

Hermann Veronika

Ez történt Lellén

A Balaton retorikai alakzatai a Kádár-rendszer nemzedéki filmjeiben

A Balaton kiemelt szerepet tölt be a magyarországi kulturális emlékezetben és társadalmi imagináriusban. A tó mint táj poétikai és politikai célokra való retorikai felhasználása a 19. században, a nemzeti irodalom kialakulásával egy időben kezdődött, azóta pedig társadalmi mítoszok, legendák, közösségi és egyéni anekdoták sorozatai határozzák meg a Balaton reprezentációit a társadalmi térben és a művészeti szcénában. Ebben a tanulmányban a Kádár-rendszer három különböző évtizedében keletkezett film – Sándor Pál *Bohóc a falon* (1967), Jeles András *A kis Valentino* (1979) és Gothár Péter *Megáll az idő* (1981) című munkája – elemzésén keresztül azt vizsgálom, hogyan exponálódnak a felnövéstörténetek népszerű topozsai ebben a sajátos társadalomtörténeti kontextusban, és mi a szerepe mindebben a Balaton retorikai és szimbolikus használatának.

Kulcsszavak: Kádár-korszak, kulturális emlékezet, magyar új hullám, mediális emlékezet, a reprezentáció politikája, társadalmi imaginárius, társadalmi nosztalgia

1. Bevezetés: a táj poétikai funkciója

A Balaton, vagy ahogyan közhelyesen – és nagyképpen – nevezni szokás, a „magyar tenger” a magyarországi kulturális emlékezet és társadalmi imaginárius kiemelt toposza. Nemcsak a nyílt vízhez kapcsolódó klasszikus képzeteket (szabadság, magány, sodrás, kihívás, horizont) hívja elő, hanem egyedi pozíciójánál fogva a nemzeti örökség, a társadalmi nosztalgia, a gyerekkori ártatlanság és a felnövésrel együtt járó szabadság kulturális és mediális közege is. Noha ez a dolgozat nem úgy általában a Balaton-reprezentációk történeti vonatkozásaival, hanem egy viszonylag szűk társadalomtörténeti korszak Balaton-alakzataival foglalkozik, talán érdemes megjegyezni, hogy a tó mai kulturális és társadalmi hatóereje a reformkorban alakult ki, nem függetlenül a nemzeti irodalom, a kulturális és a gazdasági intézményrendszerek, valamint a nyilvánosság új formáinak megjelenésétől. Ezek a képzetek, legendák és egyéniként felismert, de közösségi eredetű anekdoták – sok esetben minden történeti alapot nélkülözve – keletkezésükkor valamiféle politikai vagy gazdasági érdek miatt kialakított retorikai fikciók részeit képezték. A 19. század közepétől a Balaton már nem pusztán adottságként jelenik meg, hanem – több más hazai tájegységhez és természeti képződményhez hasonlóan – a tájhoz poétikai és politikai funkciók kezdenek kapcsolódni. Ez elsősorban a 19. századi „népnevelő” értelmiség stratégiája volt, amelynek segítségével létre lehetett hozni a nemzet fikcióját, a vérségi leszármazáson és a területi együvé tartozáson keresztül pedig a politikai összetartozás (egyszerre vertikális és horizontális) gondolatát.

Az egyik ilyen stratégia abból a feltételezésből indul ki, hogy a nemzetnek térre van szüksége ... A táj poétikai felhasználásának célja a haza beillesztése a nemzet fejlődésének romantikus drámájába, célja pedig, hogy a választott területet „poétikus és történelmi jelentéstartalommal” kell felruházni (Hermann 2020: 33).

A közösség alapja a közös eredet, a közös élmények és a közös terek beépítése a diskurzusba – a Balatonhoz kapcsolódó 19. századi társadalmi mítoszok jelentős része ezt alapozta meg, legyen szó akár a füredi forrás

jótékony egészségügyi hatásáról, Jókai Mór legendás balatoni nyaralójáról vagy a 19. század második felében a tóparti településeket nyárra birtokba vevő polgári réteg szabadidős tevékenységeiről. A 20. századra ez a reformkorban kialakított stratégia a csúcsra járatódott. A Balatonnál elöltött nyarak, a családi, közösségi vagy akár jótékony célú üdülések, kirándulások, sportkalandok és anekdoták, a tóhoz kötődő gasztronómiai és természeti diskurzusok létrehozták azt a rétegzett társadalmi mintázatot, amely rizómaszerűen hálózta be a 20. század magyar társadalom- és kultúrtörténetét, és megteremtette a Balaton retorikai alakzatként történő, sokrétű felhasználásának alapját.

Sándor Pál *Bohóc a falon* (1967), Jeles András *A kis Valentino* (1979) és Gothár Péter *Megáll az idő* (1981) című filmjei nemcsak ezt a sajátos, a Balatonhoz kapcsolódó retorikai és kultúrtörténeti problémát vetik fel, hanem a generációs ábrázolás magyar és nemzetközi hagyományáról és a társadalomtörténetbe ágyazott politikai diskurzus természetéről is polemizálnak. A kádárista államszocializmus három különböző évtizedéből származó három film elemzése követi a magyar filmtörténet kanonikus felosztását, vagyis figyelembe veszi a magyar modernizmus és új hullám alakulását, a cselekvő 1960-as, a csellengő 1970-es és a destruktív 1980-as évekről szóló elképzeléseket, és kettős kontextust teremt: a felnövéstörténetek, a nemzedéki ellentétek hagyománypozíciója mellett az értelmiségi szerepvállalás és a kritikai diskurzus tartalmi, stiláris és formai megoldásaira is koncentrálnak. Fontos kiemelni, hogy ezek az elemzési kísérletek nem filmelméleti, sokkal inkább kontextuális természetűek, és nem kívánnak filmnyelvi vagy elbeszéléstechnikai részletekről újat mondani. Ebben a dolgozatban amellet érvelek, hogy a Kádár-korszak emblematisz nemzedéki filmjeiben a Balaton az *ígéret* illokúciós aktusának retorikai alakzata, egyben az adott korszakok jellegzetes hőstípusának megfelelője is lehet. A filmekben a figurális aktusok megerősítik a különbözőséget, ugyanakkor jelentéstani kontextusban (retorikailag) ki is egyenlítik azt (vö. De Man 2006: 314, 319). A „Balaton” képzete a filmes formanyelv e két funkciójában nyeri el definíciójának lényegét: ha tudja, mit állít, megtévesztően cselekszik, ha pedig nem cselekszik, nem állíthatja, amit tud.

2. Haragban a világgal: a felnövéstörténetek hagyománytörténeti kérdései

Generációs film, *coming-of-age* dráma, nemzedéki közérzetfilm – akárhogyan is nevezzük, a lelki vagy szellemi felnövéstörténeteket középpontba állító filmek a 20. század közepétől kifejezetten populárisokká váltak. A szubzsáner előzményeit – ahogyan általában a népszerű hagyománytörténeti pozíciók esetében – a szépirodalomban találjuk meg, ismertségének alakulása pedig logikusan következik az egyes korszakok társadalom- és médiatörténeti sajátosságaiból. A 18. század végétől nemcsak az olvasási szokások (lásd intenzívbe extenzívbe váltás) vagy az olvasók csoportjai (lásd női olvasók megjelenése) változtak meg, hanem a szépirodalmi műfajok taxonómiája és általában a szépirodalomként értett szövegegyüttes definíciója is. E változásokat részben a nyomtatás technológiai feltételeinek változásai, részben pedig a tudomány új modelljeinek elterjedései generálták. A nyomtatás egyszerűbb és olcsóbb volt, így az egyre több könyv, olvasó és szerző mellett a kialakuló folyóirat-kultúra is kedvezett a prózai történetek, folytatásos regények, tágabban értve pedig az új értelmiségi közegek és társadalmi nyilvánosság alakulásának. Az olvasás funkcióváltása, a szekuláris fordulat és az *ancien régime* utáni tudományosság nemcsak a mindenható isten képzetét választotta le a tudásról, hanem az ízlés és a természetesség kategóriáit is külön kezdte kezelni. Az intézményrendszerek terjeszkedtek, a rajtuk keresztül megszerezhető tudás pedig értékke vált. A nevelődési regények általában az egyéni felnövéstörténetek társadalmi konvenciókba illesztésének morális tanulságaival szolgáltak, könnyen azonosítható és befogadható kódokkal. A 19. század végére a modern nagyváros és a polgári társadalom a korábbiakhoz képest más rítusokat alakított ki az intézményrendszereken keresztül, és a korábbiaknál több társadalmi csoport számára vált mindez elérhetővé – noha a felnövéstörténetek társadalmi nemi meghatározottsága alapvetően maskulin, ahogyan erre majd a *Megáll az idő* kapcsán kitérek. A 20. század folyamán az utazás technológiáinak fejlődésével a *coming-of-age* történetek struktúrája is egyre változatosabb lett. Igen elnagyoltan azt lehet mondani, hogy a század közepére a mediális és a technológiai környezet sokfélesége, illetve a mai értelemben vett ifjúsági kultúra és az ahhoz kapcsolódó (tömeg)kulturális rendszer megszilárdulása hozta el az alműfaj igazi fénykorát, amelynek

első számú médiuma a film lett. Az 1950-es évektől kezdve nemcsak a társadalmi szabályok lazulása, a hidegháború kulturális logikájából fakadó appropriációs verseny vagy az elterjedő televízió, hanem egy új igényekkel fellépő befogadói és alkotói szemlélet is megjelent, amely szemlélet legfontosabb homogenizáló gondolata az egy nemzedékhez való tartozás volt. Noha a társadalomtudomány – és e dolgozat szerzője is – gyanakvással viseltetik a „generációs” szemlélettel szemben, ezekben a kulturális termékekben mégis a poszt-világháborús társadalmi rendbe történő szocializáció lesz a közös kulturális közeghez való tartozás alapja. Az amerikai beatszerzők vagy a *cool* szubkultúra esetében ugyanúgy ez ismerhető fel, mint a francia új hullám vagy éppen a magyar modernizmus figuráiban. Több helyen érveltem már amellett (lásd például Hermann & Keszeg 2020), hogy e kulturális jelenségek utólagos esztétikai, ideológiai és társadalomtörténeti kanonizációjának alapját nem elsősorban stiláris vagy formai jegyek, hanem a kialakuló és a reprezentáció láncolataiban megjelenő viselkedésminták jelentik. A felnövéstörténetek, coming-of-age filmek esetében is hasonló mozgásokat érzékelhetünk. Az 1950-es évektől megjelenő ilyen alkotásokban egyre erőteljesebben érhetők tetten az adott közösségre jellemző, retorikailag kódolt és hierarchikus hatalmi struktúrákban legitimált értékek. Így alakul ki az amerikai felnövéstörténetek technológiai meghatározottsága vagy a *road novel* és a *road movie* sajátosan amerikai változata: az *On the Road* fiatal főhősei látszólag a konzervatív társadalmi rend ellen láznak a céltalan autókázással, valójában azonban a szovjet támadásra való katonai felkészülés miatt megépített állami autópályarendszert veszik birtokba. George Lucas *American Graffiti* (1972) című filmjének egy éjszaka alatt felnövő (vagy éppen felnőni képtelen) figurái az amerikai álmodást az autózásban megtestesülni látó, a beavatási rítusokat az autózáshoz, az autószmózihoz kötő kultúra gyermekei, a film maga pedig az 1970-es évek bizonytalanságában születő társadalmi nosztalgia mintadarabjaként a Kennedy-gyilkosság előtti Amerikát – vagyis az ultrakonzervatív 1950-es éveket – jelöli ki az ártatlanság korának. Akármilyen hangulatosak az ilyesfajta alkotások, a fennálló társadalmi rend kódjait fedik fel; általában éppen azzal, hogy felforgatják, lecsupaszítják vagy megkérdőjelezzik azt.

Nincs ez másképpen a magyarországi államszocializmus évtizedeinek páratlanul gazdag, esztétikai, ideológiai és erkölcsi kérdéseket sokszor (a korszakhoz képest) bátran felvető filmművészetében sem. Az általam elemzett három filmben – és meglátásom szerint általában a Kádár-korszak fiatal alkotóinak munkáiban – megfigyelhető, hogy a nemzedéki ellentét nem a műfajtypus dramaturgiai immanenciája miatt van jelen, sőt nem csak úgy általában régi és új világok konfliktusát mutatja parabolába ágyazva, ahogyan az például gyakori az amerikai filmekben. A *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955) Jim nevű főszereplője egy korábbi apatípus, a gazdasági világválság és a II. világháború évtizedeiben idealizált család- és férfimodell ellen lázad. A Kádár-korszak fiataljainak nemzedéki konfliktusai ennél is árnyaltabbak, és nem lehet őket pusztán – mondjuk – az 1945 előtti és utáni világrendben hívók vagy a kommunista-antikommunista meggyőződések tengelyei mentén leírni. Ezekben a filmekben a nemzedéki ellentét jelentkezhet a mozgalom földalatti és „földfölötti” idejének metaforájaként, artikulálódhat a Rákosi- és a Kádár-rendszer politikai különbségeiben, 1956 különböző felfogásaiban, az új gazdasági mechanizmusban hívók és nem hívók ellentétében és természetesen a szocializmus ideológiai adaptációja vagy elutasítása mentén is. Ennek a dolgozatnak nem célja tárgyalni, hogy miért ilyen – nemcsak társadalomtörténeti, hanem laikus szempontból is – rövid időszakok tagolják a nemzedéki ellentéteket. Annyit viszont megjegyznék, hogy mindennek esetlegessége alátámasztja, módszertani értelemben miért lehet félrevezető a klasszikus generációs felosztás, és ezeket a kérdéseket inkább a társadalmi, a kulturális és az infrastrukturális kontextus függvényében érdemes tárgyalni.

2.1. Így jöttem: a nemzedéki közérzetfilmek sajátosságai

Az 1960-as években jelentkező magyar új hullám alkotói a magyar filmtörténet által szinte már kanonizáltan „Így jöttem-filmeknek” nevezett alkotásokkal hozták létre az évtized kedvelt zsánerét, amely nemcsak a francia új hullám társadalmi problémákat érzékenyen bemutató új alkotóihoz, hanem a kádári konszolidáció eseményeihez és a Fényesszelek-korszak iránti nosztalgiához is kapcsolódott. Ezeket a filmeket a filmtörténeti konszenzus magyarul nemzedéki közérzetfilmnek nevezi, így a továbbiakban én is ezt a terminust használom majd.

A „cselekvő '60-as évek” szimbolikus alkotásai az értelmiségi szereplehetőségek, a rendszerrel való megalkuvás, a makro- és a mikrokörnyezetben való boldogulás alapkérdéseit mutatták be. Noha az „Így jöttem-filmek” csoportja Jancsó Miklós azonos című, 1964-es alkotásáról kapta szépen metaforizálódó nevét, legjellegzetesebb darabjainak mégis Gaál István *Sodrásban* (1964) című filmjét és Szabó István *Álmodozások kora* (1964) című, trilógianyitó darabját szokás tartani. Miközben leképezik a Kádár-rendszer hatalmi mechanizmusait, az eleinte reménykedő, később illúzióit veszítő fiatal generáció dilemmáit, a coming-of-age filmek klasszikus elemeit is felvonultatják. A legtöbb „Így jöttem-filmben” azonban valamilyen külső – a rendszer, a társadalom vagy a természet megváltozhatatlannak hitt törvényeiből fakadó – körülmény a felnövés és a kiábrándulás katalizátora, nem pedig a hősök cselekvésre való képtelensége, belső motiválatlansága. Ennyiben ezek a filmek sokszor melodramatikusak, közös jellemzőjük viszont az önéletrajzi elemek használata és az erős szerzői kézjegy. Az évtized végére ez a lendület – az új gazdasági mechanizmushoz hasonlóan – kifulladás, a reményvesztettség kulturális és létállapota pedig egészen más természetű alkotásokat termel ki. Gelencsér Gábor sokat hivatkozott, *A Titanic zenekara* című könyvében „a csellengés drámaiatlanságának” (Gelencsér 2020: 302) nevezi az 1970-es években készült nemzedéki közérzetfilmek fő dramaturgiai problémáját: nevezetesen azt, hogy a „tehetetlenség válságát” és „a nemzedéki konfliktusok patthelyzetét” (uo.) semmi nem oldja föl, a hősök maguk is a kallódás, a csellengés jelzőivel írhatók le, a filmek narratív és dramaturgiai alapját pedig legfeljebb a talajvesztettség belső folyamatainak ábrázolásával és a korábbi elbeszélési konvenciók átírásával lehet megteremteni.

Mennének, de nincs hova; kérdeznének, de nincs kitől; felforgatnának, de nincs mit – lázadásuk a mozdulatlanság, a begyökerezettség, a hamis nyugalom és a kényelmes óvatosság ellen irányul, de csak saját magukat képesek felszabadítani. Ez a „csak” egyszerre sok és kevés, az individuum felülemelkedését és beszorítottságát egyaránt jelenti (Gelencsér 2002: 305).

A nemzedéki közérzetfilmben a *nemzedék*, amelyik nincs jelen – a lázadás és az elfogadás, a kritikus szemlélet és a kispolgári belenyugvás dialektikája – egyéni történetek érdektelenségévé silányul. Az 1980-as évekre a rendszer és a lendület is elfogy. A kulturális és a társadalmi terek diverzebbé, a figurák pedig destruktívabbá válnak. Nemcsak a filmekben, hanem a zenében és az irodalomban is terjednek a kísérleti műfajok, illetve egyre népszerűbbek azok a félig dokumentarista, félig fikciós vagy éppen egészen fikciós dokumentarista alkotások, amelyek ismét az értelmiségi szerepek, a társadalmi felelősségvállalás lehetőségeit vizsgálják – ezúttal az 1960-as évekre visszatekintve. Ahogyan az 1960-as évek a Fényesszelek-nemzedéket, úgy vizsgálja az 1980-as évek rétegművészete az új gazdasági mechanizmus és a rendszerkonszolidáció kapcsán felmerülő politikai és erkölcsi problémákat, állásfoglalásokat. Az évtized jellegzetes figurája az önsorsrontó, kiábrándult értelmiségi, akit sem az 1960-as évek lelkesedése nem fűt, sem az 1970-es évek semmilyenége nem ment fel. Szász Imre *Ménesi út* (1985) című, az Eötvös Collegium feloszlásának körülményeit egy fiktív dokumentumregényben bemutató – irodalomtörténeti szempontból szinte értékelhetetlen, társadalomtörténeti szempontból viszont érdekes – munkája ugyanúgy e szcena a terméke, mint a Cseh Tamás–Bereményi Géza szerzőpárosnak az évtizedben megjelenő lemezei (*Jóslat, Utóirat*), vagy – ha már Bereményi – a magyar filmtörténet egyik legtöbbet idézett darabja, a *Megáll az idő*. A *Bohóc a falon* kamasz főhőse 1967-ben még elhiszi a kitalált történetek erejét, *A kis Valentino* névtelen főszereplője már felszámolja a fikció és a valóság közötti határt és az abszurdba ülteti át, a *Megáll az idő* gimnazistái pedig már csak a cinizmust kapják örökségül („Aki kérdez, az faggat, mert őt is faggatják”).

Ahogyan a felnövő hősök, úgy a mindhárom filmben szereplő Balaton is egészen más fénytörésben jelenik meg ezekben az alkotásokban. A coming-of-age filmek általános jellemzője, hogy egyéni vagy társadalmi nosztalgiára építenek. Ahogyan korábban utaltam rá, az *American Graffiti* című filmnek szinte cselekménye sincsen, hanem az egész egy, az amerikai társadalom elvesztett ártatlanságának illúzióját kergető nosztalgikus tabló. A legtöbb magyar nemzedéki közérzetfilm nem hozza ezt a jellegzetességet. Sőt éppen a nosztalgia *be nem váltott ígérete* hívja föl a figyelmet arra, hogy a generációs ellentétek és a társadalom szabályaival ismerkedő fiatalok történetének álcájában valójában messzebbre mutató politikai és erkölcsi allegóriákat látunk.

3. „Este azzal váltunk el, hogy kitalálsz történeteket”: Bohóc a falon

Sándor Pál *Bohóc a falon* című, 1967-ben készült alkotása a magyar filmtörténet ritkán vizsgált darabja. Bár a rendező ismert, a műfaj pedig népszerű, alig találunk önálló elemzést a filmről. A *Bohóc a falon* narratív és dramaturgiai szempontból is klasszikus felnövéstörténetnek nevezhető, amennyiben főhősét egy, az otthonán kívül eső helyszínen érik revelatív élmények, és jut el valamiféle tanulságig, legalábbis a jövőbe tekintés reményteli pillanatáig – amely figurálisan éppen a Balatonon keresztül jelenik meg a filmben. A történet narratív kerete egyszerűen összefoglalható: a kamasz Kiki (akit a később filmrendezőként ismertté váló Ferenczi Gábor alakít) egy elhagyatott balatoni nyaralóba menekül a vihar elől. Ugyanezt teszi két másik kamaszfiú, Péter és András is, csak hogy a nyaraló tulajdonosai váratlanul megérkeznek. Péter és András kisurrannak, Kiki azonban bent ragad a házban, egy lepusztult kamrában bujkál. Ezen a ponton a film cselekménye feloldja a realitáshoz kötődő konvenciókat: a nyaralóba szorult Kiki mindenféle kalandon megy keresztül, amelyekről a végén kiderül, hogy csak képzelte és/vagy álmolta őket. Reggelre elvonul a vihar, és a másik két fiú kiszabadítja Kikit. Amikor András megjegyzi, hogy „este azzal váltunk el, hogy kitalálsz történeteket”, Kiki sejtelmesen elmosolyodik, és boldogan beleugrik a Balatonba. A film nézője, aki az egész játékidőben Kiki emlékeit és fantáziáit látta, ekkor szembesül azzal, hogy amit végignézett, az valójában egy radikális személyes élmény (magánlaksértés, vihar) kiváltotta felnövéstörténet. A Balaton ehhez egyszerre biztosít helyszínt és apropót: a budapesti fiú kalandot vár és kap a badacsonyi tájban, míg a tó maga létrehozza a dolgot elején is említett klasszikus retorikai formát, amelynek ívét a nyílt vízhez és a romantizált badacsonyi tájhoz kapcsolódó szabadságélmény és az önálló kalandozás felelőtlensége rajzolja ki. A dolgotban bemutatott három film közül a *Bohóc a falon* hangulata a legpozitívabb, noha jelen van benne a rendszer abszurditása és a szülőkkel/felnőttekkel való szembesülés problémája is. Kiki azonban az a hőstípus, akit vagánynak szokás mondani: még saját, elképzelt halála is a kortárs közösség közepébe helyezi, rögtön megbízik a másik két idegen fiúban, a film végére pedig úgy tűnik, hogy elégedett a más házában eltöltött éjszakájának eredményével.

A *Bohóc a falon* leginkább tematizált problémája a szülőknél való megfelelés kényszere – ez azonban sokkal inkább hasonlít az egyszerű felnövéstörténetek konfliktusára, mintsem a későbbi magyar filmek eleve kudarcra ítélt fiataljainak ontológiai problémáira. Másképpen fogalmazva: a *Bohóc a falon*ban még elképzelhetők egymástól különböző generációk, akik mégis összekapcsolódnak, míg a későbbi filmekben ennek lehetősége meg is szűnik: nem véletlenül kerül a Balaton az ígéret, az ígéret pedig a szülők pozíciójába, de ez utóbbira hamarosan kitérek. Sándor Pál filmjében az apa – ha nem is szerepel a vásznon – a történet szerint jelen van, sőt híres jogász. Az örökséggel való küzdelem dühe végig jelen van a filmben, ennek a lázadásnak viszont még van iránya. A film szimbolikus tárgya a szakács foglalkozású András sapkája, amelyet nagypapájától örökölt. A nagypapa 1906-ban, Karlsbadban kapta, az öröklési lánc tehát nemcsak a generációkat köti össze, hanem egy viszonylag nyílt utalást is tartalmaz a korábbi társadalmi rendszerekre. „Akkor a nagyapád te vagy 1906-ban” – mondja Kiki Andrásnak álmában, amivel a generációs leszármazás és a sorsszerűség körülményeinek összefüggéseit jelöli ki. Karlsbad, mai nevén Karlovy Vary az Osztrák–Magyar Monarchia népszerű fürdőhelye volt, tehát a filmben annak metonímiája, ugyanakkor 1967-ben már a híres filmfesztivál otthona, vagyis metahelyszínként is érthető. András pincér nagypapájának monarchiabeli sapkáját a szocialista értelmiségi karrierút elől menekülő Kiki álmában megkapja: a sapka a tulajdonosain keresztül válik a fiktív és a valós társadalmi rend jelölőjévé. Az öröklés kapott sors kérdése konkrét felmenőknél és médiumként érthető tárgyakon keresztül is megmutatkozik, míg *A kis Valentinóban* és a *Megáll az időben* az ősök, különösen az apák eltűnnek: szóba sem kerülnek, meghalnak vagy disszidálnak. Nem véletlen, hogy az elnyomó hatalmi rendszerek természetén tűnődő alkotások sokszor használják a patriarchális társadalmi rend családi metaforáit az eltorzult hierarchikus struktúrák ábrázolására. A diktatúrát jelen- vagy utóidejűen ábrázoló alkotásokban az apa, illetve a leszármazás és az identitás önazonossága elsősorban azok *hiányában* jelentkezik. A Balatonhoz hasonlóan az apa a beváltatlan ígéretek figurális aktusa lesz a későbbi filmekben, a *Bohóc a falon*ban azonban – ha láthatatlanul is – de legalább feltételezett létező.

Kiki egyéjszakai felnövés-kalandja az 1960-as évek menekülését, de még reményre és vitára való képességét mutatja meg, amelyben a Balaton nemcsak a kalandok hátterét, hanem végül a boldog közeljövő ígéretét jelenti.

A *Bohóc a falon* című főszereplőre utal – a kamra falán, ahol Kiki rejtőzik, majd álmodást lát, gyerekkéz által rajzolt bohócfigurák vannak, amelyek a víziókban és emlékekben is elkísérik. A bohóc, a Balaton, a sapka, az álom vagy éppen a saját gyerekkori énjével való találkozás mind jól behatárolható, inkább a modernista elbeszélési konvenciókhoz köthető elem. Ami a filmet mégis a korszak többi alkotásához teszi hasonlatossá, az a fikcióhoz és a valósághoz való kettős viszony, illetve általában az a narratív szerkezet, amellyel az emlékezés fiktiivül jellegét mutatja be, és amely különben szintén nem idegen a diktatúrák társadalmát allegorizáló alkotásoktól. Az álmok és az emlékek ebben az értelemben azonos módon működnek: a néző már nem, de az elbeszélő még tudja, hogy melyik szekvencia része a filmbéli valóságnak, és melyik az, amely a valóság elemeit felhasználva alkotja meg az emlékezetet, az álmodozás és a jövőről szóló ígéret saját magát megelőlegező fikcióját.

4. „Mégis valami irányt mondjon, hogy merre menjek”: A kis Valentino

Sándor Pál filmjével ellentétben Jele András *A kis Valentino* című alkotása a magyar filmkritika és filmtörténet egyik legtöbbet elemzett, legnagyobb hatású műve. Báron György – tartalmából ítélve talán nem véletlenül a rendszerváltozáskor közölt írásában – így foglalja össze a film kortárs fogadtatását:

Bár a film fogadtatása olyan kultúrszociológiai tény, aminek nincs köze az értékéhez, mégis, A kis Valentinó-ról megjelent vad ellenvetések, lelkes szuperlatívuszok és mélyreható elemzések egyaránt jelezték, hogy többről van szó, mint jó vagy rossz filmről: olyan kulturális eseményről, mely egyeseket lelkesedéssel és reménnyel töltött el, másokat pedig heves, acsakardó vagdalkozásra indított... A Népszabadság kritikusa, Wintermantel István nem Jelest marasztalta el, hanem Petri Györgyöt, aki a régi Mozgó Világban szép esszét írt A kis Valentinó-ról. Ezzel szemben a Filmkultúra szerzője – Váncsa István – remekműnek minősítette a filmet, az akkori idők legérzékenyebb folyóirata, a méltatlanul betiltott (majd reform-áramvonalasítva újraeszkábált) régi Mozgó Világ pedig külön blokkban emlékezett meg róla, melyben Petri György esszéje mellett Fodor Géza alapos tanulmánya és Orosz István szociológiai elemzése volt olvasható (Báron 1990).

A film tehát a saját jogán és kulturális kontextusa miatt is meghatározó tényezővé vált, pedig a történet – első látásra – itt is egyszerűen összefoglalható: egy reménytelen bérházból származó, reménytelen munkát végző fiatalember elsikkasztja a munkáltatója által rábízott, közepesen nagy pénzeszeget, és egy nap alatt elkölti. A legfeljebb Lacinak nevezett fiú csupa olyan dolgot vesz meg vagy fizet ki, amely sokak számára banálisnak tűnne, neki viszont – a társadalom számos csoportjával egyetemben – még nem volt benne része. Étteremben eszik, taxival közlekedik, külföldi újságokat vásárol, végül egy taxis haverjával lemegy a Balatonra – még az ellopott pénz elköltése is kisszerű, és láthatóan nem szerez neki örömet. Ez a motiválatlan tengődés a film alapélménye, amelybe olykor a korszak társadalmi valóságára jellemző, sokszor az abszurditásig stilizált mellékszereplők kúsznak be.

A korábban említett, a kánont nemcsak az esztétikai koncepció, hanem a viselkedésminták és az attitűdök által formáló gondolatmenetbe illesztve *A kis Valentino* Petri György alanyi költészetet közérzetivül szublimáló lírájával és a prózaforulatnak nevezett, a lineáris narratíva egységét felbontó, de közben a társadalmi valóság reménytelenségét is metaforizáló szövegahagyománnyal lehet rokon. A nemzedéki életérzést egyéni történetekké alakító alkotások általában abban különböznek egymástól, hogy hőseik mennyire reflektáltak saját átmeneti pozíciójukkal kapcsolatban, vagy mennyire látványosan mutatkoznak meg külső és belső motivációik. *A kis Valentinó*ról már számos elemzés leírta, hogy névtelen, pontosabban csak keresztnévvel rendelkező főhőse a céltalan, kallódó évtizedet jeleníti meg, és ebben a dokumentarista fikcióban a nihilizmus olyan alapélmény, amely nem elsősorban politikai, hanem esztétikai indíttatású (lásd Gelencsér 2002: 406-408). Talán érdemes kiemelni, hogy a bevett menekülési útvonalak, amelyek a szereplőt a hétköznapi és a nyomorúságos élet fogásából kiszabadíthatnák, egyszerűen nem működnek. Sem a pénzért megvásárolható javak, sem a pénzen vett élmények nem oldják fel a patriarchális, hierarchikus, értelmetlen diktatúra tapasztalatának egyhangúságát.

Az egyszerre szánalmas és félelmetes rendőrök, a lehúzó pincérek vagy a kioktató taxis mind az avított, gyanakvó, saját magába forduló társadalmi struktúra derivátumai. Ahogyan korábban utaltam rá, *A kis Valentinó*ban nincsenek olyan felnőttek – különösen szülők –, akikkel szemben legalább valamiféle lázadást lehetne megfogalmazni. A generációs viszonyból csak a lesajnáló, paternalista hangnem marad: a fiatal főszereplőt folyamatosan „öcsinek” és „öcsikének” szólítják vadidegen emberek, tegeznek, lealacsonyítják, ahogyan az erőszakosan beavatkozó hatalom is ezt teszi szubjektumaival. A korabeli kritikák kiemelik a főszereplő csöves szubkultúrával való (legalábbis vizuális) kapcsolatát. A megjelenített társadalmi közeg ostoba, tolvaj figurái azonban nem pusztán egy konvenciókat tagadó, tehát félelmetesnek beállított ifjúsági szubkultúra tagját, hanem egymást és saját magukat is megfosztották a méltóságtól. Amikor Laci megkéri taxis haverját, hogy vigye le a Balatonhoz, az autóban az *Ez történt Lellén* című sláger szól, amely mintegy anticipálja a film töredezett cselekményét. A dal Gus Kahn *Makin Whoopi* című slágerének G. Dénes György által magyarra átültetett változata, leghíresebb sorai pedig így hangoznak:

Imádott enni, új ruhát venni,
de ez még semmi, el kellett venni.
Azóta nem néz rám olyan szendén,
ez történt Lellén.

Amikor a néző a dalt hallja, a főszereplő Lellén kívül már evésen-iváson túl van, mégsem hozott egyik sem megnyugvást. S míg a dal a boldogság egyszerű és megismételhetetlen – Lelléhez kötődő – pillanatairól szól, a film cselekményében pont ez fordul át ironikus, amorális reflektálatlanságba. A Balaton nem hoz pillanatnyi kielégülést sem, a pincérek átverik, majd megkergetik a fiút, a csobbanás pedig – amely a *Bohóc a falon*ban még a jövő lehetőségességét hordozza – fázós fürdésre alakul. A Balaton olyan ígéret, amely beváltatlan marad, sőt a tóban túske megy a főszereplő lábába, és biceg is. Nem sokkal ezután a játéktermi jelenetben felcsendül a film címét ihlető *Tschi-Bam* (sic!) című sanzón, amely egy Valentino nevű figura tündöklését és bukását meséli el, még hozzá igen buta képekben. A sármőrből lett papucsférj történetének azonban legalább íve van, még ha nem is felfelé mutató: a filmben azonban az elmesélhető történet vagy éppen a Balaton-parti boldogság nem pusztán *nincs*, hanem fogalmilag elképzelhetetlen.

5. „Olyanok vagytok, mint a saját apátok és anyátok”: Megáll az idő

*A kis Valentinó*hoz hasonlóan a *Megáll az idő* címe is egy népszerű slágerre utal, amelynek szövegét ugyancsak G. Dénes György írta. Dalszöveggént mind a kettő a megélt boldogságban átalakuló időtapasztalat önfeledtségéről szól. Az őket inter-, para- és metatextuálisan felhasználó filmek ezeket a jelentésrétegeket, sőt a sanzón műfajának bornírt prezentizmusát fordítják át a generációs reménytelenség allegóriáivá. Jeles András filmjéhez hasonlóan Gothár Péter alkotása is a kritikai diskurzus és a filmtörténeti kánon sokat elemzett és még többet idézett darabja. A rendszerváltozás után a *Megáll az idő* – könnyebb filmnyelvi érthetősége és szállóigékben gazdag forgatókönyve miatt – a Kádár-korszak utóidejű megítélésének sommás műve lett, pedig a film dramaturgiai és különösen narratív rétegei ennél sokkal gazdagabbak. Nemzedéki közérzetfilm, hiszen szorosán olvasva két kamaszkorú testvér felnövésének történetét meséli el a konszolidáció éveinek elején, azonban az értelmetlen társadalmi rendszerek temporális retorikájáról és az egymáshoz semmilyen módon nem közelítő generációk sérülékeny viszonyáról is általános tanulságokat tud megfogalmazni. A sokat idézett filmbeli mondatok ráadásul egy szövevényes textuális univerzum részei, hiszen a forgatókönyvet jegyző Bereményi Géza ezeket a narratív egységeket, történetelemeket, sőt szó szerinti idézeteket szerzői életművében folyamatosan újraalkotja és felhasználja. A film így nem sajátítja ki ezt a jellegzetes generációs hangot, hiszen az a Cseh Tamás–Bereményi-lemezek dalszövegeiben vagy legújabban a szerző *Magyar Copperfield* című regényében is erőteljesen hallható. A bizonyos rítusokhoz vagy éppen magához a Balatonhoz kapcsolódó társadalmi képzeteket ez a szerzői szöveguniverzum határozza meg, nem beszélve például az iskolák, a szülők és a politikai hatalom

figurális egymásba gabalyodásairól – a diktatúra értelmetlen szabályainak allegóriájaként működő értelmetlen iskolai szabályok gyakran olyan erősen határozzák meg az elbeszélők pozícióját, hogy Michel Foucault sem találna rajta fogást. Az önéletrajziség és a metalepszis, a narrációból kikacsintó fortélyos elbeszélői trükkök azt az érzetet keltik, hogy hiába a médiumok és a kulturális kontextusok különbözősége, itt voltaképpen ugyanazt a hosszú szöveget nézzük és olvassuk, ugyanazokat a hőstípusokat és konfliktusokat ismerjük meg – az alábbiakban megkísérlem leírni, hogy miért.

Ha nem a legegységesebb referenciája lenne a Kádár-korszak és a Balaton kapcsolatának, ez a tanulmány is biztosan *A hatvanas évek* című dalból választott volna idézetet címnek, például azt, hogy „Táguló gyűrűkben konszolidációt hullámozott a szép Balaton”. Ezek a szövegek ugyanúgy használták fel a tájat saját poétikai és politikai céljaik megvalósítására, ahogyan a kialakuló nemzeti irodalom alkotásai a 19. században. A magyar újhullám vagy az „Így jöttem-filmek” esetében nem azért fontos az önéletrajziség, mert az valamiféle referenciális olvasatot hozhat létre, hanem éppen ellenkezőleg: mert képes arra, hogy az egyéni sors dilemmáit egy tágabb társadalmi kontextusban tegye láthatóvá. Ugyanez a helyzet a *Megáll az idő*, *A hatvanas évek* vagy a *Magyar Copperfield* című regény esetében is. A 2020-ban megjelent önéletrajzi ihletésű regény például még utólag is átértelmezi az írói-dalszerzői életmű korábbi egységeit, amivel megerősíti azok nemzedéki jellegét, a szerzőség koncepcióját pedig visszaírja az új hullám utáni generációs alkotásokba is. Bárány Tibor a Bereményi Géza és Vető János által jegyzett *Antoine és Désiré* című fényképregényről és annak az azonos című lemezzel való textuális és kulturális kapcsolatáról szóló, roppant szellemes tanulmányában a következőket írja:

A Cseh–Bereményi-életműnek kezdetektől fogva az a kulcskérdése, hogy miféle művészi és esztétikai haszonnal jár a költői közlés érvényét *elbizonytalanítva fenntartó* dinamika, milyen tétet tulajdoníthatunk „patetizmus” és „íronia” játékának. ... Csengey szerint a „hatvanasok” – tehát a második világháború környékén születettek – nemzedéke azért maradt „arctalan”, mert a történelmi tapasztalatok feldolgozatlansága okán képtelen volt megfogalmazni az identitását, felismerni a helyzetét és valós problémáit. A magyarországi beatkorszak a maga beváltatlan és elsinkófált ígéreteivel pedig csak súlyosbította a generációs önértelmezés zavarait (Bárány 2020, kiemelések az eredetiben).

A 2020-ban megjelent *Magyar Copperfield* fejezeteiben, az 1982-ben elkészült *Megáll az idő*ben vagy az 1970-es és az 1980-as években született dalokban felbukkanó epizódok és általában a nemzedéki közérzeteket megjelenítő, ebben az írásban is előkerülő alkotások ugyancsak gyakran játszanak pátosz és íronia fentebb leírt feszültségével. Ez a dialektika olyan hősöket vagy talán csak egyetlen hőst leplez le, akit szabadságvágya ellenére a folyamatos kudarcélmény határoz meg, s aki emiatt sokszor az őt körülvevő felnőtteket (értsd: a rendszert) hibáztatja. A *Megáll az idő*ben a disszidens édesapa 1956-os harcostársa, a börtönből frissen szabaduló Bodor László először segédmunkás, majd a konszolidáció jegyében hamarosan magas beosztású agrármérnök lesz, aki saját korábbi elveit megtagadva elintézi Gábor egyetemi felvételjét, és Dininek is csak cinizmusból tud leckét adni az obligát kevert mellett:

Vigyázz Dinikém édes, nehogy megetessenek, ne ugrálj, ne feltűnősködj! Aki kérdez, az faggat, mert őt is faggatják. Tanulj, jegyezd meg a tananyagot, mondd vissza nekik! Ne ellenkezz, ne szólj soha feleslegesen! Nem beszélve a nőkről... (Gothár 1981).

Ezek a mondatok nemcsak az 1960-as vagy az 1980-as években, hanem előtte és utána is az elhallgatás és a gyanakvás kultúráját jelentik. S ha létezik nyelvben exponálódó nemzetkarakterológia, úgy e kifejezések kétségtelenül annak részei. Az emlékezetpolitikai minimum eltagadása (Dózsa László 1942-), az elhallgatott múlt és a központilag fenntartott kiszolgáltatottság ma ugyanúgy a nemzedéki közérzet része, mint évtizedekkel ezelőtt. Az, hogy a magyarországi generáció- és kurzusváltások társadalomtörténeti léptékekkel mérve gyorsan tudnak lezajlani, az itt szóba kerülő filmek közül talán a *Megáll az idő*ben mutatkozik meg leginkább. Bodor alakjában is, aki az 1960-as évek értelmiségi kiegyezésének, majd – feltehetőleg – kudarcának emblémája

(vö. „az új mechanizmus kulcsembere voltam, és most itt végzem, egy presszóban, holtan”), de még finomabban az anya, Éva és a tanárnő, Lovas Endréné Kertész Lívia, *alias* Malacpofa félmondatokból, hallgatásokból, jelentőségteles csöndekből összerakott beszélgetésében. A két nő már a dialógus elején férjeik pozícióján keresztül fogalmazódik meg, s el is hangzik, hogy két különböző oldalon álltak: míg Lívia férje kiábrándult kommunista, az anya mindkét férje részt vett az 1956-os forradalomban. Lívia viszont, maga is egykori hithű kommunista-ként – lásd az első óráját bevezető József Attila-idézetet – éppen a konszolidáló rendszer megalkuvó, az eredeti eszméket eláruló gesztusaitól undorodik meg. A párbeszéd nemcsak a film egyik legfontosabb jelenete, hanem a konszenzusra képtelen társadalmi emlékezet utólag is kiváló összefoglalása:

- Miért nem lehet egy gyerekről végre megmondani, hogy milyen? Miért nem lehet végre valamiről megmondani, hogy milyen? Miért akarod a fiadat is belekeverni a mi dolgainkba, amikor végre egyszer úgy beszélhetnénk róluk, ahogy vannak. Hogy milyenek.
- Ugyanolyanok, mint mi.
- Akkor lesznek ugyanolyanok, ha te nem hagyod abba ezt a félrebeszélést (Gothár 1981).

A bizonyos régi dolgok kapcsán tulajdonképpen hétéves, legjobb esetben pedig bő évtizedes intervallumról beszél, amely idő alatt általában nem történik generációváltás, itt azonban több is. Ilyen feltételek mellett nem csoda, ha az idő társadalmi tapasztalatát ezekben a filmekben a radikális gyorsaság vagy a radikális lassúság jelölik ki. És hiába érvelnek egyesek amellett, hogy „a nők bizony kulcsfigurái Gothár korai filmjeinek”, ez legfeljebb metanarratív szinten igaz. A nők szerepe nem más, mint hogy a tipizált-stilizált férfikarakterek rajtuk keresztül váljanak olvashatóvá a privát és a nyilvános terekben. Legalább van, ami közös a generációkban, legyen szó akár Bodor karrierjének rehabilitálásáról vagy arról a jelenetről, amikor a részeg Dini Malacpofa tanárnő pulóvere alá bújjik, s amit joggal nevezhetünk a filmes beavatási jelenetek *non plus ultrájának*. A női szerzők és női elbeszélők, ezáltal pedig a női felnőttévtörténetek hiánya a korszakban (és ma is) meglátásom szerint két okra vezethető vissza. Az egyik a diktatúra patriarchális felépítése. Hiába hirdette a szocialista államideológia a nemek közötti egyenlőséget, a nők kiszolgáltatott helyzete, társadalmi stigmatizálása és a láthatatlan munka rájuk testálása a korszak legfontosabb sajátossága volt. A diktatúrák és az egyéb illiberális rendszerek velejárója, hogy társadalmi nemüktől függetlenül infantilizálják az állampolgárokat: a gyerekpozícióba taszított társadalomban a nők státusa még alacsonyabb. A női szerzőség hiányának többi oka jóval általánosabb, és tárgyalása szét is feszíti ennek a dolgozatnak a kereteit: a történetírás és -mondás férfiközpontúsága és homogenizációs technikái, valamint a mindenkori kánon intézményrendszerekre gyakorolt hatása egyaránt fontos szerepet játszanak.

A *Megáll az idő* végén Pierre, Dini és Szukics Magda azért megy a Balatonhoz, hogy aztán onnan disszidáljon az álmok és az apák földjére, Amerikába. Dini és Magda végül visszavonatoznak Budapestre, az abszurd rendszer ellen saját ellehetetlenülése árán is lázadó Pierre pedig a rommá tört autóval távozik, de sejtetően nem jut messze. A Balaton beváltatlan ígéret, meg nem talált jövő és folytathatatlan leszármazási sor. A film ikonikus, napszemüveges jelenete legfeljebb csak egy zűrös hajnalt ábrázol, ami a mindenkori magyar fiatalok klasszikus beavatási rítusaként is értelmezhető. A *kis Valentino* számos helyen – egyebek között Gelencsér Gábor nagyszerű könyvében és a filmfesztivál címében – megidézett utolsó mondata arról szól, hogy a Titanic zenekara az utolsó pillanatig kitartott a süllyedő hajón. Itt egy tó is elég ahhoz, hogy a hajókkal együtt a zenészek is elsüllyedjenek.

Irodalom

Bárány Tibor (2020): A barátság, kedveseim, visszafojtott sírás. *Alföld online*, <http://alfoldonline.hu/2020/05/a-baratsag-kedveseim-visszafojtott-siras/?fbclid=IwAR3SSf5bueSRMlhkHINdROW0K37cn6Z0DkCI8wRTFN3Y2afWh4FbyfneiIU>.

Báron György (1990): A süllyedő Titanicon. Jeles András filmjeiről. *Holmi*, 2. évf. 4. sz. 391–403. o.

Bereményi Géza (2020): *Magyar Copperfield*. Budapest: Magvető.

De Man, Paul (2006): *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Budapest: Magvető.

Gelencsér Gábor (2020): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Budapest: Osiris.

Hermann Veronika (2020): *Helyettem a nyelv. Identitáspolitikák az irodalomban*. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület.

Hermann Veronika & Keszeg Anna (2020): Daliás idők. A hatvanas évek iránti nosztalgia konvergens médiateri. *Médiakutató*, XXI. évf. 1. sz. 107–115. o.

Filmek

Gaál István (1963): *Sodrásban*

Gothár Péter – Bereményi Géza (1981): *Megáll az idő*

Jancsó Miklós (1964): *Így jöttem*

Jeles András (1979): *A kis Valentino*

Sándor Pál (1967): *Bohóc a falon*

Simó Sándor (1969): *Szemüvegese*

Szabó István (1964): *Álmodozások kora*

Abstract in English

What happens in Lelle. State-socialist coming-of-age and the rhetorics of Lake Balaton

Lake Balaton plays an important part in Hungarian cultural memory and social imaginary. The rhetorical and political application of the lake has been an established practice since the early 19th century and has had a similar structure as the maturing national literature of the era. Since then, social and cultural images of the lake have been shaped by collective and individual myths, legends, anecdotes and memories. This study looks at the role of the lake in movies made under the Kádár-regime, particularly three coming-of-age stories (Pál Sándor's *Bohóc a falon* [1967], András Jeles' *A kis Valentino* [1979] and Péter Gothár's *Megáll az idő* [1981]), each of which represents a decade under state-socialism in Hungary. It analyses how this historical context determines the image of Lake Balaton as a rhetorical figure in the popular themes of coming-of-age movies.

Keywords: cultural memory, Hungarian new-wave, mediated memory, the politics of representation, social imaginary, societal nostalgia, state-socialism

Hermann Veronika (1986) az ELTE BTK-n végzett magyar, kommunikáció és összehasonlító irodalomtudomány szakokon, 2015-ben doktorált ugyanitt az Irodalomtudományi Doktori Iskolában. Az ELTE BTK Média és Kommunikáció Tanszék adjunktusa. Kortárs magyar irodalomkritikával, identitáselméletekkel, hidegháborús tömegkultúrával és ezek különféle kombinációival foglalkozik. 2020-ban jelent meg első könyve *Helyettem a nyelv. Identitáspolitikák az irodalomban* címmel.