

Hol vannak a pesti srácok filmjei?

Az 1956-os forradalom és szabadságharc a rendszerváltás utáni magyar filmekben

A tanulmány a rendszerváltás hajnalán és az 1989 után készült élesezereplős játék- és dokumentumfilmek főbb tendenciáit tekinti át, néhány kisjáték- és rövidfilmes példával kiegészítve, amelyek híven tükrözik azt a problémát, hogy még a Kádár-rendszer összeomlása után sem tudott kialakulni egységes társadalmi konszenzus a hatvanöt évvel ezelőtti októberi eseményekről, ami meggátolta, hogy 1956 populáris filmmítoszok alapjává váljon. Holott 56-ot lehetne a nemzeti tragédia mellett nemzeti hősoket és hőstetteket is magában foglaló, közösség-szervező, nemzeti identitást erősítő történetként is értelmezni, amelyre minden magyar büszkén tekinthetne, akár a honfoglalásra, az istváni államalapításra vagy az 1848–1849-es forradalom és szabadságharcra. A cikk elemzései elvezetnek néhány lehetséges válaszhoz a kérdésre, hogy 1956-ból miért nem nőhetnek ki populáris (film)mítoszok. A tanulmány 1956-os filmek kezeli azokat az alkotásokat, amelyek az 1956. október 23. és november 4. közötti intenzív két héttel, vagy a megtorlások és disszidálások tükrében a forradalommal és szabadságharcra foglalkoznak. Nem tekintem 56-os filmeknek azokat – mint például Szabó Istvántól *A napfény íze* (1999), Kocsis Tibortól *a Magyarok a Barzáért* (2014), Fekete Ibolyától *az Anyám és más futóbolondok a családból* (2015) vagy Gyöngyössi Bence *A feltalálója* (2020) –, amelyekben 1956 pusztán egy nagyobb volumenű történet epizódjában jelenik meg, nem pedig központi témaként.¹

1956 emlékezete 1957-től 1989-ig

Az 1956-os forradalom és szabadságharc nemcsak a rendszerváltó demokratikus ellenzék fontos hivatkozási alapja

lett, hanem a Kádár-rendszer uralkodó ideológiájává, „alapító mítoszává” is vált, hogy 1956 „ellenforradalom” volt.² A Kádár-korszak nem 1956. november 4-ével, hanem 1957. május 1-jével kezdődött el, mivel közvetlenül a szovjet beavatkozás után még sokáig folytak a harcok, és a „szabadság két hete” alatt alakult munkástanácsok egyszerűen nem ismerték el a szovjet hadsereg által erőszakkal hatalomra juttatott Forradalmi Munkás-Paraszt kormányt.³ Tárgyalások útján tehát nem lehetett megszüldíteni a rendszert, így az elnyomó rezsim megkezdte a véres megtorlásokat, ennek eredménye lett az 1956. december 8-i salgótarjáni sortűz, amelyet a több ezer tüntetőre zúdítottak a karhatalom fegyveresei, miután azok munkástanácsi vezetők szabadon bocsátását követelték. Matúz Gábor játékfilmje, a *Nincs kegyelem* (2016) ezt rekonstruálja. A „kádári kiegyezés”, azaz az „életszínvonal-alku” csak az 1960-as évek elején jött létre, de Kádár 1957. május 1-jén, a budapesti Hősök terén elmondott beszédében fektette le az alapjait. Az 1956. november 1-jén elhangzott rádióbeszédében még a forradalmat és a forradalmárokat éltető, a Nagy Imre-kormányban államminiszteri posztot betöltő kommunista diktátor a következő év munkaünnepén lépett először nyilvánosság elé. A több tízezres tömeg előtt szögezte le, hogyan kell értelmezni 1956-ot: imperialisták által szított és támogatott „ellenforradalom”, amely a Magyar Népköztársaság társadalmi rendje ellen irányult, nem munkások, hanem a régi, úri Magyarország képviselői szervezték, hogy viszszerterjenek, a szovjetek éppen az ország függetlenségét hivatottak biztosítani, Nagy Imre és társai pedig árulók.⁴ Mint arra Gyáni Gábor is rávilágított, az 1956-os forradalom és szabadságharc kádári kollektív emlékezetét nem

¹ Mivel a tanulmány a filmes fősodor főbb tendenciáit igyekszik kimutatni, az animációs és a kísérleti filmek nem képezik az elemzés tárgyát, még ha Kiss István *Töredékek 1956-ja* (2006) és Halász Péter *Hermine névű – Szellemjárása* (2006) érdekes adalékkal szolgálnak is 1956 reprezentációjához. Ugyanígy nem taglalunk számos, a forradalom és szabadságharcra reagáló, Magyarországon kívüli megmozdulásokat feldolgozó dokumentumfilmet sem, például *Varjúroptetés – 1956 Bukarestben* (Fischer István, 2006) és *Az otthon maradtak* (Maksay Ágnes, 2006).

² SZABÓ Miklós: *A klasszikus kádárizmus = Rubicon*, 1998, 8. sz., 12–18.

³ SZAKOLCZAI Attila: *Az 1956-os forradalom és szabadságharc*. Bp., Kossuth, 2010

⁴ A Kádár-beszéd itt olvasható: https://munkas.eoldal.hu/cikkek/kadar-janos-beszedei/kadar-janos-beszede-a-hosok-teren-1957_-majus-1-en.html

egészen az össznépi felejtés vagy amnézia jellemezte, hanem kifejezetten „forró” volt, nagyon is benne volt a köztudatban. Amellett, ha tényferdítések mentén is, a hivatalos tankönyvekben volt róla szó, családok, kis ellenzéki közösségek ápolták 56 emlékét, a vele kapcsolatos tabuk és elhallgatások, félinformációk pedig csak erősítették misztikusságát, sőt mitikusságát.⁵

A „kádári kiegyezéssel” párhuzamosan kibontakozó modern magyar film vagy magyar új hullám is ebben a szellemben érkezett 1956-ról. Az aczéli „3 T” által meghatározott kultúrpolitika szerint kívánatos volt, hogy a magyar filmrendezők megnyilvánuljanak a közelmúlt és a jelen társadalmi-politikai kérdéseivel kapcsolatban, tehát folytassanak párbeszédet a hatalommal, sőt óvatos társadalomkritikát is megfogalmazhatnak. Már csak azért is, hogy a Nyugat számára legyen meg a látszat, hogy a Kádár-rendszer demokratikus, teret enged a szabad véleménynyilvánításnak. Cenzúra persze létezett, és 1956 mint forradalom bemutatása valójában tabunak számított, így a magyar filmrendezők jellemzően két stratégiát választottak annak ábrázolására.⁶ Egyrészt a közelmúlt eseményeivel foglalkozó analitikus történelmi filmek jellemzően egy-egy epizódot szenteltek az 56-os eseményeknek, amelyeket személyes vagy családi drámák katalizátoraként ábrázoltak (Fábri Zoltán: *Húsz óra*, 1965; Szabó István: *Apa*, 1966; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1967). Ám, mint arra Gelencsér Gábor is rávilágított, ezek az alkotások következetesen szembementek a kádári felejtéspolitikával, és formaszervező elvvé tették magát az emlékezést (például az időrendfelbontással, vagyis jelen és múlt történéseinek párhuzamba állításával). Herskó János a *Párbeszéd*-ben (1963) még odáig is elmerészkedett, hogy csak a háttérben, de megmutatta a november 4-én Budapest utcáira benyomuló szovjet tankokat, velük kontrasztban pedig visszavágott az 1945-ös, koncentrációs tábori képsorokra, amelyeken a táborban raboskodó főhős nő még valóban felszabadításként élte meg a Vörös Hadsereg drótkerítéseket áttörő harckocsijainak érkezését.⁷ A másik stratégia a parabolikus-allegorikus filmek készítése volt: Jancsó Miklóstól a *Szegénylegények* (1966), Kósa Ferenc-től az *Ítélet* (1970), Sára Sándor *80 huszára* (1978), Szomjas György *Rosszemberekje* (1979) vagy a rendszerváltás évében bemutatott *Vadon* (1989) András Ferenc-től a magyar történelem korábbi eseményeit (jellemzően az

1848–1849-es forradalom és szabadságharcot) használták fel ahhoz, hogy 56-ról és a Kádár-rendszerrel indirekten, mégis őszintén és kritikusan nyilatkozzanak meg.⁸

A rendszerváltás környékén és 1989 után a parabolikus-allegorikus fogalmazás okafogyottá vált, hiszen maga a pártállam is revideálta 1956-ot mint ellenforradalmat, az egykori államminiszter és a Politikai Bizottság tagja, Pozsgay Imre „népfelkelésnek” nevezte, a demokrácia korszakában pedig legfeljebb csak a pénzhiány szabhatott gátat a filmrendezőknél, a politikai cenzúra már nem. Az analitikus történelmi filmek készítése viszont folytatódott, ám ezek már kendőzetlenül bemutatták mind a Rákosi-diktatúra, mind a Kádár-rezsim kegyetlenségét. Az 50-es évek játékfilmes hullámával párhuzamosan, a 70-es évek végén és a 80-as években kibontakozó, interjúalapú történelmi dokumentumfilmeket ugyanez az attitűd jellemezte: a három évtizeden keresztül elhallgatott, elferdített tényeket hozták a lehető legdirektebb módon a felszínre. Azaz a rendszerváltás a filmművészetben is elválaszthatatlanná vált 1956 emlékezetétől. Az 1989 táján és az 1990-es években készült játékfilmeknek és dokumentumfilmeknek közös jellemzője, hogy egyrészt gyász munkát végeznek: felelevenítik a méltatlan módon mellőzött hősokeket, mártírokat, másrészt képet festenek az 1963-as „kádári kiegyezés” miatt sokak által máig nosztalgiával szemlélte „puha diktatúra” másik oldaláról, a kegyetlen megtorlásokról, amelyek ismeretében már nem is tűnik annyira „puhának” a diktatúra. Rainer M. János kétféle 56-reprezentációt vázolt fel a 2006-os, az ötvenedik évforduló alkalmából írt szövegében, amelyek rögzülhetnek a kollektív emlékezetben, miután lezárult az emlékezés kommunikatív, azaz az eseményeket vitató, egymással versengő személyes beszámolókból álló szakasza. Rainer szövegében egyrészt az említett november 4. központú történetekről olvashatunk, amelyek a nemzeti tragédiáról, a hősies bukásról, a nemzeti gyászról szólnak. Ide sorolhatók a példaként felhozott játék- és dokumentumfilmek. Az október 23. központú történetekben viszont a győztes forradalom a hangsúlyos, október 23. pedig a bátorság, a merészség, az ifjúság és a szabadság piros betűs ünnepe. A történész tizenöt évvel ezelőtti írásában azt tartotta valószínűnek, hogy az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc emlékezetének mintájára 1956-ról is a két narratíva szintézise fog rögzülni a magyar társadalom kollektív

⁵ GYÁNI Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Bp., Kalligram, 2016, 230–245.

⁶ VARGA Balázs: *Párbeszédnek kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben* = „Hatvanas évek” Magyarországon. Tanulmányok. Szerk. RAINER M. János, Bp., 1956-os Intézet, 2004, 427–446.

⁷ GELENCSEI Gábor: *Politikai ideológia – szerzői poétika. A magyar új hullám ’56-képe* = ’56, te suhanc. Az 1956-os forradalom és szabad-

ságharc magyar játék-, tévé-, animációs és kísérleti filmek tükrében. Szerk. SZÜK Balázs, Debrecen, Debreceni Művelődési Központ, 2017, 213–223.

⁸ 1956 történelmi paraboláiról lásd bővebben BENKE Attila: *A forradalomról virágnyelven. Filmes parabolák és allegóriák az 1956-os forradalomról* = Uo., 197–213.

memóriájában.⁹ A következőkben elemzett filmek jelentős hányada november 4. központú, inkább a hatvanadik évforduló (2006) környékén tűnnek fel nagyobb számban a kettőt ötvöző, illetve október 23. központú alkotások.

1956 és 1989

„Tudtuk, hogy amit mi, Magyarországon tettünk, azzal kivetjük az első téglát a kommunizmus falából” – emlékezett vissza a rendszerváltás szemszögéből Pongrátz András egykori forradalmár az Egyesült Államokban élő és dolgozó Kovács Klaudia és Hules Endre amerikai gyártású dokumentumfilmjében, *A lyukas zászlóban (Torn from the Flag, 2007)*, amely egyértelműen október 23. központú történet, abszolút pozitív végkicsengésű eseményként ábrázolja az 1956-os forradalom és szabadságharcot a rendszerváltás felől. 1989 tehát 1956 törekvéseinek beteljesedése ebben az értelmezésben. Ám Szalay Péter azért is érezte fontosnak, hogy elkészítse az 1989-es határnyitásról, illetve a páneurópai piknikről szóló dokumentumfilmjét, a *Nincs parancs!*-ot (2020),¹⁰ mert ha azt állítjuk, hogy 1956 magyarországi kollektív emlékezetét a megosztottság jellemzi, akkor ez a rendszerváltás esetében még inkább érvényes. A Szalay művében ábrázolt euforikus „pillanatot” (vagyis a szabadság és demokrácia első évét) az embereket gyorsan kijózanító gazdasági és társadalmi-politikai válságok követték (például a privatizáció következtében gyárbezárások és emberek tízezreinek utcára kerülése). Egy friss közvélemény-kutatás szerint a magyar társadalom jelentős hányada több szempontból is kudarként értelmezi a rendszerváltást, és még mindig élénk a Kádár-nosztalgia, minthogy a válaszadók kétharmada szerint 1989 előtt „kiszámítható rend volt és társadalmi béke”.¹¹ Tehát a rendszerváltás alapján Magyarországon semmiképp sem lehet dicsőséges győzelemként értelmezni 1956-ot, mivel a társadalom közel sem pozitívan értékeli 1989-et.

Mindenesetre 1956 és 1989 elválaszthatatlan egymástól, minthogy a rendszerváltó folyamatok éppen 56-tal összefüggésben indultak meg, a köztársaságot pedig 1989. október 23-án kiáltották ki. A demokratikus ellenzék részben azokból az értelmiségiekből szerveződött, akik részt vettek az októberi eseményekben (például Mécs Imre, Vásárhelyi Miklós), vagy küldetésüknek tekintették, hogy igazságot szolgáltatassanak a kivégzett Nagy Imrének, Ma-

léter Pálnak, Gimes Miklósnak és társaiknak. A fontosabb események közé tartozik az 1986 végén, Donáth Ferenc kezdeményezésére megtartott 1956-konferencia, a Történelmi Igazságtétel Bizottságának (1988) megalakulása, a kivégzés évfordulóján, 1988. június 16-án szervezett megemlékezések és demonstrációk a forradalom helyszínein, például a Batthyány-örökmécsesnél és a 301-es parcellánál, ahol jeltelen sírban voltak eltemetve a mártírok. A Pozsgay Imre-féle „népfelkelés” után pedig következett 1989. június 16.: Nagy Imre és társainak újratemetése, ami tulajdonképpen maga a rendszerváltás volt, hiszen győzött a demokratikus ellenzék, kikényszerítette mind a szertartás megrendezését, mind az 1956-os forradalom átértelmezését az MSZMP részéről. A Hősök terén, kétszázazres tömeg jelenlétében megtartott, a televízió által közvetített megemlékezés egyúttal gyászmunka is volt, a megkönnyebbülés és a megtisztulás érzése bánattal, rezignáltsággal vegyült. Rainer M. János szerint egy korszak temetéseként maradt meg a kollektív emlékezetben.¹² A rendszerváltás korszaka és a közelmúlt magyar filmjei is a gyász és a (meg)emlékezés szellemében készültek.

A játékfilmek közül az 1989-es trendek közvetlen előmenye Gárdos Péter keserű satírája, a *Szamárköhögés* (1987) és Kósa Ferenc től *A másik ember* (1988) második része. A *Szamárköhögés* a forradalom eseményeit gyerek-szemszögből követi végig, és annak tragédiáját a kisiskolás főhős, Tomi keserű érési történetével állítja párhuzamba. Tomi számára egy darabig 1956 az iskolaszünet miatt felhőtlen szórakozást és sok csínytevést jelent, ám egyik társa értelmetlen halála (játék közben eltalálja egy puska-golyó) és a film végi, a szovjet tankok által romba döntött Budapest apokaliptikus látványa kijózanítja. Ezek az események indítják el, ha nem is a felnőtté, de az érettebb kamasszá válás útján. Gárdos művének különlegessége, hogy nem Nagy Imre hangján, de az ő szavaival szerepel a híres november 4-i segélykérő beszéd a filmben: az apokaliptikus városkép és ez kérdőjelezi meg a legerőteljesebben a szovjetek mint „felszabadítók” szerepét, továbbá a Kádár-rendszer legitimitását.

A másik ember is keserű, tragikus hangvételű film, amely a harcokban elesett hősök ünnepélyes gyászszerzetésével nyit, és a forradalmárok halálával zárul. Kósa Ferenc rendező, bár szentnek tekintette a forradalmat – ezért sem volt hajlandó a *Tízezer nap* két éves betiltása ellenére az 56-os epizódjában „ellenforradalomként” hivatkozni rá –,

⁹ RAINER M. János: '56-os kérdések = *Múltunk*, 2006, 4. sz., 91–98.

¹⁰ BENKE Attila: *A rendszerváltás nagy generációja. Beszélgetés Szalay Péterrel = Filmvilág*, 2020, 4. sz., 14–15.

¹¹ A Policy Solutions és a Friedrich-Ebert-Stiftung a Závecz Research-csel együtt végzett reprezentatív felmérést 2020 márciusában. BÍRÓ-NAGY András: *A rendszerváltás társadalmi megítélése 30 év után = Új*

Egyenlőség, 2020. május 31. <https://ujegyenloseg.hu/a-rendszervaltas-tarsadalmi-megitelese-30-ev-utan/>

¹² RAINER M. János: *Nagy Imre újratemetése – a magyar demokratikus átalakulás szimbolikus aktusa = A magyar forradalom eszméi. Eltérprásuk és győzelmük (1956–1999)*. Szerk. KIRÁLY Béla, CONGDON, Lee W., Bp., Atlanti Kutató és Kiadó Társulat–Alapítvány, 2001, 240–258.

bevallottan mindenféle fegyveres harcot ellenző, radikális pacifista volt,¹³ akár a film hősei, a vészkorszakban, a nyilasok által megölt idősebb Bojtár Antal és azonos nevű fia. „Sajnos ebből háború lesz, és nagyon úgy néz ki, hogy megint a kalapács és az üllő közé kerülünk” – mondja egy idős férfi a filmben, félelme pedig beigazolódik, hiszen a fegyveres felkelést kemény megtorlás követi. Kósa még a „pesti srácok” mítoszával is leszámol, mert az ifjabb Bojtár vidékről a felkelőknek élelmiszert hozó nagyapját puskákkal megállító kamasz forradalmárokat egyrészt veszélyes, másrészt tragikus sorsú gyerekhadként mutatja be.

A dokumentumfilmek közül hasonló hangvételű *A Dunánál* (Schiffer Pál, 1988) és az *Újmagyar siralom* (Ember Judit, 1989). Schiffer Pál és Magyar Bálint szociológus műve Sára Sándor *Aki magyar, velünk tart* (1993) című alkotását megelőlegezve a vidék forradalmát mutatja be, amelyről még a rendszerváltás után is igen kevés alkalommal esik szó a nagyvárosi események mellett. *A Dunánál* különböző társadalmi státuszú és világlátású embereket szólaltat meg, akik közül a „rendszerhűek” (például Dér László egykori párttitkár, Szemerédi István iskolaigazgató és pártpropagandista), valamint a rendszerrel szembekeverültek (például Taba János egykori tanácstitkár, a helyi forradalmi Nemzeti Bizottság titkára, Kothenz Béla asztalos, az NB elnöke) egyaránt őszintén megnyilatkoznak 1956-ról. Abban mind egyetértenek, hogy a falu, Dunapataj jövőjéért aktívan tenni kell, de az akkori iskolaigazgató vandalizmusként írja le a forradalom eseményeit, sőt kifejezetten félt annak idején, és „második felszabadulásként” jellemzi a szovjetek érkezését. Az idős emberek közül többen (Mádi Kálmán, a pártból kizárt egykori terménybegyűjtő, Körmendi József, a helyi Nemzeti Paraszt-párt hajdani vezetője) pozitívan nyilatkoznak a Kádár-rendszerrel: „Ebben a társadalomban minden becsületes embernek ott a helye” (Mádi); „Itt nemigen van szegénység, nincs koldus, mi a baj?” (Körmendi). Ilyen módon Schiffer műve igen komplex, kontrasztos képet fest 56-ról.

Az *Aki magyar, velünk tart* csurgói története *A Dunánál* címűhöz hasonló ívet ír le, és Sára Sándornál is a film második fele a dunapatajinál még kegyetlenebb megtorlásokra koncentrálna a kényszervallatásokkal, verésekkel, testi-lelki megalázások történeteivel. Sára dokumentumfilmjében is hangsúlyos, hogy akik részt vettek a forradalomban, és maradtak, azok nehezen vagy egyáltalán nem találtak munkát, illetve elvesztették munkahelyüket. Az *Aki magyar, velünk tart* azonban nagyon pozitív hangvételű, kifejezetten optimista mondattal zárul: „56 nélkül nincs most”. Tehát Sára Sándor alkotása a kegyetlen re-

torzió felidézése mellett azt sugallja, hogy ha rövid távon el is bukott a forradalom és szabadságharc, a távoli jövő, így a rendszerváltás szempontjából mindenképp pozitív változást készített elő.



Ember Judit több dokumentumfilmet és sorozatot szentelt a Nagy Imre-csoportnak (*A snagovi gyerekek*, 1987; *Menedékhely*, 1988; *A misszió*, 1999), ám mind közül a legkülönlegesebb és talán leghatásosabb az 1989. június 16-i rendszerváltó gyászszertartáshoz szorosan kötődő *Újmagyar siralom*. A háromórás film a klasszikus, interjúalapú történelmi dokumentumfilmeketől eltérő módon, direct cinema stílusban készült: Ember kamerája a mártírok maradványainak exhumálását követi végig (majdnem) valós időben, a 301-es parcellánál, a rákoskeresztúri temetőben. Egyszerre felemelő és végtelenül szomorú látvány, ahogy Nagy Imre, Gimes, Maléter és mások megbarnult, földes koponyái vagy drótokkal körbetekert csontjai előkerülnek a föld alól, a hozzátartozók szeme láttára. Nemcsak 56-tal kapcsolatos, hanem azzal szoros összefüggésben lételméleti kérdéseket is felvetnek a kihantolás képsorai. Ennyi maradt az ország függetlenségéért küzdő, jobb sorsra érdemes férfiakból: egy-egy csontdarab és koponya, amelyekről már le-lejárnak az állcsontok. A diktatúra és a megtorlás áldozatainak tetemei némaságukban, pusztán létükkel kiáltottak a hazug, 56 emlékezetét megmászó, elnyomó rezsim „elföldeléséért”. Az eltemetett múlt szimbólumaiként való felszínre kerülésük egyúttal a „kollektív amnézia” végét is jelentette. Érdekes adalék, mintegy kiegészítés a filmhez ifjabb Gimes Miklós műve, az *Anyá* (Mutter, 2002), amely a Svájcba szakadt Gimesné,

A Dunánál
rendező:
Magyar Bálint,
Schiffer Pál,
1987,
fotó: Buray
Zsuzsanna,
NFI Film-
archívum

¹³ ZSUGÁN István: *Művészet és politika vonzásában (Képviselőházi találkozások Kósa Ferencsel) = Szubjektív magyar filmtörténet (1964–1994)*. Szerk. ZALÁN Vince, Bp., Osiris, Századvég, 691–700.

azaz Gimes Lucy történetét meséli el, és ezzel kontrasztban mutatja be a forradalom mártírja mögött az embert.

Gyász, megemlékezés, felelősségre vonás

Az 1989 utáni, november 4. központú filmekben a Szamárköhögéshez, *A másik emberhez*, Schiffer és Ember műveihez hasonlóan a gyász, a megemlékezés és a felelősségre vonás a központi téma, valamint 1956 nemzeti tragédiájának őszinte bemutatása a fő cél. Ha a november 4. központú történetekben meg is jelenik például a külföldi riporterek (András Ferenc: *Hajnaltól meghalnak az álmok*, 1993) vagy a nyugati vöröskeresztes önkéntesek (Dékány István: *Budapesti bevetés*, 1998) hősiességének helytállása, a filmek általában ekkor is a „nagyobb erővel” szembeni tehetetlenségüket hangsúlyozzák. Bereményi Géza a szovjet tankok invázióját a magyarországi amerikai nagykövetség perspektívájából bemutató *Szabadság tér 56* (1997) című alkotásából egyenesen süt a tehetetlen düh, és Washington passzivitása rendíti meg a diplomátakat.

A Szamárköhögéshez hasonlóan Cantu Mari *Rózsadombja* (2004), Erdőss Pál *Budakeszi srácokja* (2006), Csicskár Dávid *Uchebnikje* (kisjátékfilm, 2016) és Szabó Szonja *Partizánokja* (kisjátékfilm, 2016) is gyerekek és kamaszok szemszögéből mutatja be 56 eseményeit. Az *Uchebnik* kivételével mindegyik tisztán november 4. központú történet, amelyekben a gyerekek a forradalom, majd a szabadságharc bukásával szembesülve válnak kényszerűen, túl korán felnőtté. Hőseik viszonylagos idillben, elszigeteltségben élnek, de a *Rózsadomb* Pankája és Miksája a leginkább, akiknek szülei a Rákosi-kormány tagjai, a rendszer kedvezményezettjei, ám a kemény diktatúra paranoid légkörét, majd a forradalom rendkívüli állapotát maguk is megtapasztalják. A kegyetlen világból szinte semmit sem értő vagy észlelő gyerekhősök tulajdonképpen azokat a hétköznapi embereket is szimboli-

zálják, akik legfeljebb közvetetten érzékelték azt a terrort, amely 1956-ban embertömegeket késztetett, hogy utcára vonuljanak, majd fegyvert ragadjanak. Az a mozzanat, hogy eléri őket is a forradalom (*Rózsadomb*) vagy a megtorlás (*Budakeszi srácok*, *Partizánok*) vihara, hasonló ahhoz az első megrázkódtatáshoz, amelyet a felnőttek tapasztaltak, amikor ismerősüket vitte el az ÁVH vagy lesöpörték a padlásukat. Ezeknek a filmeknek a szereplői viszont nem jutnak el a cselekvésig, passzív szemlélői vagy elszenvedői a történeteknek, így sem hőskökké, sem mártírokká nem válhatnak. Hasonló probléma jelenik meg az igaz történeten alapuló *Telitalálatban* (Kardos Sándor – Szabó Illés, 2003). Már nem kamasz, csak gyerekes a lottónyertes Béla, aki éppen a forradalom napján, október 23-án akarja átvenni a nyereményét önző módon, mindenáron, nem törődve azzal, hogy az utcára vonultak, akiket csak akadályoknak tekint, az ő szabadságáért is harcolnak, és pénzével akár az ügyüket is támogathatná.

A *másik ember* nyomvonalán halad *A halálraítélt* (Zsombolyai János, 1990), amelynek értelmiségi főhőse, Gergő Ferenc már a halálsoron vár kivégzésére, cellájában tépelődve réved vissza a forradalom eseményeire, amelyekbe ő annak ellenére is csak belesodródott, hogy barátja és munkatársa, Wágner Sándor koncepciójára pere és meggyilkolása mélyen megrendítette. Hasonló módon, „november 4. perspektívájából”, azaz a megtorlások felől visszaemlékezve mutatja be 56-ot Makk Károly a *Magyar rekviemben* (1990), amelynek a Cserhalmi György által megformált, bebörtönzött, akasztására váró hősné keresztlánc hiába jelenik meg a „pesti srácok” és a hősiesség utcai harcok toposza, a flashback szerkezet és az álomszerű, stilizált képi világ miatt a barikádok szinte soha nem létezett fantáziavilág részeként jelennek meg. Makk művében a jelen valósága a pokolnál is rosszabb, így van, aki meg sem várja a bitófát, és öngyilkos lesz. *A halálraítélt* Gergője kegyelmet kap, de ez életfogytiglani börtönbüntetést jelent, másrészt kihirdetésének pillanatát szürreális vízióként jeleníti meg: az emberi beszéd eltorzul, az örjítő zaj és fülsértő zene uralkodik el a hangszávon, a háttérből beszűrődő erős fény pedig majdnem kitéríti a képet.

Hősmítosznak nincs helye Mészáros Márta önéletrajzi ihletésű *Napló* trilógiájának (*Napló gyermekeimnek*, 1984; *Napló szerelmeimnek*, 1987; *Napló apámnak, anyámnak*, 1990) záró epizódjában. A *Napló apámnak, anyámnak* nemcsak a forradalom, hanem egy egész eszme és rendszer bukását mutatja be a hithű, a Horthy-korszakban illegális kommunistaként működő János kivégzésével. Az 50-es években saját elv- és bajtársa, Magda által bebörtönzött, majd 1956-ban a rendszer ellen harcoló férfit ugyanaz a Jan Nowicki játssza, aki a főhősnő, Juli édesapját: az apa a sztálini terror áldozatává vált a Szovjetunióban. Ezáltal Mészáros párhuzamba állítja az édesapa és a Juli számára

A halálraítélt
rendező:
Zsombolyai
János, 1989,
fotó:
Bécsi Imre,
NFI Film-
archívum



pótapa János tragédiáját, így a két elnyomó rendszert, a sztálinista kemény diktatúrát és az 56-ot megtorló kádári diktatúrát.

A Mészöly Miklós regényéből készült *Pannon töredék* (Sólyom András, 1998) is csak néhány epizódot szentel a forradalom romantikus mítoszának. Az egyikben Léna, a magyar felkelésben aktívan részt vevő bolgár egyetemista lány és Péter, az eseményekbe csak a Léna miatti szerelme okán belesodródó magyar fiú heves szeretkezésbe kezd, amikor meghallják Nagy Imrének az ország függetlenségét kinyilvánító, euforikus beszédét. A szabadságot és a szerelmet látványosan összekapcsoló jelenettel kontrasztban a zárójelenet a szexualitást és a megtorlást köti össze. A láncra vert Pétert előbb szexuálisan felizgatja az ÁVH gépiprónője, majd szöveget ver a nemi szervébe, hogy kicsikarja belőle a Lénát terhelő vallomást. Sólyom András műve a kádári felejtéspolitikát is felvázolja a végső feliratban: bár a főhős 1963-ban amnesztiát kapott, a továbbiakban hallgatnia kellett a történetekről.

Hintsch György dokumentumfilmje, az *Irgalmatlanul* – *Mansfeld Péter* (1994) és Szilágyi Andor játékfilmje, a *Mansfeld* (2006) egyaránt a megtorlás felől közelít 1956-hoz, illetve az egykori Széna téri „pesti srácokhoz”, a címszereplőhöz és barátaihoz. Mansfeldék nem is forradalmi tevékenységük, hanem azt követő „balhéjuk” (túszul ejtettek egy rendőrt, elloptak egy autót) miatt kerültek a hatalom látóterébe, így bíróság elé. Az *Irgalmatlanul* történetében az életben maradt barátok (Egei Attila, Holecz István, Blaski József) és az egykori védőügyvéd, Gárgyán Tibor visszaemlékezései, a *Mansfeld*-ben maga a kibontakozó drámai cselekmény rajzolja fel Mansfeld Péter alakját, akinek halálát egyaránt értelmetlennek mutatja be mindkét alkotás. A játékfilm főszereplője inkább passzív, az eseményekkel sodródó, a börtönben és a kihallgatások során testileg-lelkileg megkínzott antihős, akinek kivégzése azon múlik, hogy kegyelmi kérvényével 1959. március 21-én, a Tanácsköztársaság kikiáltásának negyvenedik évfordulóján nem foglalkoztak. A dokumentumfilmben Gárgyán és társai szerint is Péter vakmerő, meggondolatlan, szinte még gyerek volt, aki fel sem fogta, hogy a bíróság előtti pimaszságával és bátor kiállásával csak ront a helyzetén. Tehát Hintsch és Szilágyi művei hős helyett áldozatként, ellentmondásos karakterként ábrázolják Mansfeldet, kísérletet sem tesznek arra, hogy a „pesti srácok” mítosza szellemében klasszikus, cselekvő hőssé éleljék.

A rendszerváltás kritikusai szerint azért is csalódáskeltő, ami 1989 után történt, mert nem volt komoly elszá-

moltatás, azaz nem vonták felelősségre (kellő mértékben) a bűnösöket. Néhány filmben ez is központi motívummá válik. Erdélyi János és Zsigmond Dezső többszörösen díjazott dokumentumfilmje, a *Vérrel és kötéllel* (1989) az 1956. október 26-i, mosonmagyaróvári sortűz bűnöseit és túlélőit, illetve áldozatainak hozzátartozóit szembesíti egymással. A határ menti laktanyához vonult, tüntető civileket (diákok, munkások) kegyetlenül, nemcsak géppuskákkal, hanem gránátokkal is lemészároló katonák és parancsnokok, Dudás István százados egyaránt megjelennek Erdélyiek művében. Utóbbiak megszólaltatása révén a néző betekintést nyer a hatalom pszichológiájába, így lehetséges magyarázatokat kap arra, hogy miért hallgatták el harminc éven keresztül 1956 tragédiáit. Van, aki nem tanúsít megbánást, mást máig gyötört a bűntudat, és elcsukló hangon emlékezik vissza, míg Dudás többnyire tagad, amikor egy lakossági fórumon szembesítik azzal, hogy karmozdulatával adott jelt a tűzparancsra. Azon túl, hogy Erdélyi és Zsigmond dokumentumfilmje elősegíti a trauma feldolgozását, előrevetíti az 1989 utáni korszak fő problémáit: a bűnösök felelősségre vonásának kérdését annak tükrében, hogy egymással vitatkozó diskurzusok és visszaemlékezések határozzák meg 1956 emlékezetét.¹⁴

Skrabski Fruzsina és Novák Tamás nagy visszhangot kiváltó dokumentumfilmjében, a *Bűn és büntetlenségben* (2010) felkeresték az 1956 utáni megtorlások egyik főszereplőjét, Biszku Bélát, az 1957 és 1961 közötti belügyminisztert, aki a rendszerváltás után évtizedekig szabadon, békében élt egy magyarországi kis faluban, amíg a film hatására feljelentést nem tettek ellene, amelynek eredményeként bíróság elé kellett állnia. Biszku élő példája volt annak, hogy a rendszerváltás legfeljebb csak részben, a politikai hatalom szintjén ment végbe Magyarországon, a fejekben viszont nem, hiszen ahogy az egykori ortodox kommunista politikusnak nem okozott álmatlan éjszakákat, hogy koncepciók révén elítélt emberek ezreit küldte a halálba, úgy a körülötte élőknek sem volt gondja azzal, hogy a kommunista diktatúra egyik legelkötelezettebb híve büntetlenül élte életét húsz évvel az államszocializmus összeomlása után is. A provokátorok szerepét nyíltan felvállaló alkotóknak sem sikerült fő céljukat elérniük, hogy Biszku Béla beismerje bűnösségét, viszont a dokumentumfilm ráirányította a figyelmet arra, hogy az 1956-tal és a Kádár-rendszerrel kapcsolatos kollektív felejtés még a 2000-es évek végén is jellemző volt a magyar társadalomban, ami csak nehezítette az 1956-tal kapcsolatos konszenzus kialakulását.

¹⁴ A témával tovább foglalkozik, és a felelősségre vonást már a címében is hangsúlyozza: *...a gyilkosokat néven nevezni!* (dokumentumfilm, rendezte JUHÁSZ László, 2007).

A bűnösség kérdésével foglalkozik Bernáth Szilárd kisjátékfilmje, a *Szabadok* (2019) is, amelynek hitében megíngott ÁVH-s főhőse, Antal november 4-én a szovjetekkel tér vissza a fővárosba, ám ébredező lelkiismerete vízióként uralkodik el a filmen, amikor egy forradalmár esik a fogásába. Bernáth musicallé érleli a *Szabadokat*, amelynek ironikus dalszövegei, illetve az utca emberéből átváltozott énekesei gyilkolásra buzdítják Antalt, aki akár hőssé is válhatna, és lehetné a fegyvert. Ám gyávasága és konformizmusa ismét erőt vesz rajta, amikor megjelenik egy szovjet katona: felemeli puskáját, és lelövi eleresztett, fiatal foglyát. Íme, Magyarország tragédiája: amíg az idegen hatalom megszállói jelen vannak, addig nincs szabadság.

56 populáris mítosza felé

A 2006-os, ötvenedik évforduló környékén és azt követően több olyan alkotás készült, amelyek részben vagy egészben október 23. központú történetek, és megkísérelték populáris mítoszá érlelni 56-ot. Litván György definíciója szerint az 1956-os mítoszok az események olyan felfogásai, ábrázolásai, amelyek a forradalom egészére, jellegére vonatkoznak, és a legendákkal szemben tartalmaznak tényszerű elemeket, még ha egyoldalúan vagy túlzásoktól sem mentesen is.¹⁵ A mítoszok ebben az értelemben ugyan nem tekinthetők 56 hiteles forrásainak, ugyanakkor a szellemiségét, a lényegét hitelesen megragadhatják. A mítoszra általában jellemző, hogy (fantasztikus) túlzásokkal él és erősen szimbolikus, mégis szoros kapcsolatban áll a hétköznapi világával, jelképes problémamegoldó funkcióval bír, illetve parabolajellege miatt pozitív példát mutat a jelen embere számára. Mint arra például Richard Slotkin rámutatott, az amerikai vadnyugat történelmét parabolikus-allegorikus történetekké formáló western műfaja is a tényekből kiindulva épít populáris mítoszokat, amelyek példázatjellegük mellett közösség-szervező erővel bírnak, a nemzeti identitást erősítik.¹⁶ Az 1956-os forradalom és szabadságharcnak is vannak olyan mozzanatai, értékei (mint a szabadságvágy, a diktatúrával szembeni hősiesség fellépés, az aktív, cselekvő állampolgári magatartás stb.), amelyekkel politikai pártállástól függetlenül lehet azonosulni, és mitikus történetek alapjai lehetnek. Litván György felsorakoztatott néhány 56-os mítoszt, amelyek a kollektív emlékezet részeivé váltak. Ezek közül a filmesek jellemzően a „pesti srácok” (amely szerint a szabadságharc a diákok és diákkorúak hősiesség helytállása volt), a „tisza forradalom” (amely szerint a mo-

rálisan jó tömeg a morálisan rossz hatalommal állt szemben) és a „forradalmi város” (amely szerint főleg nagyvárosokban folytak a harcok) mítoszákat használják fel.¹⁷

A *Szabadság, szerelem*, *A Nap utcai fiúk*, a *Kolorádó Kid*, a kortárs zsánerfilmek közül *A berni követ* (Szász Attila, 2014) és a *Trezor* (Bergendy Péter, 2018), valamint az *Uchebnik* a november 4. központú történetekénél egyaránt klasszikusabb, azonosulásra alkalmasabb hősöket vonultat fel, akikből éppen azért válhat vagy válhatna mitikus hős, mert a romantikus szabadságeszményért halált megvető bátorsággal küzdenek. A két végetet a *Szabadság, szerelem* és *A Nap utcai fiúk* képviselik: az előbbi megerősíti, az utóbbi lerombolja a hősmítoszt, amelyet felépített a cselekmény folyamán. Goda Krisztina műve a klasszikus hollywoodi történetmesélés elvei szerint készült, forgatókönyvét többek között a magyar származású profi, Joe Esterhas írta. Vízilabdabajnok hőse, Karcsi szeme előtt két, fontos cél lebeg: sportban és szerelemben is sikeres akar lenni. A cselekmény kritikus pontján döntenie kell, hogy a sportot vagy a szabadságharcra összeronódott szerelemet, azaz a forradalmár egyetemistát, Vikit választja-e, és el is veszíti az utóbbit, amikor az előbbi mellett teszi le a voksát, mégis a győzelemével ér véget a film. A *Szabadság, szerelem* alkotói ugyanazt a stratégiát választották, mint a szintén az 1956-os melbourne-i olimpiai magyar–szovjet vízilabdameccset feldolgozó amerikai dokumentumfilm, *A szabadság vihára* (*Freedom's Fury*, Colin K. Gray – Megan Raney, 2006) készítői: a sporteseményről, és nem a november 4-ével kezdődő megtorlással zárták le a filmet. Azaz a szovjetek hiába tiporták el a magyar szabadságot, a vízilabdázó hazafiak a medencében revansot vettek.

A *Nap utcai fiúk*ban saját kamaszkori 1956-os élményeit is felelevenítő Szomjas György tulajdonképpen megcsinálta Goda Krisztina hollywoodi típusú filmjének az antitézisét. Szomjas műve is a szabadság és szerelem jegyében készült, e motívumok mentén mégis a november 4. központú történetek felé jutott el. A rendező a rá jellemző, „roncsolt” képi stílusban, klipesztetikával, korabeli populáris zeneszámokat és zenei motívumokat felhasználva teremti meg a „pesti srácok” mítoszákat. Hősei sokkal autentikusabbak, mint a *Szabadság, szerelem* inkább amerikainak tetsző, kétdimenziós karakterei, ám a szabadságharcos fiatalok egységét éppen a szerelem bontja meg, ez katalizálja a mítoszrombolást is. A Corvin mozit védő Gábor, Totya és Juli között alakul ki szerelmi háromszög a cselekmény során: Juli elvileg Totya, a fel-

¹⁵ LITVÁN György: *Mítoszok és legendák 1956-ról*. Bp., Országos Széchényi Könyvtár, 1956-os Intézet és Oral History Archivum, 2000 http://www.rev.hu/ords/f?p=600:2:::P2_PAGE_URI:kiadvanyok/szovegek_evk2000/litvan

¹⁶ SLOTKIN, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman, University of Oklahoma Press, 1998, 1–25.

¹⁷ LITVÁN: i. m. (2000)

kelőket vezető fiatal férfi barátnője, gyakorlatilag azonban Gábor felé húz már a szíve. Gáborból válhatna önfeláldozó, klasszikus hős, aki a bajtársiasság és a barátság jegyében hátralép. Ám ezt nem tudja megtenni, inkább passzívvá válik dühében, miután Totyával összetűznek, és túl későn aktivizálódik újra, hogy ha megmenteni nem is tudja a társait, de velük együtt haljon hősi halált. Szomjas György fokozatosan lebontja a „pesti srácok”, a „forradalom tisztasága” és az összetartás mítoszáit a szerelem, az önös érdekek és az emberi gyarlóság felől, és eljut oda, ahová a *Szamárköhögés* vagy a *Budakeszi srácok* is: hős helyett passzív, szemlélődő, rezignált antihőssé avatja Gábort, és azt állítja, hogy korántsem volt képes mindenki hőssé válni, aki részt vett az eseményekben. A bosszúfilmként működő *Kolorádó Kid* is hasonló ívet ír le. Kielégítő revanssal ér véget – Kreuzer Béla, a bebörtönzött forradalmár szabadulása után a besúgóján áll sikeres bosszút –, de a bosszú keserűes, mivel az államszocializmus így is elvett az életéből húsz évet.

A Köbli Norbert forgatókönyveiből készült *A vizsga* (Bergendy Péter, 2011), *A berni követ* és a *Trezor* is populáris bűnügyi műfajok (thriller, kémfilm) keretei között dolgozták fel 56-ot és a megtorlást. Az 1957-ben játszódó, egy ügynök próbatételét bemutató *A vizsga* és az 1959-es svájci nagykövetségi túsdrámát fikciósító *A berni követ* is inkább november 4. központú történet, még ha az utóbbi hősnek is láttatja a mártírhálalt halt, illetve bebörtönzött túszejtőket. Viszont a szintén igaz történetet feldolgozó *Trezor* október 23. központú: egykori betörő hősét, a börtönben raboskodó kommunistát, Beck Jánost indítja el a megigazulás útján 1956 novemberében. Beck a börtönben még az ellenforradalmi olvasat híve, azonban a hatalom megbízására bejut a belügyminisztérium kompromittáló dokumentumokat tartalmazó trezorjába, ahol egy forradalmár, Iványi bujkál. Bergendy Péter művében a forradalom romantikus mítoszával, másfelől a kommunista diktatúra valóságával szembesül a főhős a felkelő beszámolóiban, így átalakul a világszerű. Pálfordulása után hozzásegíti a forradalmárt a szabadsághoz, megmeneküléséhez, amelynek révén ő maga is elnyerheti a boldogságot, azaz újra egyesülhet feleségével a szabadulását követően (a Magyarországra évek múlva visszatérő Iványi hozza össze őket). Tehát ha a forradalom és szabadságharc el is bukott, Beck személyes, erkölcsi győzelmet aratott azáltal, hogy feladta a hazug ideológiát és azonosult 56 igazságával.

A falusi közegben játszódó kisjátékfilm, az *Uchebnik* hasonló módon, személyes megigazulás útján érleli populáris mítoszá 56-ot. Hőse, az általános iskolás Bence felsős társát, a lázadó Áront idealizálja, és miatta vesz részt a győztes forradalom híret követő rituális orosz tankönyvégetésen. Csicskár Dávid rendező a cselekmény második



felét a de- és remítizálásnak szenteli: lerántja a leplet Áronról, aki a kisebbekkel végezteti el a „piszkos munkát” (a megtorlás alatt, az orosz nyelv visszaállítását követően Bencével akar új tankönyvet lopatni, így megúszni a felelősségre vonást), másrészt, ezzel összefüggésben emeli hőssé Bencét. Tulajdonképpen Bence forradalma a szabadságharc bukása után megy végbe azáltal, hogy a cselekmény végén, felismerve Áron igazi természetét, nekimegy a nála két fejjel nagyobb fiúnak, a fals bálványának, saját kezébe veszi a sorsát – éppen úgy, ahogy azt a magyar társadalom tette, amikor fegyvert fogott a sokkal erősebb Szovjetunióval szemben.

A külföldön készült alkotásokkal (*A szabadság vihara*, *A lyukas zászló*) szemben a magyar dokumentumfilmekre nem jellemző, hogy 56 eseményeit populáris mítoszá akarják formálni. Pajer Róberttől *A néma tüntetés* (2016) a rendszerváltás utáni első, szabadon választott miniszterelnök, az 1956-os eseményekben aktív szerepet vállalt Antall József és egykori középiskolai (Toldy Ferenc Gimnázium) osztályának 1957-es akcióját persze hőstettként mutatja be. Pajer fiktív, színészekkel eljátszatott jelenetekkel rekonstruálja a lázadó tettet, ami eleve mitizáló, a tényeket és a fikciót vegyítő formai megoldás. A múltat megidéző jelenetek szükségképp játékfilmszerűek, drámai szituációk köré épülnek, a diákok bátor helytállását hangsúlyozzák 1957. október 23-án, amikor testületileg elnémultak az iskola folyosóján. Ám a hősies akciót kegyetlen megtorlás követte ebben az esetben is (Antall elbocsátása, a diákok eltiltása a felsőfokú tanulmányoktól), ami *A néma tüntetés* is végső soron november 4-i történetté avatja.

Az Egyesült Államokban született Pigniczky Rékától a *Hazatérés: Egy szabadságharcos története* (2006), Kékesi Attilától *A forradalom arca – Egy pesti lány nyomában* (2006) és a francia rendező, Julie Sándor *Hol nem volt*

A Nap utcai fiúk
rendező:
Szomjas György,
2007,
fotó: Szilágyi
Lenke

'56-ja (2007) egyaránt oknyomozó dokumentumfilm, amely 1956 hőseinek a nyomában jár. A *Hazatérés* és *A forradalom arca* különösen érdekes alkotás, mert a mítoszokat, illetve keletkezésük folyamatát mutatja be. *A forradalom arca*-ban Balázs Eszter történész és Phil Casoar francia újságíró arra a nehéz feladatra vállalkozik, hogy kiderítsék, mi lett a *Paris Match*-ban, 1956. november 10-én megjelent, október 30-án készült, híres fotón látható fiatal, fegyvert fogó férfi és sebesült arcú nő sorsa. Már a film címe is mintegy mítoszt teremt vagy alapoz meg, hiszen azt jelzi, hogy a forradalmárok a „pesti srácok” toposzának reprezentánsai, akik hősiesen helytálltak az utcai harcokban, így kiérdemelték, hogy 1956 szimbolikus alakjaivá váljanak. A mitikus fotó és a főszereplők háttérét, utóéletét fejt fel *A forradalom arca*, és kiderül, hogy a Gyuri nevű férfi elesett az utcai harcok során, Sponga Júlia, a nő kalandos menekülés és disszidálás után Svájcban, majd Ausztráliában telepedett le. A riportok több perspektívából, olykor egymásnak ellentmondva mutatják be a hol félénkné, hol túl közönségesnek beállított nőt. Az egyik interjúalany azt állítja, Júliának volt fegyvere, de soha nem lőtt senkire. Magyar férje, Stephen Toth viszont így dicsekszik: „Nem magyarokat ölt ő. Oroszokat. Hát mindenki oroszot ölt. Az oroszot nem szerette senki”. Tehát *A forradalom arca* Júlia komplex karakterén keresztül rámutat arra a problémára, hogy a hősmítoszok bizonyos tények kiemelésével, felnagyításával, kiszínezésével, mások elhallgatásával keletkeznek.

Még izgalmasabb Pigniczky Réka testvérével, Eszterrel közösen készített filmje, a 2007-es Magyar Filmszemlén díjazott *Hazatérés*, amely az Egyesült Államokba disszidált egykori katona, Pigniczky „Pige” László 1956-os szerepvállalását vizsgálja. A rendezőnő és testvére gyerekkorában csupa hőstörténetet hallott édesapjuktól: már a forradalom előtt börtönbe került szervezkedésért, majd hősiesen harcolt a végsőkig a szovjetek ellen. Pigniczky Réka a történet valóságtartalmát szeretné megismerni, az édesapját abszolút hősként kezelő Eszter viszont fél az igazságtól, ami kettejük között is konfliktust szít, mivel utóbbi le akarja állítani a kutatást. Még ennél a reakciónál is érdekesebb, hogy Pigniczky László rokonai és bajtársai sorra elzárkóznak lányai érdeklődésétől vagy szűkszavúan nyilatkoznak a férfiről és a szabadságharcról. Jolán, Pige távoli rokona még odáig is elmegy, hogy bűnözőknek nevezi az „ellenforradalmárokat”. „Miért nem akarnak beszélni? Mitől félnek ötven év után is?” – teszi fel a kérdést a rendezőnő. A hozzátartozók, bajtársak részéről a „kollektív felejtés” harmincéves kötelezettsége lehet az egyik lehetséges válasz, míg Eszter részéről a hősmítosz ereje, az apa mint szabadságharcos iránti tisztelet és rajongás gátolja a tényfeltárást. A *Hazatérés* tulajdonképpen exponálja e tanulmányban felvázolt alapproblémát: az 1956-ot

ővező viták és ellentmondások gátolják a mítoszok keletkezését, illetve fenntartását, másrészt nemcsak a rendezőnő, hanem az egész társadalom újra és újra megkérdőjelezi az 56-os mítoszok létjogosultságát. A kutatás pedig nem rombolja le „Pige legendáját”, csak az derül ki, hogy Pigniczky László nem politikai okokból, hanem sikkasztásért ült börtönben, de ettől még hősiesen helytállt bajtársaival a Royal Szállónál, a szovjet katonákkal szemben.

Emlékezés versus mítoszteremtés

Az elemzés alapvetően két tendenciát ért tetten az 1956-tal foglalkozó játék- és dokumentumfilmek történetében. Egyrészt a 2006-os, ötvenedik évfordulóra dominánsak, ha nem egyeduralkodók a november 4. központú történetek, amelyek a forradalom és szabadságharc tragikus végkifejletére és utóéletére fókuszálnak. Céljuk a Kádár-korszak több mint harmincéves ellenforradalmi emlékezetpolitikáját meghaladva bemutatni a tényeket, a diktatúra kegyetlen valóságát, továbbá igazságot szolgáltatni a halálraítelt és börtönbe vetett, meghurcolt hősöknek. Másrészt, főleg 2006 környékétől, évről évre fel-feltűnnek az október 23. központú történetek, amelyek nem ritkán mégis tragikus végkifejletig jutnak el, de alapvető céljuk, hogy a forradalmárok hősies helytállását ünnepeljék, hőstetteket mutassanak be a nézőnek, és így igen közel kerülnek ahhoz, hogy populáris mítosszá érleljék 56 történeteit. A fiatalabb rendezőgeneráció érdeklődik 1956-iránt, mint azt a *Partizánok*, az *Uchebnik* és a *Szabadok* bizonyítják, de a három közül kettő a november 4. központú történetek hagyományát örökíti tovább, és az *Uchebnik* is csak bizonyos értelmezésben tekinthető az egyéni hőstettet ünneplő, pozitív végkicsengésű filmnek. Az 1956-os forradalmat zsánerfilmes keretek között értelmező *Szabadság, szerelem* és a *Trezor* esetében is érvényes ez az állítás.

Mégis mi lehet az oka, hogy 1956-ból eddig nem vált olyan közösségsszervező, nemzeti identitást erősítő, populáris mítosz, mint az amerikaiaknál a vadnyugat meghódításából és a kétségtelenül dicstelen indiánháborúból, vagy az oroszoknál a 1918 és 1922 közötti polgárháborúból és a II. világháborúból? Az 1956-os forradalom és szabadságharc hatvanöt évvel, az azzal szorosan összefüggő rendszerváltás harminc évvel ezelőtt zajlott, a Jan Assman-i kollektívemlékezet-koncepció szerint időben mégis túl közel vagyunk mindkettőhöz. 1956 emlékeztet a külföldre disszidált magyarok életben tartották, viszont a Kádár-korszak három évtizede alatt a hivatalos diskurzus, így az iskolai oktatás is tényferdítésekkel, szűkszavúan nyilatkozott az „ellenforradalomnak” nevezett történelmi eseményről. Ez az 1989 előtti filmeket is érintette, különböző stratégiákra volt szükség, hogy a cenzúrárt

kijátszva az alkotók megnyilatkozhasanak 56-ról. Így a rendszerváltás idején az alkotók fő célja az volt, hogy egyáltalán bemutassák a maguk valójában a történeteket, a sokak által nosztalgiával szemlélt kádári diktatúra kegyetlen múltját (*A halálraítélt, Napló apámnak, anyámnak, Magyar rekviem*), megszólaltassák az áldozatokat és hozzátartozóikat, és szembesítsék a bűnösökkel (*A Dunánál, Menedékjog, Aki magyar, velünk tart*). Hosszú, máig tartó folyamat 1956 valóságának feltárása, amelyben a filmalkotók is aktív szerepet vállalnak a mai napig. Amíg teljes mértékben le nem zárul a folyamat, és nem alakul ki a konszenzus, addig 56 emlékezete kommunikatív emlékezet marad. Assman fogalma szerint ez az emlékezetforma legfeljebb nyolcvan-száz éves történetekre vonatkozik, és a még élő, közvetlen szemtanúk egymásnak gyakran ellentmondó, egymással versengő visszaemlékezései határozzák meg.¹⁸

Hogy a konszenzus kialakulása, azaz 1956 mint a magyarság dicső megmozdulása a kulturális emlékezet részévé váljon, egyértelműen annak is függvénye, hogyan értelmezi az utókor a Kádár-rendszert. Márpedig a Kádár-nosztalgia máig erős, és mint arra Varga László is rávilágított, az 1960-as évek előtti és utáni Kádár-rezsim továbbra is elválík egymástól a kollektív emlékezetben, azaz sokakban nem tudatosul, hogy a nosztalgiával szemlélt jóléti intézkedések ugyanahhoz a hatalmi berendezkedéshez kötődnek, amely illegitim módon, szovjet támogatással, ártatlanok meggyilkolásával jött létre 1956. november 4. után.¹⁹ Nem kedvezett a konszenzus kialakulásának az sem, hogy már a demokratikus ellenzék formálódása idején viták folytak Nagy Imre személye és a forradalom jellege, céljai körül, majd 1989 után a különböző politikai pártok, illetve kormányok saját szájízük szerint (át)értelmezték 56-ot. Azaz a baloldal a reformkommunista törekvések, a jobboldal a „pesti srácok”, az antikommunista tendenciák felől olvasta és olvassa 1956-ot.²⁰ Így a forradalom és szabadságharc bármilyen értelmezése melletti kiállítás esetén megjelenhet a politikai állásfoglalás veszélye, amelyet a hazai filmrendezők inkább elkerülni igyekeznek. Márpedig a populáris hőstörténeteknek jobban ked-

vez a barikádokon harcoló, antikommunista „pesti srác” toposza, mint a reformkommunista változat.

Az 1848–1849-es témájú filmek (*80 huszár, Vadon, Guerilla*, Kárpáti György Mór, 2019) esetében is megfigyelhető, hogy végkifejletük jellemzően keserű, tragikus, és ellentmondásosan mutatják be hőseiket, holott a forradalom és szabadságharc, illetve annak heroikus főszereplői (Kossuth, Bem, Petőfi, aradi vértanúk) már rögzültek a kulturális emlékezetben. Egy 2020-as, reprezentatív felmérés szerint általános vélekedés a magyar társadalom körében, hogy a történelmünk tragikus események sorozatából áll, így a többség inkább negatívan értékeli annak alakulását.²¹ Ezzel a problémával összefüggésbe hozhatók Hankiss Elemér állításai, amelyeket az amerikai és a magyar mentalitás összehasonlításakor tett. Hankiss szerint az amerikaiakra jellemző hőskultusz idegen Magyarországtól, minthogy ennek az az alapfeltétele, hogy a hős higgyen a maga igazában. Ám a „magyar karaktert” éppen a tragikus történelmi tapasztalatok miatt az igazságtalanságérzet definiálja, illetve az a negatív élmény, hogy a kollektív, jobbító szándékú cselekvés rendre nem hozott pozitív eredményt a történelem során, nagyobb erőktől, elnyomó hatalmaktól elszenvedett súlyos vereségeket annál inkább. Ilyen módon általános az önbizalomhiány; a kisszerűség és a jelentéktelenség érzete uralja térségünket. Persze Hankiss Elemér szerint a sorozatos megpróbáltatások is lehetnek pozitív tapasztalatok, amelyekből erőt lehet meríteni, amennyiben a reményt nem ölik ki az emberekből. Ám az államszocializmus hosszú korszaka alatt ezt megtette a rendszer.²² Az 1956-os forradalom és szabadságharc kétségtelenül újabb tragikus végkifejletű esemény, ami a Hankiss által leírt „magyar karaktert” erősíti. Ezért Magyarországról nehéz bármilyen szempontból is olyan, hosszú távon pozitív hatású és dicsőséges megmozdulásként értékelni 1956-ot és eredményét, 1989-et, mint azt az amerikai gyártású *A szabadság vihara* vagy *A lyukas zászló* teszik, még ha a forradalom és szabadságharc két hetének történései és eseményei valóban számos pozitív példával is szolgálnak az utókor számára.

¹⁸ ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999

¹⁹ VARGA László: *Légüres tér, avagy mi volt '56? = Múltunk*, 2006, 4. sz., 125–133.

²⁰ GYÁNI: i. m. (2016), 230–245.

²¹ Trianon 100 MTA – Lendület Kutatócsoport: *Trianon a hazai közvélemény szemében = Trianon 100.hu*
http://trianon100.hu/attachment/0003/2255_trianon_lakossagi_survey_elemzes_final_honlapra.pdf

²² HANKISS Elemér: *Kettős tükör. Az amerikai és a magyar kultúra néhány sajátossága* = Uő: *Új diagnózisok*. Bp., Osiris, 2002, 40–68.