

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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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”.<sup>4</sup>

Az elbeszélői nézőpont meghatározottságának és a múlt jelenre vonatkozó kulturális funkcionak kiemelésével mára a történelmi filmek kapcsán is konszenzusosnak számít, hogy azok elsősorban nem az ábrázolt korszakot, hanem készítésük idejét világítják meg,<sup>5</sup> 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 lényegükönél fogva tragikusak, komikusak vagy epikusak [...], vagy az egész csak azon múlik, hogy milyen szempontból látjuk az eseményeket?”<sup>6</sup> – 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-

mészetéről, az elbeszélés révén milyen logikai rendszerbe helyezik – akár kimondatlanul is –, meghatározza, hogy milyen célt, funkciót kapcsolnak hozzá.<sup>7</sup>

Az elbeszélés által megformált történelem természetét a narratológia számos aspektusból vizsgálta.<sup>8</sup> Hayden White *Metahistory* című emblematikus munkájában világított rá, hogy a tények és a valóság ígészetében 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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 történetírói 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.<sup>11</sup> Így a történelem által tanított igazságok is legfeljebb melankolikusak lehetnek, nem sugallnak a reménytelen jövőbe mutató tanulságokat.<sup>12</sup>

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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> A kigúnyolás, ócsárolás dialektikájához tehát a romlott, régi elutasítása mellett a megújulás feletti örvendezés szolgáltatta a társadalmi-kulturális dimenziót.<sup>17</sup>

A különböző értékű 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.<sup>18</sup> 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 történelemtént, lehetséges alternatívák nélkül, amelyek jellemzően a klasszikus dramaturgiai formákat követik.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

## 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 satirikus 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 satíra és – elsősorban – a vígjáték formanyelve, másrészt a legtöbb történelmi – vagy múltban (is) játszódó – film esetében inkább satirikus vonásokról, mintsem általánosan satirikus 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 satirikus 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 (új)fént 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 rákérdeznak 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 satirikus 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 satirikus 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 satirikus vonásokat, de ez a szemlélet áthatja a film teljes elbeszélés módját. Másrészt ezek nem csupán a múlt egyes eseményeinek és motívumainak satirikus olvasatát nyújtják, de egy – white-i fordulattal élve – metaszinten, a történelem elbeszélhetőségének vagy éppen elbeszélhetetlenségének problémáira is a satíra, ironia eszközével reflektálnak.<sup>22</sup>

### 1. A történelem zárt és koherens világainak satirikus 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 satíra 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 satíra sem kerülte el a lehetőséget. Máriássy Félix *Imposztorokja* (1969) a magyar szélsőjobboldal satirikus 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 Pongáczi 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 satirikus 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,<sup>23</sup> és végkicsengésében sem mutat fel egyértelműen reményteli al-

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

23 Az adaptációra vonatkozóan lásd: Török: *A satíra 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 tabuit, 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 helyzetait állították pellengérré. Ide tartozik *A tizedes meg a többiek*, valamint *A tanú* is.<sup>24</sup>

## 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,<sup>25</sup> 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 sírlelket 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 légtörének „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.<sup>26</sup> 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”.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup>

Petőfi szerepe ugyanakkor nemcsak a hivatalos emlékeztetpolitikáé színpadán tűnhetett obskúrussá, de a pedagógia megközelítése vagy a kulturális emlékezet fontos részét képező iskolai megemlékezések sem csökkentették ezt a bizonytalanságot.<sup>29</sup> 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?”.<sup>30</sup> 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”,<sup>31</sup> amire a kultuszteremtésben jelentkező „túlhasználat” is ráerősít: „Petőfit saját szobra takarja el: azelőtt a patetikusan szónokló, esküre emelt kezű; ma a vékonypénzű forradalmár.”<sup>32</sup> Míg Csoóri Sándor szerint éppen a megalkuvó korszellem idegenítette el a költőt, amennyiben „nem Petőfi lett időszerűtlen, hanem mert mi vagyunk. Mi, jólnevelt utódok, beszűkültek, sebtapasszal leragasztott vezuvszajúak, mással s magunkkal kiegyezők.”<sup>33</sup> 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 emlékeztetpolitikára 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.”<sup>34</sup> 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.”<sup>35</sup>

### 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.<sup>36</sup>

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 összemosódik az elbeszéléssel, a szándékos anakronizmusok itt már a fiktiiv 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 összjöjjön 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 lepartment 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 hazatalalásról, az otthonteremtésről szól.”<sup>37</sup> A történelemhez képest immár többet mond az (alternatív) történelmi elbeszéléstől. 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, szándékoltan 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 rendezővel 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.”<sup>38</sup>

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.”<sup>39</sup> Ahogy nincs biztos viszonyítási pont a múlt és jelen között, olyannyira értelmetlenné válik a kauzalitás, a linearitás vagy gyökerkeresés a távoli múltban,<sup>40</sup> és válik parodisztikussá a két hős igyekezete, hogy megváltoztassa a mohácsi csata, egyben a magyar történelem menetét.<sup>41</sup>

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.<sup>42</sup> „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.”<sup>43</sup>

#### 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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> *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.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> 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**

**Kránicz Bence**



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

napvilág kiadó