

Záhonyi-Ábel Márk

## Bőség és hiány. Narratív információk és műfaji keretek az *Apró mesék* és az *Akik maradtak* című alkotásokban

### Absztrakt

Az ún. második világháborús filmek, az ún. holokausztfilmek és az ún. ötvenesévek filmek mind a magyar filmtörténet egészében, mind a kortárs magyar filmben bőséges és változatos korpuszt alkotnak. Az *Apró mesék* (Szász Attila, 2019) és az *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019) úgy kapcsolódnak ezekhez a filmcsoportokhoz, hogy bizonyos pontokon beilleszkednek a korábbi filmtörténeti hagyományokba, bizonyos pontokon viszont eltéréseket mutatnak. Mindkét alkotás a háborúból hazatérő karakterek lehetőségeit vizsgálja: integráció vagy kívülállás, traumák kezelése, magánélet és közélet kapcsolata, a szerepjátszás jelentősége, a múlt folytatása vagy a jövő építése? Mindkét mű értelmezését bőséges hipotézisalkotás jellemzi, amely többek között a műfaji keretezésre is kihatással van. Míg az *Apró mesék* esetében a narratív információk gazdagságából, addig az *Akik maradtak* esetében a narratív információk kisebb mennyiségéből, hiányából vezethető le a hipotézisek nagyobb száma és a narratív kidolgozásra jellemző nyitottság. Ez lehetővé teszi, hogy különböző műfaji jellemzőket azonosítsunk mindkét filmben, illetve különböző műfaji keretrendszeren belül értelmezzük az adott műveket. Az *Apró mesék* esetében a film noir és a thriller, az *Akik maradtak* esetében pedig a melodráma különböző alműfajai merülnek fel értelmezési lehetőségekként.

### Szerző

Záhonyi-Ábel Márk filmtörténész, az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Mozgóképművészeti és Kommunikációs Intézet oktatója. Kutatási területe: 1945 előtti magyar filmtörténet, cenzúratörténet, múltábrázolás a magyar és egyetemes filmtörténetben.

E-mail: [zahonyi.abel.mark@gmail.com](mailto:zahonyi.abel.mark@gmail.com)

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.4.4>

## Bőség és hiány. Narratív információk és műfaji keretek az *Apró mesék* és az *Akik maradtak* című alkotásokban

Az 1940-es és az 1950-es évek közegének reprezentációja igen komoly hagyományokra tekint vissza a magyar játékfilm történetében. Mind az ún. második világháborús filmek, mind az ún. holokausztfilmek, mind az ún. ötvenesévek filmek olyan, az évtizedek során folyamatosan bővülő halmazt alkotnak, amelyek leírásában jellegzetes és ismétlődő tematikák, ábrázolási konvenciók, narratív és audiovizuális megoldások figyelhetők meg. A tanulmány célkitűzése annak vizsgálata, hogy Szász Attila *Apró mesék* (2019) és Tóth Barnabás *Akik maradtak* (2019) című alkotása milyen módon kapcsolódik ezekhez a filmcsoportokhoz. Egyaránt bemutatásra kerülnek hasonlóságok és különbségek, a filmtörténeti hagyományok követése és az azoktól való eltérések is. Mindkét mű elemzésekor több párhuzamos lehetőség is felmerül, és értelmezésüket bőséges hipotézisalkotás jellemzi, amely többek között a műfaji keretezésre is kihatással van. Az *Apró mesék* 1945-ben játszódik, és tematizálódik benne a második világháború, a holokauszt és az új politikai-társadalmi berendezkedés formálódása. A mű nyitottsága és a bőséges hipotézisalkotás a narratív információk gazdagságával magyarázható, a narratív kidolgozásra jellemző nyitottság pedig nem eredményezi a műfajiság és a klasszikus elbeszéléstechnika felbomlását, legfeljebb azok fellazítását. Az *Akik maradtak* oly módon koncentrálna az 1948 és 1953 közötti periódusra, hogy közben a holokauszt is meghatározó szerepet játszik a történet világában. A mű nyitottsága és a hipotézisalkotás gazdagsága a narratív információk kisebb mennyiségével, hiányával van összefüggésben. Az alkotással kapcsolatban több értelmezés is megfogalmazható, amelyek között nemcsak olyan jelenik meg, amelyik egy problémamegoldó folyamat keretein belül teremt kapcsolatot a narratív információk között (klasszikus elbeszélésmód alkalmazásának lehetősége), hanem olyan is, amelyik csak egy vagy több probléma leírását valósítja meg a probléma / problémák tényleges megoldása nélkül (művészfilmes elbeszélésmód alkalmazásának lehetősége). A két film esetében hol a narratív információk bőségéből, hol pedig a narratív információk hiányából következik az a narratív nyitottság, amely lehetővé teszi, hogy különböző műfaji jellemzőket azonosítsunk mindkét filmben, illetve különböző műfaji keretrendszereken belül értelmezzük az adott műveket. Az *Apró mesék* esetében a film noir és a thriller, az *Akik maradtak* esetében pedig a melodráma különböző alműfajai merülnek fel értelmezési lehetőségekként.

Mindkét alkotásban nagy jelentőséggel bír a szerepjátszás motívuma, amely az egyéni és / vagy közösségi érvényesülés eszközévé válik. Bár a középponti karakterek megpróbálnak eltávolodni a közéleti vonatkozásoktól (a világháború és a holokauszt emléke, az aktuális hatalom törekvései), és visszavonulni a magánéletük keretei közé, a társadalom és / vagy a hatalom normái nem teszik

lehetővé a teljes elzárkózást, autonómiát és / vagy passzivitást, hanem elvárják a társadalmi beilleszkedést és együttműködést, és ezen keresztül bizonyos mértékű közösségi aktivitást, amelyeket egyes karakterek tetteivel és a szerepjátszás révén valósítanak meg. A nem demokratikus hatalmi közegehez való alkalmazkodás ambivalens megítélésben részesül: a magánéletbe való beleszólás egyrészt negatív módon jelenik meg, mivel ezáltal a karakterek kiszolgáltatottsága és szabadságuk hiánya reprezentálódik, másrészt viszont pozitív színezetet is kap, mivel bizonyos magánéleti problémák (például a családon belüli erőszak) ezáltal lesznek a felszínen elrendezve.



Fábri Zoltán: *Isten hozta, Őrnagy Úr!* (1969) Fotó: Domonkos Sándor

## Az ún. második világháborús filmek

A magyar filmtörténetben igen változatos tematikai és stílári csoportot alkotnak az ún. második világháborús filmek. Burleszkelemeket, fekete humort, az 1945 utáni kelet-közép-európai filmtörténetben népszerű partizánfilm (ellenálló film) műfaját parodizáló elemeket is tartalmazó vígjáték (*A tizedes meg a többiek* [Keleti Márton, 1965]), a kamaradráma / zárt szituációs dráma és a realista, dokumentarista kidolgozás jellemzőit összehangoló tudatfilm (*Hideg napok* [Kovács András, 1966]), víziószerű látványszervezési megoldásokat tartalmazó filmadaptáció (*Az ötödik pecsét* [Fábri Zoltán, 1976]) vagy a menekülésnarratívát középpontba állító kalandfilm (*Hosszú vágta* [Gábor Pál, 1979]) ugyanúgy részét képezik ennek a halmaznak. Az adott filmek térhasználatára sok esetben jellemző, hogy a magyar katonai szerepvállalás bemutatása elsősorban a belföldi környezetre korlátozódik, és arra fókuszál, hogy a hatalom katonai-politikai tevékenysége milyen mértékben érintette a magyarországi lakosságot, illetve annak bizonyos csoportjait (zsidók, kommunisták, ellenállók stb.), viszont ezzel szemben a külföldön megvalósuló magyar katonai szerepvállalás, különösen az orosz / szovjet fronton való tevékenység ábrázolása a világháborút követően hosszú ideig tabukérdésnek minősült. <sup>[1]</sup> Az időkezelés szempontjából pedig sokszor megfigyelhető, hogy kifejezetten az 1944/1945-ös időszak kerül feldolgozásra (német megszállás,

nyilas uralom, szovjet csapatok magyarországi tevékenysége), amely egy ellentmondásos, képlékeny és tragikus periódus, és igen eltérő narratívák számára jelenthet keretet.

Az ún. második világháborús filmek magyar változataiban rendszeresen megjelennek olyan hazatérő katonák, akik részben a megváltozott hátország velük szembeni ellentétei miatt – akár rövid távon, akár hosszú távon – nem tudnak beilleszkedni, illetve visszaillleszkedni abba a környezetbe, amelybe hazaérkeznek. Ez a tematika különböző variációkban jelenik meg a magyar filmtörténetben (is) – különböző (reményteli, tragikus, groteszk) felhangokat kap attól függően, hogy a visszatérő háborús veterán protagonistaként vagy antagonistaként jelenik-e meg, különböző kifutása lesz a hazatérésnek attól függően, hogy a háborús veterán fenyegeti-e a hátországot vagy az otthoni közösség jelent-e veszélyt a visszatérők számára. *A Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955) frontról hazatérő főhősét (Gábor Miklós) az egyén és környezet konfliktusából következő tragédia (kedvese elvesztése) motiválja majd abban, hogy hozzájáruljon a társadalmi környezet megváltoztatásához (antifasiszta ellenállás), és törekvései végül a tragikus felhang ellenére a sikeres változás részesévé teszik. *A Ház a sziklák alatt* (Makk Károly, 1958) protagonistája (Görbe János) számára viszont a beilleszkedési folyamat kudarccal és tragédiával végződik, hiszen magánéleti és a szűk környezetében élőkkel való konfliktusa megakadályozza az integrációban (gyilkosság elkövetése, család felbomlása). *Az Isten hozta, Őrnagy Úr!* (Fábri Zoltán, 1969) esetében a frontról hazatérő katona már antagonistaként szerepel, akinek jelenléte és tevékenysége fenyegetést jelent a hátország lakóinak, így az adott közösség szabadulásként éli meg a szabadságon lévő katona eltávolítását. *A nagy füzet* (Szász János, 2013) egy újabb variációját szemlélteti a hátországban élők és a háborús veteránok viszonyának: a hazatérő apa áldozattá válik a hátországban élő gyermekei szabadulási kísérlete során, vagyis ebben az esetben már nem a frontot megjárt katona jelent fenyegetést az otthon maradtak számára, hanem ellenkezőleg, a hátország jelent veszélyt a hazatérők számára (legyenek azok olyan emberek, akik a régi viszonyokat szeretnék fenntartani, illetve folytatni, vagy olyan karakterek, akik új életet akarnak kezdeni). Bár más összefüggésben – vö. ún. holokausztfilm –, de a kortárs magyar filmek közül az *1945* (Török Ferenc, 2017) című alkotás is részben ezt a koncepciót fejti ki: a hátország fenyegetésként éli meg a háborúból hazatérők jelenlétét.

### ***Apró mesék***

Az alkotás elemzése különböző értelmezési lehetőségeket mutat be, amelyek alapján műfaji szempontból a thriller vagy a film noir mellett egyaránt lehet érvelni. Ezzel a problémakörrel összefüggésben lényeges, hogy miként interpretáljuk a főbb karakterek jellegzetességeit (aktivitás – passzivitás; morális szempontok). Hankó Balázs (Szabó Kimmel Tamás) a film során antihősből aktív és pozitív morális értékeket képviselő klasszikus hőssé válik-e, vagy a protagonista antihős jellegzetességei (passzivitás és / vagy negatív társadalmi értékek képviselete) végig megmaradnak-e? Bérces Judit (Kerekes Vica) a külső körülményeknek kiszolgáltatott, áldozati pozícióba kerülő thrillerhősnő, akit a film végén megment a klasszikus hős az antagonisták erőszakos tetteitől,

vagy a hősnő a film noir femme fatale karaktertípusának megtestesítője, aki a céljai elérése érdekében fizikai, érzelmi és / vagy szexuális eszköztára révén folyamatosan megtéveszti és manipulálja a környezetét? Ha a film értelmezése során az érzelmi azonosulás alapjául szolgáló karakterek tudásához képest a nézői többlettudás, vagyis a suspense alkalmazása kerül előtérbe (például Hankó Balázs szélhámos tevékenysége, a finálé párhuzamos szerkesztése), akkor azok a thriller jellegzetességeit erősítik. Jelen esetben elsősorban a *domestic* thriller lehetősége merül fel, hiszen mind a film első felében, mind a második felében megfigyelhető ez a narratív séma: a családi egységet egy-egy külső betolakodó fenyegeti – először a szélhámos Hankó Balázs, később a frontról hazatérő erőszakos férj. [2] Ha viszont a film értelmezése során a szubjektivitás, bizonyos karakterek egyedi nézőpontjának, tudásanyagának, belső mentális világának alkalmazása és keveredése válik hangsúlyossá (például Hankó Balázs nézőpontja a film első részében, Bérces Judit lehetséges szubjektív nézőpontja a film második felében), és ezen keresztül a karakterek identitásának, szerepköreinek vizsgálata és az összetettebb narrációs eljárások használata, akkor az műfaji tekintetben a film noir irányába viszi el az *Apró meséket*. A narratív információk bősége, illetve azok adagolása révén sajátos nyitottság figyelhető meg az elbeszéléstechnika terén, amit a hipotézisalkotás gazdagsága és ellentmondásos jellege is szemléltet. Különböző, akár egymással is szembenálló hipotézisek fogalmazhatók meg a narratív információk jelenléte, illetve bizonyos esetekben azok hiánya miatt, amely hipotézisek közül nem feltétlenül lehet teljes bizonyossággal választani. Ugyanakkor ez a nyitottság nem eredményezi a műfajiság és a klasszikus elbeszéléstechnika felbomlását, legfeljebb azok fellazítását. Ezt a narratív vonást azonosítani lehet azzal, amit a (klasszikus) film noir egyik sajátosságaként ír le a szakirodalom („A rejtély tehát valójában az lesz, hogyan lehet helyreállítani a logikai koherenciát, betömni a rést, vagy ahogyan Marc Vernet nevezi, a »fekete lyukat« (*pot-au-noir*), visszaszorítani az irracionális dimenzióját” [3]). Emellett az a lehetőség is megfogalmazható, amely a kortárs narratív komplexitás irányából (például elmejátékfilm [4]) értelmezi a film elbeszéléstechnikájának felépítését („[...] a narratív komplexitás területére sorolható filmek – melyek ugyan eltérnek a hagyományos elbeszélésmódtól, ám nem fordulnak mindenben szembe annak szabályaival” [5]).

Az *Apró mesék* című alkotás 1945-ben, már a háborús cselekményeket követően játszódik, amikor a hangsúly többek között az újrakezdésre, a romok eltakarítására vagy az igazoló bizottságok működésére helyeződik. Felvethető az a kérdés, hogy az adott mű vajon mennyire tekinthető klasszikus értelemben vett ún. második világháborús filmnek, hiszen nem harci cselekmények állnak a középpontjában, viszont olyan problémákat tematizál, olyan konfliktustípusokat (például a hátszágbeliek és hazatérők viszonya; a háború alatti tevékenység újraértékelése) vet fel és dolgoz ki, amelyek a világháború végnapjaiban és az azt követő időszakban meghatározók voltak. Így az *Apró mesék* egyrészt beilleszkedik abba a magyar filmtörténeti hagyományba, amely a második világháború eseményei közül elsősorban az 1944/1945-ös időszak történéseit emeli ki, másrészt viszont eltér attól abban az értelemben, hogy a hangsúlyt nem a német megszállás, a nyilas uralom vagy a szovjet jelenlét atrocitásaira helyezi, hanem az újrakezdés képlékeny körülményeire.

A hazatérő katona archetípusa több tekintetben is kulcsfogalommá válik a műben. Mind a protagonista (Hankó Balázs), mind az antagonista (Bérces Vince, a vadász / Molnár Levente) ennek a típusnak a megtestesítője, és ez a dramaturgiai szembenállás bizonyos szintű újdonságot képvisel a magyar filmtörténeti hagyományban, hiszen korábban elsősorban a hazatérő katona és a háttország bizonyos tagjai, csoportjai közötti ellentét került kidolgozásra a második világháború kontextusában. Ráadásul mindkét karakter megítélése – részben az általuk eljátszott szerepek miatt – jelentős változáson megy keresztül a filmben, így a két hazatérő katona sorsa különböző veterántípusokat szemléltet a film előrehaladásával.



*Szász Attila: Apró mesék (2019) Fotó: Skuta Vilmos*

Hankó Balázs a film első felében az antihős jellegzetességeit mutatja: szerepjátszó szélhámos, aki történeteivel megtéveszt másokat, és ezért ellenszolgáltatásban részesül. Ez az állítás nemcsak a protagonista és más filmbeli karakterek viszonyrendszerében, hanem a protagonista és a film befogadói közötti viszonyrendszerben, egyfajta önreflexív gesztusként is értelmezhető. Áldozataival elhiteti, hogy közösen szolgált a férjükkel / gyermekükkel / családtagjukkal stb. a szovjet fronton, azonban egy gyermek megmentésére irányuló hősies kísérlet során útjaik különváltak. Ez a narratíva, illetve annak előadásmódja („Szépen tud mesélni” – jegyzi meg később az egyik hallgató <sup>[6]</sup>) biztosítja a protagonista érvényesülését az újrakezdés küszöbén álló háttországban. Bár a filmben felmerül annak a lehetősége, hogy ez a narratíva Hankó Balázs személyes élménye volt a szovjet fronton, és így lényegében a szélhámosi tevékenysége során saját élményeit ruházza át másokra (ennek értelmezése nemcsak az anyagi haszonszerzés irányából, hanem lélektani aspektusból, a traumakezelés szempontjából is vizsgálható), a protagonistától származó narratív és / vagy vizuális információkon kívül semmi nem támasztja alá az adott információk igazságtartalmát. A Hankó Balázssra vonatkozó narratív és / vagy vizuális információk minden esetben magától Hankó Balázstól származnak, tőle független külső tényező (például más személyek, hatóság) nem támasztja alá mindezeket, így még a karakter neve sem tekinthető minden kétséget kizárólag ténynek, ahogy a múltbeli katonai tapasztalatok létezése sem. Vagyis a protagonista vagy egy olyan hazatérő háborús veterán, aki túlélése érdekében arra kényszerül, hogy saját élményeit áruvá tegye, és másokra ruházza át, vagy egy olyan karakter, aki magát egy frontról hazatérő katonának adja ki, és ezt a szerepet felvéve próbál érvényesülni. Utóbbi mellett nemcsak az információk külső forrásainak hiánya hozható fel érvként, hanem a gyakorlati tapasztalathoz való viszonya is (például vadászati tapasztalatlansága, öléshez való viszonya). Hankó Balázs ilyen előzmények után jut el a vidéki vadászlakhoz. Ottani tartózkodása során az a

narratíva-lehetőség kezd el kibontakozni, hogy az elszigetelten élő család (anya és fia) életében megjelenik egy idegen, egy mások érzelmeit kihasználó szélhámos, vagyis a mű első szakaszában a hazatérő katona szerepét ténylegesen betöltő vagy azt csak eljátszó karakter veszélyforrásként reprezentálódik a hátországban élők számára (a hipotézisalkotás alkalmával egyaránt megjelenik lehetőségként a megtévesztés, a kihasználás, a lelki és / vagy fizikai bántalmazás lehetősége). A vadászlakban eltöltött idő során a férfi és a család kapcsolata szorosabbá válik, és ez mindkét fél esetében változásokat eredményez – ez képezi az alapot a film második szakaszában. Hankó Balázs eltávolodik korábbi, morálisan megkérdőjelezhető életvitelétől, és megjelenik az a törekvése, hogy beilleszkedjen egy új családi és kisvárosi közösségbe. Ez az integrációs folyamat kihatással van a protagonista morális jellemzőire, motivációjára, azonban az antihős mivolta nem változik abban az értelemben, hogy a beilleszkedési kísérlet a passzivitás és kiszolgáltatottság megnövekedését eredményezi. Míg a film első szakaszában aktivitás jellemzi Hankó Balázst a morálisan megkérdőjelezhető tevékenysége során, a második szakaszban elindul a morális megigazodás útján, viszont ezzel párhuzamosan egyre inkább elveszíti az aktivitását és az események irányításának lehetőségét mind a kisvárosi hatóságokkal (igazoltatási folyamatban való részvétel), mind a vadász feleségével (Bérces Judit), mind pedig a hazatérő vadással, vagyis az antagonistával szemben.



*Szász Attila: Apró mesék (2019) Fotó: Skuta Vilmos*

A vadász felesége több alkalommal is segítségére siet Hankó Balázsnak (első találkozásuk az erdőben; igazolás a hatóságok előtt), és szorosabbá váló kapcsolatukat nemcsak abból az irányból lehet megközelíteni, hogy a férfinak milyen érdeke fűződhet a kapcsolathoz, hanem abból az irányból is, hogy a női karakternek milyen előnye származhat belőle. Bérces Judit tettei mögött is különböző motivációkat lehet feltételezni, gondolatai, elképzelései nem azonosíthatók egyértelműen, így a karakterével összefüggésben is felvethető a szerepjátszás gondolata. Állítása szerint 1942 óta semmilyen információval nem rendelkezett férjéről, évek óta feltételezhetően egyedül élt fiával, és ezalatt sikeresen folytatott önálló és önellátó életvitelt (a vadász feladatkörének végrehajtása), amelyhez nem volt szüksége mások segítségére. Biztos információk hiányában felmerülhetett számára annak a lehetősége, hogy a háború befejezése miatt férje visszatérhet a közeljövőben, és ezzel az önálló és aktivitással jellemezhető életformája helyét újra átveheti az alárendelt, kiszolgáltatott, családon belüli erőszakot átélő életmódja. Miután megismerkedett Hankó Balázssal, nagyon hamar tudatosult benne, hogy Hankó Balázs nem az, akinek mondja magát: a tőle származó információkat óvatosan kell kezelnie, a tetteit nem



feltétlenül az őszinteség motiválja. Ezek alapján kapcsolatuk természetét nemcsak azon logika alapján lehet magyarázni, hogy fizikai vonzalom alakul ki két véletlenül találkozó idegen között, ami aztán érzelmi síkon is elmélyül, hanem azon elképzelés is felvethető, hogy a nő felismeri a lehetőséget a férfivel való találkozásban, elcsábítja, szexuálisan és érzelmileg magához köti annak érdekében, hogy elérje nála az esetleg hazatérő férj karakterének megölését. („A férjem egy szörnyeteg. És ha hazajön, megölöm. Ha tudná, milyen ember! Nem lenne büszke rá, hogy a barátja. Nem is értem, hogy miért hazudta!”) Viszonyuk ellentmondásos jellegét érzékelteti az a párbeszéd is, amelyet az első éjszakai együttlétük után folytattak. (Hankó Balázs: „Csapdába csaltál.” Bérces Judit: „És rossz Neked?” Hankó Balázs: „Rossz lesz.”) Ezzel kapcsolatban meggondolandó szempont, hogy Bérces Judit életmódja és vadászati tapasztalatai alapján maga is képes lehet férje esetleges lelövésére, azonban ez a lehetőség fel sem merül a szereplőkben, amiből vagy arra lehet következtetni, hogy eleve az a gondolat foglalkoztatta, hogy mással hajtattja végre ezt a tettet önmaga ártatlanságának biztosítása végett, vagy arra, hogy a korábbi önálló és öntudatos életmódját csak addig tartotta szükségesnek fenntartani, amíg nem került mellé egy újabb férfi partner.



*Szász Attila: Apró mesék (2019) Fotó: Skuta Vilmos*

Hankó Balázsnak nemcsak Bérces Judittal, hanem a hazatérő férjével szemben is egyre kiszolgáltatottabb a helyzete. A vadász egyszerre alkalmazza a kompromittálás, az érzelmi manipuláció és a szerepjátszás, végül pedig a fizikai fenyegetés eszközét céljai elérése érdekében. Igaznak tűnteti fel a protagonista által elmesélt információkat, így a saját múltbeli tevékenységét is átírja – ha valaki megkérdőjelezné a vadász történetének igazságtartalmát, akkor az egyben Hankó Balázs állításait is kétségessé tenné. Ha pedig maga Hankó Balázs cáfolná meg a vadász közléseit, akkor azzal saját korábbi mondanivalójával menne szembe, és meggyengítené azt a pozíciót, amelyet megszerzett magának a családi közegben (különösen a gyermek Virgil előtt) és a kisvárosi közegben (például az igazoló bizottság előtt). Ezen kívül Bérces szóban önkritikát gyakorol, elismeri bizonyos múltbeli hibáit, és a változás mellett foglal állást. Mivel Hankó Balázs maga is másokat megtévesztő életet élt korábban, és ahhoz képest jelentős változáson ment keresztül, hogy integrálódjon az új közösségekbe, így hihetővé válik számára a hazatérő férj jövőbeli megváltozásának lehetősége, és ezért utasítja el Bérces Judit kérését a férj megölésére vonatkozólag. Ugyanakkor a vadász ezen vallomása egyszerű színjáték, ami az igazoló bizottság előtti szereplésével teljeseedik ki. Addig a dramaturgiai pontig két párhuzamos feltételezés körvonalazódott mind Hankó Balázsban, mind a nézőkben. Az egyik szerint a nyomok alapján



(például sebhelyek a nő testén) a hazatérő férj korábban rendszeresen bántalmazta a feleségét, aki a férj távollétében megismerkedett egy másik férfival, és azt próbálja megindokolni a szeretője számára, hogy részben a korábbi erőszakos tettek büntetéseként, részben pedig a jövőbeli egyéni és / vagy közös boldogság elérése érdekében a férj megölése miért lenne motivált cselekedet. Viszont a másik hipotézis szerint a hazatérő férj a háborús tapasztalatainak birtokában belátta korábbi hibáit (például a családja ellen elkövetett tetteket), és szeretné ezeket rendbe hozni az újakezdés során, így esetleges (erőszakos) halála a bűnbánat és jóvátétel folyamatát akadályozná meg. Az előbbi esetben kétszeresen is szemléltetve lehet az a séma, hogy a hátszágban élők saját érdekeik miatt veszélyt jelentenek a hazatérő veteránokra: nemcsak a visszatérő férj ellen irányul szervezkedés, hanem – bizonyos értelmezési keret alapján – a feleség egy másik hazatérő katona befolyásolásával (manipulálásával?) szeretné elérni a célját. Az utóbbi eset pedig azt a lehetőséget jeleníti meg, hogy a hazatérő katona hiába szeretne új életet kezdeni, különböző okok (például a múlt sérelmei, a környezet ellenérzései) miatt mindez meghiúsul. Bár Hankó Balázs számára lett volna lehetőség a közös erdei séta során a vadász megölésére, ez nem történt meg, ami egyrészt azzal magyarázható, hogy a szerető az utóbbi feltételezés alapján értelmezte a helyzetet, másrészt viszont azzal is, hogy bár elfogadta az előbbi feltételezés létjogosultságát, nem volt bátorsága megtenni azt. („Azt hittem, hogy csak önző vagy, de rosszabb! Te gyáva vagy!” – fogalmazza meg Bérces Judit a történések értékelését.)

Az igazoló bizottság előtt egyértelművé válik, hogy a vadász a visszatérése után addig csak megvezette és kihasználta Hankó Balázst, hogy az alibit biztosítson számára a háború alatti tevékenységéhez. Miután ez megvalósult, megfenyegeti felesége szeretőjét és távozásra kényszeríti. Ez a pillanat több tekintetben is kulcspont a narratíva megformálásában. Egyrészt a protagonista kiszolgáltatottsága itt éri el a mélypontot abban az értelemben, hogy eddig mind a vadász, mind annak felesége oly módon befolyásolta, manipulálta, hogy pusztán sodródott a történésekkel. Ezen a ponton azonban olyan döntési helyzetbe kerül (saját életének megóvása a meneküléssel vagy a család megmentése a küzdelem révén?), ami után jelentősen aktivizálódik, és a korábban elkezdődő erkölcsi megigazulás folyamatát továbbépítve antihősből a klasszikus hős újtárra lép (a narratíva harmadik szakasza). Ezek alapján a finálé küzdelmében a feleség szeretője legyőzi a családját terrorizáló férjet, ami nemcsak egy család megmentését jelenti, hanem az integrálódás egy sikeres példáját is szemlélteti (a hazatérő katona új életet kezd a megmentett családdal), továbbá egy lehetséges múltbeli trauma kezelését is megjeleníti: míg a fronton végrehajtott gyermekmentő küldetés kudarccal végződött, addig annak finálébeli megismétlése már sikeres. (Korábban a szélhámós tevékenység során elmesélt történetverziók is értelmezhetők úgy, hogy azok egy traumakezelési stratégia részei voltak.) Másrészt Hankó Balázs és a vadász útjainak különválásáig a néző kizárólag a szerető nézőpontjából követte nyomon az eseményeket, a tudásához képest nem alakulhatott ki nézői többlételem, illetve arra épülő feszültségkeltés (suspense) sem. Ez az információadagoló stratégia viszont megváltozik az adott ponton: térbeli, időbeli és nézőpontbeli váltások jelennek meg a narratív szerkezetben, amelyek nemcsak a suspense alkalmazását tehetik lehetővé (hol a család megmentésére siető Hankó Balázs nézőpontjával azonosul a befogadó, hol pedig a férj elől menekülő anya és fia válik azonosulási

ponttá), hanem arra is lehetőséget kínálhatnak, hogy a narratív komplexitás, különösen az elmejátékfilm jellemzői kerüljenek alkalmazásra. [7]



*Szász Attila: Apró mesék (2019) Fotó: Skuta Vilmos*

Az adott narratív rész értelmezésében meghatározóvá válik Bérces Judit filmvégi tanúvallomása, amely utólag ismerteti a történeteket egy detektív számára. A néző csak a szóbeli beszámoló legvégét („Akkor láttam Balázst utoljára!”), és annak a nyomozó részéről történő, hőstörténetként való rövid összefoglalását ismeri meg. Bővebb információkhoz csak következtetések révén lehet eljutni, és ennek során legalább három kérdéskört érdemes érinteni: a vallomás okát, információgazdagságát (mennyiségi szempont) és igazságtartalmát (minőségi szempont). A tanúvallomás kontextusából nem derül ki, hogy mennyi idő telt el az események és azok tanúvallomásbeli reprezentációja között, és pontosan mi is volt a tanúvallomás oka – miért jelent meg Bérces Judit a rendőrhatalom előtt? Ha a tanúvallomás azzal volt összefüggésben, hogy az adott nyomozó azért kerestette Hankó Balázst, mert korábban már találkozott a szélhámossal, akkor ezt a lehetőséget gyengíti az a körülmény, hogy a film információi alapján a nyomozó nem volt tisztában Hankó Balázs személyazonosságával: nem mutatkozott be a detektívnek; ha voltak papírjai, akkor nem tapasztalható azok elvétele – bár ha ez megtörtént, akkor az megindokolhatja, hogy azok miért nem álltak Hankó Balázs rendelkezésére az igazoltatások során. Ha viszont a nyomozó mégis tisztában volt vele, akkor kérdés, hogy a város környékén eltöltött hetek alatt és az igazoló bizottság előtti megjelenései során miért nem derült ki, hogy a rendőrhatalomok keresik a protagonistát. Ha a tanúvallomás Bérces Vince és az egykori munkaszolgálatos férfi halálával volt összefüggésben, akkor olyan kérdések vethetők fel – azon a sorsszerű véletlen fordulaton túl, hogy éppen az a detektív nyomozott az adott gyilkossági ügyben, aki korábban már találkozott a szélhámos férfivel –, hogy a kihallgatás miért azon a ponton ért véget, illetve a kihallgatásból miért csak annyi volt bemutatva, ami Hankó Balázs eltávozásával fejeződött be, továbbá a vadász holtteste hogyan került a folyóba, miközben halálakor a folyóparton esett össze.

Ugyanakkor a tanúvallomás motiváltsága megközelíthető a másik irányból is: Bérces Juditot nem beidéztek vallomástételre, hanem bizonyos okokból kifolyólag a saját és / vagy mások érdekei miatt önmaga jelentkezett, és így szeretne volna segíteni vagy egy szerepjátékon keresztül félrevezetni a hatóságot, illetve célirányosan a nyomozót. Mivel a néző nem ismeri meg a teljes vallomást, így csak feltételezheti annak mennyiségi és minőségi jellemzőit: a feleség honnan kezdte el a történetet mesélni? milyen eseményekre tért ki és mit hallgatott el? az elbeszélés tartalmazott-e valótlan információkat vagy nem? Feltételezhető, hogy nem történt minden

részletre kiterjedő beszámoló, hiszen akkor a protagonista hamis igazolását vagy az emberölésre való ösztönzést is részleteznie kellett volna. Ennek fényében az is feltételezhető, hogy a vallomást nemcsak mennyiségi, hanem minőségi szelektálás is jellemezte, vagyis az információk elhallgatásán túl hamis információk is megjelenhettek a beszámolóban – az „Akkor láttam Balázst utoljára!” állítás igazságtartalmát megkérdőjelezi, hogy a vallomás után Bérces Judit és a fia találkozott Hankó Balázssal (az előzmények nélküli, váratlan találkozás lehetőségét cáfolja az anya és a fia reakciója a férfi megjelenésekor). Az utóbbi információ jelentősége abban is megragadható, hogy az alapján Bérces Judit vallomástételének tényét és a vallomás tartalmát a protagonista is befolyásolhatta. További vizsgálható szempont az adott kérdéskörrel összefüggésben, hogy a vallomás tartalma milyen kapcsolatban van az előzőleg ábrázolt eseményekkel. Lehetséges hipotézis, hogy Hankó Balázs és a vadász igazoló bizottságnál történő különválása után a megjelenített események (például az antagonista hazatérése, az anya és a fiú menekülése, a szerető és a férj összecsapása stb.) valóságos történéseként reprezentálódnak a film fikciós világán belül (hogyan történtek az események valójában?), és a későbbi tanúvallomás ehhez képest szolgáltatott feltételezhető alternatívát. Ugyanakkor emellett is lehet érveket felhozni, hogy a szélhámos és a vadász különválása utáni történések, a Hankó Balázs igazoló bizottságtól való távozása utáni történések a nézők számára nem kizárólag valóságos eseményekként reprezentálódnak a film fikciós világán belül, hanem különböző személyek belső mentális világának részeként (emlékezés, fantázia), mégpedig elsősorban Bérces Judit és részben Hankó Balázs szubjektív élményanyagaként.

Ezen értelmezés szerint a vallomástétel előtt megjelenő eseménysor egy része csupán fikció a film fikciós világán belül, amelyet Bérces Judit elképzelt és valóságként állít be szóban és / vagy vizuálisan a közönségnek, legyen az a nyomozó vagy a néző. Feltételezhetően nem a teljes eseménysor köthető Bérces Judit belső mentális reprezentációjához, hiszen bizonyos eseményekről elvileg nem lehetett tudomása (például a szerető útja a csónakig, Hankó Balázs belső mentális világához tartozó képek), ugyanakkor megfogalmazhatók olyan felvetések is, amelyek megindokolhatják, hogy ezek miként válhatnak a hősnő belső narrációjának részévé – így akár emellett is lehetőség van érvelni, hogy a teljes vizsgált eseménysor a hősnő belső mentális világának részeként jelenik meg. Egyrészt lehetséges, hogy Hankó Balázs utólag beszámolt a történésekről annak érdekében, hogy a tanúvallomásra való felkészülés még megalapozottabb legyen. Másrészt a Hankó Balázssal kapcsolatos cselekményrészletek (futás a vadászlak irányába; a férjjel való találkozás és a csónakhoz való megérkezés) olyan sematikus elemek, amelyek a következmények ismeretében (protagonista és antagonista összecsapása) bizonyos narratív sémák alapján utólag is kikövetkeztethetők, illetve kiegészíthetők egy meggyőzésre törekvő elbeszélő (vallomástevő) részéről – ha a narratívát azon csúcspont irányába kívánja az elbeszélő (vallomástevő) elvinni, hogy a szerető és a férj egymással fizikailag harcol, akkor ez feltételezi kettejük korábbi találkozását, így az elbeszélő akkor is képessé válhat az adott részletek mentális megkonstruálására, elképzelésére, ha esetleg nem volt tényleges szemtanúja az adott eseményeknek. Ahogy a későbbiekben részletesen kifejtésre kerül, Hankó Balázs és Bérces Vince finálébéli fizikai összecsapása során a szovjet fronthoz kapcsolódó események is reprezentálódnak

(Hankó Balázs egy csecsemőt tart a kezében, miközben a havas tájon egyedül vág keresztül), amelyek esetében elsősorban az a hipotézis fogalmazható meg, hogy az adott képsor a protagonista belső mentális világát jeleníti meg. Csakhogy lehetőség van emellett is érvelni (részletesen lásd később), hogy az adott képsor Bérces Judit belső mentális világához is kapcsolódhat, és pszichológiai vagy metaforikus funkciót tölthet be. Az adott hipotézis (a szerető és a férj különválása utáni történések, Hankó Balázs igazoló bizottságtól való távozásától kezdve a tanúvallomásig tartó eseménysor részben vagy egészben Bérces Judit belső mentális reprezentációja) mellett szólhat az az érv, hogy a vallomástétel szituációja és szóhasználata párhuzamba állítható azzal, ahogy korábban Hankó Balázs tévesztett meg másokat a háborús történeteivel. További lehetőségként szolgál, hogy Bérces Judit nem feltétlenül tudatosan mutatja be hamisan a férje halálának körülményeit, hanem elképzelhető, hogy az események során nemcsak fizikai sérüléseket szenvedett el, hanem lelki traumát is, amely kihatással lehetett a történések mentális feldolgozására (például felejtés, álemlék). Erre utalhat, hogy a nyomozó a vallomás értelmezésekor kétségeinek adott hangot, és a szavait úgyszólván lehet tekinteni, mint az elbeszélő mentális állapotának jellemzését („Kedélybetegeknek azt tanácsolják, hogy reggel, amikor felkelnek, erőltessenek mosolyt az arcukra, mert ha tettetik a jókedvet, tényleg jókedvük lesz. De olyat még nem hallottam, hogy valaki hősnék tettei magát, és tényleg hős lesz.”).

Mindkét fenti hipotézis abból a gondolatból indul ki, hogy a film fikciós világán belüli valós események és a tanúvallomás elbeszélte tartalma között eltérések vannak, azonban míg az előbbi hipotézis szerint a néző megismeri az események valós lefolyását a film fikciós világán belül, és a tanúvallomás tartalma marad ismeretlen előtte, addig az utóbbi hipotézis szerint a tanúvallomás kerül bemutatásra a néző számára és a történések tényleges megvalósulása marad ismeretlen. Ha ezt a két hipotézist összekapcsoljuk a hősnő mentális egészségére vonatkozó elképzeléssel, akkor további felvetéseket lehet megfogalmazni. Lehetséges, hogy az első hipotézisnek megfelelően a tanúvallomás előtt látott események valóságosnak minősülnek a film fikciós világán belül, és a tanúvallomás bizonyos részei („Akkor láttam Balázst utójára!”) is igaz állításként hangoznak el, és így Bérces Judit későbbi találkozása fiával és / vagy Hankó Balázssal csak a hősnő belső mentális reprezentációjaként jelenik meg, ahogy az a rész is, amelyben a sebesült gyermeket karjában tartó szerető megállít egy vonatot. Ezzel kapcsolatban megfontolandó gondolat, hogy Virgil kihallgatására, beszámolójára nem kerül sor az elbeszélés szerint, holott a vallomásban gyermekmentő hősként megjelenő Hankó Balázs története alapján akár feltételezheti is a nyomozó, hogy a megmentett gyermek rendelkezhet információkkal a férfivel kapcsolatban (hiszen csak később váltak el útjaik az édesanyjához képest). Hacsak a nyomozónak azért nincs tudomása az édesanyját elvileg elkísérő Virgil hollétéről és egészségügyi állapotáról, mivel Virgil nem érzékelhető számára és mások számára sem (az adott részben csak a hősnő mentális reprezentációjaként van jelen).

Ha a második hipotézis alapján úgy tekintünk a tanúvallomás előtti jelenetsorra, hogy az teljesen vagy részben Bérces Judit belső mentális világát tükrözi, vagyis a film fikciós világán belül részben vagy egészben fikció, akkor ennek részeként Hankó Balázs szerepvállalása is átgondolható. A

szerető és a vadász fizikai összecsapásakor a férj hosszú ideig víz alá nyomta ellenfelét, így annak mozdulatlansága után azt feltételezte, hogy vízbe fulladt, aki azonban kicsivel később mégis magához tért, és leszúrta Bérces Vincét. A protagonista elájulásának folyamatát olyan filmképek szakítják meg, amelyeken a mindentől távol levő havas tájon vánszorgó Hankó Balázs látható, kezében egy feltételezhetően élettelen csecsemővel. Ez a képsorozat úgyis értelmezhető, mint a férfihez kapcsolódó mentális tartalom, amely pszichológiailag motiválja a karakter tevékenységét: utolsó erőforrások mozgósítása egy gyermek megmentése érdekében és a külső körülmények legyőzése. Ugyanakkor az adott vizuális tartalom metaforikus szinten is megközelíthető: a tájbrázolás vizuális jellemzői és a tematikai elemek (élettelen csecsemő, összeroskadó katoná) a halállal való szembesülés gondolatát hordozzák – Bérces Judit mentális világa ezt az értelmező részt kapcsolhatja Hankó Balázs végső alulmaradásához. Míg az előbbi esetben a pszichológiai vonatkozás egy folyamat mélypontjához kapcsolódik, ahonnan megtörténik a visszatérés, addig az utóbbi esetben a metaforikus vonatkozás egy folyamat végpontjához kapcsolódik, ahonnan már nincs visszatérés. Vagyis az utóbbi értelmezési lehetőség szerint a szerető meghal a vadással való összecsapása során, így későbbi szereplése csupán a hősnő mentális reprezentációja.

Bérces Judit filmvégi tanúvallomása igen eltérő módokon értelmezhető. Mind az elbeszélés részét képező információk, mind a narratív sémák alapján különböző lehetőségek konstruálhatók meg a hősnő motivációjával, mentális állapotával, aktivitásával és / vagy passzivitásával összefüggésben. Lehetséges amellet érvelni, hogy a tanúvallomás során a hősnő hűen közli a nyomozó és a nézők számára a korábban történt eseményeket, azonban amellet is felhozhatók érvek, hogy Bérces Judit az őt érő traumatikus élmények hatására és / vagy szándékos félrevezetés céljából részben vagy egészben hamis információkat szolgáltat közönségének, vagyis a megbízhatatlan narrátor szerepét tölti be. Ha abból a feltevésből indulunk ki, hogy Bérces Judit egy szerepet eljátszva nem teljesen mondott igazat a tanúvallomása során, és így kétségessé válik a férje halálában betöltött szerepe, akkor korábbi életének értékelése is átgondolandó. Bérces Judit a narratíva korábbi szakaszában úgy jelent meg, mint aki éveken keresztül önálló életet élt, azonban a partnerei (legyen az a szeretője vagy a férje) megjelenése után az aktivitása visszaszorult. Ha viszont a passzivitására és kiszolgáltatottságára vonatkozó információk egy részéről kiderül, hogy azok egy nyomozó (és így a néző) megtévesztésére szolgáló elbeszélésbe szerveződve lesznek ismertek, akkor kérdésessé válhat az adott információk megbízhatósága: a hősnő ténylegesen passzívabbá vált a partnerei megjelenésével, vagy saját érdekei és érvényesülése miatt csak ezt kívánta elhitetni, és valójában jóval aktívabb annál, mint amilyennek mutatja magát (szerepjátszás)? Mivel a vizsgált karakter múltja nem egyértelműen jellemezhető, így a jövőjére vonatkozó megállapítások is bizonytalanok.

A film utolsó képei további hipotézisalkotásra nyújtanak lehetőséget. A narratíva bizonyos értelemben lezáródik: a nehézségek ellenére a család egyesül, és közösen indulnak el a jövőbeli úton. Ugyanakkor vannak olyan részletek, amelyek kérdéseket vetnek fel, és így nyitottabbá teszik a befejezés ezen részét is. Hankó Balázs jövőbeli sorsa esetében adalékokkal szolgálhat az újság motívuma, amely a szélhámosság egész filmen végigvonuló szimbólumává válik. A férfi

kezdetektől fogva az újságban találja meg azokat az apróhirdetéseket, amelyek alapján becserkészi leendő áldozatait. Később az újság tűzre vetésével nyomatékosítja, hogy – felhagyván régi életformájával – az új családjával kíván együtt maradni, és akkor is az újságban keres új lehetőségeket, amikor a vadász hazatérése után véglegesnek tűnő búcsút vesz Bérces Judittól. A film záróképein szintén az látható, hogy mielőtt Hankó Balázs csatlakozna a hősnőhöz és a fiához, újságot olvas, majd távozóban azt egy padon hagyja. Ez a rövid jelenet többféleképpen is értelmezhető. Mivel a jelenetben nem látható a protagonista arca, így az újság a karakter azonosításának funkcióját is betölti. Az apróhirdetések olvasását jelen szituációban nemcsak a nosztalgia érzése, hanem a jövő tervezése is motiválhatja. Mindkét esetben a (bűnös) múlt lezárásának hiánya kerül a középpontba, ráadásul mivel a férfi nem viszi magával az újságot a kísérőjéhez, így nem feltétlenül szeretné az újságolvasás tényét a tudomásukra hozni. Ha Hankó Balásznak nem sikerült addig a múltat lezárni, akkor az vajon mennyiben befolyásolhatja a jövőbeli családi viszonyait? Mivel egyszer már tűzre vetette az újságot, és ezzel már elköteleződött az új családja mellett, akkor az apróhirdetések újbóli szemlélése nem jelent-e elbizonytalanodást akár rövid távon (vajon elhiszi-e a hatóság Bérces Judit tanúvallomását és elengedi-e, vagy ott tartják?), akár hosszú távon (vajon mennyire lesz működőképes az új családi közösség)? Az utóbbi esetben az is mérlegelhető, hogy az új körülmények között már nemcsak a saját életvitelét kell biztosítani, hanem egy egész család megélhetésében kell úgy szerepet vállalnia, hogy közben a hatóságok – többek között Bérces Judit vallomásának köszönhetően is – már egyértelműen azonosították és kereshetik (korábbi szélhámos tevékenysége miatt, Bérces Vince és a munkaszolgálatos férfi halálával összefüggésben). Ennek fényében az apróhirdetések olvasása és a bűnös múlt folytatása a rejtett kereset-kiegészítés lehetőségeként és a szerepjáték további folytatásaként is előrevetíthető, amely a család megélhetéséhez járulna hozzá.

Hankó Balázs karakterének elemzésekor az egyik meghatározó problémakör annak értelmezése, hogy mi a viszony a karakter és a reprezentált szovjet harctéri események között, amelyek elsősorban a férfi belső mentális világának részeként (emlék? álom? fantázia? tudatalatti tartalom?) jelennek meg. Az egyik fő kérdés az adott vizuális reprezentációk igazságtartalmára, a másik a közöttük lévő összefüggésekre vonatkozik. Nemcsak az a vizsgálati szempont, hogy az adott vizuális tartalmak milyen viszonyban vannak a film fikciós világán belül valóságnak, illetve fikciónak tekintett összetevőkkel (minőségi szempont), hanem az is, hogy az adott kérdéskörrel összefüggésben felmerülő vizuális tartalmak közül melyik kapcsolható a valóság halmazához, és melyik a fikcióéhoz (mennyiségi szempont).

A szovjet harctéri események első reprezentációja egyértelműen egy másokat megtévesztő szerepjátékos szélhámos akciójához kapcsolódik, így a néző az adott jelenetsor valamennyi elemének (szereplők, történések, térbeli, időbeli, oksági viszonyok) igazságtartalmát kétségbe vonhatja. Ehhez a kiindulópontból képest a későbbiekben információszolgáltatás tekintetében szűkebb vagy bővebb jelenetvariációk jelennek meg (mennyiségi szempont), ugyanakkor azok valóságához való viszonyára nem történik reflektálás (minőségi szempont). Lehetséges, hogy bizonyos (térbeli, időbeli, oksági, motivikus) elemek igaznak tekinthetők, azonban a mennyiségi



megerősítésen (ismétlések) túl ezt nem támasztja alá semmi. Maga Hankó Balázs is csak a megtévesztések alkalmával kommentálja a vizuális tartalmakat, egyéb esetekben nem történik értelmezés, így csak következtetni lehet a látottak alapján. Ennek egy olyan olvasata is megfogalmazható, hogy a belső mentális világ tudatos, irányított kifejezése egyértelműen a megtévesztéssel kapcsolódik össze, míg az öntudatlan, nem irányított megoldás értékelése már nem egyértelmű. Továbbá tanulságos lehet ebben az esetben is felhasználni azokat a gondolatokat, amelyeket a nyomozó fogalmazott meg Bérces Judit tanúvallomásakor („Kedélybetegeknek azt tanácsolják, hogy reggel, amikor felkelnek, erőltessenek mosolyt az arcukra, mert ha tettetik a jókedvet, tényleg jókedvük lesz.”). Vagyis elképzelhető lehetőség, hogy ha folyamatosan ismétlésre kerültek (reflektálatlanul? öntudatlanul?) bizonyos jelenetvariációk, akkor – függetlenül azok igazságtartalmától – valóságként kezdte azokat, illetve bizonyos részleteit kezelni a befogadó, jelen esetben Hankó Balázs.

A belső mentális világot reprezentáló részek igazságtartalma kapcsán sajátos adalékokat szolgáltatnak az adott részek hanghasználatának bizonyos aspektusai. Amikor a szélhámos elmeséli az áldozatainak, hogy a gyerekméntés során hogyan búcsúzott el az áldozatai hozzátartozóitól, akkor az adott személyek olyan hangon szólnak meg, amelyet a protagonista elvileg nem ismerhet. Míg az áldozatok mutathatnak neki a hozzátartozóikról vizuális információkat (fényképeket), amelyek feldolgozásra kerülhetnek a belső mentális tartalmak megformálásakor, addig a hozzátartozók hangjára vonatkozó információkat nem tudnak szolgáltatni. Mivel az áldozatok hozzátartozói általában nem jelennek meg a film fikciós világán belül valóságos formában, és így nem derül ki, hogy a valóságban milyen hangi tulajdonságokkal rendelkeznek, így ezekben az esetekben lehetséges azzal érvelni, hogy Hankó Balázs csak elképzei az adott hozzátartozók hangját a belső mentális tartalmak megkonstruálásakor. Viszont Bérces Vince, a vadász esetében az adott személy később valóságos formában is megjelenik a film fikciós világán belül, így a hangja összehasonlíthatóvá válik azzal, ami korábban a protagonista belső mentális világában megjelent (a két hang egyezik). Ha eltekintünk a narráció területén megjelenő logikai következetlenség lehetőségétől, akkor egy olyan opciót is fel lehet vetni az adott eset magyarázataként, hogy a vacsorajelenet során az adott belső mentális tartalom nem a szélhámoshoz tartozik, hanem az asztalnál ülő egyéb személyek egyikéhez (például Bérces Judit), aki korábban már ismerte a vadász hangját is, így az elbeszélte események elképzelésekor ezt a valós elemet is felhasználta. Ez azért lényeges hipotézis, mivel ez alapján lehetséges, hogy más alkalommal is előfordulhat a filmben, hogy a szovjet fronton történő események reprezentációja nem a szélhámos, hanem valamely más személynek a belső mentális világához fog kapcsolódni – különösen a fináléban kap ez nagy jelentőséget Bérces Judit belső mentális világával összefüggésben.

A szovjet fronton történő eseményeket ábrázoló vizuális tartalmak több esetben is gyorsmontázs formájában reprezentálódnak, vagyis több rövid filmkép egymás utáni megjelenése történik. Mivel az adott technika megtöri az időbeli és térbeli folyamatosságot, így a filmképek közötti összefüggések különböző értelmezésekre adnak lehetőséget (a szovjet front eseményei kapcsán).

Egyedül vagy társaságban volt Hankó Balázs a menedékhelyen? Sikerült megmenteni a gyermek életét vagy nem? A gyermek édesanyját már holtan találta / találták vagy még esetleg életben volt, és szerepe / szerepük volt a halálában? Az utóbbi felvetés is megfogalmazható, hiszen a narratív hiányok mellett nem szerepelnek olyan információk, amelyek ellentmondának ennek a hipotézisnek. Ráadásul ha a szovjet fronton történő eseményekre kizárólag mentális reprezentációként tekintünk, akkor a traumaelméletek keretrendszerének alkalmazása arra is lehetőséget teremthet, hogy a hiányokat és a változtatásokat / átalakításokat is valami jelenléteként értelmezzük. [8]

Az *Apró mesék* protagonistáját és antagonistáját a térhasználat szempontjából is érdemes összehasonlítani. Bár Hankó Balázs 1945 előtti tevékenységével kapcsolatban több tekintetben is kétségek merülhetnek fel, akár fikción belüli valóságként, akár kitalált történetként tekintünk annak filmbeli reprezentációjára, az elsősorban úgy jeleníti meg a magyar hadsereg szovjet fronton való tevékenységét, mint egy tragikus hőstörténetet (a szétszórta visszavonuló magyar katonák kísérletet tesznek egy csecsemő megmentésére, miközben negatív megítélésű tettek bemutatása nem jelenik meg). Ezzel szemben az antagonistista a háború alatt Belgrád mellett szolgált őrként, és kifejezetten a zsidók elleni kegyetlenségéről volt ismert, vagyis a szovjetunióbeli tevékenységtől eltérően a jugoszláv területeken való magyar katonai jelenlét a kegyetlen elnyomás keretrendszerében reprezentálódott. Ezt a megkülönböztetést úgy is meg lehet közelíteni, hogy míg a magyar hadsereg szovjet fronton való tevékenysége akár pozitív, akár negatív módon eddig nem részesült fikciós / játékfilmes feldolgozásban, addig a jugoszláv területeken való elsősorban negatív szerepvállalás már igen (*Hideg napok*), vagyis az *Apró mesék* ebben az értelemben folytatta a magyar filmtörténeti hagyományt. További – elsősorban emlékezetpolitikai – értelmezési lehetőség, hogy nemcsak a Szovjetunióban való magyar katonai jelenlét ábrázolása konfliktusmentes, hanem a szovjet csapatok magyarországi tevékenysége is visszafogott módon jelent meg, hiszen a túlzó, erőszakos vagy jogtalan cselekedeteket szemléltető jelenetek bemutatása (vö. például *A vád* [Sára Sándor, 1996]) háttérbe szorult. Így a magyar – szovjet / orosz viszony megjelenítése mellőzi a két fél részéről az ellenséges és szélsőségesen negatív vonásokat, és inkább az együttműködés részletei kerültek kidolgozásra – például a magyar hatóság és a szovjet parancsnok közös korrumpálódása és az igazságszolgáltatás saját érdekeiknek megfelelő alakítása vagy Hankó Balázs fordítói tevékenysége, mely nemcsak a hazugság és a szerepjáték árnyoldalaira emlékeztethette a protagonistát, hanem a közösségbe való integrálódását és esetleges jövőbeli érvényesülési útját is előrevetíthette.



Szász Attila: *Apró mesék* (2019) Fotó: Skuta Vilmos

Az *Apró mesék* című filmben visszatérő módon jelennek meg azok a dramaturgiai részek és ikonográfiai megoldások, amelyek a nemi szerepek kérdéskörével foglalkoznak. A karakterek aktivitásával és / vagy passzivitásával összefüggő narratív és / vagy vizuális információk adalékokat szolgáltatnak a műfajiság kérdéskörének (film noir vagy thriller?) vizsgálatához is. Hankó Balázs rendszeresen kerül olyan szituációkba, amelyekben a másik fél látszólag vagy valójában azzal fejezi ki az iránta való bizalmát, hogy fallikus szimbólumokként értelmezhető tárgyakat (tojás, cigaretta, tülk, kés, puska) ad át számára, így elfogadja, megerősíti azt a szerepet / azokat a szerepeket, amelyhez / amelyekhez a maszkulinitásfogalmat társítja. Ugyanakkor ezen motívumok dominanciát kifejező ereje jelentősen kontextusfüggő. Bár a protagonista a vadászat során kiemeli, hogy jól ért a lőfegyverekhez („Én voltam a század legjobb lövésze. A férje után.”), a másokat lenyűgöztető hengegése ellenére először csak egy szarvashívó bőgőkürtöt, majd egy kést kap használatra, miközben a puska Bérces Juditnál és a fiánál marad. A lőfegyverrel való fenyegetés mint a dominancia felsőbb szintje többször is megismétlődik Hankó Balázs ott tartózkodásakor (előbb a Bérces Judittal való első találkozásakor, utóbb a fináléban), viszont a szélhámos akkor sem kap lőfegyvert, amikor már jobban betagozódik a család életébe (a Virgillel való közös vadászat közben a gyermek hordja a puskát, Hankó Balázs pedig a zsákmányt). Maga a szerető csak egyszer jut lőfegyverhez (a vadász odaadja neki a puskáját az erdei séta során), azonban akkor nem képes azt elsütetni (ebben az értelemben párhuzamba állítható a gyermek Virgillel, aki a finálébeli családi erőszak közben, amikor nadrágszíjjal, késsel és puskával esnek egymásnak a családtagok, fegyvert fog apjára, azonban nem tudja meghúzni a ravaszt). Hankó Balázs ehelyett több szituációban is csak kést használ: előbb a halott szarvas felhasításakor, később Bérces Vince hasonló kézmozdulattal történő megölésekor.

Utóbbi események párhuzamba állítják, azonosítják egymással a szarvas és a vadász alakját, amelyet további megoldások is elmélyítenek a filmben. Virgil első szarvasának elejtése egyfajta felnőttség, illetve férfivá avatási szertartás (ezt fejezi ki az állat vérével megjelölt növény kalapra helyezése), így az adott kontextusban a vadász megölése is értelmezhető úgy, hogy Hankó Balázs felnőttség, illetve férfivá válási folyamata beteljesül – az is összeköti Virgil és a protagonista tettét, hogy mindkét esetben a hősnő (anyai, illetve szeretői szerepben) lesz az, aki értelmező és jutalmazó pozícióban vesz részt az eseményekben. A vadászoknál található trófeák Bérces Vince korábbi tevékenységének és felfokozott maszkulinitásának látványos szemléltetői, és ezt a megítélést a hazatérésekor azzal is meg kívánja erősíteni, hogy a katonai öltözete tűzbe vetése után

meztelenül pózol az otthonában lévők szeme láttára (a háttérben a falon lévő ágaskodó szarvasagancs és az előtérben az asztalon a középpontba állított borosüveg vizuálisan is kiemeli mindezen karaktermotivációt). Ugyanakkor Hankó Balázs megjelenése miatt a tróféák jelentése kibővül: egyszerre emlékezteti a vadászt a múltbeli eredményeire és jelenkori sérelmeire, a „felszarvazott férj” szerepkörére. Tovább erősíti a szarvas-vadász párhuzamot a sikeres vadászatot követő vacsora tósztmondása (Hankó Balázs: „Ezt arra, aki most nem lehet velünk!” Bérces Judit: „A szarvasra!”) vagy Bérces Vince igazoló bizottsági ülése, ahol a szabadsága árát szarvashúsban állapítják meg. Bár Hankó Balázs esetében is megjelenik a szarvassal való párhuzam (az erdőben való első megjelenésekor egy szarvassal találja magát szembe, a vadászat során egy szarvashívó bögőkürtöt használ, az igazoló bizottság előtt szintén szarvashússal váltják meg a szabadságát, a finálébeli küzdelem során egy agancshoz hasonló késsel szúrta meg ellenségét), az antagonista viselkedése és bizonyos pontokon fizikai kinézete erőteljesebb „állatias” vonásokat mutat hozzá képest. Ez a különbségtétel összekapcsolható a thrillerekre jellemző, erőteljes ellentét hatását keltő koncepcióval. [9]

Az *Apró mesék* protagonistája és antagonistája a hazatérő katonák sorsának különböző lehetőségeit viszi színre a film egyes szakaszaiban. Hankó Balázs először kifejezetten negatív megítélésben részesül: egy olyan szerepjátszó szélhámosként reprezentálódik, aki eredetileg vagy egy olyan hazatérő háborús veterán, aki a túlélése érdekében saját élményeit teszi áruvá, vagy egy olyan karakter, aki nem is veterán, hanem csak megszemélyesít egy frontról hazatérő katonát. Ugyanakkor a negatív értékelés csak a személyére vonatkozik, és nem a hazatérő katona szerepkörére, hiszen ahhoz nem feltétlenül negatív elemek kapcsolódnak: az előbbi esetben a tragikus élmény (a veterán megélhetési nehézségei), az utóbbi esetben pedig a tisztelet (egy szélhámos olyan szerepkört választ, amely könnyebben vált ki pozitív érzelmeket – együttérzés, remény, tisztelet stb.). Később a vadászlatokban eltöltött idő során Hankó Balázs pozíciója és tevékenysége igen ambivalenssé válik: egyrészt úgy is lehet értelmezni az ottani időszakot, hogy a szélhámos jelent fenyegetést a hátországi közösségre (megtévesztés, kihasználás, más integrálódni törekvő egyén fizikai fenyegetése), másrészt úgy is, hogy a hátországi közösség veszélyezteti a férfi életkörülményeit (megtévesztés, kihasználás, jogi felelősségre vonás).

Az igazoló bizottság előtti tragikus jelenetsor (a háborús bűnöket elkövető Bérces Vince felelősségre vonásának megakadályozása) után a protagonista egyértelműen aktivizálódik, megmenti a hátországi közösséget és legyőzi az azt terrorizáló erőt. Ez a végkifejlet bizonyos mértékben a *Budapesti tavaszban* megjelenített narratív sémát idézi. A vadász [ ] hazatérését követően [ ] azzal a helyzettel szembesül, hogy felesége és gyermeke egy számára idegen férfivel él együtt, és ez az „új családi keret” megakadályozza abban, hogy visszailleszkedjen a régi környezetébe. A kibontakozó ellentét odáig fajul, hogy a hátországi környezet fizikai fenyegetést jelent számára (merénylet lehetősége az erdőben). Azonban az igazoló bizottság előtt történt események után Bérces Vince szándékai egyértelművé válnak, és ezt követően már nyílt fenyegetést jelent a hátországi közösség és az „új családi keret” számára. Az itt felvázolt narratív séma bizonyos részeiben más művek dramaturgiai megoldásaival mutat hasonlóságokat. A *Ház a sziklák alatt*

esetében a hazatérő katona azzal szembesül, hogy az újrakezdésben meggátolja egy harmadik fél, akivel kénytelen megosztania a házát, és ez végül fizikai összetűzéshez fog vezetni. <sup>[10]</sup> *Az Isten hozta, Őrnagy Úr!* azt a folyamatot mutatja be, hogy egy hátszágai család számára hogyan válik egyre fenyegetőbb erővé a frontról hazatérő katona, és végül ezt a veszélyt fizikai erőszak révén szükséges elhárítani. *A nagy füzet* részben azt ábrázolja, hogy a hátszágban együtt maradt családtagok felfokozott helyzetben arra is hajlandók, hogy saját rokonaikban is kárt tegyenek a túlélésük érdekében (például a háborúból hazatérő apa ellen forduló fiai). <sup>[11]</sup>



Makk Károly: *Ház a sziklák alatt* (1958) Fotó: Oláh János

Benke Attila a 2010-es évek magyar neo noir filmciklusának keretei között helyezi el az *Apró mesék* című alkotást, és noirszenzibilitást hordozó thrillerként (ezen belül hol történelmi thrillerként, hol paranoid thrillerként, hol pszichothrillerként) értelmezi azt. <sup>[12]</sup> Pápai Zsolt után olyan alapérzületként határozza meg a noirszenzibilitás fogalmát, mint amely magába foglalja a szorongás, az elidegenedés, a kudarc, a frusztráció vagy a kielégítetlen vágyak alapélményét. <sup>[13]</sup> Benke Attila meghatározása a kategorizálás terén feloldja azt a feszültséget, amely a film noir és a thriller jellemzőinek együttes megjelenéséből vezethető le. Egy másik területen azonban fenntartja az ellentmondásos jelleget. Ha az *Apró mesék* olyan thrillerként értelmezhető, amelyben a hangsúly a vadász képviselte antagonistá legyőzésére és a család megmentésére helyeződik, akkor annak sikeres megvalósulása után felmerül a kérdés, hogy ez a befejezés mennyiben tekinthető noirszenzibilisnek. Benke Attila értelmezése szerint már a mű közben kibontakozik „a hős és a hatalom egyenlőtlen viszonyából fakadó szorongás motívuma”, végül pedig a film „lezárása abból a szempontból ambivalens, hogy a néző tudatában van annak, hogy a szovjet megszállás még nagyon sokáig fog tartani, Hankó azonban megszilárdította pozícióját Bércecs családjában, és a zárójelenet azt sugallja, hogy valahol új, boldog életet fog kezdeni Judittal és Virgillel.” Vagyis a noirszenzibilitás alapja, hogy „a történelem sötét fordulatot hoz” („az állandósuló szovjet megszállás és az 1948–1949-es sztálinista fordulat”). Ez az érvelés legalább három feltevésből indul ki. Egyrészt ha az *Apró mesék* című alkotás, mint minden játékfilm, egy fikciós világot jelenít meg a múlt ábrázolása során, akkor azt feltételezi a szerző, hogy az adott fikciós világ jövőbeli viszonyai azonosak lesznek a valóságos múlt jövőbeli viszonyaival. Másrészt a jövőbeli viszonyok értelmezésének egy másfajta bizonytalansága az időbeli viszonyok relatív kezelése. Mivel nem ismert Hankó Balázs és új családja későbbi sorsa, a néző nem tudja, hogy mi lesz velük egy hét, egy

hónap, egy év, egy évtized stb. múlva, így kérdéses, hogy a noirszenzibilitás mint alapélmény meddig terjeszthető ki az időben. Harmadrészt az is egy feltételezés, hogy a finálé utáni történések („a történelem sötét fordulata”) szorongást, frusztrációt stb. váltanak ki a nézői azonosulás alapjával szolgáló új család tagjaiból. Lehetséges, hogy a finálé utáni sorsuk a kudarcélménnyel kapcsolódik össze, azonban az is elképzelhető, hogy nem vesztesei lesznek az új berendezkedésnek. Korábban Hankó Balázs a túlélése érdekében másokat megtévesztő tevékenységet folytatott, Bérces Judit és Virgil megmentése érdekében embert is ölt – miért feltételezzük, hogy a saját és / vagy a családja túlélése érdekében esetleg végrehajtott további normaszegések frusztrációt, szorongást stb. váltanak ki belőle? Ha összegezzük a három feltevésre adott válaszlehetőségeket, akkor bizonyos esetekben lehet érvelni a noirszenzibilitás és a thriller összekapcsolódása mellett, bizonyos válaszok alapján viszont nem. Ha az *Apró mesék* egy thriller, akkor a végkifejlet értelmezése („új, boldog élet”) alapján megkérdőjelezhető, hogy hordozza a noirszenzibilitás élményanyagát. Ha viszont a másik irányból közelítünk a problémához, és az a cél fogalmazódik meg, hogy fokozzuk a noirszenzibilitás feltételezett jelenlétét a műben, akkor bizonyos értelmezési műveletek elősegítik ezen szándék megvalósulását (lásd: a film noir narratív jellemzőinek bemutatása – szubjektivitás, sorsszerűség <sup>[14]</sup>, karaktertípusok – például femme fatale, passzivizálódó férfi hős). Az adott értelmezői műveletekben meghatározó szerepet játszik a film azon vonása, hogy a narratív információk gazdagsága lehetővé teszi a bőséges hipotézisalkotást, így a thriller jellemzői mellett a film noir jellemzői melletti érvelést is.



*Török Ferenc: 1945 (2017) Fotó: Szilágyi Lenke*

## **Az ún. holokausztfilmek és az ún. ötvenesévek filmek**

Az 1940-es, 1950-es évek magyar múltábrázolása esetében jellegzetes filmtípusként jelennek meg az ún. holokausztfilmek és az ún. ötvenesévek filmek. Az ún. holokausztfilmek változatos csoportot alkotnak, mivel különböző tematikák, narratívák (például lágerfilm, „embermentő filmek”, ún. nácivadász filmek, traumafilmelek) és / vagy stiláris jellegzetességek (például a konkrét ábrázolás hiánya, a nem realista stilizáció, a szóbeli felidézés) figyelhetők meg bennük. <sup>[15]</sup> A kortárs magyar művek között található lágerfilmek <sup>[16]</sup> és olyan traumafilmelek, amelyek elsősorban az egyéni trauma feldolgozására, a magánéleti problémák kezelésére koncentrálnak:  
*Hajnali láz*



(Gárdos Péter, 2015), *1945, Akik maradtak*.<sup>[17]</sup> Ezzel szemben a traumák kollektív jellegű feldolgozása nem játszik meghatározó szerepet ezen filmek narratívájában, illetve a holokauszt utóhatásának egyéb vonatkozásai (tárgyalótermi filmek vagy az ún. náciavadász filmek jellemzői) sem jelennek meg bennük domináns módon. Bár az *Apró mesék* elsősorban nem ún. holokausztfilm, az egyik dramaturgiailag meghatározó jelenet összefüggésben van a kérdéskörrel. Az igazoló bizottság előtt megjelenik egy volt munkaszolgálatos férfi, aki megvádolja a vadász karakterét, igazságot és elégtételt akar szerezni az őt és a fiát ért sérelmek miatt, amelyeket részletesen elmond. Mivel Hankó Balázs és Bérces Vince hamis állításaikkal egymásnak biztosítanak alibit, az igazoló bizottság pedig nem látja bizonyítottnak a munkaszolgálatos apa vádjait, így a jogi lehetőségek kimerülése után a férfi maga próbál igazságot szolgáltatni, ami azonban az életébe kerül (a vadász megöli a vádlóját). Ezek alapján megfogalmazható, hogy a kortárs magyar ún. holokausztfilmekben a karakterek közéleti aktivitása, a nyilvánosság előtt történő kollektív traumaoldás nem kap meghatározó szerepet – ha viszont mégis megjelenik egy olyan karakter, aki nem elégszik meg az egyéni traumaoldás lehetőségével, és emellett aktív módon elégtételt szeretne az őt ért sérelmekért, az végül kudarcot vall, és az életével fizet törekvéseiért (az *Apró mesék* példája alapján a közösség nem védi meg, a megvádolt bűnös pedig elhallgattatja a vádlóját). A fenti kortárs traumafilmben közös dramaturgiai megoldás azon visszatérő zsidó karakterek szerepeltetése, akik a traumatikus múltjuk lezárása és az újrakezdés lehetősége közötti határhelyzetben pozicionálhatók. Ezek a karakterek elsősorban a traumaoldás egyéni stratégiáira, a magánéletükre koncentrálnak, és az aktív közösségi, illetve közéleti szerepvállalás háttérbe szorul az életvitelük során. A magyar filmtörténetben korábban is készültek olyan alkotások, amelyekben lényeges szerephez jutottak a táborokból hazatérő zsidó karakterek (például *Párbeszéd* [Herskó János, 1963], *A napfény íze* [Szabó István, 1999]), viszont azokban a művekben az adott karaktereket sok esetben aktív közösségi, illetve közéleti szerepvállalással lehetett jellemezni.

Murai András meghatározása szerint az ún. ötvenesévek filmek az 1948 és 1963 közötti időszakot dolgozzák fel (Rákosi-korszak, korai Kádár-korszak), és igen gazdag filmcsoportot alkotnak nemcsak a magyar filmtörténetben,<sup>[18]</sup> hanem a 2010-es évek filmes termésében is.<sup>[19]</sup> Markáns és bő halmazt képviselnek azok a kortárs művek, amelyek az adott időszak zárt világként való reprezentálásának hagyományához nyúlnak vissza, ugyanakkor újraértelmezik az adott koncepciót. Bár olyan térbeli és időbeli határátlépéseket tematizálnak, amelyek kiterjesztették a korábbi alkotások jellemzőihez képest az időbeli és / vagy térbeli koordinátákat, ezek az elmozdulások relatív megítélésű lépésekké válnak az adott művekben, mivel a karakterek kötött életvitele és bezártság-élménye nem változik jelentősen. Hiába történik fordulópont az események sorában, hiába bővül a karakterek mozgásterét (például kijutnak egy zárt térből, eljutnak külföldre), a felszíni változások ellenére a felszín alatt nem történik érdemi átalakulás, ami több esetben is összekapcsolódik a Rákosi-korszak és a Kádár-korszak, a hosszú ötvenes évek és a hosszú hatvanas évek közötti folyamatosság koncepciójával.<sup>[20]</sup> A kortárs ún. ötvenesévek filmek további visszatérő jellemzője, hogy olyan narratívákat jelenítenek meg, amelyekben a karakterek normakövetését megjutalmazzák, a normasértést, a lázadást, az ellenállást pedig általában

megbüntetik. Olyan karaktereket állítanak a középpontba, akik az adott diktatórikus keretek között a társadalmi és / vagy politikai normák követése (például a párthoz való feltétlen hűség) révén vagy előnyös helyzetbe kerülnek, vagy nem szenvednek hátrányt, és a hatalmi előírások megszegése esetében viszont veszteséget könyvelhetnek el. Mivel az adott művekben a társadalmi-politikai közegben történő elmozdulások relatív megítélésű lépésekké válnak, és sok esetben a karakterektől függetlenül következnek be, továbbá a karakterek kötött életvitele és bezártság-élménye nem változik jelentősen, így sok esetben a közéleti passzivitás (kivárá, elzárkózás stb.) mint életvezetési stratégia kerül előtérbe. [21]



Tóth Barnabás: *Akik maradtak* (2019) Fotó: Szilágyi Lenke

### ***Akik maradtak***

Az *Akik maradtak* című alkotás egyaránt megközelíthető az ún. holokausztfilmek és az ún. ötvenesévek filmek irányából. Hősei, Körner Aladár (Hajduk Károly) és Wiener Klára (Szőke Abigél) olyan zsidó karakterek, akik a holokauszt túlélése után a magánéletükbe való visszavonulás során próbálják feldolgozni a traumatikus múltjukat. A Rákosi-korszak diktatórikus közege azonban meggátolja a magánéletük zavartalan megélését, és arra készíti őket, hogy alkalmazkodjanak a társadalmi elvárásokhoz, és – akár a tettetés árán is – azoknak megfelelően éljék mindennapjaikat és kezeljék traumatikus élményeiket. Míg az *Apró mesék* azt szemlélteti, hogy a narratív információk bősége milyen összefüggésben van azzal a narratív nyitottsággal, amely különböző műfaji jellemzők azonosítását, illetve a különböző műfaji keretrendszeren belül való értelmezést teszi lehetővé, addig az *Akik maradtak* esetében a narratív információk hiányából vezethetők le mindezek.

Az *Akik maradtak* nemcsak a formai kidolgozással, hanem a narratív információközléssel összefüggésben is a visszafogottság, a hiány fogalmával jellemezhető. Két, múltbeli traumákkal rendelkező személy, egy negyvenes éveiben járó férfi és egy tizenhat éves lány kapcsolata, illetve a közöttük lévő kapcsolat elmélyülése követhető nyomon a történetben, és a késleltetés, az elnyújtás, az információadagolás területén megmutatkozó hiány miatt a karakterek közötti kapcsolat természete sokáig nem lesz egyértelmű sem a környezetük, sem pedig a nézők számára. A karakterek oly mértékben befelé fordulnak és a magánéletükre koncentrálnak múltbeli traumáik

(többek között családjuk elvesztése) miatt, hogy nemcsak a filmbeli környezetük, hanem a nézők számára sem egyértelmű a lépéseik háttere, gondolataik, motivációik. Ez a megoldás arra ösztönzi a befogadókat, hogy különböző hipotéziseket konstruáljanak a traumakezeléssel és a gyászfeldolgozással kapcsolatban (mennyire kiszolgáltatottak a karakterek a múltnak, az időbeli viszonyoknak vagy a büntudatuknak? sikerül-e feldolgozniuk a traumáikat?), a karakterek közötti érzelmi és / vagy fizikai kapcsolat jellegével összefüggésben (mi a szeretet, a szerelem vagy a szexualitás szerepe a kapcsolatuk dinamikájában? megvalósul-e a kapcsolat során, és ha igen, akkor milyen módon és milyen mértékben a határátlépés, és ez felvet-e bűnügyi vonatkozásokat?), valamint a műfaji keretekre vonatkozólag (milyen műfaji sémákkal hangolható össze a felvetett hipotézisek?). Az értelmező és minősítő tevékenység nemcsak a film nézőit jellemzi, hanem a történet világának más, figyelő és értékelő gesztusokat tevő karaktereit is (például a kommunista eszméket követő tanárnőt). Vagyis a mű érzelmi hatáskeltő mechanizmusa azáltal válik összetett rendszerré, hogy különböző azonosulási pozíciókat teremt a néző számára: a holokauszt során a családját elvesztő, sokáig a munkájára összpontosító, nevelőszülői és a család barátja típusú szerepek határán egyensúlyozó felnőtt férfiét, az árvaságra jutó, egy ideig az Izraelita Hitközség Árvaházában is élő, lázadó természetű és érzékeny lelkületű, testi, lelki és szellemi értelemben is a felnőtté válás útján lévő kamaszlányét, valamint olyan külső nézőpontokat, amelyekből nem látják át egyértelműen a két fél kapcsolatát, így azt nevelőszülő – gyermek, felnőtt szerető – gyermek szerető, orvos – páciens viszonyként is értelmezhetik.

Ezt a koncepciót tovább árnyalja a társadalmi-politikai kontextus bevonása (a történet 1948. szeptember 17. és 1953. március 5. között játszódik), hiszen ez alapján és az információadagoló megoldások révén nagyon sokáig az a kérdés merülhet fel a nézőben a film befogadása során, hogy a néző belülről kövesse egy többszörös határátlépés (felnőtt – gyermek; nevelőszülő – nevelt gyermek; orvos – beteg) lehetőségét feszegető magánéleti kapcsolat kibontakozását, vagy kívülről (így a kommunista diktatúra képviselőinek nézőpontját is esetleg felvéve) szemlélje, értelmezze és értékelje mindezt? A rendelkezésre álló különböző nézőpontok, azonosulási pozíciók lehetővé teszik a nézői többlettudásra építő feszültségkeltés (suspense) alkalmazását, amely a műfaji keretrendszer meghatározásának fontos összetevőjévé válik.

Körner Aladár és Wiener Klára kapcsolatának alakulása több szakaszra tagolható, és ezek a részek a film dramaturgiáját is meghatározzák. A narratívaépítés során több tekintetben is megfigyelhető az a folyamat, amelyet a belülről kifelé tartó mozgással lehet jellemezni. Egyrészt a befelé forduló karakterek folyamatosan megnyílnak egymás előtt, és így egyre szorosabb kapcsolat alakul ki közöttük, másrészt a magánéletükre koncentráló karakterek számára egyre világosabb lesz, hogy egy olyan társadalmi környezet veszi őket körbe, amelynek tényleges működése és részletei előttük és a nézők előtt is csak fokozatosan tárulnak fel. Az első szakasz kifejezetten Körner Aladár és Wiener Klára megismerkedésére és személyes viszonyuk elmélyülésére fókuszál. Bár ekkor Körner Aladár szubjektív nézőpontja is többször megjelenik (nyitóképek, első nőgyógyászati vizsgálat, cukrászda), Klára nézőpontjának alkalmazása és belső világának bemutatása mégis hangsúlyosabban képviselteti magát, így az események értékelése, értelmezése, keretezése sok

esetben hozzá kapcsolódik. El nem küldött leveleket ír haza nem térő szüleinek, amelyekben ismerteti hétköznapijait, és reflektál a vele történetekre, múltbeli emlékeket idéz fel és állít párhuzamba a jelenkori élményeivel (a kádban való meleg vizes fürdő az elhunyt húgával töltött pillanatokat eleveníti fel, Körner Aladár illata és borotválkozása az édesapjára emlékezteti). A szubjektív nézőpont(ok) révén a történet reprezentált elemei erőteljes érzelmi töltetet kapnak, azonban az adott retorikai jellemzők ellenére a narratív információk más módon is interpretálhatók, így különböző hipotézisek megfogalmazására nyílik lehetőség.

Mind Körner Aladár, mind Wiener Klára esetében megfigyelhető, hogy bizonyos cselekedeteik és megnyilvánulásaik célja az érzelmi befolyásolás – az viszont egy másik kérdéskör, hogy a másik féllel való kapcsolatuk megerősítése kölcsönös előnyökkel jár-e a két fél számára, vagy inkább egyirányú előnyszerzésről lehet-e beszélni valamelyik fél számára? Klára eredetileg csak páciense Körner Aladárnak, viszont a hősnő később egyre inkább bekapcsolódik a férfi életébe: hazakíséri, személyes beszélgetéseket folytat vele, orvosi cikkeket fordít számára, éjjel-nappal közösen töltik az idejüket (közös étkezések, közös alszások stb.). Ugyanakkor ennek során nem utasítja el a felkínált lehetőségeket sem (fürdés Körner Aladár lakásán), és bizonyos pillanatokban kifejezetten az érzelmi zsarolás eszközéhez folyamodik (ha nem maradhat Körner Aladárnál, akkor nem megy haza, és az utcán fog maradni). Klára pozitív emlékei vizuálisan is reprezentálódnak a filmben, így a néző perceptuálisan is könnyebben azonosul azokkal, a negatív emlékeit (például húga halála) viszont csak szóban és távolságtartóbb módon idézi fel a hősnő, ami megközelíthető az esemény ábrázolhatatlansága felől (tabu) vagy abból az irányból is, hogy az adott szituációban történő verbális felidézés célja, hogy a mesélő megfelelő érzelmi hatást váltson ki a befogadóból, legyen az Körner Aladár vagy a néző. Klára a cukrászdában tényszerűen és visszafogottan, mintegy mellékesen közli húga halálhírét, viszont később, feltételezhetően éjjeli álmából felriadva már részletesen és érzelmileg feldúlva mesél testvére halálának lehetséges körülményeiről. A két eset kezelése között különbséget képezhet a tudatosság / tudattalan megjelenésének mértéke, a közösségi térben és a magánéleti térben való traumakezelés és érzelemkifejezés lehetősége, vagy az, hogy a mesélő milyen reakciót vár el a hallgatóságától az adott pillanatban: egy ajándék átadása utáni megdöbbenés és a figyelem magára irányítása a cukrászdában vagy fokozott érzelmi együttérzés és fizikai érintés (ölelés) kiváltása az éjjel mellette fekvő felnőtt férfitől.

Körner Aladár motivációja is több irányból közelíthető meg. Először egy nőgyógyászati vizsgálaton találkozunk a nevelőszülője, Olgi (Nagy Mari) kíséretében érkező Klarával, akit első alkalommal lát meg az orvos, és az ő szemszögén keresztül a néző is. A férfi szubjektív tekintete egy felfelé irányuló kameramozgással társított szűkebb plán keretein belül követi nyomon a deréktól a nyakig tartó kigombolozási folyamatot, amelynek során a figyelem egyaránt irányulhat a lány sápadt kezein kontrasztot képező véres körömágyásokra és a világos blúz alatt megjelenő fehérneműre. Az adott beállítás csak az arc nélküli női felsőtestet foglalja magába, így az adott szubjektív férfi tekintet egyszerre lehet funkcionális, amely személyteleníti a leendő vizsgálat tárgyát, és lehet szemlélődő, amely szexuális képzettársításokkal kapcsolódik össze. A nyakon lévő utolsó gomb kiengedése több tekintetben is váltás ebben a folyamatban. Klárának

nem sikerül a kigombolás befejezése, ezért Olgi lép oda hozzá, ami lehetővé teszi azt az értelmezést, hogy a lány az adott egészségügyi helyzetben még nem képes a teljes önállóságra, és csak mások közbenjárása révén tud megszabadulni felsőbb (ruházati) rétegeitől, hogy eljusson a mélyebben lévő rétegekhez. Az adott pillanatban plánváltás is történik, így a néző már kilép a férfi szubjektív nézőpontjából: ez értelmezhető úgy, hogy a kigombolás folyamata közben Olgi képen kívüli hang formájában olyan információkat osztott meg Körner Aladárral („Mindjárt tizenhat éves. Más lányok már évek óta nagylányok ilyenkor. Ha a doktor úr tudna erre valamit?!”), amelyek akár az elrettentés révén, akár a megfogalmazott kérdésre adandó válasz elvárása révén megakasztották a férfi tekintet további zavartalan működését. Ebben az összefüggésben Olgi szerepe Klára ruhájának végső kigombolásában azt is érzékelteti mások számára, hogy ő ellenőrzi a lány testéhez és belső világához való hozzáférést. Ezt a gondolatot építik majd tovább azok a jelenetek is, amelyekben Olgi jóváhagyásával, illetve kérésére kapcsolódik be az orvos egyre aktívabban Klára nevelésébe, és így válik az első szakasz végére a lány nevelőszülőjévé. Körner Aladár motivációjának kettőssége a későbbiekben is szemléltethető. Egyrészt bizonyos cselekedeteivel segíti és támogatja a lányt: elbeszélget vele, megeteti, hazakíséri, gondoskodik róla. Másrészt viszont már első beszélgetéseik során tudatosítja az otthonában, hogy nem mindig mond igazat a hősnőnek (Klára: „Most hazudik?” – Körner Aladár: „Mindig.”), így szándékai nem feltétlenül kiismerhetők, ami felveti a tettetés, a szerepjátszás lehetőségét. Bizonyos esetekben nem ellenkezik a fiatal lány lépései ellen (például engedi, hogy Klára hazakísérje, vagy engedi, hogy Klára odafeküdjön mellé az egyszemélyes ágyban). Egyes alkalmakkor maga folyamodik érzelmi manipulációhoz, hogy elérje a célját – például így szeretné evésre ösztönözni az étkezési zavarokkal küzdő lányt, vagy a fizikai érintkezés lehetőségét megteremteni (Klára: „Lehetne, hogy megint úgy, mint a konyhában, meg tetszene ölelni?” – Körner Aladár: „Én is kérhetek valamit?” – Klára: „Mit?” – Körner Aladár: „Hogy ebédeljél, meg egyáltalán, hogy egyél.” – Klára: „Egyetlen ölelésért?” – Körner Aladár: „Lehet több is. Majd még tárgyalunk.”). Továbbá vannak olyan helyzetek, amikor már kezdeményező módon lép fel (például a fürdési lehetőség felajánlása Klárának).



*Tóth Barnabás: Akik maradtak (2019) Fotó: Szilágyi Lenke*

Míg Körner Aladár és Wiener Klára kapcsolatának első szakasza elsősorban a két fél

megismerkedésére fókuszál, addig a második szakasz a kapcsolat árnyalása mellett annak társadalmi dimenzióját is részletezi. Klára megbetegedése több tekintetben is meghatározó eseménnyé válik mindkét karakter szempontjából. Az adott krízishelyzetben Körner Aladár újra azokhoz fordul, akiktől korábban eltávolodott: felveszi a kapcsolatot régi kollégájával, Seilmann István (Lukáts Andor) gyermekorvossal, majd pedig korábbi kétségei (Klára: „Maga vallásos?” – Körner Aladár: „Már nem” – Klára: „De hisz Istenben?” – Körner Aladár: „Nem tudom”) után újra a valláshoz fordul támaszért. Klára előtt is egyre jobban megnyílik, és bár önmaga még nem képes szembenézni a múltbeli traumáival, de megismerteti a lányt a személyes sorsával, egykori családjá történetével. Egyre szorosabbá válik a hősnőhöz való kötődése, azonban annak formális körvonalai, a közöttük lévő szerepkörök tisztázása még nem egyértelmű (Seilmann István: „Klára hány éves?” – Körner Aladár: „Öt és hetven között bármennyi tud lenni.”). Az adott reflexió nemcsak azt érzékelteti, hogy Klára személyisége igen változékony, és mindenre példát szolgáltat a gyermeki és a felnőtt vonások közül, hanem a megjegyzés arra is vonatkozhat, hogy Körner Aladár sem tudja egyértelműen meghatározni, hogy hogyan is tekintsen a hősnőre.

Ez a bizonytalanság részben Klárában is tetten érhető: bár Körner Aladár a nevelőapja és a nőgyógyásza is egyben, mégis kifejezetten arra kéri a gyermekorvos vizsgálatá során Körner Aladárt, hogy forduljon el az inge levételekor, mivel az adott szituációban nem orvosként van jelen. Ez a megnyilvánulás szólhat kifejezetten Körner Aladárnak, aki korábban az orvosi vizsgálatok alkalmával már látta a hősnő testét, illetve annak részleteit, most viszont eltiltják attól a látványelemtől, amely egyébként a néző számára érzékelhetővé válik, így adott pillanatban a nézői többlettudás alapjául is szolgálhat. Vagy az adott gesztus szólhat kifejezetten a jelen lévő egyéb személyeknek is, akik előtt ezzel kívánja Klára érzékeltetni, hogy a nevelőapjához fűződő kapcsolata mennyire szemérmes, és mennyire van összhangban a társadalmi elvárásokkal. Később Klára betegsége súlyosbodik, és ennek során a narráció vizuálisan megjeleníti a belső szubjektív világát feltáró lázálmaid. Ahogy korábban a borotválkozás motívuma összekapcsolta az édesapja emlékét Körner Aladárral, úgy most a betegápolás élménye köti össze édesanyja emlékét Olgi személyével. Ezek az asszociációs műveletek azonosítják egymással az emlékeiben élő egykori családját és a jelen valóságában létező nevelőcsaládját. Hasonló képzettársítás bontakozódik ki akkor is, amikor Körner Aladár albumokban elhelyezett fotográfiák révén megosztja Klárával a személyes múltját. A lány tetszőlegesen kiválasztott pillanatképek segítségével idézi meg a férfi korábbi életét, családtörténetét (házasság, gyerekek). A feltárt részletek úgy kapcsolódnak össze, mint a vizuálisan is megjelenített parketta egyes darabjai vagy egy szőnyeg szálai. Ezeket az albumokban lévő vizuális lenyomatokat pókháló mintázatú vékony fedőoldalak borítják, amelyek vizuálisan is érzékeltetik az emléktanyag múltbeliségét és véletlenszerűen összekapcsolódó hálózatszerűségét. Klára a képek feldolgozása és a veszteségekkel való szembesülés közben átélt érzelmi feszültséget egyrészt sírás formájában oldja fel, másrészt pedig stabilitást és nyugalmat keresve visszaemlékszik egy közös családi élményére. Bár ezen konyhai pillanat tematikus, vizuális és akusztikus kidolgozása harmóniát sugall a felszínen (átmeneti zavar megoldása a szemüveg megtalálása révén, a szülők meghitt érintkezése, mosolygás a gyermekre, közös sütési munkálatok stb.), néhány motívuma és megoldása további ambivalensebb értelmezési



lehetőségeket is felkínál. A rövid emlék középpontjában a tisztánlátás eszközeként funkcionáló szemüveg megtalálása áll, és annak jelzése Klára számára az édesanyja részéről, hogy egy ilyen egyértelmű dolgot hogyan nem lehet észrevenni. Mind a háttérben zuhogó fehér hó, mind az előtérben szétszóródó fehér liszt szürkés árnyalatot kap a vizuális kidolgozás révén, így az asszociációs mezőnek a hamu is részévé válik. Ennélfogva a Klára belső mentális világában megjelenő vizuális tartalom nemcsak a Körner-család tragédiáját ellenpontosító harmonikus emlékként vizsgálható, hanem az azt értelmező metaforikus részletként is. Klára az albumokban lévő fotók egyikén felfedezni véli azt a készülő kardigánt, amelyet egykor Körner Aladár felesége kötött a férjének, aki megkopott és foszlott állapotában is még mindig viseli a ruhadarabot. Ahogy Klára számára a meleg vizes fürdőzés, úgy a férfi számára a kardigán felöltése idéz fel emlékeket. Éppen ezért szeretne a lány javításokat eszközölni rajta, illetve elkészíttetni a pontos mását, amely születésnap ajándékként átadásra is kerül. Klára tette nemcsak egyszerű személyes gesztusként értelmezhető, hanem a partneri szerepkör betöltésére tett lépésként is, amit továbbiak fognak követni a későbbiekben.

Körner Aladár és Wiener Klára kapcsolatának második szakaszában annak társadalmi dimenziója is részletezésre kerül. A férfi megismeri Klára iskolai környezetét és tanárait, akik között vannak, akik eleve ellenségesen viszonyulnak a lányhoz (a kommunista tanárnő buktatási szándéka), és vannak, akik értelmesnek tartják és megértéssel fogadják a „traumatikus” múltját és a „különc” viselkedését. Ezek alapján Körner Aladár egyik kiemelt feladatának tekinti, hogy segítse és ösztönözze Klárát a tanulmányaiban, és megakadályozza, hogy megbukjon kémiaiából. Bár a tanulmányai terén komoly erőfeszítéseket tesznek, azonban a kémiatanárnő személyes ellenérzése nem csökkennek. Miután a kommunista tanárnő a Margitszigeten német juhászcutyája sétáltatása közben találkozik a padon ülő, a lány fejét simogató Körner Aladárral és a virágszirmokat tépkedő, a fejét a férfi ölébe hajtó Klárával, behívítja Klárát a Rákosi Mátyás képmásával feldíszített igazgatói irodába, hogy tisztázzák a helyzetet az iskolavezetés előtt. Klára válaszai, illetve azok hiánya további bizonytalanságot keltenek a kérdezőkben (Igazgató: „Te, Klára, csak nem vagy...?”). Ehhez hasonló módon Körner Aladár házmestere is folyamatosan intenzív figyelemmel kíséri a lakói életvitelét (érdeklődés a látogatók iránt, a posta átnézése, lakáskulcsok ellenőrzése a lakók távollétében), amit kiemel és értékkel az a vizuális megoldás, hogy a néző a házmester ellenőrző tevékenységét a bezártság-asszociációkat előhívó rácsrészleteken keresztül érzékeli.

A tanárnőhöz hasonlóan a házmester is szemtanúja lesz egy olyan jelenetnek, amely egy külső szemlélő számára ellentmondásos megítélés alá eshet. Miközben Körner Aladár kinyitja az ajtót a házmester előtt, az megpillantja a tükörben az éppen öltözködő Klárát, aki a tükrön keresztül szintén észreveszi az őt bámuló férfit. Ennél az elrendezésnél nemcsak a film egésze során visszatérő – és sok esetben a karakterek bezártság-élményének vizuális kifejezéséül szolgáló – formai megoldás, a keretezés emelendő ki, hanem a tükör használata is: mind a házmester, mind a lány csupán egy-egy pillanatnyi részlet tükröződését érzékeli az adott komplex szituációból, és abból von le következtetéseket. A Körner Aladárhoz látogatóba érkező rokon, akit szűkebb

családjával együtt kitelepítettek, és most a lakás pincéjében lévő holmikát szeretné átnézni és azokból válogatni, szintén érdeklődve szemléli Klára személyét és helyzetét, bár motivációját feltételezhetően az a féltékenység és irigység is meghatározza, hogy a saját sorsához képest előnyösebbnek látja Körner Aladár életkörülményeit. A második szakasz egyik meghatározó alakja az idősebb gyermekorvos, Seilmann István, aki először Klára megbetegedésekor Körner Aladár régi kollégájaként jelenik meg, majd lehetséges nevelőszülői mintaként, viszont végül már olyan karakterként, aki egyrészt fenyegetést jelent Körner Aladár számára, másrészt pedig azt is érzékelteti a sorsával, hogy a magányos életmód helyett a másokért való felelősség, a nevelőszülői felelősség felvállalása milyen mértékű egyéni és közösségi kiszolgáltatottságot is eredményezhet az adott keretek között. Seilmann István korábban három saját gyermekét is elvesztette, és most a feleségével együtt két árva leánygyermeket nevelnek, így olyan mintaként szolgálhat Körner Aladár számára, aki megoszthatja tapasztalatait a nevelőszülői szerepkörrel kapcsolatban. Ugyanakkor belép a pártba, és rákényszerül arra, hogy információkat gyűjtsön kollégáiról, köztük Körner Aladáról, illetve Klarához fűződő kapcsolatáról. Ezt a feladatát nem titkolja el régi barátja elől, hanem a lakásban lévő telefonzsinór kihúzásával külön figyelmezteti is a lehallgatás lehetséges veszélyére. Bár a nézők számára korábban is megjelentek olyan információk, amelyekből következtethettek arra, hogy a társadalmi környezet gyanúsan, illetve ellenségesen szemléli Körner Aladár és Wiener Klára kapcsolatát, a férfi főhős legkésőbb ezen a ponton tudatosította magában mindezeket.

Miután Körner Aladár megtapasztalta, hogy a társadalmi környezet gyanúsan, illetve ellenségesen viszonyul a Wiener Klarához való kötődéséhez, a kapcsolat harmadik szakaszának keretein belül olyan lépéseket tesz, amelyek a társadalmi normáknak való tényleges megfelelést, a gyanakvás mértékének csökkentését, illetve az elvárt látszat megteremtését célozzák (szerepjáték). Körültekintőbben viszonyul a hétköznapijaihoz: óvatosabban kezeli az új ismeretségeit (Klárát is faggatja, hogy nem kérdezősködött-e valaki utána, illetve utánuk), jobban felfigyel a korábban megszokott magánéleti tevékenységére (Klára kivasalja a ruháit, kezeli a hátfájását, közös esték a lánnyal, közös táncolás). Új kapcsolat kialakításán dolgozik, és Klárát is arra ösztönzi, hogy bővítse az ismeretségi körét. A férfi találkozóra hívja egyik páciensét, amit csak megerősít, hogy közvetlenül előtte szerez tudomást arról, hogy a kórház főkönyvelőjét éjjel elvitték a lakásáról. Bár a lehetséges lehallgatás elkerülése miatt a nővér az információközlés előtt elrakta a telefont, Körner Aladár telefonon intézi a találkozó megszervezését, ami nemcsak a funkcionalitással indokolható, hanem azzal is, hogy a lehallgatás lehetőségének tudatában így jelezze a megfigyelői számára a magánéleti törekvéseit. Egy cukrászdában találkozik a régóta egyedül élő középkorú páciensével, Fényes Erzsébettel (Simkó Katalin), akinek a múltjában szintén jelen van a magánéleti tragédia (vőlegénye nem tért haza a háborúból). Mind megismerkedésük körülményei által (orvos – páciens viszony), mind a cukrászdában való találkozásuk által párhuzamba állítható Klárával, azonban a közöttük lévő generációs különbség jelentős eltérés a közösség megítélése szerint. Míg korábban Körner Aladárnak Olgi előtt is magyarázkodnia kellett Klára hazakísérése és átölelése miatt („Az én voltam. Tudom, hogy félreérthető, de Tőlem nem kell félteni. Ha a józanság vagy tisztesség hiányozna is belőlem, én nem tartozom abba a kategóriába, ha érti, mire gondolok. De a

tisztességem még működik. A szomszédokkal nem tudok...”), addig a Fényes Erzsébettel való találkozását Olgi is és a közösség is elfogadottnak tekinti (Olgi elmagyarázza Klárának a kommandálás kifejezés jelentését, és személyes példával is alátámasztja annak működőképességét). A kibontakozódó kapcsolattal összefüggésben több megfigyelés is tehető. Egyrészt Körner Aladár a cukrászdai beszélgetés során a „nevelt lányom” kifejezéssel írja le a Klárához való kötődését, így a Seilmann Istvánnal korábban folytatott beszélgetésekkel szemben ekkor már egyértelműen fogalmaz. Másrészt a találkozás során kiderül, hogy Fényes Erzsébet szeretett volna korábban gyermeket, így igen hiányolja az életéből. Harmadrészt bár a férfi motivációja nemcsak romantikus irányból, hanem egy látszatkapcsolat megteremtésének irányából is megközelíthető, és ezzel is indokolható a visszafogott viselkedése, női partnere szimpátiát érzett iránta és rokonszenvet táplált felé.

Körner Aladár és Wiener Klára kapcsolatában a magánéleti és a közösségi lét területén, az egyéni autonóm értékrend és a társadalmi norma között kibontakozódó feszültség egy éjszakai jelenetben éri el a tetőpontját. Miközben a lakáson kívül (vizuálisan nem, illetve csak jelzésértékűen és elsősorban az akusztikus tartomány információin keresztül közvetített módon) a hatalom érvényesítette akaratát és beavatkozott mások magánéletébe, addig a lakáson belül az eredetileg egy ágyban fekvő két karakter arra készült fel, hogy Körner Aladárt esetleg elhurcolják. Bár a várakozás közben szorosán összeölelkeztek, Klára csókokban megmutatkozó fizikai kezdeményezése ellenére a testi érintkezés további lépései nem következnek be. Az adott pillanat egyrészt úgy értelmezhető, hogy egy folyamat *lezárása* történik: Körner Aladár egyéni értékrendjének szellemében egyértelműen tudatosítja magában Klára iránta táplált érzelmeinek jellegét, és ezt elutasítja, amit a társadalmi normákat védő hatalom szimbolikusan megjutalmaz (a hatalom emberei távoznak egy másik lakó társaságában, így magukra hagyják a közösséget, és – az adott percben – nem zavarják tovább mások magánéletét). Másrészt az adott pillanat egy folyamat *megakasztásaként, megzavarásaként* is értelmezhető: egymás megölelése közben a két karakter egymás szemébe néz, azonban Körner Aladár hangokat hall kívülről (börtön-asszociációként is érzékelhető ajtónyitás és mozgásra vonatkozó utasítás), amelyek megakadályozzák a folytatást és figyelmeztetnek a következményekre, vagyis a társadalmi normákat védő hatalom szimbolikusan elrettent a továbbiaktól. A két karakter érzelmi és / vagy fizikai közeledése eddig a jelenetig tartott, ezt követően bizonyos mértékben eltávolodnak egymástól, és a más partnerek felé történő érdeklődésüket tovább fokozzák. A férfi elmondja Klárának, hogy megismerkedett egy nővel, és szeretné elmélyíteni a vele való viszonyát. Bár Klára meglepetten és szomorúan veszi mindezt tudomásul, elfogadja a helyzetet, és maga is elindul a nevelőapjától való eltávolodás útján. A szokásos menetrendtől eltérve átmegegy Olgihoz, hogy Körner Aladár és Fényes Erzsébet együtt lehessen. Ugyan már korábban megismerkedett a tánciskolában Pepével (Horkay Barnabás), és kölcsönösen rokonszenvet tápláltak egymás iránt, akkor történik közöttük lényeges fordulat, amikor Pepe előtt megnyílik a lehetőség, hogy hajósként elhagyja az országot és így Klárát is, azonban a lány kérésére a maradás mellett dönt. Bár Klára korábban megfogadta, hogy sosem tér vissza az árvaházba, most mégis megteszi azt: a parkettával borított hosszú folyosón lépésről lépésre haladva először csak a falakon lévő képeket szemléli, majd gyermekkori önmagát is

észreveszi az egyik múltbeli pillanat megörökítésekor, és az azóta megtapasztalt személyes élmények is arra ösztönzik, hogy új célként az árvákról való gondoskodást tűzze ki a maga számára. Ahogy korábban Körner Aladár is „gondoskodott”, most az árvákra fordíthatja ezeket az erőfeszítéseket.

A film zárlatában megjelenő családi összejövétel évekkel később, 1953 márciusának elején (Sztálin halálának bejelentésekor) játszódik, és a fentiek alapján legalább kétféleképpen gondolható tovább. Ha a korábbi dramaturgiai csúcspont egy folyamat lezárásaként tekinthető, akkor a karakterek mostani találkozása már azt tükrözi, hogy az évek során a múltbeli traumáik feldolgozása részben megvalósult, és szerepköreik is egyértelművé váltak: Körner Aladár egykor elvesztett családja helyébe új család lépett, amelyben Klára a nevelt gyermek pozícióját tölti be; Klára életében pedig szintén tisztázódott, hogy Körner Aladár kizárólag nevelőapjaként tekint a továbbiakban. A dátum pedig a történelmi környezet megváltozását jelzi, vagyis a magánéleti feszültségoldást követte a társadalmi enyhülés kezdete – ahogy az egyik karakter megfogalmazta: „Mostantól minden másképp lesz!”. Ha viszont a korábbi dramaturgiai csúcspont egy folyamat megakasztásaként, megzavarásaként értelmezhető, amely az elrettentés következtében nem folytatódott, akkor kérdésessé válik a traumakezelés sikeressége. Miközben Körner Aladár és Klára a külvilág számára és így egymás számára is a problémák megoldását mutatják (boldog párkapcsolat látszata, nevelőszülő – nevelt lány szerepének tisztázása), addig a karaktereket legbelül az egymás iránti kifejezhetetlen érzelmek emésztik. Ezt az állapotot fogalmazza meg kettejük párbeszéde: Klára: „Baj van?” – Körner Aladár: „Nincs.” – Klára: „Most is hazudsz?” – Körner Aladár: „Mindig.” Ehhez hasonló párbeszéd hangzott el a film elején a két karakter megismerkedésekor is, így ez az ismétlés alkalmassá válik a ciklikusság és a változatlanóság szemléltetésére. Ahogy Körner Aladár korábban is rákényszerült a tettetésre és szerepjátékra, úgy ez továbbra is meghatározó marad az életében. Ezen értelmezési kör társadalomtörténeti vonatkozásai pedig arra utalnak, hogy nemcsak a magánéleti, hanem a közéleti változás, illetve azok jelentősége is illúzió csupán, valójában nincs meghatározó változás (Sztálin meghalt ugyan, a kommunista diktatúra rendszere azonban fennmaradt). A két értelmezés abból az irányból is megközelíthető, hogy az előbbi egy problémamegoldó folyamat keretein belül teremt kapcsolatot a narratív információk között, az utóbbi viszont csak egy probléma leírását valósítja meg anélkül, hogy a probléma ténylegesen megoldódna. Az előbbi értelmezés magában foglalja a főbb karakter(ek) jellemének átalakulását, az ok-okozati kapcsolatok hangsúlyosabb szerepét vagy egy zártabb befejezés kibontakozását, amelyek összehangolhatók a klasszikus elbeszélés mód jellemzőivel. Az utóbbi értelmezés összetevői viszont inkább a művészfilmes elbeszélés mód elemeivel köthetők össze: határhelyzetben lévő karakter(ek) problémáinak ábrázolása, egy nyitottabb befejezés kidolgozása vagy a véletlenek meghatározó szerepe. [22]

A végkifejlet tekintetében több megfontolandó gondolat is felvethető. Körner Aladár szülés-nőgyógyász orvosként visszatérő módon a pácienseivel létesít mélyebb érzelmi és / vagy fizikai viszonyt, így kérdésessé válik, hogy az eleve meglévő alá-fölérendeltségi viszony hogyan formálja a magánéleti kapcsolatait kereteit? Ezen ismételt, a határátlépés lehetőségét felvető kapcsolatok

egymáshoz való viszonya szintén tisztázandó – a Fényes Erzsébettel való kapcsolata mennyiben helyettesíti, pótolja, utánozza az egykor elvesztett családjával való kapcsolatot és mennyiben a Klárával való kapcsolatot? A Fényes Erzsébettel való kapcsolat mennyiben gyógyítja az egykori család elvesztése okozta traumákat, és mennyiben gyógyítja a Klárával való kapcsolat tisztázatlansága okozta traumákat? Ha a Fényes Erzsébettel való kapcsolat elvileg már hároméves múlta tekint vissza 1953-ban, és korábban elhangzott az asszony részéről, hogy a gyermek igen hiányzik az életéből, akkor van-e jelentősége annak, hogy Körner Aladárnak és Fényes Erzsébetnek nincs saját vagy a már elvileg felnőtt Klárán kívül más nevelt gyermekük? Ezzel kapcsolatban az egyik vizsgálható szempont lehet, ha a testiség, a testi működés zavara vagy zavartalansága, illetve a testi vágyak léte vagy nem léte irányából közelítünk Körner Aladár filmbeli viselkedéséhez és megnyilvánulásaihoz. Ez a lehetőség azért sem feltétlenül idegen a mű értelmezése során, mivel Körner Aladár és Wiener Klára első véletlenszerű találkozása is a lány testi működésének vizsgálatával és értékelésével volt összefüggésben.



Tóth Barnabás: *Akik maradtak* (2019) Fotó: Szilágyi Lenke

A többértelműség az alkotás címében is megjelenik, mivel a hiányos szerkezetű kifejezés több tekintetben is bővíthető. Akár élet és halál (*Akik életben maradtak*), akár Magyarország és külföld (*Akik itthon / Magyarországon maradtak*) összefüggésében egészül ki a cím, végül az elválás, az elszakadás élményére reflektál. A finálébeli családi összejövetel nemcsak azt tematizálja, hogy az életben maradtak emlékeznek a halottakra (a személyes veszteségekre, illetve a rádió bejelentése nyomán Sztálin halálára), hanem az a lehetőség is felmerül, hogy egyes karakterek ezt követően külföldre távoznak (Pepe esetében korábban is megfogalmazódott, hogy külföldre utazik, és most újra megerősítette azt a vágyát, hogy a lehetséges változások után Klárával együtt elhagyja Magyarországot), vagyis az is elképzelhető felvetés lehetett az adott közösség számára, hogy az adott családi összejövetel lesz az utolsó közös együttlétük egyike. Erre történő utalásként tétélezhető a film záróképe, amelyben Klára egyedül látható egy utazás közben. Ennek fényében a traumakezelés mint tevékenység nemcsak úgy jelenik meg (például Körner Aladár számára), hogy az a múltbeli problémák feldolgozását érinti, hanem úgy is, hogy az elkövetkező, előre látható események okozta traumatikus élmények (a várakozás feszültsége) is megoldásra vár a jelenben.

Olyan narratív sajátosságok figyelhetők meg a filmben, mint az érzelmi azonosulás alapjául szolgáló passzív, kiszolgáltatott karakterek, a velük szembenálló legyőzhetetlen erők, az ismétlésekre, a ciklikusságra épülő sajátos időkezelés, a drámai sűrítés, a véletlenek vagy a nézői

többlettudás (suspense), amelyek – Stóhr Lóránt meghatározását követve – a melodráma műfajának jellemzőiként azonosíthatók. [23] A film értelmezése során megjelenő különböző hipotézisek alapján a melodráma eltérő változatai (szerelmi melodráma; szülő-melodráma; társadalmi melodráma; a trauma feldolgozását középpontba állító melodráma) kerülnek előtérbe a műfaji keretezés alkalmával. Ugyanakkor bizonyos pontokon a film noirhoz való kötődés is felmerülhet, ha a néző – a történet világának egyes karaktereihez (például a kommunista eszméket követő tanárnő) hasonlóan – kriminalizálja a műben megjelenő határátlépés(ek)e)t, és összekapcsolja azokat a bűnügyi tematika lehetőségével. Ha Körner Aladár és Wiener Klára kapcsolatában a viszonzatlan és / vagy kifejezhetetlen szerelem konfliktusára helyeződik a hangsúly, akkor a szerelmi melodráma jelenhet meg műfaji keretként. Ha a nevelt gyermek boldogsága érdekében történő (nevelő)szülői áldozathozatal kerül a középpontba, akkor a szülő-melodráma fogalma hasznosítható. Ha a hipotézisek közül azt emeli ki a néző, hogy Körner Aladár és / vagy Wiener Klára hogyan kezeli a traumatikus élményeit, és hogyan tudja, illetve nem tudja feldolgozni mindezeket, akkor a melodráma egy újabb jellegzetes változata válik vizsgálhatóvá. Ha a társadalmi körülményeknek kiszolgáltatott egyéni boldogság, a társadalmi körülmények miatt meghíúsuló egyéni boldogság és a kényszerű tettetés és szerepjátszás összefüggésében lesznek értelmezve a narratív információk, akkor a társadalmi melodráma lehetősége fogalmazható meg. Stóhr Lóránt meghatározását követve nemcsak a melodráma narratív sajátosságai figyelhetők meg a műben, hanem a formai kidolgozás terén a perceptuális azonosulás előmozdítása, vagyis a vizuális és auditív ingerekkel való telítés is. [24] A film bizonyos pontjain felmerül annak lehetősége, hogy Körner Aladár érzelmi és / vagy fizikai kapcsolatait az egyenlőtlenség és a határátlépés jellemzi (páciensekkel kialakított szorosabb viszony; tisztázatlan kapcsolat egy kamaszlánnyal), ami alapul szolgálhat a bűnügyi keretezés, és ezen keresztül a film noir irányába való elmozdulás számára. Ezt erősítheti az is, ha a film noirhoz a szorongás, az elidegenedés, a frusztráció vagy a kielégítetlen vágyak alapélményén, vagyis a noirszenzibilitáson keresztül közelítünk, amit az a lehetséges értelmezés is alátámaszthat, ha a végkifejlet alkalmával a férfi életvitele kapcsán a tettetésre, illetve az ebből fakadó feszültségre összpontosítunk.

A film nemcsak a narratív információadagolás eszköztárát használja visszafogottan, hanem a különböző formanyelvi megoldások terén is ez tapasztalható – ugyanakkor ez nem mond ellent a vizuális és auditív ingerekkel való telítés stratégiájának. A realista és a minimalista stilizáció keretrendszerének részeként – a fenti koncepcióval összhangban – visszatérő megoldás, hogy több jelenet esetében is a klasszikus analitikus vágástechnika helyett, az egész jelenetet, illetve annak részeként az adott dramaturgiai szituációt, szereplőviszonyokat és teret átláthatóvá tevő megalapozó beállítások helyett először csak egy-egy (elszigetelt) részlet kerül kiemelésre a plánozás során, így a közöttük lévő kapcsolat(ok) megteremtése bizonytalanságot és feszültséget kelthet a nézői értelmezői tevékenység során, és különböző, akár egymásnak is ellentmondó hipotézisek megfogalmazására nyújthat lehetőséget.



## Összegzés

Az 1940-es és 1950-es évek közegének filmes reprezentációi – legyenek azok akár ún. második világháborús filmek, akár ún. holokausztfilmek, vagy akár ún. ötvenesévek filmek – mind a magyar filmtörténet egészében, mind a kortárs magyar filmben igen bőséges és változatos korpust alkotnak. Az *Apró mesék* és az *Akik maradtak* úgy kapcsolódnak ezekhez a filmszereplőkhöz, hogy bizonyos pontokon beilleszkednek a filmtörténeti hagyományokba, bizonyos pontokon viszont eltéréseket mutatnak. Mindkét alkotás megvizsgálja, hogy a második világháború után hazatérő karaktereknek milyen lehetőségük van az újrakezdésre, és ennek során milyen jelentőségűvé válik a szerepjátszás a magánéletük és / vagy a közösségi életük során. Az *Apró mesék* protagonistája és antagonistája egy-egy olyan hazatérő katona, akiknek a sorsa közvetlenül a háború végén a veteránok és a hátszág közötti érintkezés különböző lehetőségeit szemlélteti (integráció, fenyegetés, a múlt folytatása, a jövő építése), ugyanakkor a film hősnőjének viselkedésében és érvényesülésében is megjelenik a tettetés. Az *Akik maradtak* középpontjában olyan zsidó karakterek állnak, akik a Rákosi-korszak idején a traumatikus múltjuk lezárása és az újrakezdés lehetősége közötti határhelyzetben pozicionálódnak, és elsősorban a traumakezelés egyéni stratégiáira, a magánéletükre koncentrálnak, azonban nem tudják ezt maradéktalanul megvalósítani, így a közösségi életük során rákényszerülnek a szerepjátszásra.

Mindkét mű értelmezését bőséges hipotézisalkotás jellemzi, amely többek között a műfaji keretezésre is kihatással van. Míg az *Apró mesék* esetében a narratív információk gazdagságából, addig az *Akik maradtak* esetében a narratív információk kisebb mennyiségéből, hiányából vezethető le a hipotézisek nagyobb száma és a narratív kidolgozásra jellemző nyitottság. Ez lehetővé teszi, hogy különböző műfaji jellemzőket azonosítsunk mindkét filmben, illetve különböző műfaji keretrendszeren belül értelmezzük az adott műveket. Az *Apró mesék* esetében a film noir és a thriller, az *Akik maradtak* esetében pedig a melodráma különböző alműfajai merülnek fel értelmezési lehetőségekként.

## Jegyzetek

1. Sárközy, Réka: *Kinek a történelme? Emlékezet, politika, dokumentumfilm*. Budapest, OSZK – Gondolat Kiadó, 2018. 19–119.
2. Vajda, Judit: Egy konzervatív alműfaj. A domestic thriller. *Metropolis*, 2007/3. 58–77.
3. Huszár, Linda: Film noir: a filmtörténet kétes figurája. *Apertúra*, 2013. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/>
4. Elsaesser, Thomas: Az elmejátékfilm. Ford. Fábics Natália. *Metropolis*, 2012/2. 8–29.
5. Varga, Balázs: Egység és kétség. Bevezető a Narratív komplexitás összeállításához. *Metropolis*, 2012/1. 6–11. 8.
6. Ez a filmforma a szóban történő információátadás, és ezen keresztül az ún. beszélőfejes dokumentumfilm jellegzetességeire és ellentmondásaira történő reflexióként is vizsgálható. Az elmondott információk mellett kulcsszerepet kap az információközlő („mesélő”) személye, személyisége is. A magyar filmtörténetben az adott filmtípusra az egyik példa Sára Sándor 1982-es dokumentumfilm-sorozata, a *Krónika – A 2. magyar hadsereg a Donnál*

- , illetve annak rövidített moziváltozata, a *Pergőtűz*.
7. Thomas Elsaesser írása aszerint különbözteti meg az elmejátékfilmek több típusát, hogy az információadagolás révén hogyan (például visszatartás, többértelműség, instabil mentális állapot mint forrás) játszanak a művekben egy vagy több karakterrel és / vagy a nézőkkel. Elsaesser, Thomas: Az elmejátékfilm. 8–11.
  8. Lásd: Walker, Janet: Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai. Ford. Lénárd-Bella Dorina. *Metropolis*, 2018/1. 8–29.; Radstone, Susannah: Traumaelmélet. Kontextus, politika, etika. Ford. Andorka György. *Metropolis*, 2018/2. 8–20.
  9. Rubin, Martin: Thrillerek. Kritikai áttekintés. Ford. Czifra Réka és Roboz Gábor. *Metropolis*, 2007/3. 10–28., 16.
  10. A *Ház a sziklák alatt* és az *Apró mesék* közötti kapcsolati háló igen gazdag. Mindkét mű hasonló alaphelyzetre és konfliktustípusra épül – egy-egy háborúból hazatérő katona részévé válik egy-egy szerelmi háromszögnek, és a karakterek kénytelenek együtt élni egy házban, ahol a felhalmozódó feszültségek fizikai erőszakhoz vezetnek. Nemcsak hasonló (és / vagy különböző) narratív megoldások jellemzik a két művet (például a szerelmi háromszögek összetétele eltérő), hanem a motívumkészlet és az ikonográfia terén is megjelennek a kapcsolatok – például: az állatszimbolika (*Ház a sziklák alatt* – róka; *Apró mesék* – szarvas); a borotválási jelenet szerepe; a háború alatt önállóan élő, független női karakter fizikai megbüntetése a háború után hazatérő férfiak részéről (*Ház a sziklák alatt* – fizikai bántalmazás / halál; *Apró mesék* – fizikai bántalmazás / lábsérülés, sántítás).
  11. A hazatérő katona archetípusa nemcsak a második világháború kontextusában jelenik meg a kortárs magyar filmben (*A nagy füzet*; *Apró mesék*), hanem más háborúval összefüggésben is. A *Guerilla* (Kárpáti György Mór, 2019) az 1848/1849-es forradalom és szabadságharc utáni újrakezdés lehetőségét vizsgálja, a *Post mortem* (Bergendy Péter, 2020) pedig az első világháború utáni viszonyokkal foglalkozik. Részben az utóbbi alkotáshoz köthető Kovács István 2016-as műve, a *Szürke senkik* is, amelynek fináléjában az Osztrák-Magyar Monarchia kapitulációjáról érkezik hír, így az életben maradó katona számára a háború lezárása és így az azt követő lehetőségek kerülhetnek előtérbe. Megállapítható, hogy a 2010 utáni magyar múltábrázoló játékfilmekben visszatérő módon szerepelnek azok a karakterek, akik maguk mögött kívánják hagyni a háborút és új életet szeretnének kezdeni. Ezekben a sorsokban megfigyelhető az a törekvés, hogy eltávolodjanak a közéleti konfliktusoktól, és újra a magánéletükre koncentráljanak. Ez a koncepció a kortárs jelen tematikájú filmek egyes darabjaiban is megfigyelhető (Benke Attila: Csak egy sötét, bűnös nap a világ. Noirszenzibilitás a kortárs magyar bűnügyi filmekben. *Apertúra*, 2019. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2019/nyar/benke-csak-egy-sotet-bunos-nap-a-vilagnoirszenzibilitas-a-kortars-magyar-bunugyi-filmekben/>), így bizonyos keretek között kiterjeszthető a 2010 utáni időszak játékfilmjeire.
  12. Benke, Attila: i. m.
  13. Pápai, Zsolt: Az abszurd hős születése. A film noir műfaji családfája – 1. rész. *Filmvilág*, 2016/9. 22–28.; Pápai, Zsolt: Temetési csokrok. A film noir műfaji családfája – 2. rész. *Filmvilág*, 2016/10. 28–34.; Pápai, Zsolt: Nincs holnap. A film noir műfaji családfája – 3. rész. *Filmvilág*, 2016/11. 20–26.
  14. A film noir melletti további érvként hozható fel, hogy a véletlenszerűség, a sorsszerűség folyamatosan megnyilvánul a műben. Így például Hankó Balázs áldozatainak kiválasztása, ami valamikor sikerhez, valamikor pedig sikertelenséghez vezet; a vonatról való elmenekülés időzítése; az erdőben véletlenszerűen elhelyezett csapdák, amelyekbe hol belelépnek, hol viszont nem; vagy az, hogy az igazoló bizottság előtt csak a véletleneknek köszönhetően igazolják mind Hankó Balázst, mind Bérces Vincét, ráadásul a megmentő személyeknek később mindkét esetben csalódnuk kell bennük – a szerető nem teljesíti Bérces Judit kérését, és a narratíva egy bizonyos pontján elhagyja a családot, a vadász pedig a

segítségnyújtás után megfenyegeti a megmentőjét.

15. Gelencsér, Gábor: Láthatatlan történet. Magyar film és a holokauszt. *Filmvilág*, 2014/10. 4–9.; Gelencsér, Gábor: Sorstalanság a senkiföldjén. Magyar film és holocaust – 2. rész. *Filmvilág*, 2014/11. 4–8.
16. *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2005); *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2015)
17. Az 1945 című alkotás dramaturgiai jellegzetessége a késleltetés és a félrevezetés: a megjelenő zsidó karakterek motivációja sokáig rejtve marad, így a falusi közösség tagjai különböző hipotéziseket állítanak fel, amelyek feszültséget teremtenek körükben – míg a falusiak a felelősségre vonástól és a bosszú lehetőségétől tartanak, addig a zsidó férfiak „csak temetni” érkeznek a faluba (traumaoldás, emlékezés).
18. Murai, András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely, Savaria University Press, 2008. 92–157.
19. Számos televíziós alkotás (például a *Foglyok* [Deák Kristóf, 2019], az *Akik maradtak* vagy a Köbli Norbert forgatókönyvírói tevékenységéhez köthető *A vizsga* [Bergendy Péter, 2011], a *Szabadság – Különjárat* [Fazakas Péter, 2013], *A berni követ* [Szász Attila, 2014], az *Árulók* [Fazakas Péter, 2017], a *Trezor* [Bergendy Péter, 2018]) és mozifilm (például az *Anyám és más futóbolondok a családból* [Fekete Ibolya, 2015], *A martfői rém* [Sopsits Árpád, 2016], az *Aurora Borealis – Északi fény* [Mészáros Márta, 2017], a *Lajkó – Cigány az űrben* [Lengyel Balázs, 2018]) jelenítette meg részben vagy egészben az adott hosszú évtizedet. További megjegyzés, hogy bár az 1945 és az *Apró mesék* elsősorban a második világháború utáni eseményekre és a háború következményeire koncentrálnak, mindkét esetben megjelenik az itt állomásozó szovjet csapatok szerepeltetése, illetve olyan reflexiók megfogalmazása, amelyek az elkövetkező időszak (várható) történéseire vonatkoznak. Mivel korábban nem voltak jellemzők olyan nagyjátékfilmek, amelyek az 1945 utáni és az 1948 előtti időszakban (koalíciós korszak) játszódtak, így pozicionálásuk, ill. csoportelnevezésük is kérdéseket vet fel. Ahogy indokolt lehet ezeket a műveket az ún. második világháborús filmek halmazához sorolni, úgy ún. pre-ötvenesévek filmként való értelmezésük is felvethető – különösen annak fényében, hogy a kortárs ún. ötvenesévek filmek is több esetben kitolják korszakhatárukat a hatvanas évek irányába.
20. Például a *Foglyok* szereplőit végül kiengedik a lakásból, azonban a külvilág viszonyai és a rendszer nem változik jelentősen (Michnay Gyula ugyan külföldre menekül és beszámol a recski táborról, de ez nem eredményez szerkezeti változásokat; Sára [Sodró Eliza] elhagyhatja a lakást, azonban megfigyelés alá vonják). Az *Akik maradtak* fináléjában ugyan bejelentik Sztálin halálhírét, azonban a magánéleti és / vagy társadalmi változások lehetséges kifutása és tényleges megvalósulása függőben marad. *A vizsga* és *A berni követ* pártot szolgáló karakterei a határhelyzet ellenére megerősítik pozícióikat a rendszeren belül, utóbbi eset pedig azt is szemlélteti, hogy az adott zárt világ külföldi közegre is kiterjeszti fennhatóságát. A *Szabadság – Különjárat* fináléjában a repülőgép utasai hiába jutnak el külföldre, többségük – köztük az egyik gépeltérítő – végül visszatér Magyarországra. Az *Árulók* hősnője [Sztarenki Dóra] hiába szembesül az illúzióval, mégis részt vesz annak fenntartásában. A *Trezor* protagonistája [Anger Zsolt] 1956-ban eredetileg a börtönből érkezik, és a film végén oda is tér vissza – végső szabadulása csak tíz évvel később, a társadalmi-politikai változásoktól függetlenül történik meg. *A martfői rém* egyrészt a nyomozati munka sikerével és az ártatlanul elítélt személy szabadulásával ér véget a Kádár-korszakban, másrészt viszont a nyomozócsoport felbomlik, a hamisan megvádolt személy pedig nem kap kompenzációt az 1950-es években ellene elkövetett igazságtalanságért. A *Lajkó – Cigány az űrben* protagonistája [Keresztes Tamás] ugyan eljut a világűrbe, visszatérése után azonban munkatáborba kerül.
21. A *Foglyok*, az *Akik maradtak* főbb karakterei visszavonult családi életet élnek, és csak a véletlenek miatt kerülnek a hatalom figyelmébe, a társadalmi-politikai változásokra pedig nincs ráhatásuk: sem Michnay Gyula szökésére, sem Sztálin halálára. (Michnay Gyula történetét dolgozza fel másik nézőpontból Gyarmathy Livia 1996-os alkotása, a *Szökés* is. Ebben az esetben viszont nem a normakövetés, hanem a

diktatórikus közeg normáinak megszegése, az ellenállás, a lázadás koncepciója jelenik meg pozitív színben.) Bár *A vizsga*, a *Szabadság – Különjárat* és *A berni követ* hősei aktivitást mutatnak, végül felsőbb hatalmak határozzák meg a sorsukat (a vizsga kiértékelője; a repülőtér katonai parancsnoka; a budapesti központ). Az *Árulók* hősnőjének ellenállási kísérlete elbukik, így végül elfogadja az illúzió fenntartását (Guszev története). A *Trezor* protagonistája ugyan lehetőséget kap az aktív cselekvésre, azonban a sorsát érintő kérdések leginkább tőle függetlenül történnek (börtönből való kiszabadulás a film elején és végén; találkozás a családdal).

22. A klasszikus és a művészfilmes elbeszélésmód leírásához lásd: Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 169–178. A klasszikus elbeszélésmód: a hollywoodi példa; 217–244. A művészfilmes elbeszélésmód.
23. Stóhr Lóránt: *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl*. Szeged, Pompeji, 2013. 45–50.
24. Uo. 45–50.

## Irodalomjegyzék

- Benke, Attila: Csak egy sötét, bűnös nap a világ. Noirszenzibilitás a kortárs magyar bűnügyi filmekben. *Apertúra*, 2019. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2019/nyar/benke-csak-egy-sotet-bunos-nap-a-vilagnoirszenzibilitas-a-kortars-magyar-bunugyi-filmekben/> (az utolsó letöltés dátuma: 2021. 08. 17.)
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
- Elsaesser, Thomas: Az elmejátékfilm. Ford. Fábics Natália. *Metropolis*, 2012/2. 8–29.
- Gelencsér, Gábor: Láthatatlan történet. Magyar film és a holokauszt. *Filmvilág*, 2014/10. 4–9.
- Gelencsér, Gábor: Sorstalanság a senkiföldjén. Magyar film és holocaust – 2. rész. *Filmvilág*, 2014/11. 4–8.
- Huszár, Linda: Film noir: a filmtörténet kétes figurája. *Apertúra*, 2013. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2013/nyar/huszar-film-noir-a-filmtortenet-ketes-figuraja/> (az utolsó letöltés dátuma: 2021. 08. 17.)
- Murai, András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltozás után*. Szombathely, Savaria University Press, 2008.
- Pápai, Zsolt: Az abszurd hős születése. A film noir műfaji családfája – 1. rész. *Filmvilág*, 2016/9. 22–28.
- Pápai, Zsolt: Temetési csokrok. A film noir műfaji családfája – 2. rész. *Filmvilág*, 2016/10. 28–34.
- Pápai, Zsolt: Nincs holnap. A film noir műfaji családfája – 3. rész. *Filmvilág*, 2016/11. 20–26.
- Radstone, Susannah: Traumaelmélet. Kontextus, politika, etika. Ford. Andorka György. *Metropolis*, 2018/2. 8–20.
- Rubin, Martin: Thrillerek. Kritikai áttekintés. Ford. Czifra Réka és Roboz Gábor. *Metropolis*, 2007/3. 10–28.
- Sárközy, Réka: *Kinek a történelme? Emlékezet, politika, dokumentumfilm*. Budapest, OSZK – Gondolat Kiadó, 2018.
- Stóhr Lóránt: *Keserű könnyek. A melodráma a modernitáson túl*. Szeged, Pompeji, 2013.
- Vajda, Judit: Egy konzervatív alműfaj. A domestic thriller. *Metropolis*, 2007/3. 58–77.
- Varga, Balázs: Egység és kétség. Bevezető a Narratív komplexitás összeállításához. *Metropolis*,

2012/1. 6–11.

- Walker, Janet: Katasztrófa, reprezentáció és az emlékezet hányattatásai. Ford. Lénárd-Bella Dorina. *Metropolis*, 2018/1. 8–29.

## Filmográfia

- *1945* (Török Ferenc, 2017)
- *A berni követ* (Szász Attila, 2014)
- *Akik maradtak* (Tóth Barnabás, 2019)
- *A martfői rém* (Sopsits Árpád, 2016)
- *A nagy füzet* (Szász János, 2013)
- *A napfény íze* (Szabó István, 1999)
- *Anyám és más futóbolondok a családból* (Fekete Ibolya, 2015)
- *Apró mesék* (Szász Attila, 2019)
- *A tizedes meg a többiek* (Keleti Márton, 1965)
- *Aurora Borealis – Északi fény* (Mészáros Márta, 2017)
- *A vád* (Sára Sándor, 1996)
- *A vizsga* (Bergendy Péter, 2011)
- *Az ötödik pecsét* (Fábri Zoltán, 1976)
- *Árulók* (Fazakas Péter, 2017)
- *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955)
- *Foglyok* (Deák Kristóf, 2019)
- *Guerilla* (Kárpáti György Mór, 2019)
- *Hajnali láz* (Gárdos Péter, 2015)
- *Ház a sziklák alatt* (Makk Károly, 1958)
- *Hideg napok* (Kovács András, 1966)
- *Hosszú vágta* (Gábor Pál, 1979)
- *Isten hozta, Őrnagy Úr!* (Fábri Zoltán, 1969)
- *Krónika – A 2. magyar hadsereg a Donnál* (Sára Sándor, 1982)
- *Lajkó – Cigány az ũrben* (Lengyel Balázs, 2018)
- *Párbeszéd* (Herskó János, 1963)
- *Pergőtűz* (Sára Sándor, 1982)
- *Post mortem* (Bergendy Péter, 2020)
- *Saul fia* (Nemes Jeles László, 2015)
- *Sorstalanság* (Koltai Lajos, 2005)
- *Szabadság – Különjárat* (Fazakas Péter, 2013)
- *Szökés* (Gyarmathy Livia, 1996)
- *Szürke senkik* (Kovács István, 2016)
- *Trezor* (Bergendy Péter, 2018)

© Apertúra, 2021. nyár | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/nyar/zahonyi-abel-boseg-es-hiany-narrativ-informaciok-es-mufaji-keretek-az-apro-mesek-es-az-akik-maradtak-cimu-alkotasokban/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.4.4>

