

A TÖRTÉNELEM VISSZAVÉTELE

AZ EGYETEMESSÉG IGÉNYE

Németh G. Béla

A 70-es évek közepétől egyre több magyar film választja témájául az 1848–49-es szabadságharcot követő és az 1867-es kiegyezést megelőző korszakot. Lányi András Segesvár, Bódy Gábor Amerikai anizs, Sára Sándor 80 huszár, Elek Judit Mária-nap, Lugossy László Szirmok, virágok, koszorúk, Haj-dufy Miklós Klapka-légió című filmjei jelezték, hogy a magyar történelmi film új típusa van kialakulóban. Vajon mi magyarazza, hogy épp a 70-es évektől fordul annyi filmrendező érdeklődése a nemzeti történelem oly messzi múltba nyúló sorsfordulói és hősei felé? Erre a kérdésre keresnek feleletet az itt következő írások.

1

A történetírás és a művészet, a történetírás és a szépirodalom viszonya mindenkor egyik fogas kérdése volt a művészet és irodalom elméletéről gondolkodóknak. A film aztán nemcsak megszorította, de alaposan meg is kuszálta ezt a kérdés-bokrot. A történetíró és író ellentétét most immár az íróé és a filmalkotóé is tovább bővítette és fokozta. Amennyiben tárgyias mérleget tudnánk vonni, valószínűleg azt kellene megállapítanunk, a két terület képviselőinek viszonyát ha tán nem is ellenségesség, de többségében alighanem gyanakvás jellemzi. Leírták jó néhányszor azt egyik oldalon, hogy igazán nagy irodalmi alkotást – legyen akár történelmi tárgyú, akár napjainkbéli –, az esetek nagy többségében csak száználmasan megcsonkítva vittek vászonra; s leírták a másikon viszont azt, hogy a film látvány-hangmozdulat-összhatásában érvényesülő alkotáshoz egy egészen más természetű teremtő típusra, egy egészen más alkatú művészre van szükség. A nagy filmek többsége, állítják, ezek kezéből került ki.

A közönség, a széles, a napi átlagközönség, amelyre mégiscsak elsősorban számít a film, akár bevallja ezt, akár nem, természetesen nem sokat törődik az ilyen vitákkal. Jó, érdekes, lebilincselő filmet akar látni, s nem utolsósorban jó történelmi filmet is. Mit akar hát a történelmi filmtől kapni? Egy sajátos körforgást. A történelemből történetet, a történetből történetiséget, a történetiségből történelmet. Egyedi emberi sorsot, esetleg egyedivé sűrűsödő csoportosorsot, bár ez utóbbit is a legszívesebben egy egyén köré építve. A történettől azonban elvárja, hogy abban az alakító környezet és idő, azaz a legpriméribb történelmi tényező alapvető szerepet játsszék. Mégpedig emberi szerepet; vagyis gondolatot és érzelmet, magatartást és cselekvést, kapcsolatot és vállalást formáló és meghatározó öntudatot vagy legalább ösztönös önérzékelést megszabó szerepet. Mert ha ezt megteszi, a történetiség leglényegesebb követelményének tett eleget; visszakapcsolta az egyedi történetet történetiségén át az egyetemes történelem érzékelésébe, az egyetemes emberi sors megsejtésébe. Végsőkéig egyszerűsítve: kiből milyen ember lett a külső cselekmény menetében, milyen sors, milyen személyiség alakult a belső folyamat lejátsozótán?

2

Az utolsó másfél évtizedben filmeseink egyre többször fordultak a szóban forgó történelmi korszakhoz. Lehetne itt a divatos „mélyértelmű”, ám végig tán sohasem gondolt frázisokat okként előhozni „a nemzeti identitásról”, „a közösségi kontinuitásról”, „a továbbadás föl vállalásáról” s más effélékről. Van is e filmek között, amelyek ezek jegyében született és formálódott meg. Talán közelebb járunk azonban a valósághoz, ha arra utalunk: szép lassan rájöttünk egyrészt arra, hogy ez a korszak, amelyet az úgynevezett 1950-es évek – s ezek persze bőven belenyúltak gondolkodás tekintetében a 60-asokba is – a maguk lapidáris axiómaival és téziseivel végképp elintézettnek vélték, végképp „elintézetlen” maradt. Rájöttünk másrészt s ezzel együtt arra, hogy ez a korszak máig meghatározóan folyik belé napjaink mindenfajta történésébe, s így számtalan, a mi időnkkel rokon problémát zár magába. Utaljunk például a gazdasági és a hatalmi, a művelődési és életformaalakulások nemzetközi struktúrákba függeszkedésének erős mai tudatára, szemben az 50-es években számonkért „abszolút függetlenség” felhőkakukkvári elképzeléseivel, szólamaival, vágyképeivel. Mily másképpen gondolunk ma az egykor erkölcsi megsemmisítés átka alá helyezett gazdasági, politikai, társadalmi

kompromisszum történeti szerepére és nélkülözhetetlenségére; hisz ma a gyerek is fújja, mily más dolog kompromisszum nélkül végiggondolni egy gondolatsort, s mily más ezer érdek és ezer gondolatsor ütközése között észszerűen és emberségesen a következéseit érvényesíteni.

3

A történeti filmek legegyszerűbb fajtája az, amelyet oktatófilmnek szoktunk nevezni. A megnézett hat film közül kettő alapján ide sorolható. A narrátor vagy az ő szerepét betöltő egy vagy több drámai szóvivő, rezonőr exponálja és kommentálja az illusztrálandó történeti tényeket, eseményeket, folyamatokat. A *80 huszár* című film, amely az oktató jelleg mellett a szó jelentéstani magas értelmében erősen animációs célzatú is, a 48-as legendárium *Lenlcey százada* című közismert bravúrját dolgozza föl azzal a céllal, hogy megfosztva idilli-románcos karakterétől a maga kegyetlen naturalitású valóságával és magasztosságával figyelmeztessen a hazaszerető közösségtudat és a jobbat, a haladóbbat akaró összefogás erejére. A film körül, mint az összegyűjtött dokumentumok mutatják, heves lelkesítő hírverés folyt; még könyv is jelent meg róla. Meg is érdemelte, *részben*. Nagyszerű fölvételek, városképek, tájak, arcok, mozdulatok sorakoznak egymás után. Szépek és hitetők a kosztümök, jól választottak a lengyel garnizonvároska életképei és figurái, ismeretről vall a császári tisztikar viselkedése és mozgatása.

Miután megszületik a mindenáron való hazatérés elhatározása s jórészt fölsejlenek már kivitelének minden nehézségei is, azután szárazon és vízen, erdőn és mezőn, sziklán és pázsiton, havason és patakvölgyben

lejtőn és szurdokban, mocsárban és ligetben, viharban és napsütésben, vacogva és izzadva egyfolytában és egyhangúan folyik ember és állat monoton konokságúnak szánt, az esztétikai proporciót azonban megengedhetetlenül semmibe vevő végeláthatatlan küzdelme, amelyet valódi egyedek valódi belső történése gyéren és gyengécskén szakít meg itt-ott; akkor is inkább csak szólalmok szintjén. S még ezek a történések sincsenek a nézőt lekötő központi szereplő, hős, egyén sorsához kötve. Annyit mondogatjuk a közösség ködös búvszavát, hogy elfelejtjük, még az esztétikában is, az individualizáció törvényének nélkülözhetetlenségét.

Hogy a film nem érte el kitűzött nemes célját, az, persze, más, szorosabban vett szemléleti okokban is lelheti magyarázatát. A huszárok – legyen ennyi ironia megengedve –, állomásról-állomásra menetrendszerűen és szereptudó szuperheroizmussal hullanak el. A nézőben azonban végül nem holmi vigasztaló, reménycsillantó szentenciában, de az esztétikai tragikum törvényei szerint sem világlik föl, hogy mindennek az übermaratoni győtrődésnek volt-e értelme. Lehet, persze, (– nálunk például Arany is, Babits is joggal állt ki mellette: –) a történelemmel szemben pesszimista művet is alkotni. Jelenkorunk ébredt rá, hogy az ilyen művek annál inkább arra ösztönöznek, hogy ha a fölvilágosodás vagy a hegeli vagy más hasonló mindent elrendező Történelem, Gondviselés, Providencia nem, – hát akkor magának az embernek kell célról és értelemről gondoskodnia. Ez vagy hasonló sugalom ebben a filmben azonban a nemzeti köztudat, a nemzeti mitológia, a nemzeti retorika kívülről való besugárzására van bízva. Nincs ennek a filmnek sem esztétikai, sem szemléleti autonómiája. Amennyire dicsérni lehet, hogy az expozíció idegen számára is érthetővé teszi a tárgyat, annyira sajnálatos, hogy hazai számára sem derül ki belőle semmiféle megfogható történetiszemlélet. A film egyik szerzője az említett hírverő könyv bevezetőjében munkájukat az egész magyar történelem jelképeként is szánja. Erről a történelemről s az általuk alkotott jelképről egyszer azt mondja: "... fölkészülés nélkül, vérbeporuló aggyal ugrani kell a cselekvés örvénylő mélyvizeibe"; másutt viszont szerinte azt sugározza ez a történelem s ez a jelképes történet: "...az embert meg lehet ölni, de szándéka és igazsága megölhetetlen." Szép mondat; kár, hogy az ember nélkül maradt szándéknak és igazságnak aligha van bárminemű értelme. S a vérbe boruló agy bármit érő igazságot is nehezen ad ki. Ez bizony így alig illeszthető össze történelemiszemléletté. Talán ezért is maradt a film pusztán egy legendásított történet naturálisra áttett mérhetetlenül elnyújtott illusztrációja.

A *Klapka-légió* szinte pontosan ellenpárja a *80 huszárnak*. Nem alkotásmódjában, hanem felfogásában. Mert mint az, ez is közvetlenül illusztrál és tételesen tanít, egészen a történeti-közgazdasági leckefölmondásig. S ha az előbbinél túlságosan is megfoghatatlan, mert tisztázatlan a történetiszemlélet, s ezért nem lesz autonóm művészi alkotássá a film, ez túlságosan is ökonómiai ideológiává szorította le a történelmet. S ha a történelmet tán le is lehet tételes ideológiává szorítani, – a tételes ideológiát nehéz, majdnem lehetetlen művészi alkotássá változtatni. Ismert eseményeket dolgoz föl ez is. Klapka 48-as emigráns magyarokból légiót szervez, hogy Bismarck győzelmes porosz hadseregének ausztriai előnyomulásával párhuzamosan vonuljon be Magyarországra, ahol majd a nép örömujjongással kél fegyverre a főlzabadítók mellett. De esze ágában sincs senkinek fölkelni; az ország már a kiegyezés reményében él: gazdasági, művelődési, civilizációs, társadalmi fejlődést akar,

nem bizonytalan kimenetelű, kalandos háborút.

A filmnek annyiban igaza van, hogy Bismarck valóban csak taktikai játékszernek használta Klapkát; ő tisztában volt a magyar belső helyzettel, s e vonatkozásban igazában a kiegyezést óhajtotta siettetni, hogy a Habsburgokat és Ausztriát ezáltal is elválassza a német egyesülés ügyétől.

Ha az előző film, egyebek közt, a kegyetlen naturalis küzdelem esztétikai képtelenségbe fúl, mértéktelen és egyhangú halmozásával veszi el a művészi csatát, ez a szatirikus, a groteszk, a mizerábilis elemek művészi határt nem ismerő összetorlásával. S nem is csak művészileg, hanem tankönyvileg is hihetetlen lesz általa. A *filmbeli* Klapka szájalmas, kapkodó, hiú, gyermeteg ember, akivel még taktikai játékszerként sem állt volna szóba Bismarck. S általa az emigrációra is oly árnyék vetül, láthatólag az alkotók tudott szándékával, amely a történelem igazságának nem felel meg. Lehet a kiegyezés utáni Kossuthról ez a véleményünk, vagy az; az 1861 és 1867 előtti Kossuth és hívei azonban nyomásukkal igen számottevően járultak hozzá, hogy az egyezség a magyar fél részére is oly kedvezően ütött ki. S még ez a tragikomikus Klapka-akció sem volt egészen hatástalan. A történelemnek vannak komikus történései és figurái bőven, de ezek is, ők is csak úgy hitelesek, ha visszakapcsolódnak történetiségükkel a történelembe. Mert például az udvar hisztérikus (és komikus) érzékenysége (vagy félelme) mindennel szemben, ami 48-ra s az emigrációra utalt, rejteni alig tudott riadalmat, bizonytalanságot, sőt az udvar egyes tagjaiban büntudatot is hordott magában. – Bár a film képanyaga nem oly tüzetesen válogatott, mint az előzőé, de kitűnő szemre vall. A csodálatos tájak nemcsak a film elnyújtottságáért kárpótolnak, de Klapka nyomorúságos, életképtelen, groteszkül patetikus akciójához gúnyosan derűs, valóságos élettől duzzadó, józan realitású ellenpontot is szolgáltatnak.

A három másik film nagyjából magánéleti szférában kísérli meg e történelmi szakasz kérdéskörét megragadni. Az első közülük az *Amerikai anizs*, sok jó filmötlettel, érzékeny pszichológiával, egy-egy kitűnő egyénítéssel, főleg pedig telt hangulatisággal. E film azonban nem tudja kitölteni játékidéjét. Egy-egy szimbolikus elem jóarányú fölhasználása például nagy erőt kölcsönözhet – ismételtető facsarása azonban unalomba fullaszt. Az üres téli táj is, mint atmoszférát jelző toposz, kellő arányban alkalmazva kitűnő lehetne – állandósulása viszont érdektelen, fantáziátlan szürkeséget sugall. A közemigráns, a kisemigráns örökké ideiglenes sorsát, reménytelen reménykedését, szorongató kallódását, tehetségének, belső világának elsivárulását igyekszik górcső alá venni a film, az amerikai polgárháború s a nagy vasútépítő és egyéb vállalkozások hátterével. A kettőt nem sikerül összeépíteni, s bár megvillannak alapvető kérdések, például az emberi sorsválasztás és -vállalásról, egy új szerkezetbe illeszkedésről és az egyediségben való megállás személyiségformáló erejéről az örökös nosztalgizással szemben, igazán jelentős szövegekké nem alakulnak, kapkodó dadogássá vagy morfondírozó lamentációvá lapulnak el.

A *Mária-nap* ősi, köztudott lélektani tételre alapoz: egy megnyomorított, öncsonkításra szorított, pótcselekvésre korlátozott világban a magánélet viszonylatai is mind eltorzulnak. S ami vonzó, emelő, kibontakozó lehetne, ellenkezőjére fordul. A film középpontjában az immár öregedő s betegessé lett Horvát Árpádné Szendrey Júlia, Petőfi felesége, szerelmi lángolásának társa, fiának anyja, életművének örököse áll. Körülötte kering szerelmi irigységgel, szerepére éhes rajongással, vaskos parlagi féltékenységgel, epileptikus gyermeki riadalommal, kiszolgáltatott külső-belső ragaszkodással a film egész népeisége. Júlia, úgy sejti a Petőfi-kutatók többsége, eleve nem volt lelki egyensúlyzavar nélkül. Ami azonban ebben a filmben körülötte folyik, az nem több, mint bő 1 ére eresztett malomalji mélypszichologizálgatás, bokor- és ajtómei lelkődő megvilágosodás. Zsúrasztal melletti, önmaga okosságán és merészségén való gyönyörködés. Egyszóval: viszolygató csömör. Az hagyján, hogy az alkotó (véltetőleg) el sem tudja képzelni, hogy voltak és vannak emberek – s ebben a történelmi korszakban különösen sokan –, akik méltósággal, fegyelemmel, formáltan tudtak élni, s ha voltak belső konfliktusaik – és nyilván voltak –, azokat volt erkölcsi, szellemi s lelki tehetségük és erejük magukban elintézni anélkül, hogy lelki sárvízzel árasztották volna el világukat. Az igazán sajnálatos azonban az, hogy a közönség egy része nem mentes a hittől, hogy az effajta lélekbúvárlásnak mégiscsak van valami köze a művészethez. Pedig ennek a filmnek is jó operatőre és rendezője van, akik kivált szép, impresszionisztikus kertrészleteket és megkapó gyerekképeket produkálnak.

Az utolsó, a *Szirmok, virágok, koszorúk* nemcsak a legkevésbé unalmas, de a legtöbb művészi és gondolati erővel megcsinált film, noha a mérték ennek sem mindig erős oldala. Sokkal összetettebb látásmódú és differenciáltabb szemléletű társainál. Kitűnő lélektani, s a történelmi valóságból is bőven merítő ötlettel egy főúri családon belül ütközteti azokat a nézeteket és magatartásokat, azokat az okfejtéseket és jövősejtelmeket, azokat a vádakokat és védelmeket, amelyek közvetlenül Világos után szóban és írásban betöltötték az országot. Ókonzervatív forradalomellenességtől realpolitikus pragmatizmuson s honvédekküörzésen át revolúciós rokonszenvedésig terjed a skála. S mivel a család magas kultúrájú, természetszerű a vitáik és érveik magasan intellektuális és civilizált szintje. S mivel ősi történelmi tapasztalatú és tradíciójú a család, természetszerű, hogy bár élesen elítélik egymás

nézeteit, amennyiben lehet, megvédik a rendőri erőszaktól egymást. S mivel jóval fölötte állnak nemcsak rangban, de lelki ízlésszint tekintetében is a hatalom képviselőinek, valamennyien megvetik a rendőri, a hatósági módszereket és embereket. De fönntartással vannak egyes emigránsok és bujdosók felelőtlen és tájékozatlan izgatásával, kalandor terveivel és báva reményeivel szemben is. Arcok, gesztusok, kosztümök, termek, helyszínek kitűnően választottak az egyes jellemekekhez és felfogásokhoz, az egyes hangulatokhoz és lélekállapotokhoz.

A néző már-már reménykedik, hogy egy roppantul feszült légkörben végre izgalmas szellemi párbajoknak, történeteszemléleti összecsapásoknak lehet tanúja. Sajnos csak elkezdődnek ezek, s mire igazán izgalmasak, valóban szellemiek és történeteszemléletiek lennének, a film úgy fordul át eseménydús filmsztoriba, hogy szellemileg szinte teljesen kiüresedik. S a film történetlélektani részére koncentrálnak. A család volt honvédtiszt tagját emigráns- s röpiratrejtegetésért törvény elé állítják, s ő a családot, s a család őt csak tébolydába zárkózással, illetőleg juttatással tudja megmenteni. A tébolydába zárt és zárkózott ember végül leleplező cikket juttat ki egy svájci lapba az osztrák önkényuralmi állapotokról, s ezzel végképp megpecsételi sorsát. Hiába a család minden erőfeszítése – ő vállalja végzetét. Sőt, elébemegy: hogy gyöngének ne bizonyulhasson, fölgyújtja ágyában önmagát. A sírnál – kitűnően megkomponált jelenet – mégegyszer némán és fájdalommal találkozik a család. Elkerüli a film a kísértő buktatót: a megrendültség sem hozza meg a nézetek istenbékéjét; változott, de saját arcával, szótlanul távozik mindegyik. Az öngyilkosság e módja, bár osztrák fogoly követett el ilyet, kétségkívül rontja a film jó összhangú, szolid biztonságú, majdnem előkelő eszközkezelését. Mint ahogy rontja a tébolyda túl hosszúságú, túl részletező, túl naturális rajza éppúgy, mint a – egyébként szinte funkciótlan – fölöslegesen naturális erotikus betét is. Mindennek ellenére ez a film valóban történelemre tanít, azaz történeti gondolkodásra ösztönöz. Nem eseményeket sulykol be, nem axiómákat szögez táblára, nem kötelező kultuszt és mítoszt ajánl. Az elnyomást egyértelműen elítéli; a fölmerült szemléleti lehetőségeket, ha nem szikráztatja is őket lehetőségeikhez képest eléggé föl, legalább nyitva hagyja, s így ösztönzi a nézőjét, hogy maga szembesítse s ítélje meg őket.

4

Hadd tegyünk előbb három, filmeseinket közelebről érintő megjegyzést. Filmeseink, legalábbis, akiktől itt láttunk munkát, szinte teljesen figyelmen kívül hagyják az esztétika egyik legősibb s legalapvetőbb követelményét, a proporciót. Azt, amelyet a század végén Fechner híres törvényében úgy fogalmazott meg, hogyha valamely eszközt, módszert, sajátást bizonyos mennyiségnél többször alkalmaz a szerző, elveszti hatását, vagy éppen ellenkezőjébe fordul át; mindenesetre tönkreteszi a művet. Hasonlóképpen áll a dolog a fölhasználható elemek mennyisége tekintetében is. Fechnert idézhetjük itt is: ha bizonyos mennyiséget nem ér el az összetevők száma, vagy ellenkezőleg: bizonyos mennyiséget túlhalad, egyaránt fenyegetette válik a művészi hatás. Hogy ezek a filmek oly unalmasak, vontatottak és elnyújtottak, holott normál hosszúságúak, az részint és nem utolsósorban itt nyeri magyarázatát. A második megjegyzés egészen más természetű. A nemi aktus részletes és hosszúságú, sokféle kameraállásból fölvevett, a méretek regisztrálására is erősen ügyelő, a hangeffektusokat is pontosan rögzítő (többnyire azonban funkciótlan) bevágása, gondolom, már Pápua-Új-Guineában is öregedő hölgyekre és urakra, kamasz leánykákra és ifjoncokra számító olcsó és ordenáré közönségcsalogatás. Egy harmadik: történeti filmkészítőink láthatólag nem nagyon fárasztják magukat általános történeti munkák olvasásával. Az itt előforduló filmek szinte mindegyike a földolgozott korszak legalább egy évtizeddel előbbi felfogását tükrözi készültéhez képest – ha egyáltalán tükröz ilyet.

S most három tágabb történeti s művelődési megjegyzést. Ezt a kort, kivált magát a kiegyezést, sajnos, történészeink többsége is meddő, vagy-vagyos polarizáltsággal kezeli. Pedig az ellentétes nézetek és tényezők amaz egymást formáló kölcsönhatásos történeti egybefonódása vagy éppen egysége, amelyben a kortárs ugyan rendszerint nem hisz, s amelyet a kortárs legtöbbször elhárít, a vizsgálódó utód számára, hacsak nem valamilyen szemléleti vagy csoportmánia megszállottja, majd mindig világosan kirajzolódik. Ha tehát filmjeinkben ez a korszakot illetően is hiányzik, az nem az ő, vagy nem csak az ő hibájuk. A művészi történeti intuíció itt, mindenesetre, sokat korrigálhatna a tudósi merevséggel szemben. A második megjegyzés ugyancsak mindkét szakmát érinti: a szellemi-művészi autonómiának és szuverenitásnak a kérdése ez. Ha európai történetírókat, mondjuk, egy Burckhardtot, egy Gibbont, egy Rankét, egy Tocqueville-t olvas az ember, mindig elszomorodik. Miért csak annak érdekes a legtöbb magyar történész munkája, aki valamely konkrét magyar kérdés iránt érdeklődik, s miért nem annak is, akit az említettek művei foglalkoztatnak, s akit a történelem s a történelemben megvalósuló ember egyetemes kérdései izgatnak. S így vagyunk többnyire a magyar történeti filmekkel is, sőt, néha rosszabbul: oly gyenge többségükben az *általános* szintjére emelés s az *általános* szintjén való exponálás, hogy a magyar történeti mitológia ismerete nélkül, határainkon túl úgyszólván

érthetetlenek. S mint az exponálás, a történeti kérdésföltevés is túlon túl a lokális tudatra hagyatkozó. Így a megkísérelt felelet is lokális érdekű marad. Végül, de nem utolsósorban a történetírás és a történeti tudat kérdéséhez néhány mondatot. Az említett hírverő könyvben azt olvashatjuk egy jeles szerző tollából a propagált filmről: remélik, hogy ez „az egységes – az egységessé váló – történelmi tudat filmje”. Mi úgy tudtuk, hogy az európai fejlődés az emberek minél teljesebb és szabadabb individualizációjában valósul meg; érzelmi, szemléleti, tudati individualizációjában egyaránt. S ellenkezőleg: azt is bőven tapasztalhattuk, hogy minden diktátor, akár generális, akár civil, legfőbb vágya és törekvése, hogy országában mindenkinek mindenről egységes tudata legyen. Így éppenséggel nem utolsósorban országa történelméről is. Mi szerényen úgy gondoljuk, a történeti gondolkodás minél magasabb szintjére kell a minél magasabb és teljesebben individualizált embert elvezetni, mert a történelemértésnek így a lehető legtöbb fölismerésből fakadhat új meg új forrása. Riasztó jelenség ez az uniformizálást, ez az egységes tudatot óhajtó imperatívusz. A magas fejlettségű egyedi tudatok kölcsönös megértésű és kölcsönös toleranciájú, kölcsönös méltánylású és kölcsönös mérlegelésű egyezményes egyetértésére volna tán inkább szükség. Avagy ily gyorsan elfelejtettük, hogy alig harminc éve már ránk parancsoltak egyszer egy kétséget nem ismerő és nem tűrő egységes történeti tudatot?

A cikk közvetlen elérhetőségei:

- ▶ offline: [Filmvilág folyóirat 1985/02 02-05. old.](#)
- ▶ online: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6184

[Kulcsszavak:](#)