetett, és eltérő módon volt jelen, mint Észak-Amerikában. A klasszikus amerikai határvidék természetesen földrajzi okoknál fogva nem létezett: nem volt végtelennek tűnő tér, ahova az emberek újabb és újabb csoportjai a boldogulás reményében vándorolhattak. Ez talán még a honfoglalás utáni időszakra lehetett valamennyire igaz. Ahogy Király is írja: „Történelmünk szinte a honfoglalástól a tatárjárásig egyetlen nagy western.”³¹ A népesség itt mindvégig alacsony volt, és csak nagyon lassan nőtt a népsűrűség, főleg a filmbéli történetek különböző helyszínein. Éppen ezért nem voltak újabb és újabb letelepülők ezeken a tájakon,

ahol a föld sem kínált boldogulást. Nincs a vadnyugati Keletnek itthoni ellenpárja sem, ugyanis a „központból” nem érkeznek ide telepesek és szerencsevadászok, mert a hely nem kínál semmit. Sokkal inkább a perifériáról vagy peremvidékről van szó: ez a magyar határvidék szórványosan lakott, a központi közigazgatás markából részben kicsúszó területeket jelenti, ahol a törvény és a boldogulás alkalmazkodik a körülményekhez. A megérkező mérsékelt civilizációt nem idegen őslakosok utasítják el, hanem az itt élő magyar emberek. Leginkább a nagy területen elterülő, sík puszta tekinthető az amerikai történelemből megismert határvidék némileg analóg megfelelőjének, de ez is csak felületi látszat: a föld nem volt annyira változatos és termékeny, a földtulajdon megszerzése pedig szinte lehetetlen volt a magyar feudális viszonyok között, így a szabad föld ígérete itt nem valósult meg. Ugyanakkor nem volt elég tér, ahova tovább lehetett volna utazni, és hiányzott a kapitalista háttország, ami biztosította volna a dinamikus fejlődéshez szükséges intellektuális és anyagi háttérrel.

Vannak természetesen párhuzamok is. Az egyik ilyen a civilizáció lassú araszolása a periféria felé. Ez az ütközéspont a régi szokásokhoz és életvitelhez szokott itteni lakosok és a központi rend között. Végig kritikus kérdés, hogy az előrehaladást képviselő modern technológia és annak konkrét megjelenési formái (csatornaépítkezés az Alföldön a *Talpak alatt fűtyül a szélben* vagy vasútépítkezés a *Rosszemberekben*) mekkora elutasítottságot kapnak a helybéliektől és a régi életmódot védő, a törvénnyel szembeszegülő betyár mennyire tud hősfüggővé válni. A másik alak ugyanis a betyár figurája, aki valamennyire párhuzamba állítható a populáris cowboy alakjával. De itt is megkülönböztetést kell tenni, mert a magyar betyár inkább az útonálló, törvényen kívüli rablóbanda tagjaival helyettesíthető be (pl. Jesse James), mintsem a hős cowboy típusal, aki a legtöbb esetben éppen hogy az igazság magányos bajnokának megtestesítője. A ló szintén elválaszthatatlan a western képi világától: nem csupán a mobilitás alapvető eszköze volt a határvidéken, és így a mozgás és a kommunikáció megkerülhetetlen megtestesítője, de a szabadság fontos szimbóluma is. A magyar

29 Kónya Sándor: Filmklasszikus: Talpak alatt fűtyül a szél. *Puliwood* (2021. április 16.) <https://www.puliwood.hu/ismertetok/filmklasszikus-talpak-alatt-futyul-a-szel-293038.html> (utolsó letöltés ideje: 2023. július 20.)

30 A magyar easternekről – az itt tárgyat három film és *A trombitás* (Rózsa János, 1979) – lásd még Benke: *Gulyáswestern*. pp. 40–49.

31 Király: *Apropó western*. p. 187.

pusztában is ez volt a közlekedés, a támadás vagy éppen menekülés alapvető eszköze.

Ugyanilyen fontos, ha nem fontosabb a hős fegyvere, de itt már ismét jelentős különbséget fedezhetünk fel. A vadnyugaton ez a hatlovetű colt vagy a vadászpuska, amelynek nélkülözhetetlen szerepe volt abban, hogy a főhős beteljesítse küldetését – és persze kifejezze férfiaságát. Különösen a colttal végzett pisztolypárbaj fontos, amely majdnem mindig a dráma betetőzése a westernben, és amely leginkább emlékeztet a lovagok kardpárbajára a korai évszázadokból, illetve az egyre nagyobb tömegeket mozgató háborúk idejében, ahol a cowboyhős olyan férfi, aki csak szükségből öl, így megszilárdítva „a férfias erő, becsület és morális erőszak hagyományos világát”.³² A magyar betyár is hord lőfegyvert, de mordálya vagy pisztolya fizikailag is különbözik amerikai megfelelőjétől: általában egy vagy két lövésre van vele lehetőség, de ezek mellett a fokos vagy a kés legalább annyira fontos, ha nem fontosabb kézifegyver a betyár számára.

Mi a helyzet a törvény hivatalos képviselőivel a határvidéken? Az amerikai westernben a seriff gyakran vagy teljesen naiv és tehetetlen, vagy nem sokkal jobb ember a banditánál, de a seriffcsillag mégis csak az a jog és az igazságszolgáltatás jelképe, és az az igazság, amit a seriff kioszt, gyors és sokszor kegyetlen, de a társadalom védelmében szükséges.³³ A magyar easternben a csendbiztosnak és pandúrjainak, illetve a főszolgabírónak és embereinek kell ellátni ezt a szerepkört. Ebben nagy a hasonlóság, és abban is, ahogyan a helyi lakosok viszonyulnak a rossz és jófiúkhoz. Nem minden helyi ember fogadja ugyanis szívesen a modern változásokat, és sokan inkább a betyárokkal szimpatizálnak.

Ahogy viszont a magyar filmek „hősei” a szabadidejüket töltik, az élesen eltér a hollywoodi formulától. A westernből jól ismert ivó vagy kocsmá, esetleg játékszalonnal és bordélyházzal kombinált kisvárosi bár a magyar változatban csárdává redukálódik, ahol a féktelen dorbézolás és nihilizmus egyfajta keverékét látjuk. Itt nincsenek messziről jött idegenek, akik betérnek egy whiskey-re, vagy a lovukat etetik és pihentetik: itt mindenki a pusztá ember, a környék tanyáinak szülötte és kreálánya. Belterjes

világ ez, ahol egy messziről érkezőnek esélye se lenne megszólítani őket. A csendbiztos vagy főszolgabíró legalább annyira közülük való, mint nem, és éppen ebben rejlik a dráma: részben saját múltjukat akarják megtartani, de az ellen kell harcolni is, mert az úgynevezett civilizációs haladást és az azt szolgáló törvényt képviselik.

Nyilvánvaló, hogy Szomjas György filmjeire nem csak az amerikai és az olasz western hatott. A magyar néprajz alaposan kutatót és felhasznált elemeivel jön létre az a hibrid világ, ami easternné és nem egyszerűen western adaptációkká vagy magyar történelmi kalandfilmekké teszi ezeket a filmeket. Részben éppen a sokszor szinte dokumentarista stílus is megakadályozza, hogy vérbeli kalandfilmként kategorizáljuk ezeket a filmeket. De a földrajzi adottságoknak megfelelő határvidék, peremvidék vagy periféria képisége fontos funkciót lát el: a pusztá kiemeltsége, egyhangúsága, embert nem kímélő időjárása bizonyos értelemben a magyar lélek tükrének is tekinthető. A *Talpak alatt fűtyül a szélben* ez az a történelmi és földrajzi kondíció, amiből kinő a magyar ember. A *Roszzemberekben* másfelől a somogyi táj dimbes-dombos, vizekkel tarkított, de ugyanannyira embert nyomorító közegét mutatják be, ahol ezúttal a vasútépítés jelenti a modernizációt és a haladást. A nincstelen emberek boldogulása azonban itt ugyanúgy nem garantált, így sokukat a rendszer a perifériára taszítja, és így lesz belőlük bűnöző.

Konklúzió

Az amerikai határvidék a nosztalgikus múlt és a végtelennek tűnő expanzió hatására ért el mitikus státust a tizenkilencedik század végére. A történelemtudomány és a popkultúra mellett rányomta bélyegét az amerikai társadalom minden részére és rétegére, és a fogalom önálló életre kelt. Nem csoda, hogy utat talált Kelet-Európába és azon belül Magyarországra is, elsősorban western jellegű filmek formájában. Ezekben a művészi kifejezésekben a határvidék egyfajta sajátos értelmezését láthatjuk, de fontos, hogy az itteni viszonyok élesen elütnek az amerikai western világtól és annak határvidék-reprezentációjától. Noha ezekben a magyar filmekben is világok között mozognak

32 Cawelti, John: *The Six-Gun Mystique*. 2nd ed. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1984. p. 86.

33 Bazin, André. *What Is Cinema? Essay Selected and Translated by Hugh Gray*, vol. I–II. Berkeley: University of California Press, [1967] 2004. p. 146.

a szereplők, ha úgy tetszik, a határvidéken tengődnek, de ez a kietlen, embert megnyomorító pusztaság vagy klauszrofóbiát keltő somogyi dombság nem az amerikai határvidék. Hamis a párhuzam, hiszen sem a földrajzi, sem a gazdasági, sem a társadalmi feltételek nem mutatnak hasonlóságot az amerikai viszonyokkal. Az itt látható táj a rideg magyar periféria, az évszázados peremvidék, ahonnan nincs hova szökni, előremenekülni, ahol nincs boldogulás, a legjobb esetben is csak a túlélés különböző formái között navigálhatnak az itt élők. Az amerikai western valóban komolyan inspirálta a magyar easternek készítőit, és a magyar történelem bizonyos fejezeteit be lehetett mutatni ilyen, westernre idéző keretek között. De az amerikai határvidék történelmi kondíciói és mitológiája nem tette lehetővé, hogy Magyarországon vagy a kelet-európai régió más országaiban a filmes nyelvben hiteles otthonra leljen. A lassan és keservesen kapitalizálódó magyar periférián megjelenő, legtöbbször öntörvényű „hőskarakterek” nem a magányos cowboyok megfelelői, mint ahogy a magyar peremvidék sem az amerikai határvidék. Ez az ellentmondás és feszültség végig fennáll, de ez nem a magyar filmkészítők érdemeit kisebbíti, hanem inkább arra mutat rá, mennyire sajátos az igazi amerikai határvidék és annak szerepe a hollywoodi westernfilmekben.

Zoltán Peterecz

Frontier in the western

– in Hollywood and in Hungarian cinema

Frederick Jackson Turner's famous frontier theory of 1893, describing it as "the meeting point between savagery and civilization", later became a staple of the American imagination regarding its own past. This nostalgic, mythical vision of what America represents, and the disproportionately large impression it has left on the collective American self-reflection is, to a large degree, credited to western movies. This truly American self-representation became an accepted and popular form of filmmaking in the socialist bloc as well during the Cold War: they were the so-called easterns. Hungary was no exception, and in the 1970s there were various efforts to make movies that combined the American western traditions and the Hungarian past. First and foremost, it was Ferenc Kardos and György Szomjas who were at the vanguard of this short-lived artistic movement. The article focuses on the myth of the frontier, the way it is depicted in the classic American westerns and their strange Hungarian counterparts as a characteristic of the national identity, and in addition to the already discussed points by others brings in new angles of examination. In the final analysis, it argues that the American frontier cannot serve as a true parallel to the Hungarian steppe or other peripheral regions.

Mravik Patrik

Deheroizált múltjaink

Szatirikus történelmi elbeszélésminták a magyar játékfilmekben

Petőfi bénultan mászik vissza sírjába a kiegyezés tényének hallatán, az idős Mátyás király évről évre azzal veri át főurait, hogy eljättsza halálát, majd a biztonság kedvéért megújítja velük hűségesküjüket. Bohózatba illő vérszerzések, hullarablás és színpadias hazafiaskodó gesztusok. Furcsa és abszurd motívumok, ám ezek is részei a magyar történelmi képzelet tárházának. A satirikus mintázatok, ha bűvópatakként is, de végigkísérik és ellenpontozzák a magyar történelmi filmek népszerű műfajokban készült változatait, miközben egyes múltban játszódó satirikus alkotások (*A tanú*, Bacsó Péter, 1969; *A tizedes meg a többiek*, Keleti Márton, 1965) máig a legidézettebb magyar filmek közé tartoznak. Jelen dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy bemutassam a satirikus elbeszélésminták narratív és ideológiai funkcióit egyes magyar játékfilmekben, és válaszokat találok arra a kérdésre, hogy milyen viszonyt teremt a satirikus elbeszélés a történelemmel és a történelmi tudással kapcsolatban, és ezáltal milyen módon formálja a társadalmi képzeletet.

Történelem – elbeszélés – satíra

Történelmi satírákról már csak azért is kihívás értekezni, mert a kettő közül egyik formulát sem sorolhatjuk bizonyossággal a klasszikus filmműfajok közé. A satíra esetében kikristályosodott műfaji sztenderdek helyett inkább viszonyrendszerrel, műfajok felbontásáról, karakterek, helyzetek kritikai vagy parodisztikus ábrázolásáról beszélhetünk.¹ A történelmi film részben ugyancsak elképzelhető úgy, mint viszonyrendszer, amennyiben a klasszikus elbeszélési formákhoz a múltat mint a konfliktusok, témák és

világok majdhogynem végtelen tárházát biztosítja. A történelmi film ugyanakkor – ahogy Pierre Sorlin érvel – alapvetően különbözik a filmművészet világában inherens módon létrejövő műfajoktól (western, thriller, komédia, sci-fi, horror), hiszen egy filmművészetben „kívül álló” diszciplína, a történelem és a történelemről alkotott intézményi és informális tudás is meghatározza. Ebben az értelmezésben a történelmi film Sorlin nyomán úgy írható le, hogy az valamilyen közös tudás, közös kulturális tőkére való építkezés talaján teremti meg a maga dramaturgiai logikáját, történelmi tényeket szelektál, és valamilyen viszonyt épít fel közöttük.² A következőkben azokat a történetírás és történelmi fikció metszéspontjaira reflektáló történelemfilozófiai kérdéseket szeretném röviden vázolni, amelyek mentén a satirikus történelmi elbeszélés – mint egyrészt narratív forma, másrészt elbeszélői nézőpont – megragadható.³

Nem szorul hosszas magyarázatra, hogy a megszabott módszertani-forráskritikai elvek mentén történettudományosnak tartott szövegeket előállító – sok esetben még mindig a múlt rekonstruálójának szerepét magára öltő – történész és a múltat fikcionalizáló, romantizáló történelmi filmkészítő mestersége sok szempontból távol áll egymástól: másfajta történelmi tudást állítanak elő, másfajta befogadást és fogyasztást feltételeznek. A történetírás és a narratológia posztmodern fordulata ugyanakkor kétségbe vonta a hagyományos szembeállítást, miszerint a történetíró a „múlt valóságát”, míg a történelmi fikció annak „valótlanságát” mutatná be. Paul Ricoeur, a történész esetében a „múlt valóságának” leírása helyett – minthogy a megtörtént jellegénél fogva nem megfigyelhető – a reprezentáció és a helyettesítés fogalmát használja.

1 Griffin, Dustin H.: *Satire. A Critical Reintroduction*. Lexington: The University Press of Kentucky. 1994.

2 Sorlin, Pierre: How to look at an „Historical” Film. In: Marcia Landy (ed.): *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2001. pp. 37–38.

3 Ezt a nézőpontot azért tartom hasznosnak jelen elemzés szempontjából, mert a múlt elbeszélésének problémája kapcsolatot jelent a film és a történetírás alapvető kérdésfelvetéseit tekintve.

A „valótlanság” hangsúlyozása helyett pedig a történelmi fikció esetében a feltáró és az átalakító funkciót emeli ki. Véleménye szerint a történelmi fikciót olyan értelemben lehet feltárónak nevezni, hogy az „napvilágra hozza a gyakorlati tapasztalatunk mélyén már kirajzolódott, de még rejtett vonásokat; átalakítónak abban az értelemben, hogy egy ilyen módon megvizsgált élet már egy megváltozott, másik élet lesz”.⁴

Az elbeszélői nézőpont meghatározottságának és a múlt jelenre vonatkozó kulturális funkciónak kiemelésével mára a történelmi filmek kapcsán is konszenzusosnak számít, hogy azok elsősorban nem az ábrázolt korszakot, hanem készítésük idejét világítják meg,⁵ a jelen nézőpontjából értékelik a múltat, fedeznek fel benne tudatosan vagy kevésbé tudatosan valamilyen belső struktúrát, logikát vagy mozgatórugót. „Mondhatjuk-e, hogy a valóságos események lényegükön fogva tragikusak, komikusak vagy epikusak [...], vagy az egész csak azon múlik, hogy milyen szempontból látjuk az eseményeket?”⁶ – teszi fel a történelemfilozófiai kérdést Hayden White, a posztmodern történetírás úttörője, és kérdése végén lényegében burkoltan már sejteti is a választ. Bármennyire távol áll egymástól a hivatalos történetírás és a történelmi film készítésének mestersége, a White által felvetett dilemma mégis összeköti a múlt művészeti, illetve tudományos céllal történő megformálását. Az, hogy mit gondolnak a történelem ter-

mészetről, az elbeszélés révén milyen logikai rendszerbe helyezik – akár kimondatlanul is –, meghatározza, hogy milyen célt, funkciót kapcsolnak hozzá.⁷

Az elbeszélés által megformált történelem természetét a narratológia számos aspektusból vizsgálta.⁸ Hayden White *Metahistory* című emblematikus munkájában világított rá, hogy a tények és a valóság ígézetében a múltat rekonstruálni igyekvő történészek is valójában egy szubjektív – egyéni ízlés, ideológia és világlátás szerint összeáll – elbeszélést húznak rá az eseményekre, amelyek beazonosíthatóak műfaji sémák szerint.⁹ A klasszikus irodalmi formákra épülő cselekménystruktúrák között megtalálhatók a lineáris fejlődési ívet felrajzoló műfajok: a szereplők elé gördülő akadályok leküzdése és a megbontott társadalmi rend visszaállítása felé haladó *komédia* vagy a bűnbeesés előtti vágyott világ keresését elmesélő *románc*. Bár nem a fejlődésel, mégis a dinamizmus jelöli ki a *tragédia* viszonyulását is a múltbéli eseményekhez, aminek során egymással összeegyeztethetetlen erők csapnak össze, és ez elkertülhetetlenül vezet a világrend ellen lázadó hős bukásához.¹⁰

White olvasatában a *szatíra* mint történelemelbeszélési mód kivételes, amennyiben nem fedez fel semmilyen – akár tragikus – fejlődési ívet a történelem alaptermészetében. Az *írónia* fogalmából felépülő történelemképből eltűnik a heroizmus, az akció vagy az egyén beavatkozási

4 Ricoeur, Paul: A szöveg világa és az olvasó világa. (trans. Jeney Éva) In: Thomka Beáta (ed.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1998. p. 10.

5 „Mára általánosan elfogadott az a felismerés, hogy a kortárs világ múltat idéző alkotásaiból nem elsősorban az egykor-voltat, hanem a mindenkori jelent értjük meg. Ezért, miközben a filmek felfedezik a mögöttünk hagyott időt és teret, mi a művek elbeszéléseit és képeit arra használjuk, hogy mélyebben megértsük azt a világot, amely létrehozta őket.” Murai András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltás után*. Szombathely: Savaria University Press, 2008. pp. 8–9.

6 White, Hayden: A történelmi cselekményesítés és az igazság problémája (trans. John Éva) In: White: *A történelem terhe*. Budapest: Osiris, 1997. p. 254.

7 Történettudomány és történelmi film olyan szálon is összekapcsolódik egymással, hogy a történelmi módszerekhez részben hasonlóan a maguk eszköztárával a történelmi filmek is igyekeznek megteremteni a „történelmi hitelesség” érzetét, amely döntés alakítja a történelemhez kapcsolt kulturális-ideológiai funkciójukat: az antik megközelítés szerint lehet az az „élet tanítómestere”, a pozitivisták szemléletre alapozva a „tények rekonstruálása” vagy az ábrázolt múltbéli világ esztétikusságának kifejezése. Lásd erről Eröss Gábor: *A történelmi filmek szociológiája*. Budapest: L'Harmattan, 2018. pp. 43–46.

8 Lásd többek mellett a *Narratívák* könyvsorozat A történelem poétikája című összeállítását. Thomka Beáta (ed.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Budapest: Kijárat Kiadó. 2000.

9 White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. London: Johns Hopkins University Press. 1973.

10 Ld. Kisantal Tamás – Szeberényi Gábor: A történetírás „nyelvi fordulata”. In: Bódy Zsombor – Ö. Kovács József (ed.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe*. Budapest: Osiris, 2006. pp. 426–427.

képessége, a széteső, újra és újra bukásra ítélt világ belső logikáját legfeljebb az esztelenység, a pusztítás és a káosz jelöli ki. Az irónia, szemben az eddigi elbeszélő műfajokkal nem a hősiességet vagy az erényt keresi, hanem az erényben mutatkozó hiányokat, és persze meg is találja azokat. A szatirikus elbeszélés nemcsak a történelemhez, hanem annak korábban említett narrációihoz is iróniával viszonyul: a drámai összecsapás helyett azt mutatja meg, hogy mi marad meg a tragédiát követően, és a komédia jóindulatú társadalomfelfogásához képest az emberi ostobaság és esztelenység képeit emeli ki. Azt is megkérdőjelezi, hogy a világ (így a történelem) működésének nyelvi megragadható esszenciája vagy tanulságul szolgáló üzenete lenne. Bármennyire is felépültek kulturális magaslatok, a fejlődés helyett végül mindig csak elnyomás származott a politikai és vallási készletekből.¹¹ Így a történelem által tanított igazságok is legfeljebb melankolikusak lehetnek, nem sugallnak a reménytelen jövőbe mutató tanulságokat.¹²

A szatirikus-ironikus múltelbeszélés tehát elutasítja a történelem heroikus, ok-okozati és fejlődéselvű cselekményesítési struktúráját. Az ironikus viszonyulás olyan elbeszélői pozíciót jelez, amelynek képviselője egy magasabb rendű (egyben szomorúbb) bölcsesség birtokában van, tárgyát innen nézve kritikusan, ellentmondásainak

kihangsúlyozásával mutatja be. Az elbeszélés maga is ironikus, amennyiben azt állítja, hogy a történelem lényege éppen az, hogy nincs lényege.¹³

A szatíra tehát értelmezhető úgy mint a történelem műfaji-ábrázolási sémáihoz való viszonyulás, amely egy adott mainstream (politikai, gazdasági, életmód stb.) értékvilág pellengérré állítását, valamint kikristályosodott reprezentációs formák kritikai felbontását végzi el.¹⁴ Ilyen módon a szatíra – Dustin Griffin irodalomtörténész értékelése szerint – nemcsak kölcsönzi más műfajok elbeszélő formáit (mint a komédia vagy a tragédia), hanem fel is forgatja, át is alakítja azokat saját céljai érdekében.¹⁵ A meglévő formák felbontása ugyanakkor nem kizárólag a White által értelmezett (buckhardti) melankolikus szemléletmódot szolgálhatja, de a felfrissülést, az energiák felszabadítását is. A modernitás diskurzusát megelőzően a szatíra azért is kérte számon az érvénytelennek tartott műfaji sémákat, hogy megtisztítsa azokat a megkövesedett viszonyrendszerektől, a hagyomány idejémtúlnak tartott elemeitől.¹⁶ A kigúnyolás, ócsárolás dialektikájához tehát a romlott, régi elutasítása mellett a megújulás feletti örvendezés szolgáltatta a társadalmi-kulturális dimenziót.¹⁷

A különböző értékelt és társadalmi-kulturális funkcióra építő szatirikus elbeszélői perspektívához különböző

11 White: *Metahistory*. pp. 230–264.

12 Annyiban fontos árnyalni mindezt, hogy a szatirikus elbeszéléssel összekapcsolódó melankolikus, lemondó hangnem nem kizárólagosan az ironikus látásmód logikájából következik, hanem magának az iróniát alkalmazó elbeszélőnek – jelen esetben Jacob Burckhardt 19. századi kultúrtörténésznek – a karakteréből is fakad. White érvelése szerint Burckhardt szatirikus cselekménystruktúrája egy konzervatív érték szemlélettel egészült ki, ahonnan nézve a reneszánsz egy letűnt kor remekművének számított, amelyet a modernizáció évszázadai tettek véglegesen tönkre. Ilyen módon Burckhardt érzékeny kommentátoraként mutatkozik a kultúra „degenerálódásának” a nacionalizálódás, az industrializáció és a tömegesedés vagy izmusok által. Ellentétben Hegellel vagy Marxszal, Burckhardt elutasította, hogy létezne a történelemnek esszenciális filozófiája, sokkal inkább táplálkozott Schopenhauer világnézetéből, amiben az élet szörnyű, értelmetlen, a vágyak által hajtott, de mélyebb cél nélküli szenvedés a siker valódi esélye nélkül. Egy ilyen állapotban nem marad más – Schopenhauer után szabadon – mint visszavonulni és csak „önmagáért” ránézni (anscahuen) és emlékezni a múlt egy lerombolt és soha vissza nem állítható szeletére.

13 White: *Metahistory*. pp. 230–264.

14 Így tesz Török Ervin is, aki ugyancsak amellett érvel, hogy a szatíra nem egy a klasszikus műfajok között, és ezért a szatírákat inkább műfaji rekonstrukcióként érdemes értelmezni, amely leépíti a meglévő műfaji formákat. Török Ervin: *A szatíra diskurzusai a modernitásban*. Szeged: Pompeji, 2014. pp. 169–172.

15 Griffin: *Satire*. p. 3.

16 Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. (trans. Kölczöl Csaba, Raincsák Réka) Budapest: Osiris, 2002. pp. 526–527.

17 Bahtyin: *François Rabelais művészete*. pp. 529–532. A szatíra ilyen módon akkor tudott domináns szerepet betölteni, amikor az adott korszak világnézeti, erkölcsi alapjai vagy kánonjai válságba kerültek.

narratív struktúrák tartozhatnak. Ez részben attól függ, hogy az ironia csak a történelem egyes szereplőire, helyzeteire terjed ki, vagy az elbeszélés egészére, magára az elbeszélői pozícióra is. Ez alapján elhelyezhető egy olyan skálán, amely a – Robert A. Rosenstone által használt – *mainstream* és kísérletező (*experimental*) történelmi film között helyezkedik el. Eszerint a *mainstream* történelmi filmek esetében a történelemhez kapcsolt belső logika megteremtí a maga visszatérő elbeszélői sémáit, ezt az ívet egy lineáris fejlődési folyamat jelöli ki, amely minden esetben valamilyen erkölcsi tanulságot hordoz.¹⁸ A múlt végtelenül bonyolult dimenzióját egyrészt az individuális történeteken keresztül, másrészt az érzelmek általi bevonódás révén teszi átélhetővé. Egy kész, lezárult és egyszerű történetet kínál fel történelemként, lehetséges alternatívák nélkül, amelyek jellemzően a klasszikus dramaturgiai formákat követik.¹⁹

Ezzel szemben a kísérletező történelmi filmek bár építenek a *mainstream* formákra, azok egyes elemeit meg is kérdőjelezik: tudatosan bontják fel a narratív koherenciát, „szólnak ki” a múltból, és reflektálnak az adott jelen pozíciójára.²⁰ A kísérleti filmek által képviselt önreflexív, kritikai nézőpontból azonban egyáltalán nem magától értetődő egyrészt, hogy a történelem minden esetben lineáris fejlődési folyamatként olvasható, hiszen széteső, összefüggéstelen szövekként is előállhat. Ugyancsak nem feltétlenül következik törvényszerűen, hogy a történelem minden esetben személyes, érzelmes és dramatikus, számos esetben jóval inkább banálisnak, érzelmektől mentesnek tűnhet.²¹

Ironikus történelmi arcképek

A történelem abszurditása tehát minden esetben az adott jelen ironizáló nézőpontjának fénytörésében mutatkozik meg: a nevetségesnek, esztelennek vagy éppen képmutató-

nak ábrázolt események a korszak ideológiai, emlékezetpolitikai kontextusából – akár a hegemon narratíva szolgálatában, akár azzal szemben – látszódhattak ilyen módon. A kutatás során elsősorban abból indultam ki, hogy az éppen aktuális jelen szemüvegén keresztül miért tűnhettek abszurdnak, ironikusnak a múlt egyes motívumai, szereplői vagy korszakai, és milyen kulturális-ideológiai célok mutatkozhatnak meg a szatirikus ábrázolás mögött. Az eddig elmondottak fényében aligha lehet meglepő, hogy a filmek kiválasztása módszertanilag komoly kihívást jelent, a téma-választás különösen kitett a kutató önkényének. Egyrészt a műfajok keveredése miatt nem mindig könnyen elválasztható egymástól a szatíra és – elsősorban – a vígjáték formanyelve, másrészt a legtöbb történelmi – vagy múltban (is) játszódó – film esetében inkább szatirikus vonásokról, mintsem általánosan szatirikus elbeszélésről beszélhetünk. Érdeemes ezeket a filmcsoportokat legalább vázlatosan elkülöníteni:

(1) Filmek, amelyek a történelemnek egy felismerhető, térben és időben zárt és koherens korszakát jelenítik meg, annak valós vagy fiktív szereplői a történelmi kontextus szerkesztését képezik, a szatirikus ábrázolás ennek a történelmi egységes (történelmi környezethez viszonyítva „hiteles”) világnak az egyes elemeit, szereplőit, konfliktusait érinti.

(2) A történelmi korszak és annak emblematikus figurái még felismerhetőek ugyan, de az egyes helyzetek, fordulatok abszurditását szándékosan anakronisztikus és fantasztikus elemek erősítik fel, ezáltal nem csupán a történelem, de az elbeszélés ironiája is megjelenik.

(3) Az elbeszélői szerep önironikus kiemelése által múlt és jelen között elmosódik a távolság, az anakronizmusok és a fantasztikus elemek átveszik az uralmat. A múlt és a jelen között lévő átjárhatóságok és a múlt elbeszélhetőségének abszurditása immáron meghatározóbb, mint a múlt eseményeinek ilyen természetűe.

18 Ez természetesen nem csupán a történelmi filmekre jellemző, de számunkra azért különösen fontos, mert ez esetben (újfent) nem csupán a fiktív cselekményre, de azon keresztül a történelem értékelésére és használatára is vonatkozik.

19 Rosenstone, Robert A.: *The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age* In: Landy, Marcia (ed.): *The Historical Film*. pp. 50–66.

20 Ez esetben a fogalom alatt elsősorban nem filmnyelvi kísérletezést, hanem a történelemmel való kísérletezést kell érteni.

21 Emellett Rosenstone ugyancsak kiemeli, hogy a kísérletező filmek ugyancsak rákérdeznek arra, hogy az egyéni megélés helyett hogyan képzelhető el a kollektív történelmek elbeszélése, valamint azt is felveti, hogy lehetséges-e a történelmet olyan módon megközelíteni, hogy azt nem elsődlegesen az adott korszak ismerős tárgyai által könnyen generálható történelmi kinézet illúziója (*historical look*) teremti meg.

(4) Újfént a múlt eseményeinek és szereplőinek szatirikus ábrázolása mutatkozik meg, de ezúttal már egy teljesen fiktív, fantasztikus elemekkel dúsított világban, ahol a történelem már csak díszletként éled újra.

Az elemzés során e filmes csoportok egyes alkotásainak történelemszemléletét szeretném bemutatni, a szatirikus történelmi elbeszélés módjainak, ideológiai és kulturális funkcióinak az aspektusából. Ennek érdekében elsősorban utóbbi három csoport (2–4.) filmjeire fókuszálok, amelyek egyrészt nemcsak egyes jelenetekhez, szereplőkhöz kapcsolnak szatirikus vonásokat, de ez a szemlélet áthatja a film teljes elbeszélés módját. Másrészt ezek nem csupán a múlt egyes eseményeinek és motívumainak szatirikus olvasatát nyújtják, de egy – white-i fordulattal élve – metaszinten, a történelem elbeszélhetőségének vagy éppen elbeszélhetetlenségének problémáira is a szatíra, ironia eszközével reflektálnak.²²

1. A történelem zárt és koherens világainak szatirikus motívumai

Milyen forrásai mutatkozhatnak tehát az abszurdításnak a múltban? Ennek első rétege, amikor maguk a múltba helyezett (fiktív vagy valóságos) események kínálják fel ezt az olvasatot. Elnyomó hatalmasságok, groteszk módon megjelenített aszimmetrikus hatalmi helyzetek, a történelem egyes szereplőinek képmutatása vagy korszakainak esztelensége nemritkán lett a szatíra kritikájának célpontja, legyen az akár a kisember és a felette álló elnyomó erők viszonya (*A tanú, Isten hozta őrnagy úr!*, Fábri Zoltán, 1969; *Hány az óra Vekker úr?*, Bacsó Péter, 1985), a heroikus viselkedésminták és ábrázolások felbontása (*A tizedes meg a többiek*) vagy korábbi korszak érvénytelennek tartott műfaji sémáinak kritikája (*Bástyasétány '74*, Gazdag Gyula, 1974).

Ezekben az esetekben a kritika iránya sokszor becsatornázódott az adott korszak ideológiai elvárásainak struktúrájába, így az 1945 előtti elitcsoportok pellengérré állítása végig támogatott formának számított a létező szocializmus évtizedeiben. A sekélyesnek, hiszékenynek, hataloméhesnek vagy üresen színpadiasnak ábrázolt egykori

úri osztály ismert toposz a magyar filmekben, céltáblái számos vigjátéknak (pl. *Díszmagyar*, Gertler Viktor, 1949; *Dollárpapa*, Gertler Viktor, 1956), de a szatíra sem kerülte el a lehetőséget. Máriássy Félix *Imposztorokja* (1969) a magyar szélsőjobboldal szatirikus tablóját nyújtja az 1920-as évek elejéről. Prónay Pál (a filmben Doborján alezredes) és csapata hol túljátszottan népieskedő, szerencsétlen csúrhének, hol embertelenül vandál brigádnak mutatkozik. Ízléstelennek ható vérszövetségi eskü egészül ki az alapvető tájékozódási ismeretek hiányával. A kegyetlenség és a neveltségesség közötti feszültségre pedig játékos filmnyelvi eszközökkel erősít rá Máriássy többek között a film egyik leghatásosabb jelenetében, ahol párhuzamos montázsban látjuk a májusfák „árnyékában” lakomázó és bálozó méltóságos urakat és az erdőben elásott vagy felakasztott holttesteket. Ez az ábrázolás a benne rejlő társadalomkritikai potenciál mellett ugyanakkor részben el is mossa ezeknek a tetteknek a súlyát azért, hogy nem a bennük rejlő tragédiát emeli ki.

Ezek a történelmi filmek, habár nem kínálnak igazi hősokeket – legfeljebb tragikus mellékszálként elbukó figurákat –, sem pedig pozitív történelemképet, a létező szocialista jelen viszonylatát mégis elfogadható alternatívaként sugallják. A *Beszterce ostroma* (Keleti Márton, 1948) az *Imposztorokhoz* hasonlóan a patetikus nemesi gögösséget parodizálja, amely az 1945 előtti úri világhoz, áttételesen a két háború közötti neobarokk önképhez kapcsolódik. A saját századfordulós realitását megtagadó Pongác báró visszatér a lovagi várak, csaták és egy elképzelt ősi becsület által övezett 17. századi álomvilágba. A modernizációval szembenézni képtelen hős attitűdjén keresztül magát a múltat érzékeli idejétmúltnak. A szatirikus történelmi filmek meghatározó elemei ebben az alkotásban is megmutatkoznak: az anakronizmus, a színpadiasság, a túlfűtöttség, amelyek a heroizáló történelemkép iránti ígézet kritikájaként jelentkeznek. Ez az attitűd (a múlthoz való viszony) ugyanakkor ebben az esetben is egy konkrét társadalmi csoporthoz, az 1945 előtti származási elithez kapcsolódik. A film ugyan látványvilágát tekintve még a két háború közötti korszak esztétikáját képviseli,²³ és végkicsengésében sem mutat fel egyértelműen reményteli al-

22 A dolgozat ezzel együtt sem kívánja a szatirikus történelemábrázolás teljes tablóját felrajzolni, inkább egyes motívumait, mintázatait emeli ki.

23 Az adaptációra vonatkozóan lásd: Török: *A szatíra diskurzusai a modernitásban*. pp. 143–169.

ternatívát, születésének körülményei, az impériumváltás kezdete és a hatalmat megszerzők ideológiai programja már felkínálja a korszerűtlen múlthoz képest sikeres modernizációs önképet.

A hagyományos elit támogatott kritikájához képest már feszegetik a félmúlt vagy közeli múlt ábrázolhatóságának tabujait, mégis a Kádár-korszak – hatvanas évektől kezdve fokozatosan kiépülő – emlékezeti kompromisszumának, önkritikai diskurzusának részeként értelmezhetőek azok a satírák, amelyek a második világháború vagy a létező szocializmus kezdeti éveinek társadalmi és politikai viszonyait és helyzetét állították pellengérré. Ide tartozik *A tizedes meg a többiek*, valamint *A tanú* is.²⁴

2. Petőfi szelleme és a történelem megkonstruálásának abszurditása

A történelem satirikus ábrázolása nemcsak egy másfajta elbeszélői nézőpontot, de a történelemhez és a történelmi tudás megteremtéséhez fűződő eltérő (kritikai) viszonyulást is jelenthet. Nemcsak a múlt ellentmondásosnak vagy érvénytelennek tartott elemeit ábrázolják ilyen módon, de azt a heroizáló történelemfelfogást is, amely identitásteremtő, önreprezentációs céllal használ fel korábbi korokat. A múlt tehát az abszurditás tükrévé válhat, amennyiben *még mindig ugyanott tartunk*, vagy nem tudjuk *elfogadni, elengedni*, és kényszeredetten próbáljuk *aktualizálni*. A múlt elbeszélésének, emlékeztetésének ilyen ellentmondásaira utaló filmek immáron nemcsak a szereplőik anakronisztikus vonásait villantják fel, de szándékosan helyeznek el anakronisztikus vagy akár fantasztikus elemeket a cselekményben, hogy hangsúlyozzák konstruált jellegüket. Műfaji és filmnyelvi eszközeiket tekintve is eltávolodnak tehát a *mainstream* történelmi film eszközeitől, a szerzői filmek között is elsősorban a kísérleti filmek kategóriájába tartoznak.

Ennek a sornak egyik első meghatározó alkotásaként Lányi András első játékfilmje, a Balázs Béla Stúdióban

készült *Segesvár* (1974) is a múlttal és a múlt ábrázolásával kísérletező formulát mutatja,²⁵ amelyben a múlt és a jelen még inkább zavarba ejtő, ellentmondásos viszonyba kerül egymással. A cselekmény során döntőrészt a kiegyezés idejében járunk, amikor bajszos, cilinderes, díszmagyaros kismemesurak igyekeznek felfedezni és kisajátítani maguk számára Petőfi kultuszát. Egy testvérpár, Haller Ferenc (Mensáros László) és Haller József (Solti Bertalan) késélre menő vitát folytat, hogy vajon melyikük földjén esett el Petőfi a segesvári csata sorában. Megteremtik, majd igyekeznek az emlékezetpolitikai mezőben is legitimálni saját történetüket, ha szükséges, még a másik által emelt sír-emléket is lebontatják. A színpadiasan heroizáló múltképfelépítése messzemenőig deheroizált, miközben a dialógusok a kultuszépítésről szólnak, a környezet, az alakok, attitűdök parodisztikus képet mutatnak.

Múlt és jelen, történelem és emlékezés számos rétege fonódik össze. Az acsarkodó urak részt vettek a csatában 1849-ben, így egyszerre próbálnak emlékezni, emlékeztetni Petőfin keresztül áttételesen saját hősiességükre, miközben a szabadságharcban betöltött kétes szerepük és a kiegyezés légtöréneke „megbékítő” elvárásai is szükségessé teszik egyes epizódok elhallgatását és az emlékeztetés, kultuszépítés átkeretezését. „Nehogy rendet bontsanak, mert ha rendet bontanak, mindnyájan veszni fogunk” – adják az emlékezők a forradalmár szájába az utolsó szavakat, aki nem tudhatta, hogy nem ez lesz az utolsó alkalom, amikor a föltámadó tenger szónoka helyett a rend és béke patronálójaként jelenik meg.

A film több szinten is kapcsolódik az emlékezetpolitika és -történelem elbeszélhetőségének korabeli – valójában ma is erőteljesen érzékelhető – ellentmondásaihoz.²⁶ 1956, majd 1968 után a meggyökeresedett bürokratikus kádári rezsim a forradalmiság „domesztikálásában” volt érdekelt, miközben nem mondott le az identitásépítő önreprezentációs mítoszokról sem, amit többek között a Petőfi Sándor 150. születésnapját övező művelődési prog-

24 Utóbbi vonatkozást tekintve közismert, hogy a jelen kritikáját a múltba ágyazó történelmi parabolák és az elrajzolt, áttételes párhuzamokban elrejtő satírák is lehetőséget jelentettek a látens társadalom- és rendszerkritikai állítások megfogalmazására.

25 A BBS történével kapcsolatban lásd: Gelencsér Gábor (ed.): *BBS 50 – A Balázs Béla Stúdió ötven éve*. Budapest: Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009.

26 Az 1848 és 1867 közötti időszakról szóló, nem túl bőséges filmtermés más alkotásaihoz hasonlóan Lányi filmje is erős párhuzamot mutat a saját korával. Vö. Hirsch Tibor: 1848–49 Azt üzenté... Mit is? Magyar történelmi filmek. *Filmvilág* 62 (2019) no. 4. pp. 10–13.

ramsorozatok, pályázatok is jeleztek. A satirikus ábrázolás a filmben ezt az ellentmondásos állapotot teszi nevettség tárgyává, ahol az emlékeztetés, kultuszteremtés színpadiasan hazafias buzgalommal átítatott rítusai a kiegyezés légkörében jelentek meg, ahol elsősorban „higgadságra van szükség”.²⁷

Az ifjúság energiáinak domesztikálását célzó hangsúlytölődés, a „mindennapok forradalmiságának” programja a korszakban tudatos ideológiai koncepciót jelentett, ami többek között az 1966-tól a KISZ ötlete nyomán megszervezett Forradalmi Ifjúsági Napok képeiben öltött testet, amelynek keretében a felszabadulás és a Tanácsköztársaság kikiáltásának évfordulóját hangsúlyozó programsorozat igyekezett elhomályosítani a forradalom emlékeztetését és elejét venni a március 15-ei tiltakozásoknak.²⁸

Petőfi szerepe ugyanakkor nemcsak a hivatalos emlékeztetpolitiká színpadán tűnhetett obskúrussá, de a pedagógia megközelítése vagy a kulturális emlékezet fontos részét képező iskolai megemlékezések sem csökkentették ezt a bizonytalanságot.²⁹ Érdemes felidézni Macskássy Katalin *Ünnepeink* (1981) című filmjében a gyerekrajokban megelevenedő kaotikus, korszakokat összemosó történelemképet és a „német fasiszták” ellen harcoló Petőfi figuráját; de ugyancsak beszédes, hogy a Petőfire emlékező 1973-as *Irodalomtörténet* folyóiratszám szerkesztőisége – többek között – azt a kérdést tette fel, hogy „van-e, s ha igen, miért van az ifjúságban idegenkedés Petőfi költészetével szemben?”.³⁰ Petőfi aktualitásának dilemmájára

a megkérdozett szerzők is az emlékeztetpolitika, valamint az intézmények eltávolítónak tartott hatásának dimenzióit emelték ki, Weöres Sándor szerint az elidegenítőnek tartott intézményi-pedagógiai gyakorlatok miatt vesztí el aktualitását: „ma megint vitamindús tápszert főznek belőle ahelyett, hogy meghagynák természetes édességnek és borzongató keserűségnek”,³¹ amire a kultuszteremtésben jelentkező „túlhasználat” is ráerősít: „Petőfit saját szobra takarja el: azelőtt a patetikusan szónokló, esküre emelt kezű; ma a vékonypénzű forradalmár.”³² Míg Csoóri Sándor szerint éppen a megalkuvó korszak idegenítette el a költőt, amennyiben „nem Petőfi lett időszerűtlen, hanem mert mi vagyunk. Mi, jólnevelt utódok, beszűkültek, sebtapasszal leragasztott vezuvszajúak, mással s magunkkal kiegyezők.”³³ A szellemként kísértő Petőfi Lányi András filmjének végén vissza is mászik sírjába a kiegyezés tényének hallatán.

A korszak múlthoz való viszonyának bizonytalanságaiból fakadó zavarokat a Segesvár ironikusan, szándékolatlan nem didaktikus módon ábrázolja. Nem próbálja sem megfejteni, sem magyarázni, az ironikus ábrázolás mögött a jelenben is munkálkodó történelemmel való kísérletezés rejlik: „nem a formai lelemény kedvéért tértek el a hagyományos elbeszélés célszerű módozataitól, sem azért, hogy agyonbonyolítsam történeteimet, hanem azért, hogy egy történeten belül lehetőleg többféle, esetleg egymásnak ellentmondó értelmezési lehetőséget is felvilántsak. Így a látvány és a reflexió nem olvad össze, újra

27 A Petőfi személyét vagy szellemét megidéző filmekről általában is elmondható, hogy jellemzően évfordulókhöz kötődnek, így az 1953-ban bemutatott *Föltámadott a tenger* (Ranódy László, Nádasdy Kálmán, Szemes Mihály) a költő születésének 130., az 1973-ban születő *Petőfi '73* vagy az idézett *Segesvár* az 150. évfordulóhoz kötődően, legújabbban a *Most vagy soha!* (Lóth Balázs, 2024) a 200. évfordulóhoz kapcsolódik. Lásd erről: Gerencsér Péter: Hogyan semmizte ki a reprezentatív funkció a Petőfi-filmeket? *Tiszatáj* 77 (2023) no. 191. pp. 1–19.

28 Lásd erről: Turóczy Márk: Emlékművek emlékek nélkül. Kísérletek a „három tavasz” emlékeztetpolitikai konstrukciójának formába öntésére. In: Szívós Erika – Veress Dániel (eds.): *Örökség, történelem, társadalom*. Budapest: Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület, 2020. pp. 122–124.

29 Lásd a kulturális emlékeztetpolitiká vonatkozóan Assmann, Jan: *Religion and Cultural Memory. Ten Studies*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

30 Az intézményes emlékeztet gyakorlatok érvényességének kérdésire reflektál a BBS Petőfi-évforduló kapcsán született filmje, a *Petőfi '73*.

31 *Irodalomtörténet* 55 (1973) no. 1.

32 *ibid.* p. 170.

33 *Irodalomtörténet* 55 (1973) no. 1. p. 36.

és újra feszültség keletkezik a lefilmezett esemény és a neki tulajdonított értelem között.”³⁴ A történelem abban az értelemben satirikus, amennyiben egyáltalán megmutatkozik. A történelmi személyek és motívumok a maguk teljes valójában már nem hozzáférhetőek. A kísérletezés, a reflexió a hangsúlyos: „ugyan a Petőfi-kultusz ellenében, de íme, ez a film is manipulál, a mozgóképi rekonstrukció során szükségszerűen elbizonytalanodik a legenda és a valóság határa.”³⁵

3. Önironikus kalandok az ezredfordulón a múlt és a jelen roncsmezőin

E történelmi filmek a múlt satirikus természetét nemcsak az egyes múltbéli szereplők és helyzetek abszurdításában, de a történelem és annak emlékezete vagy elbeszélhetősége közötti viszony ellentmondásosságában ragadják meg. Az ezredfordulón történelem és satíra kéz a kézben járt, ahogy az évfordulós Petőfi esetében, úgy ebben az időszakban sem függetlenül az aktuális emlékezetpolitika előretörésétől, akár a millenniumi ünnepségsorozatra, akár a korszak nagy költségvetésű történelmi filmjeire gondolunk (*Honfoglalás*, Koltay Gábor, 1996; *Hídember*, Bereményi Géza, 2001; *Bánk Bán*, Káel Csaba, 2002). A múlt a társadalmi feldolgozás és konszenzusok hiányában a rendszerváltozást követően is megmaradt az emlékezetpolitika – és a szembenálló identitások – csataterének.³⁶

Ezáltal ugyanakkor újfent tér nyílt a történelemmel való művészi kísérletezésre, amit a korszak filmjei be is jártak. A megszülető satirikus alkotások közös pontjának már legfeljebb csak az tekinthető, hogy a múlt megjelenítésénél szinte már fontosabb a jelen alkotói nézőpontja. A mindent átható (ön)irónia még inkább megvilágítja a filmek, így a múlt használatának konstruált jellegét. Végképp elveszítjük múlt és jelen határait, a múltba tekintő

(satirikus) pozíciója sem igazán jelent semmilyen támpontot. A történelem teljes mértékben összerosódik az elbeszéléssel, a szándékos anakronizmusok itt már a fiktív világok útjelzőiként szolgálnak.

Szöke András *Helyfoglalás, avagy a mogyorók bejövetele* (1999) című filmjének szereplői hol a stáb tényleges tagjai (operatőr, színész vagy producer), hol komikus megtestesítői és átélői a magyar eredetmitoszok „álpillanatainak” (Ósanya, Löhöl, Árkád vagy Adilla). A honfoglalás eseménysorát az aktuális nemzet- és emlékezetpolitikai lözöngök által formált sztereotípiák jelölik ki. Az elkésve érkező alternatív, avagy ősmagyar Mogyorók szeretnék helyreállítani a megromlott erkölcsöt és a magyarság dicsőségét, kezdeti nagyratörő terveikhez képest aztán fokozatosan azzal is be kell érniük, hogy legalább egy újszülött összjöjjen a nemzethalál veszélyével küzdő országban.

A helyüket kereső Mogyorók meséje értelmezhető a történelmi tudás megképződésének folyamataként, amely ellenáll a professzionális történettudomány elvárásainak, és szükségszerűen helyezi egymás mellé a mai életből vett tárgyakat (mosógép vagy pianínó), történelmi kontextusokat (hirtelen megjelenő IV. Béla király) és a nemzetkarakterológia korszakokon átívelő elemeit (alkohol, szexualitás). Ezzel együtt a törzs bármennyire is lepattant képet mutat, mégis tekinthetünk úgy rá, mint a tűz köré kuporodó közösségre. Miközben „a Koltay-féle árvalányhajas giccsek kacagtató paródiája (...) úgy is érthető, hogy a hazatalálásról, az otthonteremtésről szól.”³⁷ A történelemhez képest immár többet mond az (alternatív) történelmi elbeszélésről. Az újabb ironikus kiszólás, hogy már a törzs tagjai is unják mesemondójuk régies beszédmódját, egyértelmű utalás a film készítőjére, aki maga is azzal küzd, hogy mindent elmondjon egy olyan nyelven, aminek az érvényessége igencsak kérdéses. A rendező a maga komikus, szándékolatlan amatőr eszközeivel – hol a Mogyorók, hol saját

34 Bikácsy Gergely. A múlt század regénye? Beszélgetés Lányi Andrásal. *Filmvilág* 32 (1989) no. 1. p. 24.

35 Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris, 2002. p. 189

36 A korszak emlékezeti gyakorlataira vonatkozó szociológiai kutatások tanulságai alapján elmondható, hogy a múlt politikai célú felhasználásában, emlékezetpolitikai kisajátításában mutatkozó folytonosságot csak egy rövid időre törte meg az emlékezés felszabadulásának és a történelmi traumák feldolgozhatóságának érzete a kilencvenes években. Sokak számára jelentett fellélegzést ekkor, hogy a többgenerációs traumákról a rendszerváltozást követően már lehetett beszélni, erőteljes emlékezetpolitikai keretek pedig – ezzel együtt új típusú múltértelmezések, elhallgatások és emlékezeti kényszerek – még nem voltak dominánsak. Ez az időszak ugyanakkor a mából nézve inkább kivételesnek mondható. Vö. Losonczy Ágnes: *Sorsba fordult történelem*. Budapest: Holnap Kiadó, 2005. pp. 22–29.

37 Báron György: *Filmek fakamerával. Paradoxonok Szöke Andrásról*. *Filmvilág* 43 (2000) no. 7. pp. 8.

identitáskeresését kiemelve – erre a küszködésre helyezte a hangsúlyt, ami a saját és a közös történet elmondásának folyamatát végigkíséri.

Az idősíkok összekeverése, valamint a múlt és jelen között billegő játékos önirónia a rendezőelvé Jancsó Miklós rendhagyó történelmi (?) filmjeinek is az ezredfordulót követően. A *Kelj fel, komám, ne aludjál!* (2003) Kapa és Pepe „újabb kalandjait” követi végig korokon – klinikák furcsa nem helyein, a laktanya időtlen, mégis a történelmet magába sűrítő világán – át, amit a diktatúrák és a vészorszak felsejlő díszletei kereteznek: a dán mentőszolgálati vállalat Nissan betegszállító kisbuszából kirángatott Dávid-csillogó alakok, kommunista vallatók és náci egyenruhák. Jancsó filmjét és az abban felsejlő, majd újra elhomályosuló történelmet a káosz és az értelmetlenség irányítja. A személyes és a történelmi múlttal kapcsolatos irónia ebben az esetben is erősen összekapcsolódik a szerző önironikus kiemelésével. Legkésőbb akkor már biztosak lehetünk ebben, mikor Kapa azt ecseteli Jancsónak, hogy itt még rendes forgatókönyv sincs, senki nem tudja, mire megy ki a játék, de végső soron ez sem számít, mert úgyse nézi meg Jancsónak ezt a filmjét sem senki.

A történelem elveszíti bármiféle helyiértékét, átjárhatóvá és relatívvá válik. A szocialista erkölcs SS-egyenruhában is számonkérhető. Mikor azt hihetnénk, hogy az impériumváltás mégis jelentést ad mindennek, a drámai pillanatban begördülő szovjet tankról kiderül, hogy nincs benne senki, de tele van érett déli gyümölcsökkel. Ebben a pillanatban úgy tűnik, hogy a történelem csak egy vicc, amiről ugyanakkor nem tudhatjuk, hogy mikor kell véresen komolyan venni. Ahogy Grunwalsky Ferenc fogalmaz: „játék és hülyéskedés, de azért megtörtént velük, és a hangvétele is olyan azért, hogy viccelünk, viccelünk, de ez a valóság.”³⁸

A *Kelj fel, komám, ne aludjál!* és Jancsó 2000-es években születő másik történelmi témájú filmje, *A mohácsi vész*

(2004) esetében már lényegében értelmetlen anakronizmusokról beszélni, megszűnik minden viszonyítási pont, ahonnan jelenről vagy múltból lehetne beszélni, tisztán az irónia és az önirónia rendezi el a világot. Kapa és Pepe itt nem a 20. századi múlt epizódjait, hanem a „még régebbi múltat próbálják átírni, megoldani, [...] azonban kiderül, hogy a retusálás teljesen felesleges, mert a múlt itt van körülöttünk egyszerre és teljesen összekeveredve már most is.”³⁹ Ahogy nincs biztos viszonyítási pont a múlt és jelen között, olyannyira értelmetlenné válik a kauzalitás, a linearitás vagy gyökerkeresés a távoli múltban,⁴⁰ és válik parodisztikussá a két hős igyekezete, hogy megváltoztassa a mohácsi csata, egyben a magyar történelem menetét.⁴¹

Bár „történelmesebb” díszletek között, de ugyancsak a deheroizáló gesztusok sokasága keretezi Jancsó utolsó nagyjátékfilmjét, az idős Mátyás királyról és a körülötte zajló udvari intrikákról szóló *Oda az igazságot* (2010) is. Mátyás minden évben átveri a halálos ágya mellett tébláboló szépbeszédű vagy éppen alamuszi főurakat, hogy most már tényleg eljött a vég órája, a nemzeti vagyont egymást között gondolatban már elosztogató urak pedig a szembesítést követően újra kénytelenek esküt tenni a királyra és törvényesített fiára. Eközben Kinizsi Pál, a fekete sereg dicső vezére a nemzeti vagyonért és a hatalomért könyörög egészen addig, amíg meg nem érkezik a hadvezér kozák változata, aki simán fel is váltja őt. Mindennek azonban úgyszincs nagy jelentősége, hiszen a török már a határban van. Nincs új a nap alatt, minden csak hiábavalóság.

Jancsó szatirikus nézőpontja – szemben a burckhardti konzervatív szatirikus perspektívával – nem egy letűnt történelmi kor feletti ámulat tükrében tekint a történelem esztelen, pusztító és reménytelen körforgására, hanem egy anarchikus látószögéből, ahol a káosz és a zavar jelenti az irányító erőt. A történelem hozzáférhetőségének bizonytalansága, domináns formáinak érvénytelensége egyben

38 Forgách András: A trilógia ötödik darabja. Beszélgetés Jancsó Miklóssal és Grunwalsky Ferencsel. *Filmvilág* 46 (2003) no. 2. p. 9.

39 Vincze Teréz: „A múltat kell megoldani.” A történelmi emlékezet mintázatai a rendszerváltás utáni magyar filmben. *Filmvilág* 56 (2013) no. 6. p. 16.

40 Hirsch Tibor: Múltunk a szemfedél alatt. Magyar film, magyar idő – 2. rész. *Filmvilág* 59 (2016) no. 6. pp. 8–12.

41 A példa mindenesetre kapós volt. 2020-ban, a Trianon 100. évfordulójára született kontrafaktuális sci-fi-regényben, *A Trianon-küldetésben* egy zseniális (természetesen magyar) tudományos innováció, egy időgép révén egy kisebb expedíciós csapat visszatér a mohácsi síkra egy szovjet katonai helikopter és nem kevés fegyver társaságában, hogy átírja a történelmet. Az akcióhősök bár más utat választanak, de ilyen módon Kapa és Pepe nyomdokaiban járnak. Drummer, John P.: *A Trianon-küldetés*. Budapest: Publishdrive, 2019.

saját életművének ironikus megkérdőjelezését is jelenti.⁴² „Nem létezik már a hatalom még oly bonyolult manipulációs mechanizmusa, s nincs már az ezt oly érzékenyen és nagy kifejezőerővel megjelenítő modern stílus sem. Szétesés van, elmúlás; egy világ, egy szemlélet és egy stílus szétesése és elmúlása.”⁴³

4. Visszatérő múlt – elképzelt szocializmusok szatirikus köntösben

Az eddigiekben elemzett szatirikus szemléletű történelmi filmek jellemzően az adott korszak domináns műfaji mozijaival és hegemon emlékezetpolitikai üzeneteivel párhuzamosan vagy még inkább azok ellen fogalmazták meg saját formabontó, jellemzően kísérleti elbeszélés-módjukat. A rendszerváltás után megváltozó médiakörnyezetben az uralkodó narratívákat felbontó extravagáns vagy rendszerkritikus ábrázolások is könnyedén becsatornázhatókká váltak a kései kapitalizmus kultúrafogyasztási rendszerébe.⁴⁴ A szatirikus, kontrafaktuális és fantasztikus elemekkel feldúsított történelem ilyen módon megtalálta az útját a népszerű műfajok felé.

Bodzsár Márk *Drakulics elvtárs* (2019) és Lengyel Balázs *Lajkó – Cigány az űrben* (2018) című filmjei a kortárs trendeknek megfelelően a szocialista korszakot jelenítették meg, azt az időszakot, amely még túl közel van, hogy történelemként tekintünk rá, a kommunikatív emlékezet tárgyaként fragmentált és ellentmondásos formában van jelen, a kulturális emlékezet pedig még nem vette birtokba, így nem állnak rendelkezésre konszenzusok annak megítélésében és elbeszélésében.⁴⁵ Mindkét film vállaltan követi azt az önironikus megközelítésformát, amely a Kádár-korszak konszenzusaként jött létre, amennyiben mindkét alkotó *A tanút* nevezi meg az alkotások előké-

peként, mindezt persze immáron egy kortárs befogadói elvárás mentén.

E filmekben, mind a hatvanas évek megcsontosodott bürokratikus kádári világába Ford Mustangjával berobbano nemzetközi forradalmár (vampír), mind az űrbe kijutó, majd igaztalanul félreállított cigányember történetében „visszatér” a történelem, de csak mint a korszak jól ismert tárgyaival és sztereotípiáival telített retró díszlet, amelyhez az 1990 utáni generációk is kapcsolódni tudnak.⁴⁶ *A tanú* nyomvonalán haladva e filmek célpontja is többek között a létező szocializmus hatalmi elitje, a remegő bürokraták az „igaz” forradalmár láttán, az elvtársi csók és persze maga Brezsnyev vagy Kádár. Ugyanakkor már nem a szembesítő, emlékeztető funkció a meghatározó, szemben az ezredforduló szocialista korszakot megjelenítő filmjeivel. Marad a történelem szabadon variálható fikciós felülete, amely a múltból levonható jelentés helyére egy elképzelt (szocialista) világ fogyasztását kínálja.⁴⁷

Műfaji alkalmazkodóképessége és immáron divatosra szabott ábrázolásmódja mellett ezek a szatirikus történelmi filmek is megtartanak valamit az eddig vázolt kritikai potenciálból. Eltávolodnak a szocialista korszak 2010 utáni hegemon feldolgozásaitól, amelyek egyrészt az emlékezetpolitika oldaláról a sötét homogén diktatúra képét, másrészt a korszak lakkozott nosztalgikus, anekdotikus képzetét erősítik. A hatalmon lévők immáron csak nevetégesek, a múlt – a felszínen legalábbis – elveszíti azt a komolyságát, még kevésbé hozzáférhető az a rétege, amit Jancsó kigúnyolt, de valamiképp még meg-meg idézett.

Mit üzen a szatirikus történelem?

A fent röviden áttekintett, tematikailag és műfajilag is igencsak eklektikus filmekről nagy vonalakban mégis el-

42 Ilyen motívumok sok más mellett a *Szerelmem Elektrához* (1974) képest már csak stilizált, kiüresített táncmozdulatok (*Oda az igazságnak*) vagy éppen Kapa intelme, miszerint ezt a filmet sem fogja senki megnézni (*Kelj fel, komám, ne aludjál!*).

43 Gelencsér Gábor: Jancsó korszakai. Témák és variációk. *Filmvilág* 59 (2016) no. 9. p. 17.

44 Vö. Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. (trans. Dudik Annamária Éva) Budapest: Noran Libro, 2010. és Fisher, Mark: *Kapitalista realizmus*. (trans. Tillmann Ármin, Zemlényi-Kovács Barnabás) Budapest: Napvilág Kiadó, 2021.

45 Vö. K. Horváth Zsolt: *Az emlékezet betegei. A tér-idő társadalomtörténeti morfológiájához*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2015. p. 141.

46 Lásd a jelenségről Varga Balázs: *Elképzelt szocializmus. A hidegháborús évtizedek új képe kortárs kelet-európai filmekben és sorozatokban*. In: Barna Emília – Patakfalvi-Czirják Ágnes (eds.): *Populáris kultúra és politika*. Budapest: Typotex, 2023. pp. 105–123.

47 Vö. Nemes Z. Márió: *Növényi politika. A hungarofuturista film alternatív valóságai*. *Filmvilág* 65 (2022) no. 4. pp. 9–11.

mondható, hogy bár különböző időszakokban születtek, különböző korszakokat ábrázolnak, mégis kijelölnek egy ívet a történelemhez, történelmi tudáshoz való viszonyulás tekintetében. Megkérdőjelezzik azt az emlékezetpolitikai, egyben műfaji és dramaturgiai (sok esetben a történetudományos mezőben is erőltetett) alapállást, amely szerint a történelem a kauzalitás vagy a fejlődés elvére épülne. Felbontják a hagyományos történetfilozófiai axiómákat, úgy a tények szerint rekonstruálható történelem képét, mint a „történelem az élet tanítómestere” aforizmat. Nemcsak a történelem abszurdítását jelenítik meg kritikusan, de még inkább a múltat ideológiai, emlékezetpolitikai célok szerint felhasználó vagy a történelmet a jelen ízlésvilága szerint esztétizáló, lakkozó diskurzusokat.

Visszakanyarodva White-hoz, a posztmodern történetírás emblemikus alakjához, a satirikus történelmi ábrázolásmódot közvetítő filmek fentebb vázlatosan bemutatott íve éppen a posztmodern történelemszemléletet tükrözik vissza. A filmek nagyon különböző eszközökkel, mégis egyazon folyamatra reflektálnak, aminek során a múlt és a jelen összemosódik, és ellentmondásos, zavaros, nevenséges vagy akár szórakoztató elegyet hoz létre. Az, hogy formailag ellenpontozzák a mainstream, műfaji történelmi filmek narrációját, abból is fakad, hogy tudatosan reflektálnak arra a folyamatra, amelynek során a történelemről alkotott képet megteremtik és használatba veszik. Felbontják, és a maguk eszközeivel megmutatnak valamit abból a mechanizusból tehát, amely a múlt zavaros, összetett világából az elbeszélés révén hoz létre egységes, megkérdőjelezhetetlen és zárt egységet, amely szórakoztató műfaji eszközök révén próbál „történelmi hitelességet”, „történelmi tanulságokat” fabrikálni.

A történelem lényege, hogy nincs lényege – ez az ironikus, eltávolító gesztus ugyanakkor, ahogy a White által bemutatott perspektívából sem azt jelenti, hogy ne lenne „dolguk” a történelemmel. A legtöbb film éppen azt teszi ironia tárgyává, hogy a történelem üzen valamit a jelen számára, van valamilyen esszenciája, amit minden történelmi film esetében ki kell lúgozni.⁴⁸ A maguk ironikus módján parodizálják, egyszerre mégis komolyan is veszik. A történelem valódi hősei a hétköznapi emberek, akiknek a nevét a hatalom kihúzta a történelemkönyvek lapjairól, deklarálja a *Lajkó*. Egy diktatúrában is van egyéniség és

választási lehetőség, sugallja a *Drakulics*, a Mogyorók „nem tudnak a jelenben élni, mert mindig a múlttal foglalkoznak”, a kizökkent időt helyre kell tolni, sejteti *A mohácsi vész*. „A múlthoz nem viszonyulni kell, a múltat le kell nyúlni” – mondja a lelkes menedzser (Hajós András) a hőrosz megalkotásának receptjeként, a videokliphez pedig minden adva van a múlt lenyúlásához: borzongató történelmi díszlet fadeszkákkal kitámasztott ablakkal, kopott tapétával és a 44-ben leölt kigyerek rémképével. A történelem ironikus elgondolása bármennyire is nehezebben olvasható és érthető, bármennyire is kevésbé tartalmazza a múlt magyarázatának kulcsát, mégis alapot jelenthet a történelem hegemon diskurzusainak megkérdőjelezéséhez és a múlt egyfajta kritikai olvasatához.

Patrik Mravik

De-heroized pasts

Satirical narration in historical films in Hungary

The study analyses the cultural and ideological patterns of the satirical narration in Hungarian historical films. By using the considerations of narratology and philosophy of history, especially Hayden White's term of irony, the paper endeavors to show the changing relationship, understanding, and accessibility to history, created by movies differed in genre, cultural, and political context.

Satirical narration in historical films could serve as an ideological tool against the antagonistic groups constructed by the official propaganda during state socialism or an instrument of self-criticism generated and expected by the kádárist cultural policy.

Irony and the satirical perspective also provide a possible form for experimentation by deconstructing the traditional positivist and chronological perception of the past. The parody of the heroic view of the past, created by exaggerated gestures, anachronisms, or fantastic elements, reveals the constructed and representative nature of history. These alternative narrations can create a more reflective and critical approach to history and historical knowledge.

A Metropolis ajánlásával

**LÁTHATATLAN
EMBEREK**

Kráncz Bence



**Magyar filmkritikai párbeszédok
a kezdetektől 1944-ig**

napvilág kiadó

Záhonyi-Ábel Márk

Mesterek és tanítványok

Szerepkörök és kapcsolódási pontok *A vizsga* (2011) és *A játszma* (2022) című alkotásokban

Köbli Norbert a kortárs magyar filmkészítés meghatározó alakja, aki az elmúlt másfél évtizedben jelentős szerepet játszott forgatókönyvíróként a hazai múltábrázoló mozgóképes alkotások egy részének kidolgozásában. Legyenek azok egész estés mozifilmek vagy rövidebb játékidéjű televíziós művek, az olyan produkciók, mint *A vizsga* (2011; Bergendy Péter), a *Szabadság – Különjárat* (2013; Fazakas Péter), *A berni követ* (2014; Szász Attila), a *Félvilág* (2015; Szász Attila), a *Szürke senkik* (2016; Kovács István), az *Árulók* (2017; Fazakas Péter), az *Örök tél* (2018; Szász Attila), a *Trezor* (2018; Bergendy Péter), az *Apró mesék* (2019; Szász Attila), *A játszma* (2022; Fazakas Péter) vagy a *Blokád* (2022; Tösér Ádám – kreatív producer: Köbli Norbert) markáns példái az adott időszak múlttal foglalkozó audiovizuális darabjainak, amelyek nemcsak a populáris kultúra,¹ hanem az emlékezetpolitika² szempontrendszerén keresztül is vizsgálhatók.

Bár a korábbi periódusból is megemlíthető egy nem jelen tematikájú mű (*Made in Hungária*, 2009 – rendező: Fonyó Gergely; forgatókönyvíró: Tasnádi István; dramaturg: Köbli Norbert), valamint további kortárs mozgóképek (*Az Aranyvonat legendája*, 2022; rendező: Szász Attila; rövid dokumentumfilm) vagy más mediális jellemzőkkel bíró rádiójátékok (a Kádár Jánosra koncentrálló *Kreml*, 1956, a Rákosi Mátyásra fókuszáló *A száműzött*, a Bibó Istvánt középpontba állító *Az utolsó ember/Egyetlen ember* vagy a Moka Béla sorsát bemutató, 2020-as *Szabadjárat*),³ és ezeket egyaránt be lehetne vonni abba a kutatásba, amely a valóság és a fikció komplex viszonyrendszerét és így a történelmi tematikát reprezentáló munkák kapcsán visszatérő hivatkozási ponttá, illetve lehetséges elemzési aspektussá váló hitelesség fogalomkörét is vizsgálná Köbli Norbert múltábrázoló műveivel összefüggésben (például a szituációk és a karakterek kapcsolatában),⁴ mindezek elle-

1 Benke Attila: *Csak egy sötét, bűnös nap a világ. Noirszenzibilitás a kortárs magyar bűnügyi filmekben*. <https://www.apertura.hu/2019/nyar/benke-csak-egy-sotet-bunos-nap-a-vilagnoirszenzibilitas-a-kortars-magyar-bunugyi-filmekben/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. május 12.)

2 Murai András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltás után*. Szombathely: Savaria University Press, 2008. Murai András műve olyan szempontrendszert vázol fel a 2010 előtti időszak alkotásaival kapcsolatban (például a Köbli Norbert-filmek között is nagy arányban megjelenő, az 1950-es éveket tematizáló darabokkal összefüggésben is), amely a 2010 utáni munkák esetében is alkalmazható és továbbgondolható.

3 A Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanácsa archívumában elérhetők az adott projektek pályázati részletei (utolsó letöltés dátuma: 2024. május 12.) – valamennyi esetben Fazakas Péter rendezőként, Köbli Norbert a szövegkönyv írójaként van feltüntetve: 2014. *Kreml*, 1956 (https://mecenatura.mediatanacs.hu/adatlap/721/Kreml_1956), 2015. *A száműzött* (https://mecenatura.mediatanacs.hu/adatlap/955/A_szamuzott), 2017. *Az utolsó ember / Egyetlen ember* (https://mecenatura.mediatanacs.hu/adatlap/1649/Az_utolso_ember), 2018. *Szabadjárat* (<https://mecenatura.mediatanacs.hu/adatlap/1798/Szabadjarat>).

4 A különböző alkotások eltérő előzetes vagy utólagos megjegyzéseket szolgáltatnak azzal kapcsolatban, hogy a valóság, illetve a valóság reprezentációjául értelmezendő dokumentumok és a fikció/képzlet milyen módon fonódott össze az adott esetekben – például: *A berni követ* bevezető felirata (0:00:25): „1958. augusztus 16-án, 10 óra után néhány perccel két fegyveres tört be a berni magyar követségre. A támadás bizonyos részletei máig tisztázatlanok. Filmünk – a fennmaradt állambiztonsági iratok nyomán – egy lehetséges eseménysort mutat be. Talán másként történt. Talán pontosan így.” *A Félvilág* záró felirata (1:27:25): „A filmben szereplő személyek karakterét valós személyek ihlették. De történetük csupán néhány ponton egyezik az eredeti névtulajdonosok életével.

nére jelen tanulmány célkitűzése csak egy kisebb korpusz alaposabb vizsgálata volt, egy szűkebb elemzési szempont alapján.

A Köbli Norbert forgatókönyveiből készült, 2010 utáni mozgóképes alkotások összehasonlító vizsgálatakor lazább vagy erősebb kapcsolatok sora, számos látványos vagy háttérbe húzódnó kötőelem emelhető ki az alkotógárda vagy a tematikai motívumok szintjén. Jelen tanulmány célja nem a teljes életmű átfogó vizsgálata, hanem elsősorban két munka, *A vizsga* és *A játszma* című művek elemzése. Ezek egyrészt időrendileg keretezik a fent felsorolt tágabb korpuszt (2011, illetve 2022), másrészt a későbbi alkotás nyílt folytatása és továbbépítője az előbbi műnek, illetve az abban megjelenő diegetikus világnak, karakter-sorsoknak és cselekményszálaknak. A narratív vizsgálat elsősorban a filmbeli karakterek között megnyilvánuló mester és tanítvány viszony változatos kibontakozására fókuszál, azonban egyéb szempontok említése is megfigyelhető lesz (például a művész karakterek és a [hatalmi] környezetük közötti kapcsolat dinamikája, amely önreflexív vonatkozású értelmezéssel is árnyalható). Ugyanakkor e kérdések bővebb elemzése érdekében szükséges annak érintése is, hogy a két kiemelt alkotás jellemzői hogyan illeszkednek az olyan általánosabb tendenciákba, amelyek egyéb művek alapján vázolhatók fel.

A mester és a tanítvány

Köbli Norbert forgatókönyvíróként jegyzett múltábrázoló fikciós mozgóképeiben visszatérő és egy-egy műben akár többszörösen is alkalmazott narratív megoldás, hogy a

főbb karakterek közötti viszonyok sok esetben a mester és a tanítvány szerepkörök kapcsolati mintája alapján vannak felvázolva. Ez a keretrendszer akár határozottan és nyíltan megfogalmazva jelenik meg, akár csak rejtett és szimbolikus értelemben reprezentálódik, a hangsúlyok esetleges eltérései ellenére ugyanazt a narratív sémát közvetíti: miután a mester karaktere megismeri a tanítványt, szándékoltan vagy nem szándékoltan hatást gyakorol rá, akár bizalmába is fogadja, a tanítvány azonban egy bizonyos ponton ellene fordul, és elárulja. Az adott struktúra lehetővé teszi az újabb szerepek elsajátításának és a kibontakozó szerepjáték problémakörének tematizálását, a múltbeli és a jelenbeli, illetve a jelenbeli és a jövőbeli körülmények közötti váltás pillanatának és folyamatának bemutatását, illetve ezen keresztül a folytonosság és/vagy a megszakítottság jelenségének reprezentálását vagy az árulás élményének összetett (érzelmi és/vagy racionális motívációk; elkövetői és/vagy áldozati nézőpont) ábrázolását. A mester és a tanítvány szerepkörök közötti viszonyok egyrészt ugyanazon a kapcsolati sémán alapulnak (tudásátadás), másrészt viszont változatos és a különböző konkrét esetekben igen eltérővé válhatnak többek között olyan szempontok alapján, hogy vajon van-e a mester és a tanítvány személye között generációs vagy nemi különbség, van-e a tudásuk minőségében eltérés, továbbá a tudás átadása vajon szándékolt tevékenység a mester részéről, vagy inkább a tanítvány megfigyelő munkájának eredménye. Ezek szerint egyes művekben hangsúlyossá válik az életkori eltérés (például *A vizsga*, *Félvilág*,⁵ *Szürke senkik*,⁶ *Ánuló*,⁷ *A játszma*), amely szimbolikusan vagy nyíltan kapcsolódik össze a szülő–gyermek fogalom párral. Bizonyos

A történet egy valós esemény alapján íródott, de az alkotók a dramaturgiai hatás érdekében jelentős mértékben megváltoztatták azt. A karakterek jelleme, a helyszínek és a dialógusok a filmben csupán a képzelet szüleményei.” *A Trezor* záró felirata (1:14:20): „A történetet valós események ihlették, de a karakterek nagyrészt kitalált személyek, jellemük és a dialógusok a filmben csupán a képzelet szüleményei.” Az *Örök tél* című alkotás stáblistáján az alábbi olvasható (1:49:50): „Havasi János »Lánykák, az idő eljárt» című könyve nyomán írta Köbli Norbert és Szász Attila.” Vagyis jelen esetben az adaptációs megközelítés is alkalmazható.

5 Kóbori Rózsi (Gryllus Dorka) értelmezése szerint Mágnás Elza (Kovács Patrícia) az abortusz során elhunyt gyermekét látja Szebeni Katóban (Döbrösi Laura), ezért foglalkozik vele kiemelten. (0:49:30–0:52:00)

6 Miután a Kölyök (Kovács S. József) édesapja meghalt az első világháború során, fia bevonult katonának, és újoncként egy veteránokból álló különítmény (Fodor – Trill Zsolt; Radu – Keszég László; Krámer – Björn Freiberg; Molnár – Molnár Levente) tagjává vált. (0:00:00–0:01:15)

7 Illés Béla (Hegedűs D. Géza) lánya, Tatjana (Sztarenki Dóra) számára az válik a fő konfliktussá, hogy vajon az édesapja vagy a kedvese (Gábor – Klem Viktor) mellé álljon-e Guszev százados ügyében. Végül az emléktábla avatásakor a lány ugyan először elhúzza a kezét édesapjától, azonban utóbb ő maga is együtt fog énekelni az ünneplőkkel.

alkotások (például *A vizsga*, *Örök tél*,⁸ *Apró mesék*,⁹ *A játszma*) a férfi-női kapcsolatokat jellemzőit fűzik össze a mester és a tanítvány szerepkörökkel. Továbbá vannak olyan játékfilmek (például a *Szabadság – Különjárat*,¹⁰

A berni követ,¹¹ *Trezor*,¹² *Blokád*¹³), amelyekben a speciális tudás (legyenek azok konkrét információk vagy magas szinten alkalmazott készségek) birtoklása vagy hiánya teremti meg az egymástól elkülönülő nézőpontokat

8 Bár először Irén (Gera Marina) az otthonmaradt lányára emlékeztető Anna (Döbrösi Laura) pártfogójaként jelenik meg, a lány halála után ő maga is támogató mestert szerez magának Rajmund (Csányi Sándor) személyében. Ugyan évekig egy párt alkotnak a táborban, végül Irén nem követi a férfit külföldre, hanem hazatér a szüleihez és a lányához.

9 Hankó Balázs (Szabó Kimmel Tamás) szélhámos különböző hamis információkkal téveszt meg másokat a túlélése érdekében. A film végén az egyik korábbi áldozata és későbbi szeretője, Bérces Judit (Kerekes Vica) is hasonló hazugságokkal téveszti meg a hatóságokat az újrakezdés érdekében. A film értelmezéséhez és ennek részeként a filmbeli férfi-női kapcsolat működésének lehetséges leírásához lásd: Záhonyi-Ábel Márk: Bőség és hiány. Narratív információk és műfaji keretek az *Apró mesék* és az *Akik maradtak* című alkotásokban. *Apertúra* (2021 nyár) <https://www.apertura.hu/2021/nyar/zahonyi-abel-boseg-es-hiany-narrativ-informaciok-es-mufaji-keretek-az-apro-mesek-es-az-akik-maradtak-cimu-alkotasokban/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. május 12.)

10 A boksoló Pacek (Lengyel Tamás) az edzőjeként hivatkozik Misire (Varju Kálmán) az iratellenőrzéskor (0:08:00). Misi szakképzett pilóta, így nélkülözhetetlen a gépeltérítés megvalósításakor. Éppen ezért Pacek információkat hallgat el Misi menyasszonyával, Annussal (Tenki Réka) kapcsolatban, ami később meggyengíti a két férfi közötti bizalmat.

11 A berni követésre betörő két fegyveres (Bános Tibor – Kádas József; Takács Ábel – Szabó Kimmel Tamás) különböző speciális információkat (a követés széfjének kombinációja, a kódkönyv, 1956 a berni követésen, Nagy Imre sorsa) akar megszerezni a foglyul ejtett nagykövettől, Koroknai Mihálytól (Kulka János).

12 Beck János (Anger Zsolt) lakatos külön-külön, egymástól függetlenül kerül kapcsolatba Honti Kálmán (Scherer Péter) nyomozóval és Iványi Géza (Tasnádi Bence) zongoraművésszel. Mindkét esetben az a kérdés merül fel, hogy az együttműködések alkalmával ki gyakorol inkább érdemi hatást a másik fél sorsára (ki lesz a domináns mester, és ki az alárendelt tanítvány?). Egyrészt Becket Honti hamis vallomása alapján ítélték el korábban (az igazság mint speciális tudás titkos birtoklása), azonban 1956 novemberében Hontinak szüksége lesz Beck szakértelmére (egy pánclétermel felnyitása), amiért cserébe enyhítenék Beck további börtönbüntetését. Bár végül Beck büntetése nem csökken, a művelet következtében Hontit terhelő adatok kerülnek elő a páncléterméből, akit ezért letartóztatnak (bejutás, illetve bejuttatás narratívája – bár Beck nem emelkedik fel, de letaszítja Hontit a domináns mester pozíciójából). Másrészt a köztörvényes bűnökért elítélt és a börtönben könyvek alapján kommunisztává váló Beck a pánclétermében megismerkedik az odamenekülő, korábban politikai elítélt Iványival, aki felvilágosítja őt a kommunista diktatúra valós viszonyairól és a forradalom körülményeiről. Így a páncléterméből és az országból való kijutás válik a közös céllá, amely végül Beck önfeláldozó lépése miatt csak Iványinak sikerül (kijutás, illetve kijuttatás narratívája – Beck még magasabbra emeli mesterét). Vagyis ugyan Beck helyzete nem változik egyik esetben sem érdemileg (fogságban marad), tevékenysége révén mások helyzete igen (egyesekek elbuknak, mások felemelkednek).

13 Az 1990-es taxisblokádnapjaiban az Antall József (Seress Zoltán) és Göncz Árpád (Gáspár Tibor) közötti viszony alakulásának kulcskérdésévé az válik, hogy melyik fél tudja speciális tudása révén érdemben befolyásolni a másikat a politikai hatalom legfelsőbb szintjén: az önuralmával érzelmeit elleplező, egészségügyi problémákkal küzdő, tudását (történeti-jogi) könyvekből levezető, a haszonelvűséget és szolgálatot középpontba állító Tanár szerepkörében megjelenő Antall vagy az érzelmeit felvállaló, népszerűsége törekvő, végletekben gondolkodó, tettei során a népre hivatkozó Művész szerepkörében megjelenő Göncz? Bár a két karakter céljai bizonyos tekintetben közösek (mind az 1956-os forradalom napjaiban történt találkozásukkor, mind az 1990-es jelenben), eszközeik eltérők, és ennek részeként a későbbi (politikai és magánéleti/egészségügyi?) lehetséges bukás tudatában önfeláldozó tetteket megvalósító Antall segíti hozzá Gönczöt ahhoz, hogy elérje pillanatnyi céljait (népszerűségi mutató felemelkedése). Ugyanakkor az 1990-ben játszódó *Blokád* nemcsak abban a tekintetben ismételi meg a döntően 1956 novemberében játszódó *Trezor* koncepcióját, hogy Beck és Iványi viszonyát visszatükrözi Antall és Göncz viszonyában, hanem abban is, hogy Beck és Honti kapcsolatának egyes jellemzőit pedig Antall és Gorbacsov kapcsolatának megformálásába építi be (tárgyalások az egykori elnyomóval, hozzájárulás a Varsói Szerződés felbomlásához).

(a mester már rendelkezik valamilyen tudással, viszont a tanítvány csak szeretne rendelkezni azzal, illetve a tudás eredményével).

A főbb karakterek megtöbbszörözése azt eredményezi, hogy az információadagolás összetettebb szerkezetet hoz létre, és a nézői azonosulás is különböző kihívások elé kerül (több karakter viszonyának együttes kezelése és érzelmi eltávolodással járó racionális átlátása, vagy egy karakter kiválasztása és a vele történő intenzív érzelmi azonosulás). Ez a kettősséggel járó narratív stratégia jellemző a Köbli Norbert által jegyzett művekre, még az olyan alkotásokra is, amelyek a csoportdinamika és az eltérő nézőpontok vizsgálata helyett inkább egy-egy karaktert állítanak markánsan a középpontba.¹⁴ A felvázolt probléma egyaránt

megközelíthető konkrétabb műfaji irányból (nézői többlettudás jelensége – elsősorban a thriller, a melodráma műfaji keretei)¹⁵ és általánosabb elbeszélői szempontból (narratív komplexitás).¹⁶ A most vizsgált tágabb korpusz alkotásai különböző műfaji keretek (és ezek alapján a műfajkeveredés szempontja) alapján elemezhetőek, és ezek érvényesítése jelentősen függ attól, hogy a nézői többlettudás alkalmazása és az értelmező munka során kinek a szemszöge képezi a bevonódás és az érzelmi azonosulás alapját a különböző karakterek közül. Mivel a befogadónak egy-egy összetettebb, gyakran a térbeli és az időbeli sűrítés dramaturgiai eszközeivel kialakított szituációban kell a határidők és/vagy a határhelyzetek¹⁷ szorításában lévő karakterek közül előzetesen stabilnak tekintendő,

14 Az *Örök tél* hangsúlyosan Irén személyes történetére helyezi a hangsúlyt, ő azonban nem egyedüli túlélője a szovjet munkatábor megpróbáltatásainak, így a rá jellemző, érzelmi azonosulással kiemelt túlélési stratégia mellett más megoldások is reprezentálódnak, amelyek együttes feldolgozása és rendszerezése már inkább a befogadás értelmi síkján valósul meg. A *Blokád* elsősorban Antall József szerepét állítja a középpontba (ezt erősíti a karakter megkettőzése is az 1956-os fiatalabb és az 1990-es idősebb figurákra), azonban a megjelenített 1990-es időszakban más nézőpontokat is ábrázolnak, ami az érzelmi elmélyülés mellett szintén a fogalmi kapcsolatok intellektuális megértése számára nyújt kedvező lehetőséget.

15 Az adott műfajok meghatározásához és így információadagoló vagy hatáskeltő jellemzőinek leírásához lásd: Rubin, Martin: Thrillerek. Kritikai áttekintés. (trans. Czifra Réka – Roboz Gábor) *Metropolis* 11 (2007) no. 3. pp. 10–28.; Stöhr Lóránt: *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl*. Szeged: Pompeji, 2013.

16 Varga Balázs: Egység és kétség. Bevezető a Narratív komplexitás összeállításához. *Metropolis* 16 (2012) no. 1. pp. 6–11.

17 David Bordwell értelmezésében a határidő a klasszikus hollywoodi elbeszélés/kanonikus elbeszélés „egyik legjellemzőbb eszköze” (p. 170.), a határhelyzet pedig „igen gyakran fordul elő a művészfilmes elbeszélésben” (p. 220.). Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. (trans. Pócsik Andrea) Budapest: Magyar Filmintézet, 1996. A Köbli Norbert által jegyzett művek visszatérő megoldása, hogy a külső akciószálban megnyilvánuló határidő-narratíva csak keretként (ürügyként/katalizátorként) szolgál a karakterek belső érzelmi világában megjelenő határhelyzet leírásához és az abban való döntéshozatalhoz. A *Szabadság – Különjárati gépeltérítői*, különösen Annus, majd a túsul ejtett utasok is csak a küldetés közben mérlegelik igazán, hogy elhagyják-e az országot és ezzel együtt egész addigi közösségi és magánéletüket, vagy nem (mit nyerhetnek, és mit veszíthetnek?). A *berni követ* fegyveresei hiába törnek be a követségre, nem tudják azonosítani a kódkönyvet, így a Szabad Európa adásáig új célokat kell találniuk, és mérlegelniük kell, hogy mit is hajlandók feláldozni az adott helyzetben. A *Félvilág* című alkotásban a Mágnás Elza meggyilkolását megelőző négy napban a karakterek dilemmái kerülnek előtérbe: megmaradni alárendelt helyzetben, vagy kitörni ebből a szerepkörből (Mágnás Elza: kitartott szerető vagy leendő művész? Kóbori Rózi: szegény kihasznált szolgáló vagy kitörés ebből a pozícióból? Szebeni Kató: szegény szolgáló vagy módos kitartott szerető?). A *Szürke senkik* különítménye számára hiába fogalmazódik meg előzetesen és egyértelműen a küldetés célja, az odavezető út során új egyéni elképzelések jelennek meg, amelyek alapján a csoport tagjainak felül kell vizsgálniuk tetteiket és döntéseiket (egyén és közösség viszonya, élet és halál, hűség szempontja stb.). Az *Árulók* karakterei, különösen a hősnője számára olyan eldöntendő alapkérdések jelennek meg a színdarab bemutatójáig és az emléktábla felavatásáig, hogy miként viszonyuljanak önmagukhoz és másokhoz (család, szerelmi partner), az igazsághoz és a fikcióhoz stb. – avagy a hazug élet vagy az igazság képviselésében történő bukás kérdése jelenik meg. Az *Örök tél* című alkotás eleve bizonytalan határidőt jelöl ki (meddig tart valójában a fogság?), és így az válik alapproblémává, hogy az eredendően meghatározhatatlan időkeret milyen mennyiségű és minőségű áldozatvállalásra (határátlépésre) készíti Irént vagy a többi karaktert, és ezek után van-e lehetőség, illetve szándék visszatérni a kiindulópontokhoz? A *Trezor* hőse előtt egyértelmű célok jelennek meg (a trezor kinyitása, az akta megtalálása, a társ megmentése), amelyekhez feszes időzi-

azonban később a cselekmény alapján akár folytonosan megváltozó azonosulási pontot választania és azt hosszabb-rövidebb ideig kísérnie, a karakterek megítélése (például klasszikus hősookról vagy antihősookról van-e szó a morális tényezők, az aktivitás és passzivitás szempontja alapján?) és ennél fogva a karakterek narratív szála is változatos képet mutathat (siker és/vagy sikertelenség lehetősége különböző szempontokból; a probléma megoldása zárt befejezéssel vagy a probléma nem megoldása nyitottabb befejezéssel?). A különböző (akár egymással is rivalizáló) értelmezési és azonosulási lehetőségek léte nemcsak azt eredményezheti, hogy a befogadó csak egy-egy kiválasztott karakterrel, illetve annak adott értelmezésével azonosul erőteljes formában (és így a lehetséges műfaji paneleket alkalmazza sorvezetőként), hanem azt is, hogy a befogadó nem feltétlenül választ az egymással szembehelyezkedő karakterek, illetve azok lehetséges értelmezései közül, hanem az egyedi sorsok átérzése helyett inkább a szituációk és a struktúra egészének racionális megértését és a karakterek intellektuális rendszerezését valósítja meg, ami az absztrakció irányába történő elmozdulást jelentheti. Ez a lehetőség is érvként szolgálhat a narratív komplexitás keretrendszerének jelen esetben való alkalmazhatóságá-

mellett, hiszen az adott fogalom lehetőséget ad arra, hogy az értelmezés során összekapcsolódjanak a populáris filmkultúra és a művészfilmek bizonyos jellemzői.¹⁸

Nemcsak a műfaji filmes hagyomány és a szerzői filmes hagyomány közötti átmenetiség, hanem egyéb szempontok is megnevezhetők, ha az előzmények keresése közben Köbli Norbert műveit például Bereményi Géza alkotásaival hasonlítjuk össze.¹⁹ Mindkét mozgóképes életmű jelentős figyelmet fordított a múltábrázolás felé, és kiemelten foglalkozott az 1950-es, 1960-as évek időszakának reprezentálásával. További hasonlóság a tudásátadás témájának vizsgálata, amely kérdéskör ugyanakkor eltérő megközelítésben részesült a két korpuszban. Míg Köbli Norbert munkái igen változatos formában és elsősorban a mester és a tanítvány közötti ambivalens viszonyrendszer alapján mutatták be a problémát, addig Bereményi Géza olyan – forgatókönyvíróként és/vagy rendezőként jegyzett – művei, mint a *Megáll az idő* (1981; Gothár Péter), *A tanítványok* (1985), az *Eldorádó* (1988), *A Hídember* (2002) vagy az *Apacsok* (2010; Török Ferenc) már szűkebb perspektívára, hangsúlyosan a generációk közötti tudásátadás témájára, illetve az átadás zavaraira fókuszáltak.²⁰ Györi Zsolt az idézett szövegében a dzsentri és a

tés kapcsolódik, eközben azonban a hosszú ideig rabságban lévő hős előtt olyan – az *Örök tél* dilemmáját megidéző – általános probléma is megjelenik, hogy vajon a világtól elzártnak, a börtönben való ideológiai nevelődés milyen mértékben változtatja meg a személyiséget és a gondolkodásmódot – például a hatalomhoz való viszonyulás kérdésében (a bizalom jellege a fogságba ejtők és az örök irányában) vagy abban a tekintetben, hogy a „forradalmi” tapasztalatok elegendő-e ahhoz, hogy kilépjen egy karakter a dogmatikus gondolkodásmódból, illetve megfogalmazódjon számára a változtatás igénye. Az *Apró mesék* karakterei előtt folyamatosan kisebb határidők (például a kihallgatások) jelennek meg, és eközben azzal is szembesülniük kell, hogy milyen pozitív és/vagy negatív hatása van a való világban a „mesélésnek” (legyen az tisztán fikció vagy a hitelesként pozicionált igazság reprezentációja, illetve a valóság és a fikció elemeit egyaránt felhasználó ábrázolás), és az a hallgatóságon kívül milyen (például morális) terheket ró egyben a mesélő személyére is. Bár a *Blokád* is alkalmazza a határidőre építő narratívát (a taxisblokádnak napjaiban a problémával való foglalkozás), a film időkezelése összetettebb (egy részt az 1956-os múlt és az 1990-es jelen váltogatása, másrészt a Varsói Szerződés felbomlására vonatkozó kronológiai keret használata), ami egy személyiség (Antall József karaktere) változásának és egyes határhelyzetekben való tetteinek, döntéseinek bemutatását célozza: a Tanár szerepkör hogyan kerül át a szakmai területre a politikai területre? Egy érzelmeit és magánéletét önuralmával elfedő karakter hogyan nyílik meg mások (a nyilvánosság) előtt, avagy a magánélet és a közélet elkülönítésének helyzetéből hogyan lép át a karakter a két szféra egyesítésének (médiát által közvetített) helyzetébe – a „személyes” hogyan válik „közgygyé”?

18 „A narratív komplexitás jelenségét (némiképp az »alászálló kultúrjává« tétele mentén) úgy is lehet értelmezni, mint az európai modernista művészfilmek fogásainak népszerűvé válását és immáron populáris filmekben való használatát.” Varga: *Egység és kétség*. p. 6.
19 Györi Zsolt: *Hidak és útvesztők. Jegyzetek Bereményi Géza életművéhez. Nagyerdei Almanach: Bölcséleti Évkönyv 5* (2015) no. 2. pp. 8–23. loc. cit. p. 10.

20 Záhonyi-Ábel Márk: *A Híd és a Verseny. A mintakövetés-mintaformálás szempontjai Bereményi Géza A Hídember* (2002) és Herendi Gábor *Kincsem* (2017) című alkotásában. In: Kalmár György–Györi Zsolt (eds.): *Europe and European Cinema at Times of Change = Változó Európa, változó európai filmkultúra*. Debrecen: Debrecen University Press, 2021. pp. 91–106. loc. cit. pp. 101–102.

kalmár metaforikus ellentétpárja révén jellemezte ezt a konfliktust: ezek szerint míg a kalmár felhalmozza a tudást (információt, vagyont stb.) a jövő számára, addig a dzsentri megőröklí a múltból, és eltékozolja.²¹

Mesterek és tanítványok

– A vizsga (2011) és A játszma (2022)

A vizsga című alkotás 1957. december 24-én, körülbelül 12 óra leforgása alatt játszódik, és a narratívája szerint egy belügyminiszteri parancs (1957/16. szám – 0:00:00-0:00:30) végrehajtása következtében ellenőrzésnek vetik alá az érintett állambiztonsági személyi állomány egyes tagjait. A konkrét helyzet eredetileg Jung András (Nagy Zsolt) szigorúan titkos állományú tiszt vizsgájaként indul, amelyben vizsgáztatóként Markó Pál (Kulka János), a Kulturális Elhárítás 2/d alosztályának vezetője és vizsgabiztosként Kulcsár Emil (Scherer Péter) vesz részt. A nap során azonban a vizsgaszituáció lebonyolítása mind intellektuálisan, mind érzelmileg, mind formális és informális szinten összetettebbé válik, és részben további karakterek – például Gáti Éva (Hámori Gabriella) – megjelenése révén végül többen is jelentős próbatételeknek lesznek kitéve, ami az előttük előzetesen nem ismert megmérettetésük részévé válik. Ennélfogva a határidő-dramaturgia megvalósítása közben a középpontba helyezett antihősök arra is rákényszerülnek, hogy szándékosan előidézett, azonban számukra váratlan határhelyzetekben is döntéseket hozzanak (a vizsgázás moszkvai módszere: a választás kényszere a hivatás és az érzelmek között – 0:57:00-0:58:00). Az alkotás információadagolási megoldásai, amelyek kö-

zött a késleltetésből adódó fordulatok és a nézői többlettudás megteremtéséből következő feszültségkeltés egyaránt jelen volt, folyamatosan alakítják az eredetileg felvázolt szerepköröket és viszonyokat, ami alapján mesterek és tanítványok bonyolult hálózata reprezentálódik a teljes keretrendszer végső áttekintésekor. Ebben a struktúrában többek között az is megfigyelhető lesz, hogy ugyanaz a karakter egyaránt betölt mester és tanítvány szerepköröket.

Az alkotás középpontjában Markó Pál és Jung András kapcsolata áll, ami mester és tanítvány összefüggésében jelenik meg nemcsak a konkrét formális vizsgaszituáció (vizsgáztató – vizsgázó) alapján, hanem a formális és informális elemeket is tartalmazó előtörténet szerint is. Markó Pál kommunistaként vett részt a spanyol polgárháborúban, majd hadifogságba esett, és fogolycseréje révén került a Szovjetunióba, ahol ugyan nem találkozott személyesen Sztálinnal, ám a repülőtéren maga Berija fogadta. A moszkvai emigrációból való hazatérése után szerepet kapott a magyar állambiztonsági szervezet működtetésében, és ennek részeként szovjet minta alapján hozta létre a konspirált lakások hálózatát. Vidéki munkája során ismerkedett meg a fiatal Jung Andrással, aki árva gyerekként igen nagy szegénységben élt Rácegrespusztán, és már akkor igen érdeklődő és becsvágyó személyiség benyomását keltette. Bár Markó Pál házasságban él (felesége neve Janka), nincs saját élő leszármazottja, így a szakmai szempontok mellett titkon megjelenő atyai érzései²² is motiválhatták akkor, amikor Jung Andrást Pestre hozatta, valamint biztosította az ellátását (élelem, ruházat) és iskoláztatását. Jung András a főiskola utolsó évében már Markó Pál munkatársaként dolgozott az alosztályon, később pedig csatlakozott a szigorúan titkos állományhoz, amelynek „némettanár”²³ fedőnevű tagjaként

21 Györi: *Hidak és útvesztők*. p. 14.

22 A karakter bizonyos szintű érzékenységet tanúsít más apafigurák iránt. Egyrészt érdeklődik Kulcsár Emil gyermeke felől, ami először elősegíti a két szereplő közötti érzelmi közeledést (kölcsonösen aggódnak egy-egy gyerekarakter miatt), majd később Markó Pál éppen a gyermek állapotáról szóló álhírral tudja elcsalni a vizsgabiztoszt a helyszínről. Másrészt Markó Pál a fotóműhely civil munkatársának olyan ajándékot szerez a szolgálataiért cserébe, amit a fotós az unokája számára keresett karácsony napján.

23 Az elnevezés szimbolikusan is kifejezi, hogy Jung András tartóztiszt és a számára jelentéseket megfogalmazó személyek (filmrendező, irodalmár, zenész, egyházi személy) közötti viszony is értelmezhető a mester és a tanítvány szerepkörök mentén. Ez a felvetés metaforikusan továbbértelmezhető a hatalom és a kultúra viszonyával összefüggésben (Miért érdeklődik a hatalom a kultúra emberei, illetve a kultúra iránt? Miért működnek együtt a kultúra emberei a hatalommal? Stb.). Az adott gondolat a Köbly Norbert-életmű egyik főbb vizsgálati – és egyben önreflexív módon is megközelíthető – kérdésköre, amely az alkotások jelentős részében hangsúlyosan reprezentálódik (például *Félvilág*, *Áruló*, *Trezor*). Ugyanakkor a művészlét egyéb konkrét vagy absztraktabb aspektusai való foglalkozás is folyamatosan átszővi az életmű darabjait – például a szerepjáték motívuma (okok és következmények; valóság és

tartótisztí feladatokat hajtott végre egy olyan konspirációs lakásban, amelyben életvitelszerűen tartózkodott.

A két karakter közötti kapcsolat erős, de nem teljesen őszinte, hiszen a valós összetevőkön túl olyan elemek is jellemzik és szemléltetik azt, amelyek csak a látszat fenntartását erősítik – legyen szó akár Markó Pál és Jung András egymás előtti színleléséről vagy mások megtévesztéséről (például apa-fiú viszony reprezentálása a külvilág felé). Az őszinteség és a színlelés kettőssége érzékelhetővé válik már a filmben ábrázolt első találkozásukkor is, ami megalapozza és előrevetíti az egész alkotás során végigkísért kapcsolati dinamikát. A jelenetben Markó Pál észrevétlenül belépett a konspirációs lakásba, és egy helyben talált fakanelat nyomott fegyverként az éppen zenehallgatással és süteménykészítéssel foglalkozó Jung András hátához, aki gyorsan reagálva elgáncsolta és földre vitte látogatóját. Miközben az idősebb karakter részéről egy tréfás meglepetés szándéka és egy karácsonyi jókívánság megfogalmazása jelent meg közvetlen célként, addig a fiatalabb karakter tényleges önvédelmi mechanizmussal reagált a valós lakhelyén megvalósuló váratlan fizikai érintkezésre. Vagyis a megfigyelés alatt álló térben (beszélgetések rögzítése az ott lakó tartótiszt részéről, lehallgatás és távcsöves kémlelés a szemközti lakásban lévő vizsgáztatók részéről) a kívülről érkező Markó Pál eredetileg csak érzelmekkel teli játékként kezelte az eseményeket (a színtérre belépve sem most, sem a későbbiekben nem teljesen volt elegendő veszélyérzetének

mértéke, illetve a „játéktudásának” nagysága), viszont az ott bent élő Jung András tényszerű valóságként pozicionálta a történéseket, hiszen számára mindez nemcsak egy szintér volt, hanem az élettere, amelyben nem különülnek el egymástól markánsan életének különböző vetületei (szakmai, magán). Ez a különbség a jelenet közvetlen folytatásában is fennmarad. Miközben Markó Pál – abból a feltevésből kiindulva, hogy életének magánéleti és szakmai szférája határozottan elkülöníthető – őszinte szándékkal és érzellemmel hívja meg az otthoni karácsonyi vacsorára Jung András, hogy egy szimbolikus boldog család látszatképet teremtsék meg az este folyamán (tovább erősítheti ezt a benyomást az is, hogy Markó Pál a felesége nevében egy anygalkát megformáló karácsonyfadísz ad ajándékba fiatal vendéglátójának), addig Jung András csak kényszeredett módon fogadja el a leendő ünneplésre való invitálást, mivel mindez lemondással járna számára. Munkájára hivatkozva próbálja kimenteni magát a meghívás alól, mivel – ahogy az a későbbiekben kiderül – akkor lenne titkos romantikus találkozója a partnernőjével, Gáti Évával, aki ezek után a vizsgahelyzet fontos szereplőjévé válik (előbb csak mint titkos szerető, utóbb már mint állambiztonsági tiszt is). Ugyanakkor az adott helyzetben nemcsak Jung András titkolózott, hanem Markó Pál sem volt teljesen őszinte, hiszen a titkos állambiztonsági vizsga napján az átadott karácsonyi dísz egy lehallgatókészüléket rejtett magában, ami többszörös szimbólummá válik a műben.²⁴

fikció viszonya), a változatos mediális és kulturális környezet, valamint annak motívumkészlete (rajzok, fotók, színházi művek, zenei utalások, filmes vonatkozások, az irodalmi/fikciós mesélés jelentősége, a könyvek mint tárgyak visszatérő tematikai szerepe stb.), továbbá a *Művész* karakter(típus) definiálása azon keresztül, hogy az adott figurák milyen viszonyt alakítanak ki a Hatalom embereivel (siker – sikertelenség; haszon – öncélúság) vagy a *nem Művész* (Iparos, Szakértő, Tanár) karakter(típus) képviselőivel (tanult tudás – ösztönös tudás; a tárgyi világ formálására – az érzelmek formálására vonatkozó tudás stb.).

24 Az anygalt formáló karácsonyfadísz egyrészt a Markó Pál és Jung András közötti viszony szimbóluma, másrészt beilleszthető a mű szakrális jelképrendszerébe is, ami Köbli Norbert más műveiben is megjelenik (például *Félvilág*, *Örök tél*). Gáti Éva egy ponton anygalként azonosítja Jung András (0:21:53), aki így hasonlóná válik a díszhez: eszköz egy állambiztonsági konspirációban; a felszínen tisztának és fedhetetlennek mutatja magát, a mélyben azonban titkokat rejt; ahogy a dísz is eltörik egy vita hevében, úgy az adott karakterben is megtörik a bizalom egy ponton (lehetséges bukottangyal-narratíva). Kulcsár Emil a hivatástudat és a magánéleti korlátok miatt egy szerzeteshez hasonlította Jung András, illetve általában a tartótiszt munkakörét (0:43:15), ugyanakkor már korábban is megfogalmazódik ezzel kapcsolatos párhuzamteremtés: az „Atya” fedőnevű jelentéstevő egy másik papról való információszolgáltatás közben fogalmazza meg, hogy „Jung elvtárs! Ez olyan, minthogyha magát megkérnék, hogy áruljon be egy másik tisztet! Megtenné?” (0:17:00). (Ugyan más hangsúlyokkal, de szintén erőteljesen tematizálja a szerzetesek és az államhatalom közötti konfliktust, valamint a mester és a tanítvány karakterhasználatot Eperjes Károly és Pájer Róbert 2021-es *Magyar Passió* című játékfilmje.) A vizsga cselekménye karácsony napján játszódik, ami az „ünnep” mellett a „születés” asszociációját is behozza a karakterhez köthető jelentésmezőbe. Ezzel kapcsolható össze az a megfigyelés is, hogy Jung András a Duna-part elérése közben egy temetőn megy

Az angyalt formáló karácsonyfadisz a Markó Pál és Jung András közötti viszony szimbóluma. Markó Pál ajándékként adta (a konspirációs lakáson kívüli térben), és lehallgatókészülékként használta (a konspirációs lakáson belül), vagyis – tudással rendelkezvén mindkét lehetségről – számára elkülönült funkcióval bírt a két eltérő (magánéleti és szakmai) környezetben (*vagy-vagy* esete), és nem lehetett egyszerre mindkettő, mivel megközelítése szerint a magánélet és a szakmai élet részben elkülöníthető – ezt szemléltetik Jung Andrásról írt szavai is: „Minden szabályt megszegted, Andris! Megbukta! Csálódtam benned! Öltözz fel, Janka vár!” (1:13:40-1:14:00) Ezzel magyarázható, hogy Markó Pál a folyamatosan realizálódó szakmai csalódás (a szabályzat rendelkezéseivel szemben a partnernő fogadása a konspirációs lakásban, az ügynöklista elvesztése stb.) ellenére miért próbált segíteni Jung Andrásnak a vizsga folyamán: először megértetni a helyzetet (előzmények, motiváció stb.), majd kiutat találni abból. Markó Pál megközelítése alapján, ha meg is változna szakmai viszonyuk Jung Andrásal, ez nem befolyásolná érdemben magánéleti kapcsolatukat. Viszont Jung András számára – miután nemcsak az egyik, hanem mindkét funkció létezéséről tudomást szerzett – a karácsonyfadisz nem elkülönülten jelenítette meg a funkciókat, hanem egyszerre (egy időben volt ajándék és poloska), ami megerősítette benne azt a korábbi életpaszatlatát (Markó Pál egyszerre támogatta az életkörülményeit és a szakmai előmenetelét), hogy a magánélet és a szakmai élet (közélet) elválaszthatatlanok egymástól (amit egyébként a mostani élettereként szolgáló konspirált lakásban is minden más szemléltetett felé). Éppen ezért amikor Gáti Éva (feltételezhetően szándékosan) felfedi a díszben elrejtett poloskát (a felszín mögötti valóságot; a magánélet mögötti közéleti tartalmat), akkor Jung András előtt nemcsak egy árulás ténye tudatosul (értelmezése szerint Markó Pál kihasználta a múltban kiépült bizalmukat), hanem az a jövőbeli dilemma is megfogalmazódik, hogy vajon azt válassza, aki a közös múltjuk ellenére csak a további szakmai céljaiban tudná támogatni (Markó Pál), vagy azt, aki a jelenlegi és jövőbeli szakmai és magánéleti

vágyait egyaránt ki tudná elégíteni (Gáti Éva). Jung András döntött, és ezzel magyarázható, hogy a tanítvány miért árulta el a vizsga értékelése során a mestert, Markó Pált. A fentiekből következik az is, hogy Markó Pál a szakmai bukása után miért tudott visszavonulni magánéleti közegebe (a két szféra elkülönült számára), és – előrelátva *A játszma* című alkotásra – miért nem sikerült mindez Jung Andrásnak (a két szféra összeolvadt egymással).

A Markó Pál és Kulcsár Emil közötti kapcsolat is értelmezhető a mester és a tanítvány szerepkörök révén. Míg Markó Pál korábban nem ismerte személyesen Kulcsár Emilt, és csak a vizsga napján találkozott vele először, addig Kulcsár Emil már komoly tudással rendelkezett Markó Pál korábbi tevékenységéről. Ezt először azzal indokolta, hogy elmondása szerint a Dzerzsinszkij Akadémia tanára, ahol többek között Markó Pál életéről is íratott már dolgozatot, utóbb viszont kiderül, hogy nemcsak egy váratlanul kinevezett vizsgabiztos Jung András ellenőrzésekor, hanem az egész összetett művelet kitervelője és végrehajtója (megszervezi, hogy Gáti Éva férközzön Jung András bizalmába, és lopja el az ügynöklistát), aki egy ponton a vizsga formális vezetését is átveszi Markó Páltól. Felfedi az akció részleteit, és kifejti, hogy a moszkvai módszer nem más, mint mindannak a továbbfejlesztése, amit korábban már alkalmazott Markó Pál (mester és tanítvány viszony megfogalmazása). Ennek fényében az is lehetséges, hogy Kulcsár Emil részéről mind a mestere iránt mutatott kezdeti tisztelete, mind bizonyos kérdések iránti érdeklődése csupán a megtévesztés része volt, amellyel Markó Pál bizalmába kívánt férközni. Ugyanakkor ennek során a tanítvány is megosztott magáról személyes információkat (például gyermeke betegsége), amelyeket Markó Pál adandó alkalommal kihasznál, hiszen azok segítségével tudta eltávolítani Kulcsár Emilt a vizsga helyszínéről. Vagyis mindketten olyan helyzetbe hozták a másik felet, hogy választaniuk kellett a hivatásuk és az (apai) érzelmeik között, és mindketten az érzelmeiket választották az adott helyzetben (Markó Pál megpróbálta megölni Jung András, Kulcsár Emil pedig a kórházba ment, hogy beteg leánya mellett legyen). Lényeges különbség azonban, hogy

keresztül, és ez azzal záródik, hogy a férfi kilép egy kapun, amin a „Feltámadunk!” felirat olvasható (0:32:30). (Ezekkel összefüggő kapcsolati pontok, hogy *A vizsga* rendezőjének, Bergendy Péternek a *Trezor* című alkotásában megjelenik a protagonista emlékképeiben a karácsonyfa előtt álló, Hámori Gabriella által alakított várandós felesége (0:04:50), a 2021-es *Post Mortem* című alkotás pedig teljes egészében a kísértetmatikát alkalmazza.)

a vizsga filmvégi értékelése értelmében Markó Pál részt vett a vizsgán (és megbukott), Kulcsár Emil viszont nem (legalábbis nem hangzott el a neve), így az ő esetében – akár egészen véletlenül, akár tudatos döntés nyomán – nem volt jelentősége az esetleges normaszegésnek akkor és ott, és éppen ezért kaphatott előléptetést jutalmul. Míg Jung András szakmailag és érzelmileg is túllépett mesterén, aki ezért fogalmazta meg csalódását vele szemben, addig Kulcsár Emil – akivel nem volt korábban személyes kapcsolata Markó Pálnak – csak szakmai szinten múlta felül mesterét, és ezt a teljesítményt maga Markó Pál is elismerte (Markó Pál: „Szép munka!” – Kulcsár Emil: „Jó tanárom volt!” – 1:24:55).

Bár Kulcsár Emil és Gáti Éva között látszólag nem jelenik meg markáns mester és tanítvány viszonyulás, a két karakter közötti kapcsolatot több okból is érdemes megvizsgálni. Kulcsár Emil egyedül nevei Panni nevű, betegeskedő gyermekét, amit személyes elmondásán túl az is megerősít, hogy – miközben gyermeke kórházban van – a vizsga lebonyolítása után megjegyzi a karácsonyi vacsorára készülő Markó Pálnak, hogy „Egy kis maradék halászlét én is szívesen elfogadok.” (1:16:15). Ez nemcsak azt jelzi, hogy éppen akkor nem várja otthon senki, hanem szimbolikusan azt is kifejezi, hogy szívesen csatlakozna Markó Pál családi asztalához. Ennélfogva a Kulcsár Emil által irányított műveletben résztvevő Gáti Évára (és majd *A játszma* című alkotásban hasonló szerepkörben feltűnő Monori Abigél/Földi Magdolna karakterére [Staub Viktória]) lehetséges úgy is tekinteni, mint olyan sikeres tanítványokra, akik a férfi szimbolikus értelemben vett leánygyermekei. Míg a cselekmény alapján Kulcsár Emil nem tudta pozitívan befolyásolni vér szerinti gyermekének állapotát, addig Gáti Évát személyesen védi meg egy alkalommal a rátámadó Markó Páltól (0:56:30). Gáti Éva először Jung András titkos szeretőjeként és ezáltal a bonyodalom elindítójaként lesz pozicionálva a cselekményben, később pedig a Nyomozó Főosztály hadnagyaként, akinek az a küldetése, hogy kompromittálja Jung Andrást. A cselekmény több pontján is döntő módon befolyásolja a történéseket (például adott pillanatban felfedi a karácsonyfadíszben lévő lehallgatókészüléket, ami Jung András számára eredményez döntő határhelyzetet; valamint zsarolásként értelmezhető válaszlehetőséget fogalmaz meg Markó Pál számára), ami jelzi szakmai felkészültségét és

emberismeretét (meddig kell valamit megtartani, és mikor kell elengedni? – ezek a készségek *A játszma* című alkotásban betöltött dramaturgiai szerepét is döntően meghatározzák, csak ott bővebben lesznek alkalmazva). Ennélfogva nem egyértelműen értékelhető az igazságtartalma azoknak az információknak, amelyeket Gáti Éva megoszt magáról, illetve amelyek a művelet során felmerülnek személyével összefüggésben. Eszerint polgári családból származott, és míg édesapja munkaszolgálatosként halt meg a fronton, addig édesanyja arisztokrata családoknál volt zongoratanárnő, aki azonban a Rákosi-korszakban disszidált az országból, ezért a lányát nem vették fel a zeneiskolába. Gáti Éva 1956-ban részt vett az utcai eseményekben, harcolt a Corvin közben, amiről legalább egy fotográfia is fennmaradt. Ugyan elfogták, azonban hamar elengedték, ami után B-listára került. Ennek ellenére nem távolodott el a művésztől, és így ismerkedett meg Jung Andrással is: egy koncerten helyettesítette Jung egyik zongoraművész informátorának állandó cselistáját, és felkeltette a jelen lévő tartótiszt érdeklődését, akivel heteken keresztül folyamatosan találkoztak. Ennek addigi csúcspontja a közös karácsonyi ünneplés volt, amelynek során kölcsönösen megajándékozta egymást a két fél (Gáti Éva ajándéka: kétszemélyes színházi bérlet). Egyrészt, ha konstruált háttértörténetről van is szó, a Jung Andrással kapcsolatos összeesküvés hihetősége érdekében Gáti Évának el kellett játszania egy koncertet adó zenész szerepét, ami mindenképpen feltételezi bizonyos magas szintű zeneművészeti képzettség meglétét. Másrészt a felvázolt háttértörténetnek nem mond teljesen ellent Gáti Éva állambiztonsági karrierje sem, hiszen az esetleges forradalmi tevékenysége utáni elfogása, majd elengedésének körülményei nem ismertek a néző számára, így akár az a lehetőség is felvázolható, hogy a karakter a forradalmat követően együttműködött a hatóságokkal – az viszont egy másik kérdés, hogy ebben az esetben vajon mivel magyarázható a gyors karrier lehetősége (körülbelül egy év alatt hadnagy rang elérése). Akár igaznak lesz elfogadva a háttértörténet, akár nem, mindenképpen kérdéseket vet fel a Corvin közti eseményeket megőrkítő fotográfia, különösen azért is, mert a kontextusából kiragadott pillanatot ábrázoló képen csak a helyszín megjelölése szerepel, a pontos időpont nem. Ha a kép tartalma igaz, és nincs rajta manipulációnak nyoma, akkor elvileg egy művészből

lett lázadó forradalmár állambiztonsági tisztté válásának folyamatában látjuk az egyik közbeeső állomást. Ha a kép tartalma manipulált, akkor az adott eset azt szemlélteti, hogy az utókor (állam)hatalma miképp hasznosítja a múltbeli események emlékéit és nyomait saját aktuális céljainak megfelelően. Illetve az is egy lehetséges változata lehet az információk magyarázatának, hogy Gáti Éva már 1956 előtt megkezdte állambiztonsági karrierjét, és a forradalom idején belső és/vagy külső motivációk miatt került a szabadságharcosok soraiba (például őszinte forradalmárként vagy éppenséggel beépített emberként, akár csak a Jung Andrással kapcsolatos műveletben), majd a körülmények megváltozása után ismét az állambiztonság keretein belül teljesített szolgálatot.²⁵

A *Játszma* című alkotás néhány előkészítő esemény felvázolása után az 1963 őszi történések ábrázolására helyezi a hangsúlyt (különösen a fegyveres erők napjától, szeptember 29-től november 7-ig). A *vizsga* című játékfilmben megismert főbb karakterek életének továbbgondolása, néhány újonnan megjelenő karakter sorsának felépítése és a közöttük lévő viszonyrendszer összetett bemutatása valósul meg a 2022-es műben, amely előzményéhez hasonlóan ismét hangsúlyos és változatos módon alkalmazza a mester és a tanítvány szerepköröket. Egyes esetekben éppen a hasonlóságokat lehet kiemelni a két alkotás között, más esetekben viszont a különbségek, a hangsúlyok módosulása lesz megfigyelhető. A határidőnarratíva megtartása mellett a főbb karakterek mindegyike esetében megjelenik legalább egy-egy meghatározó határhelyzet, amelyben az életüket jelentősen befolyásoló szakmai és/vagy magánéleti döntést kell hozniuk. A mű egyik központi kérdéskörévé az utódlás, illetve az örökség problémája válik, amely egyaránt megjelenik a tágabb politikai szinten (Hruscsov helyett Brezsnyev), a szakmai területen (ki lesz a magyar állambiztonság új vezetője?), a magánéleti közegben (gyermekmotivum), filozófiai és pszichológiai értelemben (a múlt feldolgozása, újraélése – lásd: Markó Pál), valamint a művészeti utalásrendszer

összefüggésében (A *vizsga* folytatása A *Játszma*).

A *Játszma* narratívája szerint Markó Pál és Jung András kapcsolata nem rendeződött az 1957 végi incidenst követően. Markó Pál nemcsak az állását, hanem minden kiváltságát elvesztette a sikertelen vizsga után (például kizárták a pártból), így amikor 1958-ban megbetegedett a felesége, Janka, nem tudott hozzájutni a megfelelő gyógyszerekhez sem. Ebben az ügyben hiába kért segítséget Jung Andrástól, egyáltalán nem kapott semmiféle támogatást. Felesége halála után Markó Pál agyvérzést kapott, amiből csak részlegesen épült fel (nehézségek a mozgás és a beszéd terén). Miközben Markó Pál éveik visszavonultan és egyedül élt, valamint kikerült az állambiztonság látóköréből is (nem követték, nem hallgatták le), Jung András jelentősen előrelépett a szakmai ranglétrán: a belső elhárítás egyik vezetőjévé vált, 1963 szeptemberében előléptették ezredessé, valamint felettese, Békefi tábornok (Szarvas József) leendő moszkvai kinevezése miatt az utódjelöltek közé tartozott. Ebben a helyzetben újra összefonódott az egykori mester és tanítványa élete, mégpedig azért, mert egyik fél sem tudta figyelmen kívül hagyni a másik iránti érzelmeit. Jung András egy – ahogy az a későbbiekben kiderül, manipulált – újságcikk nyomán arra a meggyőződésre jut, hogy Markó Pál visszatérhet a közéleti hatalomba, és akkor bosszút állna az egykori vizsga résztvevőin (Kulcsár Emil, Gáti Éva), és különösen rajta, aki többször is cserben hagyta (szakmai bukás, felesége halála). Ezért megpróbál információkat szerezni Markó Pál céljairól, aminek érdekében a legkülönbözőbb módszereket használja: a személyes látogatást (és a funkcionális bocsánatkérést), a megfigyelést vagy a beépített ember (Földi Magdolna, Monori Abigél álnéven) alkalmazását egyaránt. Miközben Markó Pál visszavonultan éli mindennapjait, egyetlen olyan cél fogalmazódik meg számára, amelyet adott körülmények között nem sikerül elérnie: többszöri igénylés ellenére sem kap útlevelet, hogy újra eljusson egykori nászútja helyszínére, Biarritzba (Franciaország/Baszkföld). Ezt a magánéleti vágyat nem-

²⁵ Ezek alapján több pont is kiemelhető, amelyek a *Trezor* című alkotással való kapcsolatot erősítik. Egyrészt Gáti Éva valós vagy konstruált előtörténete párhuzamba állítható a *Trezor* zongoraművész karakterének sorsával: hátrányos helyzet a Rákosi-korszakban (munkatábor), majd a forradalom napjaiban a szabadság és a fogság kettős élményének megélése (koncert és páncélszekrény), végül szabadulás a csapdahelyzetből (előbb egy szovjet katona, majd Münnich Ferenc belügyminiszter kabátjában (!), vagyis áldentitással hagyja el a Belügyminisztérium épületét). Másrészt a *Trezor* fináléjában a rabságából szabaduló protagonista a zongoraművész koncertjén, a közönség soraiban találkozik újra a Hámori Gabriella által alakított feleségével (egymás mellé szóló jegyek).

csak Jung András látogatásakor fogalmazza meg, hanem későbbi lépéseit is ez motiválja (Gáti Évától is ezt kéri legelőször a film fináléjában). Vagyis Jung András félelmével ellentétben Markó Pált már nem közéleti célok vezérik, hanem elsősorban a magánéleti boldogság megvalósítása, és azon a téren sem a múltbeli sérelmek megbosszulása, hanem a továbblépés és a nosztalgikus emlékezés. Bár Markó Pál maga mögött hagyhatná a Jung Andrással való kapcsolatát, egykori tanítványa lépései (látogatás, beépített ember elküldése) olyan lehetőséget teremtenek a múltbeli mester számára, amelyet nem tud, nem akar, illetve nem elég erős figyelmen kívül hagyni. Sőt, akár az az opció is megfogalmazható a finálé alapján, hogy a belesodródás tisztán passzív lehetősége helyett már korábban saját maga erősíti rá a bevonása mértékére (például észlelvén az őt érintő állambiztonsági megfigyelés újraindítását, eleve azért írt fel nem adott levelet, hogy azt megtalálja a hatóság, és így csak arra várt, hogy a kínáló alkalomra megfelelő módon reagálhasson). Ennélfogva Markó Pál újra bekapcsolódik egy állambiztonsági játszamába, ahol nem az lesz a célja, hogy teljesen átlássa vagy megoldja a situációt (feltételezhető, hogy az aktív formáló szerep ellenére erre a tudásra sosem tesz szert), hanem csak az, hogy abból minél többet kihozzon a saját egyéni elképzeléseivel összhangban (eljutni külföldre). Ha megérzéssel vagy korai feltevésekkel is rendelkezett bizonyos kérdések kapcsán (például Jung András és Gáti Éva személyiségének bizonyos vonásai, gyengéi), előzetesen nem látta át a helyzet egészét, így tettei esetleges következményeivel sem lehetett teljesen tisztában. Bizonyos történetekhez, illetve eredményekhez elengedhetetlen volt a véletlenek összjátéka (a Jung Andrást mind magánéletében, mind szakmai életében kompromittáló felvétel megszerzése) vagy más karakterek döntéshozatala (például Markó

Pálnak ugyan lehetett elképzelése Gáti Éva ambícióiról és/vagy sértettségéről, de nem tudhatta biztosan, hogy Jung András felesége a férje ellen fordul a döntő pillanatban). Végül az események úgy alakultak, hogy Markó Pál nemcsak külföldre jutott el,²⁶ hanem abban is szerepet játszott közvetve-közvetlenül, hogy az 1957-es vizsga résztvevői kisebb-nagyobb kudarcokat szenvedjenek, és ezzel részben vagy egészben Markó Pál korábbi sorsának jelenkori tükörképeivé váljanak. Jung András nemcsak szakmai téren bukott meg, hanem magánélete is válságba került, hiszen a Gáti Évával való házassága véget ért, vagyis nem adatott meg számára, hogy visszavonuljon a magánéleti boldogságba (Földi Magdolnával való kapcsolata megszakadt, anyagi bizonytalanságba került – mind ezt szemlélteti, és a későbbi életmódbeli és egészségügyi lecsúszás lehetőségét előrevetíti a karakter végső szövege is).²⁷ Gáti Éva a magánéleti kihívások (a felvételen többek között azzal is szembesül, hogy férje elárulta a közöttük lévő bizalmat) mellett ugyan váratlanul előrelépett szakmai téren, azonban mindezeket Markó Pál szavai alapján is lehet keretezni: „Aki nem akarja, megkapja.” (1:15:00, illetve 1:30:00), ami az igazsággal és/vagy a felelősség terhével való szembesülésre is vonatkozatható (ahogy *A vizsga* című filmben Gáti Éva fedte fel a lehallgatókészüléket, ami megingatta a Jung András és Markó Pál közötti bizalmat, úgy jelen esetben Markó Pál küldte el a házasságot végleg megrengető hangfelvételt kifejezetten a nőnek szánva). Kulcsár Emilnek pedig azt kellett megélnie a háttérben, hogy egykori beosztottjai 1957 után előbb egyenrangúak lesznek vele, majd később túllépnek rajta. (Míg 1957 végén Markó Pál helyére nevezték ki, 1963 szeptemberében nemcsak őt, hanem Jung Andrást is már ezredesnek léptetik elő, *A játszma* végén pedig egykori tanítványa, Gáti Éva válik a főnökévé vezérőrnagyi rangban.)²⁸

26 A (főleg kényszerből történő) külföldre utazás motívuma visszatérő elem a Köbli Norbert-filmekben. A *Játszma* fináléjában Markó Pál végül nem kapott útlevelet, azonban mindenét maga mögött hagyva meztelenül átúszott Ausztriába, hogy azon keresztül jusson el az óceánhoz. Ezáltal olyan karakterekkel állítható párhuzamba az életművön belül, mint más sportolók (*Szabadság – Különjárat*), művészek (elsősorban a *Trezor*, Mánás Elza motivációja révén a *Félvilág*, a külföldi fesztiválra vágó filmrendező epizódja révén *A vizsga*, az emigrálni készülő színművész házaspár jelenete által *A játszma*), közéleti feladatot ellátó személyek (*Árulók*, *Blokád*) vagy átlagemberek (*A berni követ*, *Szürke senkik*, *Örök tél*, *Apró mesék*).

27 1:44:30–1:45:00: Munkás1: „Ha lenne százezer forintom, akkor vennék egy autót. Te?” Munkás2: „Sört! Mennyi egy sör?” Munkás1: „Kettő ötven. Jung! Te autót vagy sört vennél?” Jung: „Autóm meg lakásom már volt, úgyhogy... úgyhogy sört.”

28 Apró utalás mindezzel összefüggésben, hogy Kulcsár Emil *A játszma* című alkotás elején már megkapja azt a Markó Páltól származó ételmaradékot, amely után sóvárgott *A vizsga* című film végén. Ugyanakkor ez a motívum egyben arra is előreutal, hogy

A Markó Pál és Jung András közötti kapcsolat aktuális fejezete – Kulcsár Emil szavaival élve (1:34:25) – azonban „Egy játszma csomagolt játszma” volt, amelynek valódi céljaként az jelent meg, hogy teszteljék a Békefi tábornok lehetséges utódjaként fellépő Jung András lojalitását. Ennek érdekében Kulcsár Emil – *A vizsga* című alkotáshoz hasonlóan – újra kidolgozott és levezényelt egy bonyolult művet, amelynek részeként ismét ráirányították Jung András figyelmét volt mesterére (valamint felerősítették a vele kapcsolatos ellenérzéseit), és megteremtették annak a kereteit, hogy egy többszörös szerepet játszó tiszt, Földi Magdolna hadnagy, a – korábban Kulcsár Emil oktatói tevékenységének színhelyül szolgáló – Dzerzsinszkij Egyetem évfolyamelső hallgatója megkezdje tevékenységét Monori Abigél álnéven. A nőnek egyszerre kellett mind Markó Pál, mind Jung András bizalmába férkőznie, és ez mindkét szalon lehetővé tette a mester és a tanítvány viszonyulás felajánlását.

Markó Pál számára Monori Abigél a vidéki ismerőse korábban nem látott lánya volt (az ismeretség alapja állítólag az, hogy a lány családja bújtatta a férfit a németek elől 1944-ben), akit felvettek a budapesti egyetemre, és ezért szeretett volna Markó Pálhoz költözni a tanulmányai idejére. Ennek megfelelően Markó Pál fogadja a fiatal nőt, szállást ad neki, elintézi az egyetemi beiratkozását, és közös programokon vesznek részt (uszoda látogatása, Janka sírjának felkeresése stb.). Estéiket gyakran töltik olvasás-

sal, amelynek tárgya Marcus Aurelius *Elmélkedések* című műve.²⁹ A két fél viszonyát ugyanakkor meghatározza, hogy nemcsak Földi Magdolna játszik szerepet (részben Kulcsár Emil, részben Jung András instrukciói nyomán), hanem Markó Pál is, mivel kezdetektől fogva tudja, hogy a vele együtt élő lány nem Monori Abigél, hiszen annak idején csak megfogalmazta, azonban nem küldte el számára azt a válaszlevelet, amelyben egyébként leírta, hogy betegségére hivatkozva nem tudja fogadni vendégként. Ennélfogva Markó Pál a saját kívül-belül megfigyelés alatt álló otthonában is szerepjátékra van készítve (vö. *A vizsga* konspirációs lakásával), és eközben elsősorban érzelmi alapon próbálja befolyásolni a lakótársát (a gyászoló, beteg, sajnálatra méltó idős ember képének fenntartása), aki azonban a döntő pillanatban végül ellene fordul, hiszen hátulról leüti a Marcus Aurelius-kötettel a Jung Andrással való fizikai összetűzés során.

Jung András eredetileg abban a hitben ismerkedett meg Monori Abigéllal, illetve az őt megszemélyesítő Földi Magdolnával, hogy Markó Pál tényleges ismerőséről van szó, akit arra kell rávenni, hogy jelentsen „Pali bácsiról”. Ennek megfelelően hozza el a kéthelyi tehenészetből a fővárosba, és – feltételezése szerint – folyamatosan bevezeti a megfigyelés, a beépülés és a jelentéstevés rejtelmeibe (mester és tanítvány). Eközben a két fél között egyre erősebb kötelék alakul ki, amelyről mindkét oldalon azt hiszik, hogy ők irányítják az eseményeket. Jung András

végül most is csak maradék fog számára maradni Jung András tevékenysége után.

29 A *játszma* nemcsak a filozófuscászár, hanem Seneca gondolatain (egyetemi előadás) keresztül is megidézi a sztoikus filozófia hagyományát. Ezzel összefüggésben kiemelhető, hogy az adott játékfilm bizonyos kérdései (ráció és vágy, egyén és közösség kapcsolata, változás/örökség, emberi természet stb.) filozófiai keretbe kerülnek, ami az általános vizsgálódáson túl az egyes karakterek értelmezésekor is alkalmazható szempontokat adhat (például a sztoikus filozófia összevetése az agyvérzést szenvedett Markó Pál vagy általában az önkényuralmi elvárásokhoz alkalmazkodó többi figura gondolkodásával, viselkedésével – lásd: Jung András monológiát [0:10:15]). Továbbá a filozófiai hagyomány alkalmazása egyrészt elmozdulás *A vizsga* szakrális jelképrendszerétől (bár olykor megjelennek ehhez kapcsolható motívumok is *A játszma* során – például a titkos édenkertként értelmezhető helyszínen a bűnbeesés és az almafogyasztás egyidejűsége [1:10:35]). Másrészt a filozofálás nem előzmény nélküli megoldás a Köbli Norbert-életműben, hiszen a *Trezor* hősei is már hosszabb eszmefuttatást folytatnak a marxizmusról, az elmélet és a gyakorlat viszonyáról, az emberi természetről. (Bizonyos szempontból ezt a váltást reprezentálja a szintén 2018-as *Örök tél* azon motívuma, hogy a Biblia elveszíti szakrális jellegét, és materiális jellege kerül előtérbe – a könyv lapjai ideális cigarettapapírként funkcionálnak). Valamint az is végiggondolandó, hogy a sztoikus filozófia bizonyos elemeit átvevő Markó Pál jellemzése összehasonlítható-e a másik 2022-es Köbli Norbert-alkotás, a *Blokád* Antall József karakterével, aki szintén egészségügyi problémákkal küzdve kerül egy bonyolult politikai játszma közepébe. Ahogy Markó Pál karaktere esetében is lehetséges az a dramaturgiai megközelítés, hogy az első felvonást követte a második, illetve azok egymásra olvasása (*A vizsga* és *A játszma*), úgy a *Blokád* Antall József karaktere esetében is két idősíkról (1956 és 1990), illetve azok narratív összekötéséről (Folytatás? Párhuzam?) lehet beszélni.

először csak jelentésvivőként gondol Monori Abigélre, és így először még csak az (anyagi) életkörülmények javításával veszi rá az együttműködésre. Később azonban az érzelmi szálak kiépülése is megfigyelhetővé válik, ami részben azon alapult, hogy az álidentitás jellemzőit továbbépítve az apa nélkül maradó Monori Abigél és a gyermektelen Jung András kölcsönösen egymás felé fordították figyelmüket. Utóbb viszont a férfi az információk további megszerzése érdekében az érzékiség területére is átlép, és egy szexuális aktus során „operatív érdekből” elveszi partnere nője ártatlanságát. Ezeket a szintlépéseket fejezi ki, hogy a férfi milyen néven mutatkozik be a lánynak (Katona Mihály – Misi bácsi – Mihály, végül a fedőnevek helyett már András). Bár úgy tűnik, hogy Jung András irányítja a kapcsolat dinamikáját, a manipulálás érdekében folyamatosan egyre több személyes elemet visz bele a viszonyba (ellátogatnak az állítólagos szülőházába Rácegrespusztán, újabb szexuális kapcsolat létesítése, érzékeny magánéleti és politikai témákat érintő személyes beszélgetés), ami a későbbiekben negatív következményekkel fog járni. Miután kiderül Jung András előtt a beépült nő valós motivációja és a megbízó személye (Kulcsár Emil), kármentő törekvései ellenére már kikerül az irányítás a kezei közül (a kompromittáló hangfelvétel már másokhoz is eljut).

Földi Magdolna a végzése utáni első küldetéseként nemcsak Jung András számára jelentett Markó Pálról, hanem Kulcsár Emilnek is Jung Andrásról. Így Kulcsár Emil 1957 után ismét érzelmileg kompromittáltatta Jung Andrást, vagyis az 1957-ben kórházi kezelésre szoruló, 1963-ban már említés nélkül maradó (esetleg akkora már elhunyt) lánya szimbolikus helyét betöltő tanítványai (korábban Gáti Éva, 1963 őszén Földi Magdolna) teljesítették a küldetésüknek ezt a részét. Viszont mindkét alkalommal pozitív érzelmeket kezdtek táplálni célszemélyük irányába, ami miatt az akciók végső szakaszában már olyan lépéseket tettek, amelyekkel megtévesztették az eredeti megbízójukat (mester). Mivel mind Gáti Éva, mind Földi Magdolna eredeti célpontja Jung András volt, a kapcsolatok elmélyülése következtében (lásd: Gáti Évával való házasság) idővel a két nő egymás riválisaként jelent meg. Ezért nemcsak a közöttük lévő hasonlóságokat, hanem a különbségeket is érdemes kiemelni, hogy árnyaltabbá váljon Jung Andrásához fűződő viszonyuk és az egymással való kapcsolatuk (például mit tanulhat az egyik a másik féltől és fordítva).

Egyrészt megfigyelhető az életkori különbség, hiszen a fiatal Jung András a vele megközelítőleg egykorú Gáti Évával került viszonyba, a középkorú Jung András viszont a nála jóval fiatalabb Földi Magdolnával. Másrészt azonosíthatók az eltérő, beépített emberként előadott és részben az aktuális elcsábítási folyamatot támogató fiktív előtörténetek, amelyek között nemcsak az volt a különbség, hogy az egyik egy polgári származású művészi, a másik pedig egy paraszti származású, leendő elsőgenerációs értelmiségi identitást körvonalazott, hanem az is, hogy az előbbi esetben megjelentek abban feltételezhetően valós elemek is (például a zeneművészeti képzettség léte), az utóbbi esetben viszont egyetlen összetevő valóságtartalma sem volt ellenőrizhető. Ezek alapján a fiatal, pályája elején járó és egyébként paraszti származású Jung András számára inkább a jövőbeli anyagi felemelkedést és a művészi presztízst és/vagy élményt képviselő partner vált vonzóvá. Viszont a középkorú, már jelentős karriert és anyagi háttérrel rendelkező, azonban gyermekkel még nem rendelkező Jung András számára már inkább a paraszti múltjára emlékeztető, nosztalgikus oldalát megszólító, nyíltan gyermeket ígérő fiatalabb nő jelent meg csábítóként, miután az eredetileg körvonalazódó utód/tanítvány szerepkörből már továbblépett.

Jung András és Gáti Éva kapcsolatában már Földi Magdolna megjelenése előtt is voltak magánéleti feszültségek. 1957-ben ismerkedtek meg, és azóta nemcsak házasságra léptek, hanem egymást folyamatosan támogatva egy erős szakmai szövetséget is létrehoztak (szeptember 29-én Jung András és Kulcsár Emil mellett Gáti Évát is előléptették alacsonyabb rendfokozattal). Ugyanakkor sajátos belső dinamikát eredményezhet egy olyan kapcsolat, amely egyszerre személyes és szakmai, ráadásul a felek eltérő rangúak az erőteljes hierarchiával jellemezhető szakmai szférában – vagyis könnyen létrejöhet a domináns és az alárendelt viszonyulás (szimbolikus mester és tanítvány kapcsolat). A házaspárnak nem volt vér szerinti gyermeke, azonban ennek az oka, illetve kontextusa nem egyértelmű a filmbeli információk alapján. A nevelt gyermek kérdésköre nem lesz tematizálva az esetükben, ugyanakkor a fogalom nem teljesen ismeretlen az adott filmek világában – lásd: Markó Pál és Jung András viszonyát *A vizsga* című alkotásban vagy a színészpár elvett gyermekének feltételezhető sorsát *A játszma* lelelelén. Számos értelmezés megfogalmazható a gyermek hiányával

összefüggésben, amelyekben az egészségügyi, a pszichológiai vagy a karrierbeli tényezők egyaránt szerepet játszhatnak, és ezek alapján mind Jung András, mind Gáti Éva karaktere eltérő hangsúlyokat kaphat. Lehetséges, hogy Gáti Évának a sok abortusza miatt már nem lehetett gyermeke (1:10:00) – ezt az információt Jung András osztja meg Földi Magdolnával a (lehallgatott) szexuális együttléttük utáni beszélgetésükkor, ennél fogva lehet, hogy az információ őszintén igaz, de az is lehet, hogy csak a lány empátiájának felkeltését célzó manipulatív hazugságról van szó a férfi részéről. Lehetséges, hogy a házaspár szexuális életének korlátai miatt nem született gyermekük – ugyan Jung András az otthonukban szexuális aktust kezdeményez feleségével, azonban Gáti Éva csak a kezei segítségével elégíti ki férjét (0:36:30). Mindez sokféle módon magyarázható. Felmerülhet, hogy személyes kapcsolatuk már eredendően határokkal rendelkezett (*A vizsga* szenvedélyes együttléte csak a tettetéssel volt indokolható). Előfordulhat, hogy az évek során jelentősen megváltozott a viszonyuk. Akár azért, mert Gáti Éva nem akart újra teherbe esni (abortusz). Akár azért, mert egyáltalán nem akart teherbe esni (például a karrier miatt). Akár azért, mert Gáti Éva már nem kívánt szexuálisan együtt lenni a férjével például azért, mert nem fogadta pozitívan férje más nőkkel való bizalmas viselkedését (előléptetési ünnepség) vagy azt, ha szakmai indokok mögé bújva még ennél is továbbment (Földi Magdolna – szexuális aktus „operatív érdekből”).

Ezek alapján igen eltérően értelmezhető az is, hogy Gáti Éva miért használta fel a hangszalagot férje ellen, illetve egyáltalán mekkora részét kapta meg az eredeti felvételnek, és abból aztán mennyit adott át Békefi tábornoknak. Bár nem szükségszerű a feltételezés, ha azonban a teljes hangfelvétel tartalmát vesszük alapul, akkor a nő döntésekor hangsúly eshetett a politikai vetületre (ami aztán Békefi előadása során Jung bukásának formális okává válik), a valós magánéleti információ másokkal való megosztására (túlzottan személyes igaz információ), arra, hogy egy egyéni vagy közös döntésre visszavezethető magánéleti helyzet egyértelműen megnevezett okaként szerepel (felelősség áthárítása, illetve bűnbakpozíció), vagy arra is, hogy a férje hamis információkat terjesztett róla a háta mögött (hazugság). Békefi tábornok akár megkapta az egész szalagot, akár csak részleteket, és akár csak a politikai életre vonatkozó megállapításokat kapta meg, akár a

magánéleti információkat is, mindenképpen Gáti Évától szerzett egy olyan hangfelvételt, amely Jung András bukásához vezetett. Vagyis Gáti Éva – a tábornok lehetséges értelmezése szerint – mindenképpen személyes áldozatot hozott az ügyben, és így bizonyította politikai megbízhatóságát. Mivel a tábornok igen nagyra értékelte az ilyen típusú áldozathozatalt (az előléptetési ünnepségen egy történet keretein belül hatalmas tisztelettel beszélt arról a gyerekről, aki a saját apjára kért halálbüntetést – 0:08:10), ezért éppen ezzel magyarázható, hogy bár Kulcsár Emil volt a rangidős (és egyben Jung András riválisa a vezetői posztért folytatott harcban), mégis Gáti Éva kapja meg az előléptetést és a főnöki kinevezést. Feltételezhető, hogy Gáti Éva mindenképpen ártani akart Jung Andrásnak (magánéleti motiváció), de hogy ezt eleve összekötötte a szakmai előrelépés lehetőségével, vagy csak egy véletlen egybeesésről és ebből adódóan egy váratlan kinevezésről volt-e szó a részéről, az nem egyértelmű a filmbeli információk alapján. Mindezek szerint *A játszma* cím nemcsak a politikai, hanem a magánéleti játszmák világára is utal.

Miután Gáti Éva állambiztonsági vezető lett, és útjaik elváltak Jung Andrással, Földi Magdolna további sorsát is érdemes lehet mérlegelni. Gáti Éva és a lány kapcsolata a pozitív kezdetek ellenére nem volt többé harmonikus azt követően, hogy Jung András – először feleségének csak utólag bevallva, később viszont már elhallgatva előle – szexuális aktust létesített a védencével, aki azonban bizonyos nyíltsággal és valószínűleg nem minden manipulatív szándék nélkül érzékeltette Gáti Éva felé nemcsak az érzéki együttlét megtörténtét, hanem annak jövőbeli kifutását is (érzelmi kötődés, gyermekvállalás). Ennél fogva Gáti Éva már a Markó Pállal kapcsolatos művelet közben is jelezte, hogy a későbbiekben nem szívesen dolgozna együtt a fiatal tisztjával (1:27:55). Így feltételezhető, hogy Gáti Éva végső kinevezése kihatással lehetett Földi Magdolna további pályafutására is. A legutolsó alkalommal – egy Jung Andrással való közös utcai összenézés közben – a lány a korábbiaktól eltérő külsővel jelent meg egy nála idősebb férfi társaságában, aki a keresztnévén (Magda) szólította. Vagyis nem egyértelmű, hogy a nő egy újabb küldetésen vett részt az igazi nevével (a fedőnevek használatának gyakorlatát *A játszma* is több esetben szemléltette), vagy esetleg már az állambiztonsági közegetől függetlenül jelent meg kísérelőként a valós identitásával.

Összefoglalás

A Köbli Norbert forgatókönyveiből készült, 2010 utáni múltbrázoló mozgóképes alkotások összehasonlításakor több visszatérő tematikai motívumot is ki lehet emelni. A mester és a tanítvány szerepkörök kapcsolati mintája, a művész karakterek és a (hatalmi) környezetük közötti dinamikus viszony, a szerepjáték, a változatos mediális környezet és a kulturális utalásrendszer (művészet, vallás, filozófia stb.) alkalmazása átszövi az adott filmes korpusz darabjait. Jelen tanulmány célja nem a teljes életmű átfogó vizsgálata volt, hanem elsősorban két játékfilmnek, a korai Kádár-korszak állambiztonsági közegében játszódó és egymás folytatásaként elkészült *A vizsga* és *A játszma* című műveknek a narratív elemzése. A hangsúly a főbb karakterek vizsgálatára, az általuk alkotott hálózat(ok) feltárására, a közöttük azonosítható valós vagy szimbolikus mester-tanítvány kapcsolatok árnyalt bemutatására helyeződött.

Márk Záhonyi-Ábel

Masters and Disciples

Roles and Points of Connection

in *The Exam* (2011) and *The Game* (2022)

Several recurrent thematic motifs can be highlighted when we compare the motion picture works that represent the past of the 20th century after 2010 and are made from Norbert Köbli's scripts. The relationship pattern between the roles of the master and the disciple, the dynamic relationship between the artist characters and the political power, the role play, the use of a diverse media environment and a system of cultural references (art, religion, philosophy, etc.) connect the screenwriter's examined film corpus. The purpose of this study is not a comprehensive examination of his complete oeuvre, but primarily a narrative analysis of two feature films, *The Exam* (Péter Bergendy, 2011) and *The Game* (Péter Fazakas, 2022). These works are set in the state security milieu of the early Kádár era (1957; 1963) and are parts of a continuous story. The emphasis is placed on the investigation of the main characters, the research of their personal network(s), and the nuanced presentation of the real or symbolic master-disciple relationships that can be identified between them.

A Metropolis ajánlásával



PÁPAI ZSOLT

EL NEM CSÓKOLT CSÓKOK

MAGYAR FILM NOIR
ÉS MELODRÁMA 1



Benke Attila

A Kelet hősei

Nemzeti mítoszteremtési kísérletek a kortárs magyar történelmi filmekben és sorozatokban

A magyar filmtörténet során alkotóink gyakran használták fel a múlt eseményeit és személyeit, hogy kijátszva a cenzúrát kommentárt fűzzenek a mindenkori jelen társadalmi-politikai állapotaihoz és mechanizmusaihoz (Jancsó Miklós: *Szegénylegények*, 1966, Kósa Ferenc: *Ítélet*, 1970, Sára Sándor: *80 huszár*, 1978). Előfordult azonban az is, hogy a történelmi filmek éppen a regnáló politikai hatalom ideológiáját képviselték (Nádasdy Kálmán – Ranódy László – Szemes Mihály: *Föltámadott a tenger*, 1953). A Nemzeti Filmintézet által több milliárd forinttal támogatott kortárs történelmi filmes és televíziós produkciókat is gyakran éri az a vád a hazai sajtóban, hogy a jelenlegi kormány eszmerendszerét és értékeit közvetítik.¹ A *Hadik* (r. Szikora János – Dyga Zsombor, 2023), a *Most vagy soha!* (r. Lóth Balázs, 2024), az utóbbi évek legsikeresebb magyar filmje, a *Semmelweis* (r. Koltai Lajos, 2023), a *Toldi – A mozifilm* (r. Jankovics Marcell, 2022), a két történelmi sorozat, az egyszerre ismeretterjesztő szériaként és drámai sorozatként működő *Aranybulla* (r. Kriskó László, 2022), valamint a *Tündérbkert* (r. Madarász Isti, 2023) nagyon hasonló, idealizált hősökkel, leegyszerűsített, átideologizált világ- és történelemképpel, illetve konfliktusokkal rendelkezik. Attól persze önmagában még nem lesz propagandisztikus egy film vagy sorozat, mert állami finanszírozásban részesül, ezt bizonyítja például az Oscar-díjas *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2015) és a *Guerilla* (Kárpáti György Mór, 2019), amelyeket az NFI elődje, a Magyar Nemzeti Filmalap támogatott jelentős összeggel, és amelyek a legkisebb mértékben sem jobboldali beállítottságú

és történelemképű alkotások (a *Guerillával* később részletesebben foglalkozom ebből a szempontból). Ám a Filmintézet történelmi produkcióiban valóban kimutatható a fennálló politikai rendszer nacionalista ideológiája. Így állításom egyrészt az, hogy a felsorolt, NFI által támogatott kortárs magyar történelmi filmekben és sorozatokban tetten érhető egy erős idegenellenesség, ami általában (földrajzi értelemben is) nyugat felé irányul, ezzel összefüggésben határozzák meg nemzeti érzületű hőseik identitását. Vagyis ezeket látva úgy tűnik, a Nemzeti Együttműködés Rendszerének új, nacionalista töltetű, a „hazafiságot” ellenségképek tükrében definiáló nemzeti mítosza formálódik. Másrészt viszont emellett érvelek, hogy ezekben az alkotásokban olyan (formai vagy tartalmi) inkoherencia érhető tetten, amely leleplezi a cselekményre épülő ideológiai konstrukciót, ráirányítva ezzel a figyelmet az ideológiai ellentmondásokra, sőt adott esetben a mítoszteremtés folyamatára, különös tekintettel a *Tündérbkertre*, ami az állami támogatás ellenére több szempontból is kilóg a sorból.

A kortárs történelmi filmek és sorozatok hullámának előzményei

Az elemzett alkotások ugyanannak a pénzosztó szervnek a „rostáján” mentek át, vagyis a Nemzeti Filmintézet filmes és televíziós döntőbizottságai áldásával valósulhattak meg, sikeres pályázást és forgatókönyv-fejlesztést követően. A történelmi filmek és sorozatok új hullámát, valamint

¹ Ennek kapcsán terjedt el a „kurzusfilm” kifejezés is a sajtóban és a közbeszédben. Lásd például: https://hvg.hu/elet/20230313_Hadik_nezoszam_sikoly_horror_blokad_elkurtuk (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.); Margócsy István: *A titokzatos magyar történelmi kurzusfilm. Avagy a Most vagy soha! mint állatorvosi ló.* <https://www.jelenkor.net/visszhang/3183/a-titokzatos-magyar-tortenelemi-kurzusfilm> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.); Zsuppán István: *Kurzusfilm ez is, de eddig a legjobb – Semmelweis-kritika.* <https://www.valaszonline.hu/2023/12/05/semmelweis-film-koltai-lajos-vecsei-h-miklos-tortenelem-kritika/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.)

az NFI megalakulását annak jelölje, az Andy Vajna által vezetett Magyar Nemzeti Filmalap ellen irányult jobboldali támadások előzték meg, vagyis többek között politikai jellegű viták hívták életre a Filmintézet történelmi projektjeit. Bár Pálfi György *Toldija* többek között kreatív konfliktusok miatt meghíusult, a „Vajna-rendszerben” több történelmi témájú film keletkezett (Nemes Jeles másik filmje, a *Napszállta* [2018] mellett Herendi Gábor *Kincsemje* [2017], az utóbbi tíz év legsikeresebb magyar filmje több mint 456 ezres nézettségével,² valamint a *Guerilla*), sőt a Filmalap 2018-ban történelmi filmes pályázattal buzdította az alkotókat még több ilyen produkcióra. Ennek ellenére a kormányközeli sajtóban és médiában már Vajna 2019-ben bekövetkezett halála előtt szenvedélyes diskurzus indult arról, hogy „miért nincsenek magyar történelmi filmek”, valamint arról, hogy az MNF által támogatott alkotások meghamisítják a történelmet, a nemzeti büszkeség helyett a „nemzeti szégyenérzetet” erősítik.³ Célkeresztbe került a már megvalósult *Napszállta* és *Kincsem* mellett a nándorfehérvári diadalt sajátos módon értelmező, az ellentétes oldalra sodródott testvérek viszályára koncentráló *Az utolsó bástya* kiszivárgott korai forgatókönyve,⁴ amelyet Hegedűs Bálint döntőbizottsági tag írt, Szász János ebből rendezett volna filmet. Deák-Sárosi László filmesztéta mintegy a támadások élére állva, a kormányközeli médiában és saját blogján több ízben bírálta a Filmalapot és filmjeit.⁵ A szivárgásra alapozva külön írást szentelt a „magyarellenes” *Az utolsó bástyának*, ami szerinte szándékosan hamisítja meg a történelmet a „globalomarxista” eszmék jegyében, azaz ha elkészülne, megtagadná a nézőktől a nándorfehérvári diadalnak a

„szabad magyarság hősie ellenállásáról” szóló igaz történetét, amelynek „elmesélése erőt adhatna ma is minden idegen nyomásnak való ellenálláshoz”.⁶

A heves támadásokat és Vajna halálát követően gyökeresen átalakították a Filmalapot, át is nevezték Nemzeti Filmintézetté; élére Káel Csaba került, aki a *Bánk bán* operaváltozatának filmadaptációját (*Bánk bán*, 2002) készítette el a kétezres évek elején. Ezt követően elindult az „igazi” történelmi filmek és sorozatok hulláma, bár a vonatkozó alkotásokat is sok bírálat érte a sajtóban a szembetűnő pontatlanságok és a cselekményen átütő jobboldali ideológia miatt. *Az Aranybulla* producere és a *Most vagy soha!* ötletgazdája és társírója, Rákay Philip az utóbbi tárgyi hibáit kritizáló történészeknek és újságíróknak a következőt üzentte Facebook-bejegyzésében: „Én a történészek helyében inkább örülnék, hogy végre vannak patrióta filmesek, akik ebben a kibillent világban szerethető történelmi témákat, karaktereket teremtenek, ami alapján sok fiatal utánaolvas majd Vasvárinak, Jókainak, Petőfinek és a többieknek, a valóság után kutatva. A filmes nem történész, a történész pedig nem filmes. Ennyire egyszerű ez. A mindenszarizmus balos kritikusait meg hagyjuk is, megvan azoknak a saját bajuk...”⁷ Rákay ebben a bejegyzésében tulajdonképpen direktan artikulálja, mi volt a céljuk: „patrióta filmet” készíteni, ami „történelmi témákat, karaktereket” teremt a „kibillent világgal” szemben. Vagyis körvonalazódik egy új nemzeti mítosz, nem csak ebben az NFI-produkcióban.

Szimptomatikus a Semmelweisről szóló filmtervek esete is. A Filmintézethez két Semmelweis-pályázat is érkezett: előbb Gárdos Péter treatmentje, amely végül regény formájában jelent meg *Semmelweis Ignác rövid boldogsága* (2022)

2 Forrás: Filmforgalmazók Egyesülete <https://filmforgalmazok.hu/category/filmenkenti-osszesites/?future=false> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.)

3 Lásd például: Vésey Kovács László: *Áttört a hallgatás fala: „Az adófizetők pénzéből profi népbutítás folyik Andy Vajna filmalapjánál.”* <https://pestisracok.hu/attort-a-hallgat-as-fala-az-adofizetok-penzebol-profi-nepbutitas-folyik-andy-vajna-filmalapjanal/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.)

4 Szentesi Zöldi László: *Film, ami nincs. Babgulyás, héber tűzérek, lovári pattantyúsok, gyermekadó.* <https://demokrata.hu/magyarorszag/film-ami-nincs-111147/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.)

5 Deák-Sárosi László: *Andy Vajna a Magyar Nemzeti Pantheonban – Hollywoodtól a Filmalapig.* <https://filmekrolegyenesen.blogstar.hu/2019/02/01/andy-vajna-a-magyar-nemzeti-pantheonban-hollywoodtol-a-filmalapig/68360/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.)

6 Deák-Sárosi: *Az utolsó bástya forgatókönyve a történelemhamisítás mintapéldája.* <https://filmekrolegyenesen.blogstar.hu/2018/12/05/az-utolso-bastya-forgatokonyve-a-tortenelemhamisitas-mintapeldaja/65895/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.)

7 Forrás: Facebook https://www.facebook.com/rakay.philip/posts/805429574782600?ref=embed_post (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 01.)



Hadik (2023)

címmel, majd nem sokkal később befutott a Koltai Lajos által megrendezett változat koncepciója is. Gárdos elmondása szerint az ő projektje is eljutott a forgatókönyv-fejlesztésig, kapott is rá 3 millió forintot az NFI-től.⁸ Az alkotó szerint a döntéshozók „nagy lelkesedéssel” fogadták az ő Semmelweis-forgatókönyvét, de végül mégis elutasították. „Mi más koncepció mellett képzeljük el Semmelweis életének a feldolgozását” – Gárdos visszaemlékezése szerint végül ezzel az indoklással utasították el az ő filmjét a Koltai-féle *Semmelweis* javára,⁹ amely az életútnak csak a legismertebb szakaszát, a gyermekágyi láz okának és megoldásának a felfedezését mutatja be heroikus küzdelemként. Ezzel szemben a *Semmelweis Ignác rövid boldogsága* a teljes életpályát dolgozza fel a medikus évektől a bécsi klinikán eltöltött esztendőkön át (a regény szerint) a döblingi elmegyógyintézetben agyonvert orvos kínkeservesen lassú halála utáni elismeréséig. Gárdos így fogalmazta meg a két Semmelweis-történet közti különbséget: „A valóság egy ellentmondásos, bonyolult személyiséget feltételezne, egy nehezen elviselhető zsenit, akit a mostani filmdöntnököknek eszük ágában sincs filmre álmodni. Marad a hőskultusz.”¹⁰

Hogyan teremtik a magyar vitézt?

Király Jenő és Tóth Klára szerint a történelmi film „a kollektív élet nagy múltbeli sorsfordulatait és az egyén életére való kihatásukat, az egyén beavatkozását és az átalakulásokban játszott szerepét választja témájául”.¹¹ A NFI által támogatott alkotások egytől egyig létezett személyekről mintáztak, klasszikusan tetterős, aktív, cselekvő, sőt tradicionálisan maskulin (és heteroszexuális) hősokeket vonultatnak fel, akik aktívan formálják a történelmet, illetve a haza sorsát; még az idegen földre szakadt Semmelweis Ignác is, aki nemzeti érzülettől vezérelve inkább visszautazik Magyarországra ahelyett, hogy a bécsi klinika élére álljon végső, erkölcsi győzelmét követően. A filmek és sorozatok többsége szerint a magyar történelem nagyjainak alig vannak negatív tulajdonságai, azaz idealizálják őket, és olyan hősokeként mutatják be, akik számára a vérrokoni kapcsolatok, a család mint a nemzet alapja a hazához hasonlóan szent dolog. A *Toldi* eleve Arany Ilosvai Selymes Péter verse nyomán keletkezett mitikus hősenek kalandját adaptálja, nem a valós történelmi személyről mesél. Bár Toldi Miklós életét megkeseríti gonosz testvére, György, főhősünk mégsem hajlandó megölni őt, mivel a leendő baj-

8 Forrás: NFI https://nfi.hu/mozgokepszakmai-tamogatas/mozifilmes-palyazatok/nyertes-palyazatok?filter=semmelweis&category_id=&year= (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 03.)

9 Köllő Katalin: „Reménykedem abban, hogy ez a pálya még nem zárult le” *Beszélgetés Gárdos Péterrel*. <https://filmtett.ro/cikk/gardos-peter-remenykedem-abban-hogy-ez-a-palya-meg-nem-zarult-le> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 04. 03.)

10 *ibid.*

11 Király Jenő – Tóth Klára: A történelmi film fogalma és típusai. *Filmkultúra* (1985) no. 3. pp. 3–18. loc. cit. p. 9.

nok abszolút lojális a családhoz, kiváltképp édesanyjához. A *Semmelweis* címszereplője ugyan hajlamos az arroganciára és a túlzott szigorúságra, de a film mindezt a szó nemes értelmében megszállott küldetéstudatával magyarázza, valamint az anyák mellett szerelme és hű ápolónő társa, Emma és annak húga megmentőjévé is válik. A *Hadik* címszereplője szeretteit fájó szívvel hagyja otthon, ha nem is annyira Mária Terézia, a királynő parancsára, hanem a haza becsülete miatt. Az *Aranybulla*ban II. András ugyan testvérviszály közepette kerül trónra, ezek után felesége, Gertrúd meggyilkolását mégsem bosszulja meg, valamint fiával, a leendő IV. Bélával is szembe kerül, de hangsúlyos, hogy csatáit és rendelkezéseit is Szent István örökségének és országának, valamint családjának védelme motiválja, sőt a haza és Isten dicsőségére még a Szentföldre is vezet hadjáratot a sorozat szerint. A *Tündérkert* Bethlen Gáborja bár elköveti azt a hibát, hogy megcsalja feleségét a fejedelemasszonnyal, aminek következtében (egyelőre, az első évadban) kibékíthetetlen konfliktusba kerülnek egymással, de alapvetően racionális, lojális, szilárd értékrendű leendő uralkodó, akinek a haza talán még a családnál is fontosabb. Ezért is próbálja fenntartani a fejedelmi tekintélyt mindenáron a deviánsnak, következetlennek, kaotikusnak, olykor antihősként, máskor antagonistaként ábrázolt Báthory Gábor fejedelem megbabolásával. A *Most vagy soha!* pedig már csak azért sem mutathatja be, hogyan romlott egyre inkább Petőfi megítélése a közvéleményben a forradalom után, illetve milyen kudarcai voltak katonaként a szabadságharc alatt, mert a cselekmény kizárólag a március 15-ei győztes forradalomra koncentrál, amelynek tétje immár nemcsak a haza, hanem a család jövője is, mivel a nagy napon kiderül, hogy hősünk szerelme, Szendrey Júlia gyermeket hord a szíve alatt.

Az NFI történelmi filmjeinek és sorozatainak alkotói tehát nem annyira komplex karakterek, hanem példamutató, idealizált, mítikus hősök megteremtésére törekedtek, történeteiket pedig áthatja a nemzeti-konzervatív értékrend („Isten, haza, család”). Richard Slotkin a határvidék, az USA nemzeti identitását alapvetően meghatározó frontier koncepciója kapcsán mutatja be a mítoszeremtés folyamatát, illetve mítosz és ideológia kapcsolatát. A mítosz a történelmi tényekből táplálkozik, ezeket alakítja át metaforákká és rendezi történetté, hogy akár a közel-, akár a

régmúlt eseményei és hősei a jelen számára szolgáltatassanak pozitív példákat, sőt ezek révén szimbolikusan létrehozzák az „elképzelt közösséget”, a nemzetet és a nemzeti identitást. Slotkin szerint a történelmi személyként ambivalens George Armstrong Custer tábornokból így lesz hős, aki a földjeik kisajátítása ellen lázadó őslakosokkal a civilizációért és a szükségszerű fejlődés nevében vívott halálos küzdelmet Little Big Hornnál 1876-ban. Hősi halála a tizenkilencedik századi publicisztikák, kiállítások, regények és bizonyos hollywoodi filmek (például: *Az utolsó emberig* [*They Died with Their Boots On*, r: Raol Walsh, 1941]) szerint sorsszerű történet, és bár vereség, a határvidék kiterjesztésének, a nyugati expanzió fontos állomása, ennek is köszönhető, hogy „Amerika naggyá vált”. Slotkin szerint tehát az utókor tantörténeté egyszerűsítette a Little Big Horn-i csatát, Custer pedig a hős amerikai mintapéldája lett, aki önzetlenül vérét adta a nemzetért. Mint Slotkin kimutatja, ezt és az egész frontier mitológiát nemcsak hogy áthatja az ideológia, hanem később az amerikai politikusok előszeretettel használták fel ahhoz, hogy új ideológiákat és politikai célokat igazoljanak velük. John F. Kennedy elnök például a demokrata nemzetgyűlésen 1960-ban elmondott beszédében „új határvidékeket” emleget, utalva ezzel a vietnámi háború mellett az űrversenyre is, vagyis az USA-nak ezeken a frontokon ugyanúgy kell győzelmet aratnia a demokrácia nevében, mint ahogy a tizenkilencedik században, területének kialakításakor az indiánokat „pacifikálta”. Persze mint arra Slotkin rámutat, ideológia, mítosz és nemzeti identitás dinamikus kapcsolatban állnak egymással, vagyis az új eszmei áramlatok akár a kulturális emlékezetben rögzült mítoszok lebontásához is hozzájárulhatnak, mint az a frontier mítoszával történt a hatvanas-hetvenes években, például a progresszív történettudományi munkákban és a filmekben (lásd Arthur Penn *Kis nagy emberét* [*Little Big Man*, 1970], amelyben az őslakosok pozitív hősök, Custer pedig örült gyilkos). A szerző szerint a demitizálást követően, ha egy újonnan hatalomra került társadalmi osztály vagy politikai erő meg akarja szilárdítani a hegemoniáját, újra a mítoszokhoz nyúl. Akár a régi, válságba jutott mítoszok elemeit felhasználva teremt egy újat, amelybe kódolja az ideológiáját, új alapra helyezve ezáltal a nemzeti identitást.¹²

12 Slotkin, Richard: *The Fatal Environment. The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. pp. 1–32.

Kissé megkésve, de a Nemzeti Filmintézet új történelmi filmjeiben és sorozataiban is az a szándék körvonalazódik, hogy – mint azt az előző fejezetben ismertett támadássorozat írásai és kommentárjai hangsúlyozták – a korábbi vezetőség alatt készült, a „nemzeti büszkeséget romboló” és a „kollektív szégyenérzetet erősítő” filmeket követően patrióta szellemű hőstörténetekkel kell megerősíteni a nemzeti identitást. Megkésve, mert egy évtizeddel korábban már megalakult a korábbtól radikálisan eltérő politikai rendszer, a NER, amely a „Nemzeti hitvallás” nevű dokumentumban rögzítette keresztény-konzervatív értékekből, nacionalista eszmékből és történelmi metaforákból (Magyarország mint Európa védőbástyája) összetevődő ideológiai alapjait.¹³ Persze már az MNF alatt készült néhány történelmi filmben is kitüntetett fontosságú a haza és a család, viszont ezek a *Hadik* vagy a *Most vagy soha!*-val ellentétben inkább szembeállítják egymással a két értéket. Az 1849-es világosi fegyverletétel után játszódó *Guerilla*-ban már értelmetlenség a hazáért küzdeni, ez és egy szerelmi háromszög viszont feszültséget szít a főhős és a szabadságharcos testvére között. Így ebben a filmben az igazi hőstett az, hogy a főszereplő megment egy fiatal anyát, annak újszülött gyermekével együtt. A *Kincsem*-ben a kisemmizett gróf a negyvenkilences szabadságharc alatt meggyilkolt apjáért akar bosszút állni, de beleszeret a Habsburgokat kiszolgáló gyilkos lányába, így nemcsak a revansot és ennek egyik eszközét, a löversenyt akarja feladni a szeretett nőért, hanem a győztes vágta miatt a magyarok körében fellángoló nemzeti mozgalomnak sem kíván az élére állni. Ráadásul a versenyeken is paszszív, nem ő veti be magát a győzelemért, hanem egy angol zsoké üli meg a legendás lovat. Ehhez hasonló attitűd elképzelhetetlen lenne II. András, Petőfi, Hadik, Semmelweis, Toldi és Bethlen történeteiben.

Ellenség a nyugati kapuknál

Az NFI konzervatív értékrendet közvetítő történelmi produkcióiban többnyire a nőket is a patriarchális sztereotípiára, a „minden sikeres férfi mögött ott áll egy nő” szerint ábrázolják, azaz a nő mint az „anyaföld” szimbóluma feltétel nélkül támogatja a férfit, aki a hőstetteivel őt (és

gyermekait) védelmezi. A *Semmelweis*-ben Emma még azt követően is hűséges a hőshöz, hogy az durva szavakkal elküldi, mert (tévesen) ügye elárulójának véli. A *Most vagy soha!*-ban Szendrey fokozatosan aktivizálódik, sőt akcióhőssé válik a Petőfi ellen merényletet tervező birodalmi ügynök, Farkasch ellen harcolva. A *Hadik*-ban a főhős felesége, Franziska segít tisztázni férje huszárjainak becsületét, amelyet annak osztrák riválisa, Serbelloni gróf akart beszározni egy koholt szexuális zaklatási vádak tartalmazó lejárató cikkel. A *Toldi*-ban pedig hangsúlyos, hogy az édesanyja lélekben és anyagi javakkal is támogatja Miklóst száműzetése alatt.

Van azonban két kivétel. Az *Aranybulla* hangsúlyosan nem magyar, hanem bajor családból származó meráni Gertrúdjá igazi femme fatale. Bár motiválja II. Andrást a hatalom megszerzésében, de rokonaival és honfitársaival együtt rossz hatással van a királyra, akinek a külföldiek javát szolgáló földadományozásait a magyar urak nem nézik jó szemmel, ez inspirálja végül a királyné elleni merényletet is. A *Tündérmű*-ben a nők sorra fordulnak szembe a férfakkal. Felesége súlyosan összeveszik Bethlennel az említett megcsalás miatt; a koholt vádak alapján, Thurzó György nádor által befalaztatott Báthory Erzsébet egyenesen a babonás keresztény és nőgyűlölő patriarchális rend mártírjaként tűnik fel a cselekmény során; a széria zárójelenetében pedig az Erzsébet és Bethlen neje, Zsuzsanna által egyaránt inspirált Báthory Anna fellázad perverz férje ellen (sőt, meg is öli őt), akihez tulajdon testvére, a fejedelem adta feleségül politikai érdekből.

Persze a nőreprezentációt tekintve a két széria között lényeges különbségek vannak. A veszélyes nőnek beállított, idegen földről származó Gertrúd halála egyfajta felszabadulást jelent II. András nemzeti identitása és a haza szempontjából. Ezzel szemben a *Tündérmű* megalázott nőit érdemtelenül büntetik meg: Anna „zsarnokgyilkosága” kétségtelenül jogos, nem mellesleg mindegyik sérített nő hangsúlyosan magyar, akiket magyar férfiak árultak el vagy aláztak meg. Az ugyanakkor közös a *Tündérmű*-ben és sorozatban, hogy a fenyegetés földrajzi értelemben nyugatról, az előbbi esetében a Habsburg befolyás alatt álló Magyar Királyságtól érkezik. A sorozatban az egyik



Most vagy soha! (2024)

fő konfliktus éppen abból fakad, hogy Thurzó „anyaországi” magyarjai veszélyt jelentenek Erdély függetlenségére nézve. Emiatt a szeszélyes és meggondolatlan „felőtt kamaszként” ábrázolt Báthory Gábor még az Oszmán Birodalom hadseregét is képes lenne a „csonka Magyarország” ellen vezetni. Igaz, a *Tündérkertben* a magyar és erdélyi magyar kapcsolat egyéb politikai konnotációkkal is bír, ezekre később részletesebben kitérek. A többi alkotásban az ideológiai és etnikai értelemben is nyugati idegen ellenséggel vívott harc kulcsfontosságú a hős, így a vele együtt küzdő magyarság identitása szempontjából, mintegy ez a küzdelem szervezi egy nemzetet a magyarokat. Az *Aranybullában* nemcsak a dekadens merániakat kell legyőzni, hanem az utolsó részben a teutonokat is, akik bár Andrástól kaptak földet Erdélyben, visszaéltek az uralkodó bizalmával, önkényesen sajátítottak ki újabb területeket, és sanyargatják a népet. „Márpedig ha van valami, amire a magyarok egy emberként rántanak kardot, az őseik földjének, az ország egységének a szétszabdálása” – hangoztatja a narrátor. A *Hadikban* ugyan a huszárok felső utasításra kénytelenek a száz gyalogosokkal együtt vonulni a porosz Berlin ellen, de a közös ünneplést bemutató záró szekvenciáig az ellentét a talpig becsületes magyarok és a köpönyegforgató, magyarellenes szászok között mindvégig kiélezett. A *Most vagy soha!* egyik sokat kritizált tényferdítése, hogy bár jóval a forradalom előtt a Habsburgok hivatalosan elismerték a magyar nyelvet, a filmben a nép mégis azért áll az osztrák elnyomó hatalommal szemben Petőfiék oldalára, hogy gyermekeik

vége ne németül, hanem anyanyelven tanulhassanak. Persze az idegen elnyomóknál sokkal rosszabb Farkasch, a zsarnokok által a szegénysorból felemelt opportunisták és hazaáruló magyar, aki az ellenséggel lepaktálva próbálja meggyilkolni Petőfit. A *Semmelweis* bécsi klinikáján a magyar orvosok és az intézményt vezető osztrák Klein professzor között kibékíthetetlennek tűnik az ellentét. Még a szülőkörű Kleinnél is rosszabb annak becsületes, az ápolónőket szexuálisan is kihalozó jobbkeze, Ferdinand Kollar, aki degradáló megjegyzéseket tesz a magyarokra, és „az anyák megmentőjét” pusztán féltékenységéből és hatalomvágyból ott gáncsolja el, ahol csak tudja. Gárdos regényében a filmben kezdettől ellenséges Kollar helyett a hős fiatalkori barátja, a homoszexualitásának lepleződésétől rettegő és Semmelweisre féltékeny Stolz Xavér az, aki Klein szövetségese és a főszereplő orvos ellenlábasja lesz, és ilyenként nagy szerepe van abban, hogy Semmelweist elérje a végzete, azaz elmeorvosintézetbe kerüljön.

A *Toldiban* György mellett a magyarokat gyalázó és gyilkoló cseh vitéz a legfőbb ellenség. Ám míg Györgyöt mint vérrokont Miklós nem ölheti meg, addig az *Aranybulla* teutonjaihoz hasonlóan végig sisakkal a fején, arctalan „fémszörnyetegként” ábrázolt cseh lovagot igen. Persze Miklós megkegyelmezne neki, ha nem támadná hátba. Ezekkel a szavakkal bocsátja el a cseh harcost: „Most, mint alamizsnát, megadom életed. // Hanem tégy hit alatt erős ígéretet: // Hogy habár mély tenger nyelné el hazádat, // A mi országunkra mégsem teszed



Simmelweis (2023)

lábad.” Ez, bár a végig szöveghű adaptációban Arany klasszikusából szó szerint átvett idézet, mégis tökéletesen rímel a huszonegyedik századi magyar nacionalizmusra, ami kisebb vagy nagyobb mértékben, de áthatja az NFI kortárs történelmi filmjeit és sorozatait. Mint azt Anthony D. Smith is kimutatta, a nacionalizmus egyik fontos eszköze a mítosz. Smith meghatározása szerint a nacionalista ideológiában a nemzet mindennek az alapja, a társadalmi és politikai hatalom forrása, amelyhez minden áron lojálisnak kell lenni, ez biztosítja ugyanis a szabadságot és az önmegvalósítást az ember számára. A nacionalizmus a hasonlóságot (hasonló öltözködés, nyelv, kultúra, közös múlt stb.) és a kollektív cselekvést hangsúlyozza adott esetben a „másikkal”, a kívülállóval, az idegennel szemben. Ideológiájának tehát fontos eleme az autonómia és a homogenitás, ehhez a „megtisztult” állapothoz kell eljutnia a közösségnek, amelynek tagjai a „kollektív self”-fel azonosulnak egy sajátos szimbólumrendszeren vagy diskurzuson keresztül. Az egyik kiemelt metafora a család, vagyis a nemzet tagjainak, a családtagok mintájára, lojálisak kell lenniük egymáshoz és elképzelt közösségükhöz. A nacionalizmus számára pedig különösen fontos a művészet, illetve a mítosz, ami a közös múlt motívumait, hőseit és hőstetteit inspiráló példaként állítja a nemzet tagjai elé.¹⁴

A kortárs történelmi filmekben és sorozatokban a nacionalizmus új, radikálisabb formája érhető tetten, hiszen hőseik identitását és a nemzetet a külső, nyugati

ellenségekkel vívott harcok viszonylatában határozzák meg, és ezeket az ellenségeket jellemzően leegyszerűsítő archetípusoknak megfelelően vagy sztereotip módon ábrázolják, hogy biztosan ellenszenvesek legyenek a közönség számára. A *Toldi* és az *Aranybulla* idegen lovagjai arctalan fémszörnyek; a *Simmelweis* Kollarja arrogáns ember, egyetlen pozitív megnyilvánulása sincs; a *Most vagy soha!* hazaáruló Farkascha feketében jár; a *Hadik*-ban a porosz halálfejes osztag vezetője, von Bock félszemű és talpig feketébe öltözik, míg II. Frigyes porosz király ebben a történetben nem szolgál rá a „Nagy” jelzőre, mert miközben országát dűlják a magyar huszárok, ő csak furulyázik sátrában, komikus és komolyanvehetetlen figura. A *Tündérkert*-ben pedig az idegen hatalommal és elvtelen, opportunista csoportokkal szövetkező Báthory Gábor nem elég, hogy szadista zsarnok, és kihasználja a nőket, még az egyik fiatal hajdúval is kikezdi, ami a fejedelem és a harcos ellen fordítja a többi katonát. Vagyis a sorozat egy eleve ellenszenves és deviáns államférfihez tárítja, morálisan negatív színben tünteti fel a férfiak közötti szexuális kapcsolatot.

Az ezekkel az ábrázolásokkal összefüggésbe hozható, xenofób és rasszista ellenségképekre apelláló nacionalizmus korábban a szélsőjobboldalra volt jellemző Feischmidt Margit és Glózer Rita társadalomtudósok szerint. A kortárs újnacionalizmus beszédmódjának fókuszában ugyanis – mint azt Feischmidt megállapítja – egy nem ritkán rasszista vagy xenofób színezetű ellen-

ségkép áll.¹⁵ Glózer Rita a 2010-es évek elejének magyar szélsőjobboldali online portáljai és YouTube-videói alapján felvázolta, hogy az újnacionalista diskurzus a nemzeti identitást negatív jelentésű nyelvi kifejezésekkel, szimbólumokkal és kizárások révén hozza létre, azaz homogenizál, pozitív és negatív jelentőséget tulajdonít a különbségeknek (nem, rassz, lokalitás, nemzetiség, szexualitás stb.). Ebben az ideológiai konstrukcióban az „idegen” kifejezetten pejoratív értelmű, ellenséges, ártó szándékot tulajdonítanak neki, ilyen módon a „mi” és a „mások” között alapvető aszimmetria áll fenn. Az újnacionalista „mitológiában az előbbihez a »rend« társul, az utóbbihoz a »káosz«¹⁶, így – mint azt a szerző megállapítja – a »mi« tagjaival való azonosulás és szolidaritás [...] együtt jár a »mások« eltávolításával, marginalizálásával”.¹⁷ Glózer kutatása szerint a szélsőjobboldali újnacionalista diskurzusban többek között a romák, a zsidók, a szomszédos országok, a baloldali és liberális politikai pártok, az Európai Unió és a Fidesz, illetve a második Orbán-kormány jelennek meg ellenségekként.¹⁸ A Feischmidt és Glózer által vizsgált újnacionalizmus alapvetően „alulról” jövő kezdeményezés, mivel kutatásának tárgyai legfeljebb az akkori ellenzékhez (Jobbik), nem a kormánypárthoz (Fidesz) köthetők. Vagyis az újnacionalista eszmerendszer a szerzők szerint eredendően nem a hivatalos ideológia része volt Magyarországon, hanem szélsőséges csoportok és portálok képviselték, nem a magyar kormány.

Ugyanakkor Böcskei Balázs politológus elemzése alapján megállapítható, hogy a jelenlegi Orbán-kormány exkluzív populistá retorikájában több hasonló, korábban a szélsőjobboldal újnacionalizmusára jellemző motívum szerepel. Böcskei a miniszterelnök kétezres évekbeli és közelmúltbeli beszédeit vetette össze. Eszerint

2010 előtt, ellenzéki pozícióban Orbán Viktor még inkluzív, befogadó populistá politikát folytatott, vagyis a baloldali-liberális, kormányon levő, „Magyarországnak ártó” posztkommunista elittel szemben határozta meg pártját és a társadalom egészét mint „mi, magyarok”-at. Ezzel szemben 2010-től, különösen az évtized közepének „migránsválságától” kezdve egyre határozottabban exkluzív, kizáró populistá a kormányfő retorikája, vagyis egyre szűkebb a „mi, magyarok” köre, míg az ellenségeké egyre csak tágul. Mint azt Böcskei felvázolta, ezek az ellenségek a Közel-Keletről és Afrikából érkezett menekültek mellett „Brüsszel”, vagyis az Európai Unió, amely liberális, befogadó menekültpolitikát folytat, a szintén a menekültek támogatásával és ezen keresztül a nemzet elleni támadással vádolt magyar származású üzletember, Soros György és a 2006-os zavargásokkal összefüggésben emlegetett Gyurcsány Ferenc.¹⁹ Emellett tegyük hozzá, hogy az utóbbi két évben Orbán Viktor és a kormánypárti média az orosz–ukrán háborúval összefüggésben a „háborúpárti dollárbaloldalt”, valamint az LMBTQ-mozgalmat állítja be a magyarok és a cisz-nemű férfiakból és nőkből álló, tradicionális családok ellenségeinek. „A nemzeti konzervatív, a szuverenista és a keresztény erők törnek előre szerte Európában. Nem a progresszív eszméket képviseljük, hanem a népet. Mi vagyunk a brüsszeli bürokraták legrosszabb rémálmai. Júniusban megnyerjük az európai parlamenti választásokat, és elfoglaljuk Brüsszelt! #TegyükÚjraNaggyaEurópát” – olvashatjuk a miniszterelnök egyébként eredetiben angol nyelvű kiírását az X nevű közösségi oldalon.²⁰

A militáns „elfoglaljuk Brüsszelt” metafora Orbán 2024. március 15-ei ünnepi beszédében²¹ az 1848/49-es szabadságharcral összefüggésben is elhangzott – éppen

15 Feischmidt Margit: *Nemzetdiskurzusok a mindennapokban és a nacionalizmus populáris kultúrája*. In: Uő. (ed.): *Nemzet a mindennapokban. Az újnacionalizmus populáris kultúrája*. Budapest: L'Harmattan – MTA Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2014. pp. 7–48.

16 Glózer Rita: A nemzet helyreállítása a magyarországi nemzeti radikális mozgalom ellenségetematizáló diskurzusában. In: Feischmidt Margit (ed.): *Nemzet a mindennapokban*. ibid. pp. 159–208.

17 ibid. p. 168.

18 ibid. pp. 173–188.

19 Böcskei Balázs: Kormányzó populizmus. A Fidesz ellenség- és identitáskonstruáló populizmusa. *Politikatudományi Szemle* (2021) no. 4. pp. 61–79.

20 Saját fordítás. https://twitter.com/PM_ViktorOrban/status/1770843187751350303 (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 03.)

21 Forrás: <https://kormany.hu/beszedekek-interjuk/miniszterelnok/orban-viktor-unnepi-beszedeke-az-184849-es-forradalom-es-szabadsagharc-176-efordulojan> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 03.)

egy nappal azután, hogy a *Most vagy soha!*-t bemutatták a magyar mozikban. A film producere, egyébként a Fidesz egykori propagandistája, Rákay azt nyilatkozta a Hír TV-nek, hogy „hazafias kötelesség” volt elkészíteni a történelmi kalandfilmet, és „hazafias kötelesség megnézni” is.²² Vagyis aki nem kíváncsi a *Most vagy soha!*-ra, az nem „hazafi”, nem „igaz magyar”. A Petőfi Sándor és a márciusi ifjak hősiességét bemutató történet pedig nemcsak határozott Nyugat-ellenességet tükröz, hanem politikai kiszólások is tetten érhetőek benne. Ilyen például a cselekmény elejének kulcsmozzanata, amikor a forradalmár fiatalok a Pilvax kávéházban megfogalmazzák a tizenkét pontot. Az egyik, humorosnak szánt párbeszéd során elhangzik az „unió” az író szájából, amelynek hatására a többiek gyanakvással tekintenek társukra, aki gyorsan hozzátesszi: „Hát unió Erdéllyel!” Ez az ártatlan poénnak tűnő kiszólás erősen utal a fennálló politikai hatalom törekvésére: minél közelebbi kapcsolat Erdéllyel, ugyanakkor minél inkább eltávolodni az Európai Uniótól, ami a NER hivatalos álláspontja szerint veszélyezteti Magyarország szuverenitását és keresztény-konzervatív értékeit. Emellett nem nehéz belelátni a *Hadik* kapcsán Berlin megsarcolásába és megleckéztetésébe az Orbán-kormány Brüsszel-ellenes uszítását. Sőt, Serbelloni grófnak a hős huszárokról megrendelt, üres rágalmasokat tartalmazó lejárató cikke félreérthetetlen #MeToo-fricska is, amelynek révén a film osztja azt a közvélekedést, miszerint a szexuális zaklatási botrányok többségét nem valós sérelmek, hanem opportunizmus és személyes bosszú motiválják.

Soros György (és újabban a nyomdokába lépett fia) mint külföldre szakadt „hazaáruló” magyar a másik legnagyobb ellenség a kormány populista retorikája szerint, mert nyílt támadásokat szervezett az ország ellen, „ránk szabadította” a „migránsáradatot”. Az áruló magyar figurája tetten érhető a kortárs magyar történelmi filmekben és sorozatokban is. A *Most vagy soha!* Farkascha erre a legnyilvánvalóbb példa, aki a cselekmény során becsméri a hazát és a *Nemzeti dal*t, valamint egész végig azon dolgozik, hogy megakadályozza a magyarok forradalmát. A *Toldi*ban György nemcsak hogy fizikailag és verbálisan is megalázza Miklóst a csa-

ládi házukban, de aljas módon a király előtt is lejáratja, hogy végleg eltávolítsa az útból. A *Tündérkert*ben Báthory nemcsak a nagyszabeni zászokat árulja el, hanem a magyarokat (a törökkel szövetkezne a Magyar Királyság ellen), sőt saját családját is (húgát politikai indíttatásból az egykori rivális főúrhoz adja feleségül). Habár a *Semmelweisben* Emma összességében pozitív karakter, és csak kényszerből jelent Kollárnak a hősről, aki viszont ezért kirúgja őt, és felelőssé teszi az anyák haláláért. Az NFI történelmi filmjei és sorozatai azonban az exkluzív populista, újnacionalista ideológiával konform ellenségkép és az aktuálpolitikai áthallások ellenére sem tekinthetők tökéletes propagandaanyagoknak, ennek oka pedig az inkohereciájuk.

Inkohereciás szövegek

Robin Wood szerint a hollywoodi filmekre általában jellemző az ideológiai inkoherecia, vagyis a történetek bizonyos ellentmondásai és feloldatlan konfliktusai akaratlanul is leleplezik, hogy ideológiai konstrukciók. Az (ön)cenzúra, a Hays-Breen-kódex megszűnését követően is keletkeztek „inkohereciás szövegek”. Martin Scorsese *Taxisofőre* (*Taxi Driver*, 1976) ambivalens lezárása miatt egyaránt értelmezhető a társadalmi káosszal szemben fellépő önbíráskodó „jobboldali” glorifikálásaként és ennek ironikus, „baloldali” kritikájaként. William Friedkin sokat támadott *Portyánja* (*Cruising*, 1980) pedig nézhető az LMBTQ-mozgalmat pártoló filmként, hiszen az Al Pacino által játszott rendőrhős egy homofób sorozatgyilkost igyekszik elkapni. Ám több képi szimbólum (például a hasonló ruha) utal arra, hogy ha a hős maga nem is válik homofób gyilkossá, de inkább a melegellenes ideológiával azonosul, mivel a homoszexuális szubkultúrában végzett nyomozása során megingott a saját szexuális identitása, ami megijesztette őt. Lehetséges homofób olvasata, a szubkultúra sztereotip és egyesek szerint visszataszító ábrázolása miatt a film a nyolcvanas évek elején a melegkörében hatalmas felháborodást váltott ki.²³

A kortárs magyar történelmi filmekre és sorozatokra is jellemző az inkoherecia akár abban az értelemben,

22 Forrás: https://hirtv.hu/napi_aktualis/rakay-philip-hazafias-kotelesseg-megnezni-a-most-vagy-soha-cimu-filmet-video-2581789 (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 03.)

23 Wood, Robin: *Hollywood From Vietnam to Reagan ...and Beyond*. New York: Columbia University Press, 2003. pp. 41–63.



Tündérkert (2023)

hogy az alkotóik szándéka ellenére is keletkezik egy, az elsődlegessel ellentétes másodlagos jelentés, akár úgy, hogy formai-tartalmi hibáik miatt ideológiai értelemben ellentmondásosakká válnak. Praktikus okokból kifolyólag a legtöbb filmben és sorozatban nyilvánvalóan mindenki magyarul beszél, beleértve a külföldieket is, hiszen így elkerülhető a feliratkozás, amelyet általában nem szeret a közönség. Ám nemcsak a történelmi hitelességet, hanem a nacionalista ideológiát is gyengíti, hogy a *Semmelweis*ben Klein professzor és a főhős heves vitái nem németül, hanem magyarul zajlanak, a *Hadik*ban a szászok, a poroszok és a magyar huszárok egyaránt anyanyelvünkön gyalázzák egymást (csak Berlin falainál hallhatunk egy-két német szót), a *Toldi* és az *Aranybulla* külföldi lovagjai pedig szintén magyarul fenyegetik a magyar hőöket. Ez akaratlanul is azt a hatást kelti, mintha a magyarok egymás, nem pedig az „idegen” ellen küzdenének. A *Tündérkert*ben a Portát képviselő török közvetítő ugyan „töri a magyart”, ez a sztereotip ábrázolás azonban az alapvetően inkább pozitív karaktert gúnyolja ki.

A nyelvi problémán túl komolyabb narratív-ideológiai „törések” is kimutathatók a kortárs történelmi filmekben és sorozatokban. A *Toldi*ban a hős és a cseh lovag felületes konfliktusát Miklós és György, a vértestvérek mélyebb, kibékíthetetlen konfliktusa ellenpontozza. Továbbá az a tény is elgondolkodtató, hogy Miklósnak azért kell menekülnie, mert dührohamában a malomkövel megölt egy magyar embert, aki ugyan gúnyolta és zak-

latta őt, de a meggyilkolása aránytalanul nagy büntetés. Az *Aranybulla*ban is a vérrokonok közötti ellentét miatt keletkeznek repedések a sorozat ideológiai konstrukcióján. Egyrészt II. András testvérvízályban kerül hatalomra, Gertrúd (persze mint „idegen”) halálát nem bosszulja meg, és ezért kerül szembe felnőtt fiával az utolsó részben. A leendő IV. Béla átérezhető, jogos kritikákat fogalmaz meg édesapjával szemben: nemcsak az édesanyjáért vett revans elmaradását hányja András szemére, hanem azt is, hogy a haza miatt elhanyagolta a családját, vagyis a sorozatban a família és a nemzet között van egy feloldhatatlan feszültség. Persze a főhős szívhez szóló monológban védi meg magát, és az *Aranybulla*t záró feliratok mellett érvelnek, hogy Béla mindaddig vallott kudarcot a saját uralkodása idején, amíg apja nyomdokába nem lépett.

A *Hadik* családi jelenetsorában feltűnik a főhős „fűs” kislánya, akít Hadik löni tanít, és aki felteszi a kérdést, hogy a nők miért nem lehetnek huszárok, megkérdőjelezve ezáltal a tradicionális nemi szerepeket, amelyekért a magyar kormány is „harcot vív Brüsszel ellen”. A *Semmelweis*ben az osztrák-magyar ellentétet Klein professzor traumája és megenyhülése lazítja: Kollar leleplezését (mivel a mosodában letiltotta a kórházi lepedők klórmentes fertőtlenítését, a főhős részlegén is újra sorra haltak meg az anyák) követően belátja, hogy igaza van Semmelweisnek, akaratlanul is ő maga gyilkolta meg a lányát, amikor a születését hullámregtől szennyezett kézzel vezette le. Így Koltai műve azt sugallja, hogy Klein nem eleve rossz „idegen”, csak a

büntudata miatt sodródott a rossz oldalra. Továbbá egyfajta műfaji-ideológiai törésként értelmezhető az is, hogy a végső konfrontáció, a klinikai büntető tárgyalás során Semmelweis passzívvá válik, Emma és egy másik, Kollar által megalázott, szexuálisan kihasznált nő aktivizálódik, ők szólalnak fel a főszereplő mellett, ezáltal pedig megmentik őt a büntetéstől.

A *Most vagy soha!*-ban egyrészt a márciusi ifjaknak a történelmi tényeknek többé-kevésbé megfelelő forradalmi szálával párhuzamosan futó Farkasch-történet okoz törést, és ezt egyébként kormányközeli újságírók is felrótták a filmnek.²⁴ A történelmileg minimálisan tájékozott néző tisztában van vele, hogy Farkasch nem járhat sikerrel, nem fogja tudni megölni Petőfit. Vázlatosan ismertetett tragikus élettörténete miatt pedig a cselekményben előrehaladva az antagonista egyre nagyobb mértékben válik inkább sajnálatra méltó figurává. Hasonlóan a merénylet végrehajtásához toborzott, egyébként a *Nemzeti dal* hatására megigazuló utcai banda tagjaihoz, ő is sikátorokban, bűnözőként nevelkedett, és mint elmondja, ez motiválja abban, hogy a Habsburg Birodalmat szolgálja, amely felemelte őt a szegénysorból. Ráadásul a végkifejlet felé közeledve többszörösen is elárulják: nemcsak a banda és az olaszok fordulnak ellene, hanem munkaadója, Ignaz von Lederer, a császári-királyi csapatok főhadparancsnoka is. A John Wick-filmeket idéző egyik akciójelenetet, amelyben letartóztatását követően megszökik, az alkotók valószínűleg nem ezzel a céllal, de úgy komponálták meg, hogy a néző Farkaschért izguljon. Ilyen módon a cselekmény bizonyos pontjain a negatív hős már-már érdekesebb, tragikus háttértörténete, érzelmi motivációja és ezzel kontrasztban a kudarcai miatt drámaibb figura, mint maga Petőfi, akinek a történetzálán nincs igazi drámai feszültség, mivel megállíthatatlanul és magabiztosan halad a célja felé.

Farkaschsal összefüggésben az inkohereciát erősíti Szendrey Júlia is, akihez képest a cselekmény végén Petőfi már-már passzív, sodródó figura. A klasszikus akció-kalandfilmek a főhős és az antagonista konfrontációja felé tartanak, de a *Most vagy soha!*-ban Petőfi nem küzd meg Farkaschsal, csak von Ledererrel néz farkas-

szemet, ám ebből már csak a történelmi tények miatt sem lehetett többet kihozni. Ezért akár a *Semmelweisben* Emma, úgy ebben a filmben Szendrey mint „erős nő” aktivizálódik, hogy beteljesítse a műfaji elvárást, azaz legyőzze a nemzeti hős életére törő gonosztevőt. Márpedig az „erős nő” toposza sem kompatibilis a NER-nek a tradicionális nemi szerepeket preferáló ideológiájával.

Az elemzett alkotások közül a Móricz Zsigmond Erdély-trilógiájának első, azonos című része alapján készült *Tündérkert* a legkevésbé kompatibilis a NER ideológiájával. Egyrészt Báthory Gábor hiába jelenik meg sok szempontból deviáns karakterként, a sorozat olykor inkább kifejezetten tragikus hősnek és nem perverz szörnyetegnek láttatja őt. Több megnyilvánulása is kiválthatja a néző empátiáját, mert megmutatkozik, hogy neki is vannak érzelmei, legyen szó arról, hogy néha belátja, rémtettei mekkora hibák voltak, vagy arról, hogy őszintén szereti a gazdag nagybirtokosnőt, Török Katát.

Másrészt Thurzó György és a Magyar Királyság sem pozitív fényben tűnnek fel: a nádor határozottan elleneszenves köpönyegforgató, aki becsapja a Báthorykat, és Erdély függetlenségét veszélyezteti. Továbbá miután Báthory Gábor és hajdúi lemészárolták, saját értelmezésében „megbüntették” az „engedetlen” sászokat Nagyszébenben, az életben maradt vezetők előtt Báthory beszédet mond. Úgy értelmezi a rémtettet, hogy ez a magyarok akaratából történt, mert őket illeti meg Erdély, és ezzel a „becsületes sászok” is egyetértenek. A *Tündérkert* viszont a demagóg szónoklattal kontrasztban tragédiaként, dicstelen és aljas tömegmészárlásként mutatja be az eseményt, hiszen a fejedelem a sászok jóhiszeműségére alapozva tereltette össze a főtéren a fegyverforgatásra alkalmas férfiakat, akiket a városba beszivárgó hajdúi hátba támadtak. Ez az epizód nemcsak a kortárs magyar szélsőjobboldal revizionista törekvéseinek (Erdély „visszacsatolásába” vett hit), hanem az Orbán-rezsimnek a románok által több ízben bírált Erdély-politikája (lásd: éves tusnádfürdői nacionalista beszédek, magyarországi kiváltások a határon túli magyaroknak) kritikájaként is értelmezhető.

Harmadrészt a *Tündérkert* egyik fontos cselekményszála Báthory Erzsébeté, amely mintegy leleplezi a mítosz-

24 „Bennem is felmerült a kérdés, hogy miért nem volt önmagában elég feszült és lendületes annak a dicső 1848. március 15-i napnak a története” – írta Huth Gergely, a PestiSrácok.hu főszerkesztője. <https://pestisracok.hu/most-vagy-soha-matol-velitik-szerte-a-karpat-medenceben-rakay-philip-nagyon-latvanyos-petofi-filmjet-fotogaleria-a-bemutatorol/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 03.)

teremtés folyamatát. Az ő alakja külföldön is úgy rögzült a kulturális emlékezetben és a populáris kultúrában, mint a „vámírgrofnő”, aki szűz lányokat kínzott, és a vérükben fürdött.²⁵ A *Tündérvkert* következetesen lebontja ezt a Báthory-legendát. A széria bemutatja, hogy nem a történelmi tények, hanem egy koncepció per koholt vádjai rögzültek a köztudatban, majd váltak horrormitoszok sémáivá. A sorozatban a szilárd erkölcsű, jólelkű és Annát, unokahúgát inspiráló grófnő valójában meg akarja gyógyítani a fiatal nőt, ám maga is csak kísérletezik a gyógymódokkal, nincs kiforrott, biztos módszere, ezért hal bele több betege is a kórba. Az egyik elhunyt hozzátartozója viszont meglátja a pinceablakon keresztül, ahogy Báthory enyhíteni próbál a leszíjazott nő szenvedésén, amit kínzásnak vél, és feljeleníti a grófnőt a nádornál, ami kapóra jön Thurzónak, hogy hatalmi okokból kifolyólag eltávolítsa Báthoryt. A nyilvános koncepció per során hangsúlyos, hogy a hatalom a nép babonáira és félelmekre alapozott ellenségképet teremt, bűnbakot kreál, ezért is égetik el máglyán jóval a grófnő befalazása előtt annak jólelkű, ám deformált arca miatt kiközösített szolgáját. A *Tündérvkert* így a Báthory-rémtörténet demitizálásával azt is felfedi, a morális pánikkeltésre apelláló hatalom populista retorikájában hogyan konstruál ellenséget a manipulált tömeg számára.

Hunyadi a Nyugat kapujában: konklúzió és kitekintés

Az állami pénzosztó szerv által finanszírozott kortárs történelmi filmek és sorozatok tehát határozottan egy új nemzeti mítoszt építenek erős, maskulin és nem utolsó sorban megkérdőjelezhetetlenül „igaz magyar” hősökkel, akik pozitív példaként, azonosulásra alkalmas karakterként lépnek a nézők elé a nagy vásznon és a kis képernyőkön. Mint kimutattuk, ezekben az alkotásokban a fennálló politikai hatalom exkluzív populista retorikájának megfelelően a hazát és a családot, illetve a ma-

gyarok becsületét mindenáron meg kell védeni a külső, nyugatról érkező ellenséggel szemben. Az „idegennel”, a „másikkal” kontrasztban hangsúlyozzák hőseik nagyságát és konstruálják meg az általuk védelmezett „elképzelt közösséget”, a nemzetet. Természetesen önmagában az nem újdonság, hogy a magyar történelmi filmek hősei idegen ellenséggel küzdenek, de egyrészt a korábbi alkotásokat nem egy nacionalista ellenségkép hatotta át, másrészt nem a külföldi ellenfeleken volt a hangsúly. Az 1952-es *Semmelweisben* (Bán Frigyes) és a *Föltámadott a tengerben* az osztályellentét a fontosabb; az *Egri csillagokban* (Várkonyi Zoltán, 1968) az ellenség keletről jön; a *Szegénylegényekben* a magyarok egymást árulják el, persze az elnyomó birodalom hatására; a *80 huszár* címszereplői szinte többet küzdenek a természettel, mint a Habsburgok katonáival; Koltay Gábor műveiben (*István, a király* [1984], *Honfoglalás* [1996], *Sacra Corona* [2001]) a magyar belviszály, a széttagoltság, illetve ennek felszámolása áll a centrumban.²⁶ Bár Káel Csaba *Bánk bánjának* fő konfliktusa a merániak és a magyarok ellentéte, a lezárás a megbékélést hangsúlyozza. Ugyanígy a megbékélés mellett érvel a *Kincsem* is, amelyben a főhős az apja Habsburgokat kiszolgáló gyilkosának a lányába szeret bele, ezért is adja fel bosszúmotivációját.

Az elemzett alkotások alapvető Nyugat-ellenessége mellett arra is rávilágítottunk, hogy a filmek és sorozatok ideológiai konstrukcióján meg-megjelennek törések, amelyek akár az alkotói szándékkal ellentétben leplezik le és ellenpontosítják az elsődleges jelentést. A laikus (tehát nem elemzés, hanem inkább szórakozás céljából mozi-zó vagy tévéző) néző számára is érzékelhető, helyenként didaktikusan közölt ideológia és az ideológiát leleplező inkoherencia (hibák, ellentmondások) ronthatják az új nemzeti mítosz hitelességét, így gyengíthetik a nemzeti identitást, amelyet a mítoszon keresztül éppen erősíteni kívánnak az alkotók, illetve a felettük álló döntéshozók. Wood a hetvenes évek hollywoodi filmjeiben tetten érhető inkoherencia eredőjének az USA vietnámi háborút és a politikai botrányokat követő társadalmi-politikai

25 Erre a legújabb példa a Netflix új animációs sorozata, a *Castlevania – Démonkastély: Noktürn* (Castlevania: Nocturne, 2023–), amelyben Báthory mint vérszívó az antagonist.

26 Erről lásd bővebben Záhonyi-Ábel Márk elemzését: Történelem és populáris mitológia az 1989 utáni magyar műfaji filmekben. *Metropolis* (2010) no. 1. p. 44–55.

káoszát, megosztottságát jelölte meg.²⁷ Magyarországon a kortárs történelmi filmek és sorozatok fogadtatása utalhat társadalmi szintű megosztottságra, azaz a hazai nézők nem feltétlenül tudnak azonosulni ezeknek az alkotásoknak a hőseivel és a felvázolt „nemzeti küldetéssel”.

A fent említett filmek közül eddig messze a *Semmelweis* lett a legsikeresebb, 2023. november 30-ai mozibemutatója óta több mint 340 ezren látták.²⁸ Az új NFI-s történelmi filmek közül a *Most vagy soha!* a második legnézettebb, de ebből biztos, hogy nem lesz a *Semmelweis*hez mérhető közönségsiker, mert bár erős nyitányt produkált (több mint 75 ezren váltottak jegyet rá az első hétvégén), az érdeklődés jelentősen csökkent iránta a második hétvégére. A legutóbbi adatok²⁹ szerint több mint 157 ezren tekintették meg 2024. március 14-ei bemutatója óta, de ez a szám egyes jelentések³⁰ szerint nem jött volna össze, ha több iskolában nem kötelezik tanáraik az iskolásokat a *Most vagy soha!* megnézésére. A többi elemzett film és sorozat gyenge, legfeljebb közepes teljesítményt nyújtott, az *Aranybulla* nézettsége például drasztikusan csökkent az első rész premierjét követően.³¹ A *Semmelweis* „titka” valószínűleg egyfelől a többi elemzett alkotásénál pozitívabb kritikái és nézői fogadtatás, másfelől pedig az, hogy a Gárdos-verzió elkészülésének a történetét leszámítva nem volt olyan negatív előszele, mint az *Aranybulla*nak és a *Most vagy soha!*-nak, amelyek már a premierjük előtt politikai értelemben megosztották a nézőket többek között a producer, Rákay személye miatt.

A magyar nézők a közeljövőben további hasonló művekre számíthatnak, köztük a nagyszabású, koprodukcióban készült *1242 – A Nyugat kapujábanra* (Gateway to the West, r: Soós Péter,) és a Bán Mór sikerregényéből adaptált Hunyadi-sorozatra is (Rise of the Raven, showrunner: George Mihalka). Bán könyvei alapján az utóbbi esetben sejthető, hogy maga Drakula lesz az antagonist, az 1242-ben viszont az eddig rendelkezésre álló információk alapján a mongolok mellett a nyugatról

érkezett Cesareane bíboros keseríti meg az esztergomi várvédők életét, így ez akár még kompatibilis is lehet a fennálló rendszer ideológiájával.

Benke Attila

Heroes of the East

Attempts to create a national myth in

contemporary Hungarian historical films and series

Historical film as a genre has a long tradition in Hungarian film history. Some historical dramas and adventure films were made in the near past with significant financing from the national fund. Whilst the stories from the 2010s (*Kincsem: Bet on Revenge*, 2017, *Sunset*, 2018, *Guerilla*, 2019) have rather ambivalent heroes, if not anti-heroes who heroically fight for their own cause and not the nation, the recent historical films (*Toldi: Movie*, 2022, *Hadik*, 2023, *Semmelweis*, 2023, *Now or Never!*, 2024) and series (*Golden Bull*, 2022, *Fairy Garden*, 2023) financed by the reorganized film fund, the National Film Institute (established in 2019) prefer to show idealized heroes who are undoubtedly fight for the Hungarian nation and the traditional family against a stereotypically depicted and simplified enemy from the West.

Some papers and portals of the Hungarian press treats the latter films and series as propagandistic works because of their subtexts and their presented meaning and ideology which is in connection with the recent political system in power. This article's main questions is whether it is true or not that these films and series are imbued with the ideology and ideals of the government or why are these works of art feel like propaganda. On one hand I argue that the NFI-funded historical dramas and adventures has a certain tendency of attempting to construct a new patriotist and nationalist myth with strong anti-West sensibilities which is in harmony of the Hungarian political system's values and ideology. On the other hand, these films and series more or less present the ideology with many contradictions and in most cases unintentionally because of errors of the film form or ambiguous parts of the plot. So, these are incoherent texts which unwittingly unmask their ideological construction and even the process of myth-making.

27 Wood: *Hollywood From Vietnam to Reagan*. pp. 41–63.

28 Forrás: Filmforgalmazók Egyesülete <https://filmforgalmazok.hu> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 03.)

29 Forrás: Filmforgalmazók Egyesülete <https://filmforgalmazok.hu/wp-content/uploads/2024/04/Hetvegi-eredmenyek-20240425-20240428.xls> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 03.)

30 Lásd például: <https://24.hu/belfold/2024/03/21/petofi-film-most-vagy-soha-rakay-philip-iskola-diak-kotelezo-klebersberg-koz-pont-tankerulet/> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 03.)

31 Forrás: Telex <https://telex.hu/after/2023/10/17/tunderkert-megafilm-duna-tv-nezettség> (utolsó letöltés dátuma: 2024. 05. 02.)

[K r i t i k a]

A magyar filmtörténet klasszikusai német nyelven

BÜHLER, DANIEL – HILFENHAUS, DOMINIK – KRAUSE, STEPHAN (EDS.): *KLASSIKER DES UNGARISCHEN FILMS*. MARBURG: SCHÜREN VERLAG, 2019

Majd tíz évvel ezelőtt, 2015-ben jelent meg Németországban a kelet-európai klasszikus filmeket bemutató sorozat első kötete; lengyel, cseh és szlovák filmek¹ után harmadikként magyar alkotások kerültek az olvasók elé. Az egyenként huszonöt elemzést tartalmazó könyvek címadása félrevezető lehet, hiszen klasszikusok alatt főként a régi, digitálisan felújított, retrospektív vetítések alkalmával újránézett filmeket értjük. A német szerkesztők ezzel szemben tág válogatást mutattak be, az általuk használt „klasszikus” fogalma alá azokat az alkotásokat rendezték, amelyek releváns társadalmi témákat esztétikai minőséggel jelenítenek meg, és mind a filmszakma, mind a közbeszéd diskurzusát befolyásolják, hosszabb távon fenntartják. E felfogás alapján kerültek a válogatásba a művész-, illetve szerzői filmek mellé a populáris, közönségkedvenc, a hétköznapi beszédben sokat idézett mozgóképek is. A magyar filmkultúra sokszínűségét reprezentáló kötetben szereplő huszonöt film (1920-tól a 21. század elejéig) megfelel a fenti szempontoknak.

A nyolcvanas évektől a német állami kultúrakutatás részét képezi Közép-Kelet-Európa művészete, többek között az aktuális tendenciákat és a történeti ritkaságokat bemutató, a társadalmi-esztétikai-elméleti viták kontextusában álló filmesztétika. A kutatás és a kultúraterjesztés munkáját végző intézmények, mint a Brandenburgi Médiatudományi Központ (ZeM), a Cottbus Filmfesztivál és a Leibniz Intézet, a Schüren Könyvkiadó e sorozatának kiadását is támogatják. A keleti szomszédok meg- és elismerésre méltó, mára széles társadalmi érdeklődést kiváltó esztétikáját a 2001 óta minden évben megrendezett GoEast Filmfesztivál reprezentálja,

amely az európai identitás, a kulturális és politikai transzformációs folyamatok sokrétű, globális témáira fókuszál. A rendszeres résztvevők és díjazottak között több magyar rendező, mint például Gothár Péter, Gyarmathy Livia, Fliegau Bence egy-egy alkotását is megtaláljuk, 2022-ben pedig Nemes Anna és Csuja László *Szelíd* című alkotása részesült elismerésben.

A nemzetközi szakma és nézőközönség körében azok a filmkészítők ismertek, akik fesztiválokon szerepelnek, díjakat nyernek, filmjeiket külföldön forgalmazzák. Kiemelkednek a válogatásból – promóciós szempontokból is – Jancsó Miklós, Enyedi Ildikó, Szabó István, Mészáros Márta mozgóképei mint olyanok, amelyek az európai kultúrában, történelemben meghatározó szerepet töltenek be.

A magyar kötet egyik szerkesztője, Stephan Krause kiemeli előszavában², hogy az olvasó nem történeti-elméleti munkát, hanem filmről szóló olvasókönyvet tart a kezében. Olyan ez, mint amikor „trailert” nézünk abból a célból, hogy kedvet kapjunk a filmnézéshez. Nem vállalkozik arra, hogy választ adjon, mi a magyar film, a magyar kinematográfia jellegzetességeinek kifejtése nem tárgya, mint ahogy az sem, hogy kiemelkedő műveket sorakoztasson fel, vagy történetileg anakronisztikus (politikai, nacionalista) perspektívából körvonalazzon összefüggéseket. Zárt nemzeti filmkultúra helyett az egyes filmeket történeti-esztétikai igényességük alapján, magyar nyelvi-történelmi-kulturális specifikumai szerint mutatja be.

A német nézők körében a II. világháború után, 1955-ben nagy népszerűségnek örvendett a *Gyakran gondolok Piroskára (Ich denke oft an Piroshka)* című, nyugatnémet munka Kurt Hoffmann rendezésében. Észak-Jugoszláviában, Vojvodinában fogatták, története tele van a csikós-gulyás-pusztá- és cigányromantika közönséges kliséivel. Magyaroknak mondható-e a film? Minden bizonnyal nem, mégis sokan látták, felélesztette a német romantika korszakától jelen lévő, a cigány életmódot övező sztereotípiákat: szabad, földi bajokra fittyet hányó életük egyfelől lenyűgöző, irigylésre méltó, sem-

1 Kampkötter, Christian – Klimczak, Peter – Petersen, Christer (eds.): *Klassiker des polnischen Films*. Marburg: Schüren Verlag, 2015. Kandioler, Nicole – Petersen, Christer – Steinborn, Anke (eds.): *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, Marburg: Schüren Verlag, 2018.

2 Krause, Stephan: Vorwort. In Bühler, Daniel–Hilfenhaus, Dominik – Krause, Stephan (eds.): *Klassiker des ungarischen Films*. Marburg: Schüren Verlag, 2019. pp. 5–12.

mirekellő mivoltuk másfelől lenézendő, elvetendő. E nézet megalapozta, s ha már jelen volt, megerősítette a magyarokról alkotott képet, amihez a bánáti születésű, német nyelven író költő, Nikolaus Lenau *Három cigány* (1838) című verse (Kosztolányi Dezső műfordításában) is hozzájárult.

Az ötvenes évek közönségkedvencének felidézése a könyvszerkesztő Krause számára olyan, mint Eszterházy Péter Marcell Proust nyomán hivatkozott madeleine-metaforájának filmes átültetése. A francia író híres könyvében, *Az eltűnt idő nyomában* leírja azt az állapotot és érzést, ami egy fáradt nap után a teába áztatott madeleine sütemény megízlelése után árasztotta el. Eszterházy az egykor látott filmek felejthetetlen pillanatainak, képsorainak felidézésekor a „petit madeleine” jelenség különösségét érzékelteti.³ Felesleges hát keresni a választ arra, hogy miért marad meg egy-egy pillanat a filmekből, még ha azok tele is vannak előítéletekkel. A magyar karakterisztikum kérdésére az 1955-ös német film mellett további három olyan ellentétes példa szerepel a kötet bevezetőjében, amelyek kimaradtak, a szerkesztő mégis úgy látja, hogy ezek is a „magyar film” fogalmát, jellemzését árnyalják.

Nem került be a válogatásba olyan alkotás, mint például Pálfi György kollázsfilmje, a *Final Cut – Hölgyeim és uraim* (2011), amelyben a kivágások jelentős hányada nemzetközi klasszikusokból származik, csak 10 százaléka magyar. Szintén kimaradt a neves magyar rendezők (Jancsó Miklós, Mészáros Márta, Jeles András, Fliegauf Bence, Pálfi György, Kocsis Ágnes stb.) rövid-filmjeiből álló *Magyarország 2011*, amely Tarr Béla produceri munkája nyomán, támogatás nélkül, az ország és az emberek iránti elkötelezettségből, tiszteletből jött létre. A tizenegy epizód olyan társadalmi visszasságokat igyekszik kritikus szemmel bemutatni, mint a nemi különbségek a családpolitikában, a fiatalok perspektívátlansága, a hajléktalanok kriminalizálása, az orbáni közélet, a romák helyzete, a nemzeti kultúrpolitika. E felfogással szemben áll a hollywoodi esztétika jegyében készült *Szabadság, szerelem* (2006) Goda Krisztina rendezésében, amelyben az 1956-os forradalom eseményei szövődnek össze a szerelem pátoszával, a levert forradalom traumája pedig feloldódik a sportgyőzelemben.

A kimaradt munkák a „magyar film” fogalmának többértelműségét, ellentmondásosságát, pragmatikus használatának sokféleségét hivatottak alátámasztani, miként a válogatás majd száz évnnyi filmemlékezete, amire Eszterházy humorosan fogalmazott madeleinegyára vonatkozik. Az 1920-tól 2015-ig gyártott filmek elemzésének kronologikus egymásutánja nem jelöl ki korszakokat, viszont feltárja a tendenciák, stílusirányzatok körvonalazása mellett az egyes alkotások sajátos esztétikai, mediális értékeit. A hangsúly a játékfilmekre van; megtalálhatók a rendezők alkotásai és a populáris mozgóképek is, viszont nem kerültek a kötetbe gyermek- és ifjúsági, valamint animációs filmek. Összegezve a „magyar film klasszikusai” cím egy operatív megfogalmazás, nem jelöl kategóriát vagy valamiféle művészeti értéket. A kötet egybegyűjtötte azokat az alkotásokat, amelyek filmesztétikailag jelentősek, történelmi, társadalmi, kulturális szempontból reprezentatívak, meghatározók, és népszerűek a nézők körében. E német nyelvű kötet a széles olvasóközönség mellett a filmszakma számára a szakirodalmi hivatkozásokkal, háttértörténettel, fogalmak magyarázatával, produkciótechnikai adatokkal lehet figyelemre méltó. Korábban a magyar filmekkel foglalkozók számára az 1980-ban kiadott, Nemeskürty István által írt filmtörténet⁴ nyújtott tájékozódást, a 2019-ben kiadott könyv a többéves hiányt hivatott kitölteni.

Ahhoz, hogy a közép-kelet-európai kinematográfiákra külföldön felfigyeljenek, elsősorban nemzetközi sikerre van szükség, mert a specifikus nemzeti témák, feldolgozásuk, gyártási körülményeik miatt aligha vonnák magukra a figyelmet. Az európai A kategóriás filmfesztiválokon hazánkat gyakran képviselték Jancsó Miklós, Makk Károly, Szabó István, Mészáros Márta, Enyedi Ildikó, Tarr Béla alkotásai, amelyek nem egyszer díjazásban részesültek. A német szerkesztők minden bizonnyal ismerik a magyar szakma legjobb filmjeinek 2000-ben összeállított, tizenkettes listáját, amelyből tíz a kötet válogatásának gerincét adja.

Az egyes filmek elemzésének szerkezete hasonló felépíttségű: a bevezetésben a rendezői pálya fontosabb ismérvei, eredményei sorakoznak fel, majd a történet-

3 Eszterházy Péter: Egy kék haris. Digitális Irodalmi Akadémia https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/ESTERHAZY/esterhazy00087_kv.html

4 Nemeskürty István: *Wort und Bild. Die Geschichte des ungarischen Films*. Budapest/Frankfurt am Main: Corvina, 1980.

nek, a cselekménynek az olvasói megértéshez szükséges összefoglalója következik, a stílus és a műfaj sajátosságainak, a rendezés egyedi módjának, a jelentés rétegeinek leírása, végül a szakmai és/vagy közönségsiker összetevői zárják az analízist.

A filmtörténeti korszakok biztos pozícióját tölti be a kötet egyetlen némafilmje, Balogh Béla *Hegyek alján* (1920) című alkotása. Elemzésének kiválasztását művészeti értékei mellett az indokolja, hogy a német Bergfilm (hegyekben játszódó cselekmény) műfajának magyar adaptációját impresszionista érzékenységgel valósítja meg. A *Szegénylegényeket* (1965), Jancsó klasszikussá vált modern filmjét széles körű elismertség övezi, mint ahogy Makk Károly *Szerelmem* (1970) és Huszárik Zoltán *Szindbád* (1971) című alkotásait is, amelyekről a nyugati sajtó több ízben beszámolt. Bódy Gábor neve a német szakma előtt 1976-ban vált ismertté, amikor Mannheimben a Nemzetközi Filmhéten az *Amerikai anizs* című művével nagydíjat nyert. Sokrétű történelmi, szociokulturális, elméleti-filmtörténeti, experimentális összefüggések feltárására épül a Bódy Gábor írásaira és többféle recepcióra alapozó precíz elemzés, ami a német szakma és közönség számára egyaránt új ismereteket kínál. Hasonlóképpen alapos, hivatkozásokkal alátámasztott mű Jeles András filmje, *A kis Valentinó* (1979). Vonzó a rendező alkotói intenciójának bemutatása mint a komplex szellemi, kulturális és szociális tevékenység része, valamint elméleti, szépirodalmi munkásságának és színházi rendezéseinek ismertetése. Feltárja a film több szempontú értelmezésének lehetőségét. Ha létezik egy filmnek megingathatatlan pozíciója a nemzetközi filmtörténetben, akkor az a *Sátántangó*. Krasznahorkai László író, Tarr Béla rendező, Vig Mihály zeneszerző és a többi alkotótárs rendkívüli alkotása episztemológiai, esztétikai, filozófiai elvei, magyar és egyetemes filmtörté-

neti kontextusai, újszerű narrációja, stiláris reflexiói és megoldásai miatt méltán számít mérföldkönek.

A német szerkesztők ügyeltek arra, hogy rendezőnk kiemelkedő, díjazott alkotásai is helyet kapjanak a kötetben. Szó esik pályájuk nehézségeiről, hiszen a filmrendező fogalma korábban nem létezett. Elek Judit egyedüli nőként 1956-ban többek között Szabó István, Huszárik Zoltán, Kézdi-Kovács Zsolt, Kardos Ferenc mellett kezdhette tanulmányait Máriássy Félix osztályában, ám vizsgafilmjét nem készíthette el, diplomáját évekkel később kaphatta csak meg.⁵ Filmje, a *Majd holnap* (1979) Locarnóban FIPRESCI-díjat kapott, itthon azonban a *Sziget a szárazföldön* (1969) sikere után alig vettek róla tudomást. Külföldön felfigyeltek a BBS tevékenységére, a dokumentarista filmnyelvre. A rendező életműve kulcsfilmjének tartja, mivel a szocializmust a kilátástalan mozdulatlanság, a személyes élet és a társadalmi cselekvés elhalsztása jellemezte.⁶

Mészáros Márta filmrendezést szeretett volna tanulni, de nem vették fel a főiskolára, sőt még ki is nevelték.⁷ Moszkvában szerzett végül diplomát 1956-ban, nagy orosz rendezőknél, Dovzsenkónál, Geraszimovnál, Kulesovnál tanult, majd Romániában, Lengyelországban főleg dokumentumfilmeket készített, itthon 1968-ban debütált első játékfilmjével, az *Eltávozott nappal*. Naplótrilógiája, a kelet-európai történelem és autobiográfia film a filmben módja életművének és a magyar filmtörténetnek jelentős alkotásai.

Enyedi Ildikó Fábri Zoltán osztályában rendezést tanult, ám vizsgafilmjének (*Invázió*, 1985) problematikussá megítélése miatt diplomát nem kapott. Stúdiumának formális lezárására csak később került sor, akkor már oktató a főiskolán. Első nagyjátékfilmje, *Az én XX. századom* (1988) mágikus elbeszélői világképe, univerzális látásmódja, formai egységese és humora

5 Rendező – nem létező fogalom: a férfiszakmába bekerült nőkről készített 2023-ban exkluzív portrészorozatot Szederkényi Olga, *Rendezőnk a magyar filmtörténetben* címmel. <https://magyar.film.hu/filmhu/dossziek/rendezonok-a-magyar-filmtortenetben>. Lásd még: Muhi Klára: Egy „nehéz életű” filmrendező története. *Filmvilág* 50, 1 (2007), p. 10.

6 Hock Beáta elemzi a korszak körülményeit, a nők nehézségeit, és elemzésével „rehabilitálja” a filmet. Vielleicht Morgen, *Majd holnap* (1979) In Bühler, Daniel – Hilfenhaus, Dominik – Krause, Stephan (eds.): *Klassiker des ungarischen Films*. Marburg: Schüren Verlag, 2019. pp. 115–123.

7 Vámos Miklós *Lehetetlen* című műsorában Mészáros Márta azt is elárulta, hogy itthon azt mondták neki: „óvodások és lányok nem lehetnek filmrendezők.” <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/meszaros-marta-a-filmrendezono-akinek-indulasa-kor-azt-mondtak-ovodasok-es-lanyok-nem-lehetnek-filmrendezok.html>

alapján a magyar klasszikusok elengedhetetlen darabja.⁸

Fekete Ibolya rendezői pályája sem egyszerű, bölcsész egyetemi tanulmányai után a Hunnia Filmgyárban kezdett dolgozni, forgatókönyvírással próbálkozott, aztán dokumentumfilmeket készített, később Dárday István tanácsára játékfilmmel próbálkozott. *Bolse Vita* (1995) című filmje közvetlenül a rendszerváltás utáni állapotokat, elképzeléseket, ábrándokat mutatja be dokumentarista stílusban.⁹

A kötetben egyetlen dokumentumfilm, Varga Ágota *Leszármazottak* (2005) című alkotása szerepel. Az író-rendező-producer feladatait ellátó alkotó a nyolcvanas évek végén kezdett a magyar történelmi múlt, a háborús bűnök és bűnösök tetteinek feltárásába. A filmben fény derül Endre László belügyi államtitkár 1944-ben folytatott tevékenységére, aki a zsidók gettóba zárásáért és koncentrációs táborokba szállításáért felelt, valamint leszármazottjai, fia és unokája ehhez való viszonyára. A német kultúrával ellentétben Magyarországon a múltba nézés alig található meg, főként nem az efféle tényfeltáró és személyes alkotás, így méltán szerepel a könyvben. Feltűnő, hogy csak ez az egy dokumentumfilm kapott helyet a válogatásban, amely hiány miatt a magyar klasszikusokról kissé egyoldalú kép tárul a német olvasók elé.

A német könyvszerkesztők abbéli törekvése nyomán, hogy a magyar klasszikusok meglehetősen teljes arzenálját mutassák be, bekerültek a válogatásba a máig népszerű vígjátékok, amiket az egyetemes vizuális emlékezet részeként érdemes megtartani. A kádári konszolidáció humoros, sokat idézett filmje, *A tanú* (1969) után a nyolcvanas években az *Egészséges erotika* (1985), a groteszk, szexuális utalásokkal teletűzdelt komédia foglalja el a népszerűség csúcát. A csehszlovák új hullámot és a magyar történelmi kontextust megidéző mű karneváli kedvvel karikírozza a késő szocializmus üzemi kultúráját, a hímszovinszta viselkedést, a hatalom lelepleződését. Az elemzés kiemeli a film szóművészeti jellemzőit, amely a német olvasók körében is elismert Esterházy Péter *Termelési regénye* (1979)¹⁰ alapján a világot teremtő

nyelv irodalmi tradíciójához hasonlít. A magyar komédia zsánerének folytatása a *Sose halunk meg* (1992), amely a közép-kelet-európai művészet kisemberének boldogulástörténetét a múlt iránti nosztalgiával fűszerezi, megnyitva ezzel az utat további népszerű vígjátékok előtt.

A külföldön nem vagy alig ismert komédiák a magyar populáris kultúrát reprezentáló kultikus filmek. Történeteik, kultúrájuk, kontextusaik, humoruk, nyelvezetük olyannyira specifikus, hogy nehezen ültethető át idegen nyelvre, mégis megtalálhatók bennük a globális minták, a szórakoztató műfajok, trendek általánosabb jellemzői, ami a külföldiek számára is befogadhatóvá teszi azokat. Ilyen a 21. század tipikus komédiasorozata, az *Üvegtigris 1–3* (2001, 2005, 2010). A filmek megjelenítik a produkciós háttér megváltozását, a kommercializmus eluralkodását és a posztklasszikus vígjáték színészközpontúságát. Ez utóbbi a harmincas évek óta szinte folyamatosan jelen van a szórakoztató produktumokban.

A 21. század elején a népszerű zsáner mellett megjelentek az új rendezőgeneráció, Fliegau Bence, Mundruczó Kornél, Hajdu Szabolcs, Török Ferenc, Pálfi György, Kocsis Ágnes filmjei, jelentős alkotásaik közül a *Moszkva tér* (2001), a *Hukkle* (2002) és a *Kontroll* (2003) került a válogatásba. Filmtörténelmi paradigmaváltásnak lehettünk tanúi: a rendszerváltás után az ifjúság, a fiatal felnőttek pályakezdés-, illetve felnövekvéstörténetei újító formai-stiláris megoldásokkal kerülnek vászonra. A sorozatot Török Ferenc realista stílusú trilógiája indítja; a *Moszkva térben* (2001) az érettségizők perspektívájából reflektál a múlt történelmére, a mai kor változásaira, a régi értékek eltűnésére, a kialakulatlan új bizonytalanságára, felidézve ezzel a szintén a kötetben szereplő, *Megáll az idő* (1981) című alkotást.

A *Hukkle*ban a rendező kihagyja elbeszéléséből a konkrét társadalmi-politikai eseményeket, helyükbe olyan erőteljes, experimentális alapú, vizuális formalizmust emel, amelynek nyomán eliminálja a szót, a ki-mondatlan kerül előtérbe, a képi utalások szöveve, reflexiók és hangulatok alkotják a kinematográfiát. Perfekcionista, esztétizáló exhibicionizmusának vizuális

⁸ Lásd Vincze Teréz elemzését. In Bühler, Daniel – Hilfenhaus, Dominik – Krause, Stephan (eds.): *Klassiker des ungarischen Films*. Marburg: Schüren Verlag, 2019. pp. 151–159.

⁹ Lásd Király Hajnal interjúját. Filmtett, 2002. 05.15 <https://filmtett.ro/cikk/beszelgetes-fekete-ibolya-rendezovel>

¹⁰ Esterházy Péter: *Ein Produktionsroman* (Zwei Produktionsromane) trans. Terezia Mora Berlin: Berlin Verlag 2010.

újszerűségével a művészfilmekhez közelít, miközben a magyar falu helyi ismérveit használja fel. A képek és zajok-zörejek értelmezésének izgalmas, zsánerizű kalandját szolgáltatja a magyar mellett a nemzetközi nézőknek.¹¹ A *Kontroll* című filmben a realiztikus és a fantasztikus találkozik mind a rendezésben, mind a stílusban. A cselekvés konkrét tér-idejétől elvonatkoztatva olyan univerzális-szimbolikus világ kerekedik ki, amely fikció és valóság között keresendő.

A paradigmaváltó rendezők alkotásai közül hiányolható Fliegauf Bence *Rengeteg* (2003) című filmje, amely művészeti minősége alapján bekerülhetett volna, és a német szakma számára sem ismeretlen, mivel a Berlinale Nemzetközi Filmfesztiválon a legjobb első filmnek járó Wolfgang Staudte-díjat kapta meg. A rendező alkotásai napjainkig szerepelnek a fesztiválon.

Már bemutatása után konszenzuális lett, hogy az európai kultúra és a magyar filmtörténet kiemelt alkotása a *Saul fia*, ekképpen méltán ezzel zárul a kötet. A Cannes-i Filmfesztivál nagydíjas első filmje a postmemory időszakában a kulturális emlékezet új formájával segíti a holokauszt abszurd borzalmainak rekonstruálását és diszkurzív közvetítését.

A három német szerkesztő huszonöt magyar klasszikust bemutató kötete magyar, német, észt és kanadai szakemberek elméleti-történeti összefüggésekre alapozó analízisét tartalmazza, amely hiánypótló jellegével új ismereteket nyújt mind a szakembereknek, mind az érdeklődőknek, valamint hungarológiai országismereti tanulmányok folytatóinak is ajánlott. Az olvasmányélmény jótékony hatása akkor teljesedik ki, ha a német közönség a filmeket meg- vagy újranézi.

¹¹ A filmet forgalmazták Amerikában és Kanadában is. In Bühler, Daniel – Hilfenhaus, Dominik – Krause, Stephan (eds.): *Klassiker des ungarischen Films*. Marburg: Schüren Verlag, 2019. pp. 203–210.

Szerzőink

BENKE ATTILA

1986-ban született Kerepestarcsán. Szerkesztő, filmtörténész, filmkritikus. Felsőfokú tanulmányait az ELTE Bölcsészettudományi Karán filmelmélet- és filmtörténet alapszakon, majd filmtudomány mesterszakon végezte, ugyanitt hallgatója volt a Filozófiatudományi Doktori Iskola Film-, média- és kultúraelmélet doktori programjának. Írásai a Magyar Művészeti Akadémia kiadványaiban, a *Metropolis*, a *Filmvilág*, a *Filmszem*, a *Pannonhalmi Szemle*, a *Lege Artis Medicinae* című folyóiratokban, az *Országútban*, az *IGN*, a *Prae.hu*, a *Kulter*, a *Jelenkor Online* és a *Beatkorszak.blog.hu* portálokon jelentek, illetve jellennek meg.

MRÁVIK PATRIK

1994-ben született Budapesten. Társadalomtörténész. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán történelem alapszakon, valamint történelem és kulturális örökség mesterszakon végzett. Ezt követően az ELTE BTK Atelier Interdiszciplináris Történeti Tanszékén doktorált, és jelenleg az Atelier Interdiszciplináris Történeti Tanszék tudományos munkatársa. Fő kutatási területe a korai Kádárkorszak filmtörténete, a szocialista tévé- és filmművészet társadalomtörténete, valamint a filmkultúra és az ideológia viszonya.

NAGY RÓBERT

Az ELTE Bölcsészettudományi Karán történelem alapszakon, majd filmtudomány mesterszakon végzett, valamint részt vett a Nemzeti Filmintézet által szervezett műfaji forgatókönyvíró képzésen. Jelenleg az ELTE BTK Társadalom- és gazdaságtörténet Doktori Program doktorandusza. Kutatási területe: az Egri csillagok gyártástörténete, történelmi filmek, állambiztonsági megfigyelések.

PAÁR ÁDÁM

1983-ban született. Történész és politológus, a Méltányosság Politikaelemző Központ kutatója, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem megbízott oktatója és a Bartók Béla

Zeneművészeti és Hangszerésképző Gyakorló Szakgimnázium tanára. Az Eötvös Loránd Tudományegyetemen szerezte történész (2008) és politológus (2009) diplomáját, ugyanitt szerezte történelemdoktori fokozatát (2015). Fő kutatási területe a filmek és a történelmi emlékezet, valamint a 19–20. századi eszmetörténet.

PETERECZ ZOLTÁN

1969-ben született Budapesten. 2010-ben szerzett PhD-fokozatot az ELTE Bölcsészettudományi Karának amerikanisztika szakán. Az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Anglisztika és Amerikanisztika Intézet docense. Elsősorban az amerikai történelem és azon belül a magyar–amerikai kapcsolatok a kutatási területe.

ZÁHONYI-ÁBEL MÁRK

1985-ben született Budapesten. Filmtörténész. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán filmelmélet és filmtörténet, illetve történelem szakon végzett, majd ugyanitt a Film, Média- és Kultúraelméleti doktori programon doktorált. Jelenleg az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Mozgóképművészeti és Kommunikációs Intézet oktatója. Kutatási területe: 1945 előtti magyar filmtörténet, cenzúratörténet, múltábrázolás a magyar és egyetemes filmtörténetben.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelemszerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

88

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.** Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Vol. 28. no. 2.

Editorial board:

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editor of present issue:

Balázs Varga

Proofreader:

Vanda Cseh

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.

Tel.: 06-20-483-2523

(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Hungarian Historical and Adventure Films

- 6 Introduction to the Hungarian Historical and Adventure Films issue
- 8 *Róbert Nagy: Journey to the Stars of Eger. The Making of Men and Banners (1965) and The Last Nabob (1966)*
- 22 *Ádám Paár: Folk Heroes on the Screen. Robin Hood and the Captain of the Tenkes*
- 30 *Zoltán Peterecz: Frontier in the Western. – in Hollywood and in Hungarian Cinema*
- 40 *Patrik Mravik: De-heroized Pasts. Satirical Narration in Historical Films in Hungary*
- 52 *Márk Záhonyi-Ábel: Masters and Disciples. Roles and Points of Connection in The Exam (2011) and The Game (2022)*
- 68 *Attila Benke: Heroes of the East. Attempts to Create a National Myth in Contemporary Hungarian Historical Films and Series*

Book Review

- 82 *Katalin Turnacker: Classics of Hungarian Film History in German. Bühler, Daniel – Hilfenhaus, Dominik – Krause, Stephan (eds.): Klassiker des ungarischen Films. Marburg: Schüren Verlag, 2019*
- 87 **Authors**

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by Impressio-Correctura Ltd.

ISSN 1416-8154

