

Rezümé

Dolgozatomban Szabó István *Apa* és Reisz Gábor *Rossz versek* című filmjének elemzésén keresztül a két alkotó közti generációs különbségekre és hasonlóságokra világítok rá. A metaleptikus alakzatok használatának mindkét szerző munkájában fontos szerepe van, azonban ugyanazt a narratív alakzatot másképpen használják. Az elemzés során arra az eredményre jutottam, hogy a metalepszis eszközének eltérő használata eltérő nemzedéki tapasztalatból, motivációból és világnézetből adódik. Meglátásom szerint Reisz múlt és jelen összekapcsolódásában a személyes élményekre fókuszál, a társadalmi, politikai kérdések és összefüggések pedig csak a háttérből szivárognak be. Ezzel szemben Szabó filmjében a szubjektív emlékezésnél és nézőpontnál sokkal izgalmasabb a kollektív emlékezet és a nemzedéki közérzet összekapcsolódása.

Absztrakt

Dolgozatomban a magyar újhullám egyik filmje (Szabó István: *Apa*) valamint egy kortárs magyar film (Reisz Gábor: *Rossz versek*) elemzésén keresztül szeretnék megvilágítani egyes párhuzamosságokat és eltéréseket a Kádár-korszak filmje és a fiatal magyar film között. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy ezek az alkotások hogyan tematizálják, vagy éppen milyen filmnyelvi eszközökkel jelenítik meg az egyéni, illetve társadalmi dilemmákat (generációk közötti kapcsolat, (transz)generációs traumák és tapasztalatok, apa hiány, migráció) valamint, hogy milyen történelmi, politikai, kulturális okai lehetnek egy-egy gyakran megjelenő témának. Hipotézisem szerint a Kádár-korszak filmjében – konkrétan az *Apában* is – az „átkelés” sokszor úgy jelenik meg, mint egy összekötő kapocs, a magyar történelem és a korszak társadalma között, Reisz Gábor filmjének pedig szintén központi témája a múlt és jelen közötti kapcsolat, de sokkal inkább személyes és nem társadalmi, politikai értelemben. Elemzésem során a tematikai szempontokon túl kitérek arra is, hogy múlt és jelen összemosását a két rendező milyen filmnyelvi és narratív eszközökkel teremti meg. Azt feltételezem, hogy a Margit híd a *Rossz Versekben* és a Lánchíd az *Apában* egyszerre privát és publikus térként jelenik meg. Publikus és privát összeérésének jelenségét mind a kommunizmus magyar társadalmában, mind a jelen magyar társadalmában próbálom megragadni és az okait keresni. A híd motívumát, mint konkrét képi motívumot elemzem, azonban azt is szeretném megfogalmazni, hogy az átkelés, átjárás, ide is oda is tartozás hogyan jelenik meg a két rendező életművében (elsősorban a két általam választott filmben). Mivel mindkét mozgóképen észrevétlenül történik a múlt és a jelen, valamint a képzelet és valóság közötti váltás, ennek jelentéseire is ki szeretnék térni, a filmekben előforduló metaképek és metaleptikus alakzatok segítségével.

In my thesis, I would like to shed light on some parallels and differences between the film of the Kádár era and the young Hungarian film by analysing a film of the Hungarian New Wave (István Szabó: *Apa*) and a contemporary Hungarian film (Gábor Reisz: *Rossz versek*). I am looking for answers to the question of how these films thematise or how they use film language to present individual and social dilemmas (intergenerational relations, (trans)generational traumas and experiences, the absence of a father, migration) and what historical, political, and cultural reasons might be behind a frequently recurring theme. My hypothesis is that in the films of the Kádár era (for example in *Apa*), "crossing over" often appears as a link between Hungarian history and the society of the time, while Gábor Reisz's film focuses on the connection between past and present, but in a more personal and not social or political sense. In my analysis, I will not only focus on thematic aspects, but also on the cinematic language

and narrative structure used by the two directors to create the blurring of past and present. I will assume that Margit híd in *Rossz versek* and Lánchíd in *Apa* appear as both private and public spaces. I try to capture the phenomenon of the public and the private coming together in the Hungarian society of communism as well as in the Hungarian society of today and to search for the reasons for it. I will analyse the motif of the bridge as a concrete pictorial motif, but I would also like to formulate how crossing, belonging here and there appears in the works of the two directors (especially in the two films I have chosen). Since in both films the passage between past and present, imagination and reality occurs imperceptibly, I would like to explore its meanings through the metapictures and metaphysical figures (métalepse) that appear in the films.

Bevezetés

A magyar filmet – leginkább a 60-as évek újhullámával kezdődően – markánsan meghatározza képviselési jellege, a mélyebb társadalmi jelentések feltárásához pedig gyakran a történelmen, jelen és múlt közötti párbeszéden keresztül vezet a hazai rendezők útja.

A dialógus filmek között is folyamatos, a mozgóképek rólunk, az alkotásról és egymásról beszélnek, megidéznek, felejtnek és átírnak. Hidakat építenek alkotó és befogadó között és egymás között is: az a Latinovits, aki az újhullám nyitódarabjában szimbolikusan áthajt a Lánchídon már egy grimaszoló, József Attilát szavaló alak a *Rossz versekben*. József Attila *Bukj föl az árból* című versének szenvedélyes könyörgését idézi az *Apa*, majd 50 évvel később már az *Eszmélet* kerül elő a *Rossz versek* álomszerű narratívájában.

Utóbbi főhőse 17 éves korában éppen olyan házibulin vesz részt, mint a *Megáll az idő* szereplői, akik lehunytt szemű profiljaikkal pont úgy festenek a Balaton partján, mint az *Álmodozások kora* hasonló beállításban felvett mérnökei a film elején (Fazekas-Pintér 1988:39).

Dolgozatomban az alkotásokon átívelő hidakat igyekszem keresni, elsősorban két magyar filmes alkotó munkásságán keresztül: Szabó István *Apa* és Reisz Gábor *Rossz versek* című filmje egyaránt szervesen köti össze a múltat a jelennel a metalepszis segítségével, mégpedig egy-egy erősen személyes hangvétellű történetben. Szabóhoz hasonlóan, aki trilógiájának első darabja után az *Apával* már a múlt felé fordul, Reisz is első filmje után tér vissza a gyökerekhez, Merthner Tamás képében merül saját emlékeibe végigvezetve a nézőt az önmegértés útján. Szabó alteregó karaktere Bálint András által jelenik meg, míg Reisz Gábor saját magát castingolta a főszerepre.

A két „így jöttem” film összecsengései mellett a különbségekre is igyekszem fókuszálni: Szabó az *Apában* erőteljesen fogalmaz meg társadalmi és politikai jelentéseket, szereplői szájába adva generációja kollektív tapasztalatait, míg Reisz apolitikusságával, hangulatokkal és életképekkel mesél a magyar társadalom jelenlegi helyzetéről és nemzedéke közérzetéről. Bár a kilenc éves Merthner Tamás összeesik Antall József beszéde közben, mégis hallhatjuk a miniszterelnök múlt és jelen összekapcsolódásáról szóló szavait. Ahogy beszívárog a múlt a jelenbe, úgy a politikai és társadalmi kérdések – kisebb, vagy nagyobb mértékben – megjelennek a személyes történetekben.

A két rendező az idővel és térrel való játékkal sérti meg a határokat fikció és valóság között: arra keresek választ, hogy eltérő tapasztalatukból adódó különböző hozzáállásuk milyen filmnyelvi különbségeket eredményez.

1. A magyar újhullám az átkelés-motívum fókuszából

1.1. Magyar újhullám definiálása

A magyar újhullám kezdetét Jancsó Miklós *Oldás és kötéséhez* (1963) köti a hagyomány, a korszak végét pedig Makk Károly *Szerelem* és Huszárik Zoltán *Szindbád* című műve jelöli ki. A továbbiakban a „hatvanas évek” alatt az 1963/64 és 1970/71 közötti filmtörténeti korszakot értem, amely Magyarországon egybeesik az 56' utáni kádári konszolidációval járó kultúrpolitikai enyhüléssel.

Ez a klímaváltozás a kultúrpolitikában, valamint „intézménytörténeti szempontból az 1962-64 között lezajlott decentralizálás” (Varga 2004:428) is szükséges ahhoz, hogy „a hatvanas évek közepétől a magyar film is észreveheti magát a nemzetközi porondon” (Varga 2004:430).

A konszenzus művészet és hatalom között a hatvanas években kölcsönös érdekeken és kölcsönös kiszolgáltatottságon alapult, azonban a hetvenes évektől ez a hallgatólagos konszenzus felborult (Varga 2004:431), „a művészet és a hatalom közötti dialógus helyzete nem volt tovább tartható – csak a dialógus igénye maradt meg az alkotók oldaláról.” (Varga 2004:431)

Az időszak formatörténeti szempontból is kiemelt jelentőségű: „Ha a kanonizáció kérdését a filmtörténeti korszakok keresztszélén vesszük szemügyre, akkor a magyar filmművészet kanonizált periódusa egyértelműen és máig hatóan a hatvanas évek új hulláma” (Gelencsér 2014b:32). A hatvanas évekre afféle viszonyítási pontként, „origóként” szokás tekinteni, kiemelt filmtörténeti jelentőségét pedig a politikai reformizmus mellett formai újításainak, azon belül is kettős természetének köszönheti: a korszak alkotásait egyszerre „egyedi formavilág”, valamint a „világ filmkultúrája iránti fogékonyság”, azaz korszerűség jellemzi (Gelencsér, 2014:33). Miközben a magyar filmesek más nemzeti újhullámokból merítkeznek, az alkotások mégsem Antonioni, Fellini, vagy Wajda filmjeinek magyar változatai: saját világuk, nyelvük van. „A hatvanas évek magyar filmjét tehát a reformista politika és a modernista poétika egymásra találása teszi példaértékűvé” (Varga 2004:430) és ezen poétikai és politikai törekvések hazatalálása teszi kiemelkedővé.

A kettősség – különbözőség és hasonlóság kettőssége – nem csupán nemzetközi szinten, de a magyar film világán belül is érvényesül: az egyes alkotói poétikák, azaz „egyéni látásmódot tükröző formai megoldások”, egyértelműen elkülönülő kis szigetek, amelyeket hidak kötnek össze. „Különbözés és összetartozás – sokszor munkatársi kapcsolatokat is átszövő – kettősségében ragadható meg a korszak jellegzetessége.” (Gelencsér, 2014b:33)

Mindemellett a hatvanas évek magyar filmjének fontos eleme a generációs szemléletmód: a generációk közötti kölcsönhatások és az egy-egy nemzedékhez tartozó alkotók közötti hasonlóságok is kiemelt jelentőségűek a korszak filmjének megértése szempontjából. Rendszerint három generációt különítünk el a magyar újhullám kapcsán: Az „idősebb” a „közép”, valamint a „pályakezdő” nemzedéket. Egy adott generáció tagjait közös emlékeik, tapasztalataik kötik össze: a hasonló sors pedig gyakran hasonló világlátást is szül (Gelencsér, 2014:33-34). A generációk közti dinamika: öröklött sors, és annak elutasítása vagy elfogadása, konfliktusok és kompromisszumok rendszere a filmek tematikájában és a filmesek attitűdjében is megjelenik. Míg a pályakezdő generáció tagjai filmjeikben „önmegfejtene” és a szüleik nemzedékével szemben pozicionálják magukat, a „középkorú filmrendező apák-anyák – még friss fejjel idézve föl magukban pezsgő népi kollégista ifjúságuk minden bűnét és erényét – magukból kiindulva, igyekeznek megfejteni saját gyerekeiket” (Hirsch, 2018), a „hatvanas évek problémás ifjúságát”.

A legfiatalabbak – Sára Sándor, Gaál István, Szabó István, Sára Sándor – gyerekként tapasztalták csak meg a II. világháború borzalmait. „Ebből mi kimaradtunk. Jobb volt később születni nem?” – foglalja össze Szabó István *Apa – Egy hit naplója* című filmjében a főszereplő egyik barátja. Szabó szinte a karakter szájába adja a generációs élményt, „egy nemzedék nevében” beszél, amely attitűd általánosságban jellemzi a fiatalabb generáció „így jöttem” filmjeit (Varga 2004:435). Az „így jöttem” filmek hagyománya nagyon meghatározó a magyar filmtörténetben: a hatvanas évek újhullámához nyúl vissza az ezredforduló Simó-osztálya (*Moszkva tér, Macerás ügyek*), és Reisz Gábor *Van valami furcsa és magmagyarázhatatlan* című kultfilmje, valamint a szintén önéletrajzi ihletettséggű, nemzedéki közérzetfilmje, a *Rossz versek*.

A 20. század nagy tragédiájából csak „homályos foltokra” emlékező filmesek a forradalom idejében huszonévesek, az első filmjük debütálásakor pedig fiatal felnőttek: így főleg kollektív tapasztalataikból, de ugyanakkor életkorukból adódóan is különbözik attitűdjük az „öregektől”:

az idősebb generáció tagjai *értelmezik* helyüket és helyzetüket a hatvanas évek magyar valóságában, kötni igyekeznek magukat az adott szituációhoz; míg a fiatalabbak, amikor megpróbálják *kijelölni és meghatározni* helyüket és helyzetüket, el akarják oldani a korábbi kötelékeket (Gelencsér, 2014b:34).

Az ifjú generáció „Ki vagyok én?”, „Hova tartozom?” identitáskereső kérdéseket megfogalmazó első filmjei egy nemzedék magára találását fejezik ki. Az önállóságra, változásra való igényt, „az át kell úszni a Dunát egyedül” életérzést meséli el.

1.2. Szabó István életműve és az *Apa* elhelyezése a kortársak között

A korábbiakban tehát megállapítottuk, hogy a pályakezdő generáció egységesen lépett színre a hatvanas években, debütáló filmjeik pedig mind az „önmeghatározás igényét” viselik magukon. Attitűdjükhöz hozzájárul életkoruk, de sokkal inkább élettapasztalatuk: emlékeik és jelenük, valamint a közeg, ami körülveszi őket.

Ezen magatartáshoz kapcsolódóan a gyökeres szakítás elvét az *Álmodozások kora* jogászlánya programadóan fogalmazza meg (Fazekas-Pintér 1988:40):

„Csak fel kell mérni a valóságos viszonyokat, a tiszta értelem, az egészséges szenvedélyek, az egyéniség kibontakozásának törvényeit, és ezek alapján meg kell alkotni az új társadalmi törvényeket, és bebizonyítani az embereknek, hogy őszintén könnyebb élni.”

Ez a motiváció, tettekre készség és idealizmus hatja át a fiatal generáció filmjeit, amelynek tagjai reményteljesen fordultak a jövő felé. „Egy ideig hittek a kollektív individuum, a liberális-jóléti társadalom lehetőségében. Megteremtésében részt akartak venni. Határozott célokkal indultak.” (Fazekas-Pintér 1988:39)

A „korábbi kötelékek eloldása” ebből a közös világlátásból fakad, ami a filmek formavilágában is visszatükröződik, ugyanis sokkalta szubjektívabb, líraibb filmnyelvet eredményez, mint az idősebb generáció realisztikusabb poétikája (Gelencsér, 2014b:34). Az ifjú filmesek emlékeiből, vágyaiból, félelmeiből *teremtik magukat*, nem pedig a történelmi, társadalmi, elemző lencsén keresztül *néznek magukra*.

Értelemszerűen nem létezik vegytiszta realizmus, „A [mindenkori] kortárs világ szelektálja és a saját képére formálja önmaga előzményeit” (Murai, 2008:92): ez a filmművészetben is tetten érhető, a Kádár-korszak filmjében pedig különösen is látványos. A múltat semmiképpen sem láthatjuk szüretlenül, „úgy ahogy volt” mozgóképen (még dokumentumfilmen se), a pályakezdő nemzedék filmjeiben pedig nem is cél ez a fajta realizmus.

A realizmustól való elrugaszkodás nem egyenlő a jelen vagy a múlt valóságának elutasításával, vagy a közönnyel: a fiatal filmesek eltérő ecsetvonásokkal, egymást kiegészítő, vagy éppen alátámasztó képeket festenek a magyar történelemről és társadalomról, a múltnak a jelenhez való viszonyáról: Gaál *Sodrásban* című filmjében – félúton „rég” és „új” között – egy-egy önálló etűddel mutatja meg hagyományos és modern találkozási pontjait, Sára Sándorhoz hasonlóan, aki a *Cigányok* című rövidfilmjében szintén az „archaikus életforma és a mai világ ellentétes gravitációjú látleteit” (Perneczky, 1991:237) örökíti meg. Gaál stilizált, komolyzenével kísért etűdjeivel ellentétben Sáránál „kimerevített szociofotókat” láthatunk.

A fiatalokhoz hasonlóan, a középgenerációhoz tartozó Jancsó is foglalkozik a hagyományos népi kultúra és a modern, városi életforma összeütközésével: az *Oldás és kötés* elveszett protagonistája vidéken élő édesapjához utazik: Ambrus (Latinovits Zoltán) szimbolikusan áthajt a Lánchídon: múlt és jelen, vidéki és városi létforma találkozása ez.

Szabó ezen alkotók sorába áll be saját poétikájával és hídjaival, tovább színesítve a hazai műltfeldolgozó filmek palettáját „lírai emlékező” (Gelencsér, 2003) elbeszéléseivel. Történetei nemcsak szemérmetlenül személyesek, sok esetben rá is világítanak az emberi emlékezés szubjektív mivoltára.

Filmjeiben a történelmi múltat egyéni emlékeken keresztül ismerjük meg, az elbeszélte múlt pedig kétségbevonhatatlanul befolyásolja a jelent és a jelenkori ént, ami sok esetben az elbeszélésmódban is tükröződik. Szabó első trilógiájában ez a szemléletmód igen erőteljesen érvényesül:

Az Álmodozások kora jelene, az *Apában* főszerepet játszó múlt és a *Szerelmesfilmben* visszatekintő pozícióból megfogalmazott jövő személyes történelemképet rajzol elénk, azaz mindig az egyénen átszűrve jelennek meg a múlt és félmúlt, illetve a „jövővel terhes jelen” társadalmi történései (Gelencsér, 2003).

A középgenerációhoz tartozó Jancsóhoz hasonlóan tehát alkotásaiban a konfliktus szereplői: egyén és történelem, azonban míg Jancsónál a történelem, a hatalom működési mechanizmusa, addig Szabónál az egyén kerül rivaldafénybe (Gelencsér, 2003) – a *Mephisto* zárójelenetében például szó szerint. Történelem és politika egyéni sorssal történő összefonódása a 60-as évek Magyarországon evidens, ahogy az is, hogy a kor filmesei igyekeznek ezeket a kapcsolatokat megmutatni – a cenzúrával folytatott macska-egér harc közepette is.

Szabó nem kívánja feltárni a hatalom működését, egyéni életre gyakorolt hatásának mikéntjét, sokkal inkább egy vallomást fogalmaz meg arról, hogy a történelemnek milyen hatása van az egyéni sorsra, a személyiség fejlődésére. Előfordul, hogy ezt a vallomást a rendező fogalmilag, szó szerint is kifejezi, például az *Apában*: „Ezt állandóan be kell vallani: Apám az üldöztetések következtében...” – mondja felindultan Anni, mikor családja tragédiájáról és zsidó identitásáról beszél. Ez a „vállalás”, önmagunk felvállalása, fontos feladata és felelőssége, ha úgy tetszik dilemmája, a filmek szereplőinek.

Bár Szabó történeteiben az egyén a hangsúlyos, mégis a karakterek sokat elmondanak a magyar történelemről és a politikai, társadalmi háttérrel: míg az *Álmodozások kora* elsősorban egy nemzedék önállósodásra való igényéről szól, egy generáció motivációját, lázadását, múlttal való szembefordulását mutatja meg, addig az *Apában* egy generáció múlttal való megküzdésének nehézségeit látjuk. Míg az előbbi jelen idejű cselekménye egy nemzedék

közérzetéről számol be, addig utóbbi visszaemlékezéseivel ugyanazon nemzedék traumáinak „itt és most” gyakorolt hatásairól beszél.

Szabó első három filmjében igen fontos szerepet kap a személyes hangvétel, amelyet aláhúz az egyes szám első személyű elbeszélés, valamint a – mindhárom filmben főszereplő – alteregó figura (Bálint András). Az életrajzi ihletettség és személyesség a *Rossz versek* esetében is evidencia, s ennek Reisz Gábor filmjében is fontos összetevője a főszereplő alakja, akit maga a rendező testesít meg.

Az *Apában* elsősorban az emlékezés személyessége, szubjektivitása bontakozik ki, mégpedig a fantáziaképek, és valóságosnak vélt emlékek közötti határ elmosásával, elbeszélésmódjában pedig a jelen és múlt közötti átmenet jelötlensége, határsértése egyértelműsíti a személyes történelem eseményeinek és a személyiség jelen idejű fejlődésének összefonódását: „Fogalmam sincs mit csinált apám 44-ben. Biztos nem is tudott semmiről. És ha a bőrét mentette? Az se lehetett könnyű. Az egész háborúból csak homályos foltokra emlékszem. Döglött lovak, bombázás” – fogalmazza meg az apátlan nemzedék belső küzdelmét Szabó filmjének egyik szereplője.

A tárgyakkal szintén fontos szerepe van a rendező alkotásaiban, azonban nem olyan értelemben, mint a kortársak műveiben. Megközelítésmódja eltér Gaál István formalista megoldásaitól, aki szereplőit gyakran tárgyétüddel jellemzi, de Kósa Ferenc mitizáló tárgy- (és ember-) ábrázolásától is különbözik (Gelencsér 2014b:40-43). Filmjeiben a tárgyak organikusan és érzékenyen szövődnek bele az elbeszélésbe, gyakran szintén a múlt történéseinek egy-egy darabkáját mesélik el, vagy éppen kötik össze a jelennel. „Egy kabát, egy óra, egy szemüveg vagy akár a behavazott budapesti utca nem pusztán emlékeket ébreszt, érzéseket idéz, hanem mintegy szétárad és szervesül az itt élők sorsával” (Gelencsér 2014:40).

1.3. Kollektív emlékezet és „privát történelem” témái a hatvanas évek magyar filmjében és az *Apában*

Egy időszak, egy rég nem látott ismerős, egy elfelejtett érzés, vagy éppen a múltunk egy adott pillanata legtöbbször az érzékszerveink által elevenedik meg: egy sálon megérezzük anyukánk parfümét, amit még kiskorunkban használt, felteszünk egy lemezt, amit rongyosra hallgattunk egy iskolai barátunkkal, vagy éppen meglátunk egy tárcát. Tudjuk mi van benne, mert apáé volt, és már kinyitottuk, nézegettük, tanulmányoztuk sokszor.

Mint sok más esetben, az emlékek előhívásakor is, látásunk a legmeghatározóbb, gyakran „valamilyen vizuális inger katalizálja az elveszett én utáni sóvárgást.” (Hermann-Keszeg 2020), a mozgóképek pedig sok esetben ki is aknázzák ezen tulajdonságunkat. Az *Apa – Egy hit*

naplója című film gyakran a tárgyakon keresztül képez hidat a múlt és a jelen között, konkrétan a főszereplő édesapjának tárgyain keresztül. Ezen specifikus tárgyak a főszereplő életében (a filmen belül) képeznek hidat az emlékek és a most között, emellett pedig vannak olyan filmnyelvi eszközök, amelyek a nézőt is elindítják az emlékek útján.

Ez a kettősség Szabó „félíg szubjektív” elbeszélésmódjának köszönhető, első trilógiájában ugyanis „elegyedik a leíró és a szubjektív (az egyes szám harmadik és az egyes szám első személyű, nyelvtanilag különálló) nézőpont” (Gelencsér 2003). Ez konkrétan azt jelenti, hogy miközben azonosulunk a szereplővel – őt követjük, azt tudjuk, amit ő tud, ráadásul sok esetben az ő belső világa a film szervezőelve – kívülről is látjuk őt. Ezt a sajátosságot Szabó szövegszerűen is jelzi:

az *Álmodozások kora* és az *Apa* narrátora ugyanis a főszereplő hangján nem egyes szám első, hanem egyes szám harmadik személyben beszél önmagáról, illetve kommentálja saját helyzetét. A narrátor szövege aztán az *Apa* egy érzelmileg hangsúlyos pontján, az emlékek felkeresésének pillanatától átvált egyes szám első személyre (Gelencsér 2003).

A külső és belső nézőpont változtatásának játéka folyamatosan jelen van az elbeszélésben, és ez még hangsúlyosabbá teszi a film egyszerre személyes, de ugyanakkor társadalmi, kollektív jellegét. Több jelenet is van az *Apában*, ami aláhúzza az egyszerre egyéni és közös élettapasztalatokat: a film első felében kisfiúként láthatjuk a főszereplőt, gyerekkorát pedig végigkísérik az apátlanságára emlékeztető keresetlen mondatok. „Szegény drága jó apád szomorúan néz le az égből és nem tud örülni a menyországban, amíg te ilyen rossz vagy” – hallhatjuk ugyanannak a mondatnak a sokadik változatát.

Néhány jelenettel később az apátlansággal való szembesítés már egy egész (kor)osztályra kiterjed: az egyik órán ajándékcsomagokat kell szétosztani a diákok között, de nem jut mindenkinek, így muszáj valamilyen szűrőt alkalmazni a tanár úrnak: „álljanak fel azok, akiknek nem él az édesapjuk” – utasítja a tanulókat.

Kérésére egy termet látunk, amiben alig maradt ülve valaki: egy snitt a II. világháború utáni magyar társadalomról. Főhősünkre vándorol a kamera, aki nem áll fel a többiekkel együtt: ugyanaz a snitt, ez a pillanat azonban csak Takó Bencéről mesél.

Hasonlóképpen ötvöződik személyes és társadalmi megközelítés a zárójelenetben, amikor a főszereplő a vízbe, az ismeretlenbe veti magát. Egyenletes tempóban úszik, közben belső monológját halljuk: „Át kell úszni a Dunát egyedül. Nem mesélni, hogy Apa átúsztá, csak a gyöngék csinálnak ilyet”. A kamera távolodik, emberek tömege veszi körül Takó Bencét: ugyanaz az egyenletes tempó, ugyanaz az akarat, ugyanaz a felelősség. A hangsáv és a kép

eltérő üzenete által párhuzamosan domborodik ki az élmény személyes és közösségi oldala: az akadály és a cél is közös, azonban mindenki magában küzd. „Tudom, hogy egyedül vagyok teljesen. De egyszer meg kell küzdenem egyedül” – hangzik Takó belső monológja. A generáció tagjai együtt ússzák át a Dunát, de mégis mindenki a maga erejéből.

Az iskolai jelenet megmutatja a kollektív sorsot, majd benne az egyént, a zárlat pedig megmutatja az egyéni küzdelmet, amely „végül közösségi konfliktusként eszkalálódik” (Gelencsér, 2003). A felnőtté válás, az önállósodás elemi fontossága már az *Álmodozások* korában is megjelenik Szabónál („Jó reggelt! Tessék felébredni!” felszólítás a film zárlatában), de áthatja más fiatal alkotók munkáit is (pl.: *Sodrásban*)

Szabó István nemcsak saját nemzedéke, hanem az egész társadalom számára fontosnak tartja a „felébredést”, a felnőtté válást. Ennek elengedhetetlen feltétele, hogy a hatalom ne alattvalóként, gyerekként, hanem demokratikusan, felnőttként kezelje az állampolgárokat. (Fazekas-Pintér 1988:50)

A kollektív társadalmi felocsúdás, együtt változtatás reménye a *Megáll az idő* céltalan lázadásában már teljesen szertefoszlik, majd a *Rossz versek* plakátfejelésében és kocsmai vitáiban öniróniába csap át. Reisz már apolitikusságával fejezi ki: a kocsmai közéleti diskurzusnak körülbelül akkora a szerepe a magyar társadalom felnőtté válásában, mint a plakátfejelésnek a reklámok felszámolásában – hatása nincs, de azért van, akinek jólesik. Ez a hozzáállás úgy hordozza magában az Y generáció kiábrándultságát, ahogyan Szabó *álmodozása* nemzedéke kezdeti idealizmusát. Erről az időszakról maga a rendező így számol be a *Beszélő* (1982) interjújában:

Mi jókor indultunk. Tőlünk várták, hogy megújítsuk a magyar filmet, másmilyen filmeket csináljunk, mint az öregek, Keleti Márton, Gertler Viktor. Elborított és felszabadított minket a francia új hullám. Úgy éreztük, hogy a kamerával mindent meg lehet és mindent meg szabad csinálni.

Az egyszerre személyes és közösségi (nemzedéki) töltet mellett – ami már az *Álmodozások* korában is jelen van – fontos a jelen és a múlt párhuzamossága is az *Apában*. A trilógia második része „mintha az *Álmodozások* kora később elkészült háttérdarabja, sors-kontextusa volna: a főhőst (Bálint Andrást, aki előző filmje főszerepét, a rendezői „alteregót” is játszotta) azonban nem csupán a jelenben, hanem a tárgyak, események, arcok által újra és újra megidézett múlttöredékekben is látjuk” (Halász 2003). Reisz érdeklődése hasonló irányt vesz a *VAN* után: a *Rossz versekben* „múlttöredékekben” kutakodva keres válaszokat a jelen kérdéseire, azonban az *Apa* esetében erősebb (vagy direktebb) a politikai, történelmi aspektus.

Mint azt korábban tárgyaltuk, Szabó filmjeiben egyfajta *privát történelem* rajzolódik ki, – „a nagy történelem intim és annál pontosabb ábrázolása” (Halász 2003) – a 20. századi magyar történelem, amely formálja és gyúrja karaktereit. Az *Apában* az aktuális, a közelmúltbeli és a „távolabbi” – az adott nemzedék emlékezetén túlmutató történelem – is jelen van, mégpedig személyiséget alakító erő formájában.

Az alkotás – bizonyos értelemben – szabályos szerkezete „kettéosztja” az elbeszélést: (nagyjából) a film közepén elhangzó mondat – „évek múltak, és már magasabb, mint apa volt” – előtt főhősünket gyerekként, utána pedig fiatalemberként láthatjuk. A tételmondat „középen” egyértelműsíti a viszonyítási pontot: Apa az origó, az „itt és most” rendszere és történései visszatükröződnek az apáról alkotott képben, míg az apáról alkotott kép visszatükröződik a főszereplő karakterében, motivációiban, félelmeiben. Ezt egyértelműsíti az alkotó montázshasználata, a metalepszis alakzata: a jelen idejű cselekménybe úgy simul bele az édesapa karaktere, hogy gyakran az aktuális dilemmákra és konfliktusokra válaszul – mintegy megoldásként – jelennek meg az édesapa múltbeli hőstettei és szerepei. Ezeket a megoldásokat vagy belső képek (fantázia- és emlékképek), vagy dialógusok (mese barátoknak, Anninak) formájában tárja elénk Szabó.

2. Múlt és jelen közti hidak megjelenése a fiatal magyar filmben

2.1. A fiatal magyar film definiálása és viszonyulása az „Aranykorhoz”

Magyarországon a rendszerváltozás „csendesén” történt. Íme egy nyugalmas kép 1989. október 23-áról, Kemény István *Lúdbőr* című esszégyűjteményéből:

Amin ülünk a Parlament főbejáratának lépcsője. Kora délután van, a köztársaságot már kikiáltották. A zsarnokságnak jó fél órája vége. A tömeg éppen távozik a Kossuth térről. Az emberek között valahol ott az apám. [...] Ez itt a tekintetünk. Nem tudom mire gondolunk. Azt se, hogy én mire [...] Ági, ahogy a fél válláról lehull a pulóver, emlékeztet Delacroix barikádra lépő allegorikus nőalakjára, a Szabadságra. Nem is emlékeztet. Hanem ő az. Csak szebb. Barikád meg nincs is. Nincs rá itt szükség. Ahogy forradalmárokra sincs. Nem is érzem magam annak. Nyilván a többiek se.

Ez egy boldog, eufórikus, de nem kifejezetten forradalmi kép a magyar rendszerváltásról, egy korszak végéről. A régi politikai rendszer vége a hazai filmgyártásban is új fejezetet jelent: „megváltozik a filmgyártás intézményi és gazdasági háttere, az ideológiai-politikai cenzúra helyébe a pénz »cenzúrája« lép” (Gelencsér 2014a:320). Ezen gazdasági-politikai változások azonban nem azonnal hoznak forradalmi megújulást: a „rendszerváltás után tíz évnek kell

eltelnie, amíg az ezredfordulón fellép egy új, fiatal generáció, amely immár másfajta társadalmi emlékezet birtokában kezd el filmeket készíteni” (Gelencsér 2014a:321).

Ez a generáció, „szerencsére már nem tapasztalhatta meg a késő Kádár-kori társadalom zsákutcáit, nem kellett elszenvetnie azokat a sorozatos kiábrándulásokat, amit a *Megáll az idő* nemzedéke elszenvedett” (Stóhr 2007). Ugyanakkor a rendszerváltás nem érte „sokként” vagy „mámoros felszabadulásként” a 70-es évek nemzedékét, ahogy azt Stóhr Lóránt *Csapatfotó* (2007) című írásában olvashatjuk, vagy ahogy Kemény István *Egy szép délutánjának* sorai között is érezhetjük. Ezek a tapasztalatok más hozzáállást is eredményeznek, mint azt a hatvanas években induló generációnál láthatjuk: „menekülési utakat [...] apolitikus társadalmi kívülállásban, a felnőtt lét elkerülésében, és végső esetben az elviselhetetlennek és szűkösnek érzett ország elhagyásában keresnek.” (Stóhr 2007)

Ezek a menekülési utak megjelennek Török Ferenc *Moszkva tér* című filmjében, ami bár kapcsolódik a hagyományhoz – abban a tekintetben, hogy az „»így jöttem«-filmek, a generációs élményeket feldolgozó realista magyar filmek vonulatába illeszkedik” (Stóhr 2007) – mégis „a kezdetben a közösséghez tartozó főhős lassanként ráeszmél kívülállására – épp fordítva, mint a hatvanas évek emblematikus Szabó-filmjeinek végén” (Stóhr 2007).

Az új generáció tagjai tehát eleinte látszólag szembefordulnak a magyar film képviselői jellegével, társadalmi elkötelezettségű hagyományával, – „a magyar új hullám közösségimoralizáló filmjeinek a társadalomért tenni akaró és a cselekvés értelmében bizakodó hőseit az X-generáció légüres térben magányosan lebegő anti-hősei váltják fel” (Stóhr 2007) – azonban később vissza is nyúlnak gyökereikhez. A *Moszkva tér* lázadó fiataljai, akik fintorogva kérdezik: „Ki a csöcsöm az a Nagy Imre?”, debütáló filmjeik után újra társadalmi kérdésekkel foglalkoznak, mégpedig a hatvanas évek magyar újhullámából táplálkozva. Ez a forrás pedig nem más, mint „a társadalmi folyamatok elvont poétikai alakzatokba történő átírás[ának]” hagyománya (Gelencsér 2014a:321).

Az „általános mégis karakteresen sajátos léttapasztalat” összegyűrését igyekeznek a fiatal filmesek „»átmenteni« a 21. századba” (Gelencsér 2014:3a21). Erőteljesen stilizált alkotásaik „absztrakt-metaforikus formája” által univerzálisabb igazságokat keresnek, azonban „az egyes láncszemeket alkotó emberi sorsok” nem kerülnek igazán közel hozzánk (Gelencsér 2014a:324).

Hajdu Szabolcs szürreális, álomszerű mesében kivonatolja a hanyattatott kelet-európaiságot (*Bibliothèque Pascal*), Pálfi György a hanyás- és zabálás-képein keresztül hatol a gulyáskommunizmus zsigereibe (*Taxidermia*), a kortársaik pedig szintén társadalmi

érdekeltségű műveket alkotnak. Azonban általánosságban elmondható, hogy „intellektuális hatásuk erősebb ezeknek a filmeknek, mint közvetlen, érzelmi, mellbevágó drámaiságuk” (Gelencsér 2014:324).

Gelencsér tanulmányának (2014) kitekintő bekezdésében nézői keresletet fogalmaz meg a kortárs magyar filmmel szemben: a hétköznapi történetekre való igényt emeli ki. A hétköznapi történetek organikusan egy *felismerhető*, valóságos országban bontakozhatnak ki, Varga Balázs 2014-ben megjelent írásában pedig ezt a Magyarországot keresi: „Hova tűnt a kortárs magyar film Magyarországa – hova tűnt Magyarország kortárs filmje?” (Varga 2014).

2.2. Reisz Gábor filmjei és a Rossz versek elhelyezése a kortársak között

Természetesen az előző alfejezetben említett sajátosságok nem húzhatóak rá bármely kortárs magyar filmre, valamint az említett folyamatokat elsősorban az ezredforduló után indult – 70-es években született – generáció alkotásai kapcsán tárgyalja a szakirodalom.

Bár a korábban emlegetett rendezők művei nézői és kritikai elismerésben részesülnek a nemzetközi filmfesztiválokon, véleményem szerint kevés szerző került olyan közel a magyar közönséghez, mint Reisz Gábor, amikor 2014-ben *valami furcsa és megmagyarázhatatlan* mágiával kapcsolódott rá a fiatal felnőttek identitásválságára. A *VAN valami furcsa és megmagyarázhatatlan* – az *Álmodozások korához* hasonlóan – egy nemzedéki közérzetfilm, amely az Y generáció „nem találom magamat” élményét vállalja fel, mégpedig igen személyes formában.

Reisz Gábort nem sorolja a fiatal magyar filmesek – Mundruczó, Pálfi, Hajdu, Török, Fliegauf, Kocsis – közé a szakirodalom, a vele együtt végzett rendezők közül pedig kevesen készítettek filmet a diplomájuk megszerzése után. Kivételként lehet itt említeni például Szimler Bálintot, aki 2015-ben rendezte *Balaton Method* című egészestés zenés dokumentumfilmét, amelyet a mára már sztáropertőrként számon tartott Rév Marcell fényképezett.

Kézenfekvő, hogy messzebből könnyebb „csapatfotót” készíteni: lehet, hogy pár év múlva Reisz Gábor filmjei is egy nagyobb család tagjai lesznek, azonban addig sem kezelhetjük világát magányos szigetként. Filmjei nagyon gyakran foglalkoznak olyan témákkal, amelyek markánsan megjelennek a fiatal magyar filmben, s ezen tematikák mentén igyekszem Reisz Gábort a fentebb említett „úttörő generációhoz” kötni. Bár számos visszatérő tematikát említhetnénk, ezúttal Strausz László nyomán (2011), három ismétlődő mintát emelnék ki, amelyek Reisz Gábor filmjei kapcsán is fontos kapaszkodóink lehetnek. Ezek: a test, generációk, migráció.

2.3. Múlt és jelen összefonódása a *Rossz versek*ben és a fiatal magyar filmben

A fentebb említett tematikus szempontok úgy jelennek meg az elemzett filmekben, mint a múlt és jelen között ívelő hidak: a rendezők különböző utakat használnak az államszocialista rendszer jelen magyar társadalomra gyakorolt hatásának megértéséhez. „Lehetséges, hogy a koherens trend hiánya az oka annak a fel-felbukkanó kritikai véleménynek, mely szerint a kortárs magyar játékfilmnek nincs emlékezete, illetve, hogy amnéziás lenne” (Strausz 2011), a különbözőségek ellenére abban azonban a legtöbb alkotás egyezést mutat abban, hogy a magyar társadalom sebeinek feltárásakor „a következmények felől vizsgálják a lehetséges okokat” (Strausz 2011).

Ezen megközelítésmód mindenképp igaz Reisz Gábor második filmjére (*Rossz versek*) – és Szabó trilógiájának második darabjára (*Apa*) – azonban Reisznél sokkal személyesebb formában bomlik ki múlt és jelen összefonódása, mint a Strausz (2011) által elemzett filmekben.

A generációk közti kapcsolatok átvilágítása és megértése elengedhetetlen, ha tisztában szeretnénk látni milyen módon befolyásolja a múltunk a jelenünket. Nem véletlen tehát, hogy számos kortárs filmben figyelhetjük meg „apák és fiúk” együttélését, konfliktusait (*Moszkva tér*, *Fehér tenyér*, *Taxidermia*) Miközben azonban ezen filmekben leginkább az „idősebb generációk tekintély-vesztésének” lehet tanúja a befogadó, Reisz művében egy életközeli apa-fiú szeretetkapcsolat jelenik meg, a főhős édesanyjának testvére, Vali pedig úgy tűnik fel a gyermek és kamasz Merthner Tamás életében, mint egy mentor, egy bölcs, aki bátorítja őt, megosztja vele „az élet nagy igazságait”, elvesztése pedig Tamás életének első nagy törését jelenti.

Az élet nagy töréstejtjeiről szólva: a *Rossz versek* elejét egy kapcsolat vége jelenti. „Miért nem én szakítok?” – hangzik el a film első perceiben a kérdés, amikor Tamás barátnője, Anna, egy padon ülve vet véget a párkapcsolatuknak. Merthner Tamás kicsit magától várja a választ, de ugyanakkor kicsit a nézőtől is. Mindenki helyett kérdezi, aki érezte már magát ilyen helyzetben. Ennél a törésnél éppen Franciaországban vagyunk: főhősünk hazarepül Budapestre, Anna Párizsban marad.

Strausz következő szempontja múlt és jelen találkozása kapcsán a migráció témája: „az államszocializmus vége, illetve a határok megnyitása nyomán a szereplők milyen irányba mozdulnak el az országból?” – ezen kérdésfelvetésre pedig három film elbeszélésében (*Delta*, *Fehér tenyér*, *Moszkva tér*) keres válaszokat.

Reisz Gábor filmjében nem túl direkt módon, de mégis határozottan jelenik meg a migráció ügye: Tamás szerelmének karakterén keresztül, valamint „nyugat” és „itthon” összehasonlításában. Bár Tamás hosszasan gyalázza a budapesti óriás reklámplakátokat – hozzátéve, hogy a Párizsba érkezőket nem a méteres pipihús-hirdetés fogadja – a *Moszkva tér* főhőiséhez hasonlóan – végül mégis hazatér.

Haza: saját kis garzonjába és az örökké ugyanolyan szülői házba, „sohasem változó” családtagjai közé. Tamás testvére, édesapja és édesanyja a történet minden pontján ugyanúgy festenek, hiszen maga Merthner Tamás ugyanolyannak látja őket 9 évesen, mint felnőtt férfiként. A film folytonos időugrásai közepette a főszereplőt nézhetjük gyerekként, kiskamaszként és tinédzserként is, de a hozzátartozók alakja változatlan marad, aminek fontos szerepe van a filmi jelentés képződésében.

Bár nagyon más módon, mint a Stausz által elemzett alkotók, de Reisz is foglalkozik a testtel, mint múlt és jelen közti összekötő kapocccsal. Ahogy az előző két tematikai szempont esetében is, itt is a fő különbség, hogy sokkal szubjektívabb a megközelítése, nem absztrahál, és nem kifejezetten célja, hogy univerzális igazságokat fogalmazzon meg.

Abból a személyes tapasztalatból táplálkozik – amiben potenciálisan mi is osztozhatunk – hogy az idő múlásával nem feltétlen látjuk öregebbnek a szüleinket, szeretteinket, ami egy nézőpontot, szubjektív élményt fejez ki. Ezzel szemben az úttörő generáció filmjei (*Taxidermia*, *Fehér tenyér*, *Pál Adrienn*) azt próbálják feltárni, hogy „Milyen testi folyamatok, funkciók, gesztusok hordozzák az emlékezet-lenyomatokat?” (Strausz, 2011)

Stóhr írásában (2007) is „testfilmként” hivatkozik a *Taxidermiára* és a *Fehér tenyérre*, valamint Mundruczó Kornél *Johanna* című alkotására: „Mindhárom film rendezője a testen játszatja le a – metafizikai, történelmi, illetve társadalmi vetületű – történeteket”, ezzel megszólaltatva „az ember »hallgatagabb oldalát«” (Stóhr 2007). Reisz szimpla tapasztalatot fog meg – a szüleim nem változnak, én öregszem – míg a fentebb említett „testfilmek” jellemzően zsigeri érzések kiváltásának eszközeként használják a testet.

A főhős testének megjelenítése, átmenet nélküli „alakváltásai”, a *Rossz versekben* egyfajta trükként funkcionál: mivel az emlékező nincs szigorúan elválasztva az emlékezettől – azaz az emlékképek nem markáns keretbe foglalva, csakis a főhős tudatának részeként jelennek meg – sokkal elevenebben és organikusabban bomlik ki a múlt és jelen közötti kapcsolat. A múlt és a múltbeli én nem csupán passzív elszenvedője az emlékezésnek: párbeszéd alakulhat ki múlt és jelen – az egykori Merthner Tamás és a jelenidejű Merthner Tamás – között, több kulcsjelenetben konkrétan szó szerint is.

3. Múlt és jelen összefonódása az *Apában* és a *Rossz versekben* (összehasonlító elemzés)

3.1. A metalepszis alakzata az *Apában* és a *Rossz versekben*

Korábban megvilágítottuk, hogy a hatvanas években Szabó István, majd több, mint ötven évvel később Reisz Gábor hogyan beszél saját nemzedékének közérzetéről, különös érdeklődéssel fordulva a múlt és a jelen közötti összefüggések felé.

A továbbiakban a fentebb felvázolt tematika formai megvalósításaira igyekszem fókuszálni, különös tekintettel a metaleptikus elbeszélésre.

Azt próbálom megragadni, hogy a két rendező, hogyan hoz létre különböző filmnyelvi eszközökkel metalepszist – Gerard Genette (2006) értelmezését követve „a bekeretezés határának szándékos megsértését” – valamint, hogy a filmekben megjelenő fikcionális és figurális határátlépések hogyan teremtik meg az idősíkok viszonylagossá tételét és a belső, külső tartalmak (képzelet és valóság) összemosását.

Ha meg akarjuk érteni ezeket a határsértéseket, akkor először a határokkal kell megismerkednünk: a klasszikus filmes elbeszélésben a visszaemlékezés, képzelgés, vagy az álmodás során egy történet jön létre a történeten belül: például a film elbeszéléséhez képest a flashback szituáció másodlagos elbeszélésként értelmezhető. Azonban, ha a rendező „az egyik »világból« a másikba való átmenetet elrejtí” (Genette, 2006:106) akkor metalepszisről beszélünk.

A bekeretezés határának megsértését a *Rossz versek* egyik dialógusa gyakorlatilag definiálja, amelyben a múltbeli én – ezzel egyidejűleg maga a szerző is – elutasítja a történeten belüli történet, jelen esetben visszaemlékezés határait:

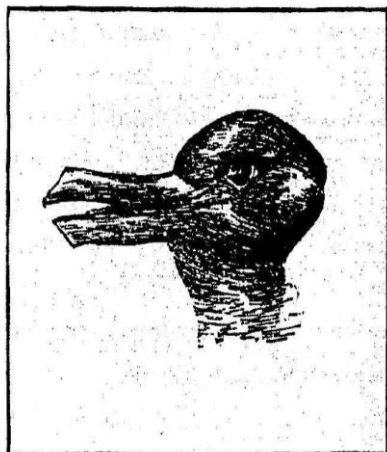
- Te mit keresel itt?
- Visszaemlékezem rád.
- Te emlékezel vissza? Én emlékeztem most vissza a Szentirmai Mónikára.
- A Szentirmai Mónikára is én emlékezem vissza meg rád is. A múltamból vagytok.
- A kurva anyád van a múltadból.

Az ifjú Merthner Tamás tehát nemcsak megsérti ezeket a határokat, de gyakorlatilag meg is sértődik rajtuk: a film más pontjain is érezhető ez a reflexió, de talán itt érhető tetten a legmarkánsabb formában. Ezután a dialógus után jön csak a csavar: az időutazós filmek kliséjét hozva a főhős 16 éves énje még odaszól a villamosról leszálló felnőtt Merthner Tamásnak: „Nem mondasz valami lottószámokat?”

A kérdés azt feltételezi, hogy nemcsak a múlt van hatással a jelenre, de a jelen is a múltra. A néző szinte elfelejtkezik róla, hogy nem időutazós filmet néz: nem feltétlen gondolunk arra a dialógus közben, hogy azért láthatjuk ilyennek a tinédzser Merthnert, mert felnőttként kötözködőnek, forrófejűnek tartja fiatal énjét, s talán azért pont a lottószámok kerülnek elő egy ilyen rövid beszélgetés során, mert 80 körül született és – ha sokra nem is – arra biztosan emlékszik, hogy ezerszer látta a *Vissza a jövőbe* filmeket.

Itt, valamint a film számtalan pontján, a rendező érzékelteti az emlékezés szubjektív mivoltát – a felnőtt Merthner elmondja, hogy ő az, aki emlékezik, ha úgy tetszik az egész a fejében történik – ugyanakkor a filmben az előzővel párhuzamosan egy másik látásmód is érvényesül. Ahogy arra korábban rávilágítottam, az emlékek önálló életet élnek, ugyanebben a beszélgetésben a főhős „rácáfol magára” – saját szubjektív emlékeire – ugyanis a kamasz énje káromkodását visszautasítja, hitelteleníti.

Ezt a jelenséget viszonylag egyszerűen illusztrálják az úgynevezett kétértelmű rajzok, amik „elsődleges funkciója az ellentétek együttlétének, avagy az egy képen belüli eltérő olvasatoknak a szemléltetése.” (Mitchell, 2008:164) Az így is, úgy is nézhető képeket, mint például a Kacsa-Nyúl (1. ábra), szokás multistabil képeknek is nevezni, ugyanis képesek egymással nem összeegyeztethető állításokat egyformán érvényesnek mutatni.



1. ábra Kacsanyúl. Joseph Jastrow, *Fact and Fable in Psychology*. Forrás: Mitchell. *Metaképek*, 3. ábra.

3.2. A metalepszis filmnyelvi eszközei az *Apában* és a *Rossz versekben*

A korábbiak alapján – erősen leegyszerűsítve – a *Rossz versek* multistabilitása, Kacsa-Nyúl mivolta abban áll, hogy miközben a néző tudja, hogy a főhős belső, lelki útját, önmaga megismerési folyamatát látja, az emlékei mégis teljesen valóságosnak, önállóknak tűnnek.

Ez a kettősség nem Reisz Gábor találmánya: az emberi emlékezés, gondolkodás működésének utánzása ez, amit a rendező igen kreatív módon végez: vizuális trükkök

garmadáját felsorakoztatva tartja meg az idő linearitását, és egyértelműsíti az idősíkok közti váltást is.

Főhősünket az éjszaka közepén felhívja legjobb barátja, eszébe juttatva az Annával való szakítását. Álmából felkelve, belezuhan a boldogtalanságba, az Anna hiánya okozta szomorúságba, emlékezésbe – ezzel együtt az úszómedencébe. A vízből már a 17 éves, vízilabdázó Merthner bukik fel.

Képileg az úszómedence, tartalmilag a szakítás – általánosságban a boldogtalanság miértjei – visszahozzák a főcím közben elhangzó kérdést: „Vajon folyamatosan múlik el minden, vagy egyszerre baszódik el ez az egész?” A válaszkérés összefonódik az emlékezéssel – Merthner Tamás az elveszett boldogságot igyekszik ott keresni, ahol még megvolt – nemcsak tartalmilag, vizuálisan is. A vágás nélküli váltás miatt lineárisnak, folyamatosnak érezzük az időt, de ugyanakkor mégsem tekinthetjük annak.

Ez az *ugrás* egyike azon pillanatoknak, mikor a két szemünkkel láthatjuk azokat az egymásnak ellentmondó állításokat, amikre tudatosan vagy tudat alatt ugyanolyan határozottan bólintunk rá: ezt szokás „kukucs” hatásnak is nevezni.

E képek [...] „kukucs” hatását a „vad gondolkodás” formáihoz társítják, az átmeneti rítusokhoz, a „liminális” vagyis küszöbtapasztalatokhoz, amelyekben az idő és a tér, az alak és a talaj (föld), az alany és a tárgy az ingázás [„see-saw”] véget nem érő játszóját játsszák. (Mitchell, 2008:164)

Ezzel találkozhatunk az *Apában* is: a rendező filmnyelvi eszközei itt is multistabillá teszik a képet: a befogadó több jelenet nézése közben is gondolhatja azt, hogy megtörtént eseményeket lát, és azt is, hogy fantáziaképeket, ami a képzelet és valóság közötti folyamatos határsértéseknek köszönhető.

Ahogy Merthner Tamással elbizonytalanodunk, hogy virágzott-e a levendula, amikor Csák Anna szaladt a mezőn, úgy bizonytalanodunk el az *Apa* főhőisével is, amikor édesapjával kapcsolatos emlékei, információi és gyermekkori kitalációi összekeverednek: „Itt bujkált apa. Nem, ezt én találtam ki. Vagy itt bujkált mégis?” – hallhatjuk a narrációban.

Azonban míg a *Rossz verseknél* az emlékek emberi természetből adódó deformálódásáról van szó, addig az *Apánál* traumából és traumatikus hiányból adódó „emlékgyártásról”. A film elején látható három emlék Apáról – a főhős fájoan kevés ismerete az édesapjáról – részben úgy értelmezhető, mint Takó Bence kitalációinak és apa-mítosz teremtésének eredője. Ez a három emlék pedig csak egyszer tér vissza a filmben: a főhős igazságkereső útjának kezdetén.

A környezet szerepe is nagyon fontos ebben a mechanizmusban: az apa hiányára, a mennyországból lenéző apára vonatkozó ismétlődő frázisok, apa tabusítása, tárgyainak tiltása,

„szentesítése” mind-mind növelik a feszültségét a szülő nagysága és hiánya között. Ezen feszültség feloldásának helye pedig Bence képzeletének világa.

A *Rossz versekben* is egy veszteség, trauma a kiindulópont, azonban míg az *Apában* azt láthatjuk, hogy a főhős személyiségét miként alakítja ez a trauma, Reisz filmjében inkább azt a lelki utat tapasztalhatjuk meg, amin elindítja.

Ezen az úton az emlékezés folyamata, az emlékek teremtésének és felfedezésének kettőssége ellentmondásokkal is jár. Abból adódóan, hogy ki és milyen pozícióból emlékezik, vagy akár ugyanaz az ember mikor emlékezik, más és más lesz a történet: Tamás úgy emlékszik, hogy minden délután megverte Bálintot, Bálint ugyanolyan határozottan állítja, hogy ők nem verekedtek, az igazság pedig a néző számára sem válik egyértelművé.

A szubjektivitást az is hangsúlyozza, hogy motívumok ismétlődését, asszociációs láncokat követhetünk nyomon, a fantázia betüremkedését a valóságba, a film kaotikussága pedig azért működik teljes természetességgel, mert maga a munkafolyamat is szabad asszociációk mentén szerveződött: erről Reisz Gábor számolt be a Film.hu podcastjében (2019).

Az *Apával* ellentétben egy kaotikus tudatfilmben nincs feszültség valóság és fikció között: Reisznél a kettő összemosódása alapvetés, Szabónál egy megoldandó probléma, ugyanis az apa-mítosz lefejtése, az édesapáról való leválás az igazság keresése által valósulhat csak meg. Ezen egymásra hatás velejét maga Takó Bence – a film végén, Annival való beszélgetése után – fogalmazza meg belső monológjában: „Apa csodálatos erő. De miért nincs bátorságom egyedül is nélküle?” Ez kulcsfontosságú pillanat, ugyanis ugyanebben a beszélgetésben vallja be a főhős: „Amit apáról meséltem, az nem igaz. A bőrkabát is csak mese. Volt benne sok igaz dolog is, de hogy mi azt már nem tudom”.

A bőrkabát kiemelése nem véletlen: az egész történetet átszövi, ahogy Takó Bence – szó szerinti és átvitt értelemben is – magán viseli az édesapját: a szemüvegét, kabátját, óráját – ezeket a jelentéssel, számára szinte szakrális tárgyakat – és magán viseli az örökségét vagy éppen az öröksége viseli magán a jelenét. Gyermekkorában (Rákosi-korszak) az apja partizán, fiatalként (56-os forradalom) csak egyszerűen sebész, míg mikor Annival beszélget – aki zsidó családjának tragédiáját osztja meg vele – zsidókat bűjtató hőssé magasztosul.

Azért is fordulópont ennek a dinamikának a felismerése a filmben, mert ebből az őszinteségből merítkezve indul el a főhős a valódi felnőtté válás útján, aminek szimbolikus pillanata a Duna átúszása – egyedül (apa nélkül), viszont egy generáció tagjaként, amiben mindenki ugyanazt a harcot vívja.

Ebben mindenképpen különbözik Szabó megközelítése Reiszétől: Szabó hazugságnak – ha úgy tetszik tisztán fikciónak – nevezi azt, ami a valóságtól eltérő (ami a személyes

történetből és történelmi terhekből is következik), Reisz esetében pedig csak arról van szó, hogy egy megélt valóságot látunk, ami ezáltal mindenképp fikcionális.

Szabónál ennek a „hazugságnak” több formája van, pontosabban evolúciója: kezdetben látjuk Bence kiskori képzelgéseit: ahogy azt fentebb kifejtettem, ezek a hiányból adódó feszültség feloldásaiként, információmorzsák továbbgondolásaként értelmezhetők. Ezeket később pajzsként használja kiszolgáltatott helyzetekben, Apa – pontosabban a szülő hiányában konstruált apa – válik a kapaszkodójává. A hazugságok szokássá válnak, a hazugságból adódó büntudat feloldásaként pedig Bence önmagának is kénytelen hazudni. A történet második felében láthatjuk a fokozatosan épülő apa-mítosz következményeit, képzelet és valóság összeolvadásában. Ezt a folyamatot a rendező különböző filmnyelvi eszközökkel követi végig, elsősorban metaképek és metaleptikus alakzatok segítségével.

Az *Apa* egyik legfontosabb metaképe egy tárgy: Apa órájának a történeten belüli reflexióban és az alkotásra való reflexióban is fontos szerepe van (ezek kézenfekvő módon összefüggenek egymással). Előbbi esetében ez a tárgy az időbe vetettségre reflektáló kép, ami végigköveti a történet fonalát, a forradalom napján *megáll az idő*, a főhős akkor sorsfordítónak tűnő, később hiábavaló zászlókeresése közben, az óra – a múlt – összetörik és már sose lesz ép újra. Ez a jelenet egyébként azért is fontos, mert a történet sűrített változata: az illúziók megélése és az illúziók széttörése történik meg néhány perc alatt. Magára az alkotásra is reflektál az óra, hiszen egy olyan kép, ami a történet – és általánosságban a szerző – központi tematikájával „ketyeg együtt”.

Emellett Takó apjához való kötődésének szimbolikus tárgya is: ezt az órát veheti fel Bence, amikor anyukájával moziba mennek. A film előtti híradóban meglátja a háborús főbűnösök sorsát, a felmerülő kérdéseire pedig elég szikár válaszokat kap, amelyek egy heroikus, nyilasokkal küzdő apuka képét formálják, építik benne. Itt még a vizuálisan megjelenő képek egyértelműen Bence belső világát, fantáziáját tükrözik.

Később konfliktusba kerül ezzel a konstruált apa-képpel az iskolában: az osztálytársai bántják és ezért azt hazudja, hogy az édesapja és a tanár úr együtt voltak partizánok, barátok. A hazugságnak és az ezzel járó szorongásnak a fontosságát aláhúzza, hogy a (filmben kezdetben egyes szám harmadik személyben, majd egyes szám első személyben beszélő) narrátor így fogalmaz: „Most hirtelen megijedt, hogy valaki megkérdezi a tanár urat, és kiderül, hogy nem igaz, amit Apáról mesélt”.

Ez a szorongással párosuló motivált kitaláció pedig újabb és újabb formákban jelenik meg a filmben: egy-két jelenetben képileg is láthatjuk a nyilasokkal hősieken küzdő apát, majd ez a fikció összemosódik a valósággal a munka ünnepéhez kapcsolódó felvonuláson, ahol jeleneten

belül váltunk valóság és fikció között: a történelmi alakok plakátjairól átúszik a kamera Dr. Takó képeire, majd újra a tömeget láthatjuk, ahol mindenki Apát ünnepli, nyakába veszi. A fantázia tere betolakodik a valóság terébe, a *Rossz versek*hez hasonlóan a tér-idő kontinuitásának megtartása biztosítja ezt.

Reisz tehát szintén a térrel és idővel való folyamatos játékkal érzékelteti a belső-külső tartalmak együttállását, ugyanis, ha képzelt dolgot mutat, azt is sokszor az elképzelés terében valósítja meg, megszüntetve a határt külső és belső között, például abban a jelenetben, mikor a főhős budapesti garzonjában egy levendulaszigetben ücsörög. Ez nem önkényes vizuális attrakció csupán: ekkorra már kibomlik a film egyik fő motívumaként a levendula, ami a Csák Annához tartozó mesevilágot jelenti. A kikötődött cipőfűző, a szélben fodrozódó haj, az ajtó a Margit híd közepén mind-mind annak a gyermekkornak a felvillanó emlékei, amit Merthner Tamás Csák Annával élt át és ahova visszavágyik.

Ebben a szakítás utáni állapotban a hiány-vágyódás kettősségét fogja meg a levendula képe: a motívum bevezetése már megalapozza ezt. Mégpedig abban, ahogy Merthner Tamás a barátjának, Bálintnak beszél a levendulamezős sétáról: „Volt ott az a levendulamező. De az a baj, hogy nem vagyok benne biztos, hogy volt levendula.” A visszaemlékezést két nagyon hasonló képsor kíséri, egy olyan, ahol virágzik a levendula és egy olyan, ahol nem: ez Tamás számára kettő egyformán valóságos és egyformán valótlan emlék. A néző számára ezekben a jelenetekben nem annyira merül fel a kérdés, hogy mi történt valójában és mi nem: ezzel összecseng a beszélgetés folytatása is. Bálint ugyanis rávilágít arra, hogy nem feltétlen az az érdekes, hogy mi történt, hanem inkább az, hogy mire emlékszünk, miről mi jut az eszünkbe, és a néző is ezt az önmegismerési folyamatot követi nyomon.

Szabónál nagyon is fontos, hogy mi történt, hiszen generációja szorongását jelentette annak az információnak a hiánya, hogy kinek mi történt az apjával, családjával a háború alatt. A Kádár-rezsim „emlékezet” -politikája a szorongást amnéziával szándékozta megoldani, ennek a módszernek a sikertelensége pedig meghatározza a rendezői motivációt is.

Ebből arra következtethetünk, hogy valóság és fikció viszonyában itt a rendezői élettapasztalat és érdeklődés determinálta, hogy míg az egyik alkotó a kettő összefonódását végül szétszálazza (Szabó), a másik alkotó az összefonódást arra használja, hogy megmutassa saját önmegismerési útját és gondolkodását a maga gubancosságában (Reisz).

A multistabilitásnak egy másik szintje is megjelenik a néző és a film elbeszélésének viszonyában, hiszen a film nem egyenlő a valósággal, azonban a befogadó a történet részeseként felveszi ugyanazt az attitűdöt, ami a szereplőket jellemzi. Így nemcsak egy filmen

belüli megtévesztésről beszélhetünk, hanem egy filmen kívülről is (ami részben a film médiumának sajátossága).

3.3. Jelentésszerű terek és társadalmi jelentés a metalepszisben

A társadalmi jelentéshez való viszony nemcsak a múlt és jelen összekapcsolásában jelenik meg – az *Apában* ennek a gesztusnak erősebb a politikai-társadalmi jelentése, mint a *Rossz versekben* – hanem a filmek térkezelésében is. Szabó filmjében ugyanis sokkal nagyobb szerepet kap a társadalmi térképezés, azaz a terek kulturális, politikai, történelmi aspektusa. Ez a szemléletmód a tér szociálkonstruktivista megközelítésével cseng össze, melynek fő állítása, hogy „a tér *társadalmi konstrukció*, amelyet az emberi tevékenység »termel« (és folyamatosan formál, újratermel)” (Berki 2015:6).

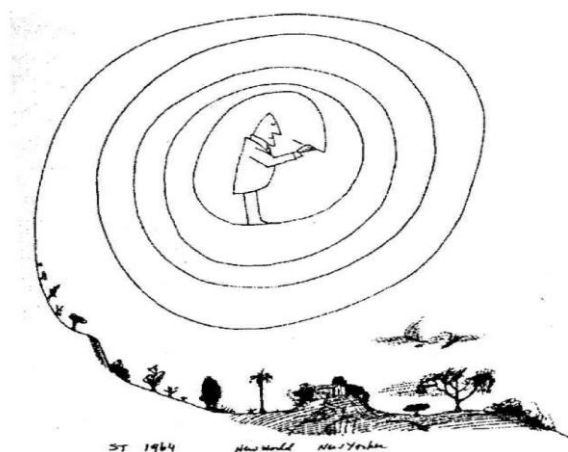
Az *Apában* számtalan példát láthatunk a különböző terek társadalmi jelentéseinek előhívására, – mint például Takó Bence idilli képzelgése a villamosról, amely a társadalmi összefogáshoz kapcsolódó idealizmus tereként, vagy éppen a temető, amely a kollektív gyász helyeként értelmezhető stb. – az egyik legeggyértelműbb esete ennek a zsidóság haláltáborokba hurcolásához kapcsolódó filmforgatás.

Ez a jelenet képletes módon a Dunán való átkelés alatt forog, a híd motívumával kiemelve a jelennek a múlttal való összeérését, valamint a történelem és az itt és most történelmének együttélését. A szociálkonstruktivista irányzat egyik meghatározó személyisége, a francia neomarxista filozófus-szociológus, Henri Lefebvre alapján ez az együttélés egyfajta rétegeltség a térben:

Lefebvre értelmezésében ugyanazon a helyen mindig többféle tér létezik. Ennek megfelelően a történelem sem értelmezhető lineáris vagy teleologikus módon, hanem sokkal inkább egymásra rakódott rétegek, „üledékek” összességeként (Berki 2015:7).

Ezen történelemszemlélet magában hordozza az egymásra rakódott értelmezések rétegeltségét is, amelyet Szabó művében azzal is kifejez, hogy a holokauszthoz kapcsolódó megemlékezést egy film forgatásába ágyazza. Ez az újabb értelmezési keret – maga a film egy értelmezési keret, a filmen belüli film ennek a megkettőződése – egy újabb metaleptikus alakzatként értelmezhető. Hiszen nézőként egyrészt látunk egy történelmi jelenetet, ugyanakkor tudjuk, hogy a jelenidejű történetben ez „csak” egy filmforgatás. Természetesen a kettőt egymástól nem lehet elválasztani (ezért nem szimpla mise-en-abyme hatás), a történelmet szereplői egyidejűleg teremtik és fedezik fel ebben a térben. Ez a gondolkodásmód azt eredményezi, hogy

egyszerre az ember él a történelemben és a történelem él az emberben, ezt a megközelítést Saul Steinberg *The Spiral* című rajzával szeretném szemléltetni (2. ábra).



2. ábra Saul Steinberg, *The Spiral* (1964). Forrás: Mitchell. *Metaképek*, 1. ábra

A rajzra nézve elképzelhetjük, ahogy a spirál közepén álló ember megrajzolja saját magát, a vidéki tájat, a vonalat, de azt is elképzelhetjük, ahogy valaki egy papír felett görnyedve megrajzolja az embert, majd a kezébe rajzolja a tollat, abból a spirált és a tájat (Mitchell, 2008:158-159).

A rajz szigorú és formális értelemben metakép, egy önmagát ábrázoló kép, ami a saját elkészítésére utal, mégis feloldja a határokat a kint és a bent, az első- és a másodrendű reprezentáció között, ami a metaképi struktúra feltétele.

Kint és bent közötti határok feloldása teljesen más értelemben jelenik meg a *Rossz versek* Margit hídon játszódo ajtós jelenetében: ugyanis itt a személyes (lakásajtó) nyílik össze a publikussal (híd). Nyilván ez nem markánsan más gondolat – egyén a történelemben és személyes a publikusban – azonban a hangsúlyok itt is meghatározóak: Szabó átkelése elsősorban a magyar társadalom – általánosságban a 20. századi történelem – meghatározó tragédiájáról, míg Reisz átkelése leginkább a főszereplő életének sarkalatos pontjáról szól. Előbbi az emberiség emlékezetébe, míg utóbbi az egyén emlékezetébe égett bele.

Természetesen az, hogy a publikus tér személyes tér is – ugyanakkor a személyes tér is lehet publikus tér – megjelenik a hétköznapi életünkben, azonban az ajtó a Margit hídon ezt a tapasztalatot képileg is megjeleníti. A sajátos, játékos világ látványosan válik a budapesti köztér részévé, azonban ez a jelenet többet árul el a karakterekről és a köztük lévő kapcsolatáról, mint ezeknek a tereknek a találkozásáról.

Befejezés

Az előzők alapján tehát leginkább csak a hangsúlyokban (társadalmi és személyes tapasztalat) érhető tetten a különbség Szabó István és Reisz Gábor „kukucs” effektusa között: Reisz esetében egy univerzálisabb kérdéskörrel („A múltam miatt vagyok ilyen, vagy azért látom így a múltat amilyen vagyok?”) van szó, a megközelítése pedig erősen személyes, Szabó egy sokkal specifikusabb témával foglalkozik múlt és jelen viszonyán belül („Az apám hiánya és emléke határozza meg a személyiségem, vagy a személyiségem alakítja az apa-képemet?”) viszont a szubjektív megélést markánsabban fogalmazza át társadalmi, nemzedéki érzésre.

A specifikussága miatt – a küszöbtapasztalatot csak az élet egy bizonyos, sérült területén vizsgálja és artikulálja – viszonylag konkrét magyarázatot ad arra, hogy miért és hogyan születik meg a fikció – a hazugság poétikájának formájában –, pontosabban valóság és fikció összemosása: ezt a jelenséget a trauma területére száműzi, és arra építkezik, hogy az ember meg tudja különböztetni az igazságot (valóságot) a hazugságtól (fikciótól).

„Miért mesélek én mindig olyat, ami nem igaz?” – kérdezi magát az ifjú Takó, amely kérdés már magában hordozza az elvárást arra, hogy megkülönböztesse a valóságot a fikciótól.

Reisznél maga a fikció jelenti a megoldást: múltbeli énei a mosdóban szembesítik boldogtalanságának okával, majd halandzsával utasítja el a reklámügynökség ajánlatát. A gyerekkori világ hóbortjai találkoznak – plakátfejelés és hecikuma – és ez erősíti meg főhősünket identitásában. Ez a megközelítési mód a rendezőnél már az alkotási folyamatban is megjelenik, – szabadasszociációk – valóság és képzelet összemosódása a kiindulópont.

Mindkét alkotó filmjében hangsúlyos tehát a fikcióval és az idővel való játék, ilyen szempontból pedig mérföldkönek tekinthető a magyar film történetében Baranyi Benő *Zanox – Kockázatok és meghatások* című műve. Az időutazós coming-of-age film magyar pálinkával spékeli meg a megszokott sci-fi-s elemet, s nemcsak pálinkájában, de egész hangulatában és látványvilágában is életszagú, átélhető. A dunaújvárosi közeg semmiképpen sem része a „fel nem ismerhető országnak”, a VAN-hoz hasonlóan egyfajta hazatalálása ez a magyar filmnek.

Míg Reisz csak megpendíti a valóság relativizálásának posztmodern gondolatát, Szilágyi Fanni – Baranyi Benőhöz hasonlóan – szintet lép ebben: *Veszélyes lehet a fagy* című filmjében finom apróságokkal érzékelteti a két testvér alternatív valóságait.

A magyar film képviselői hagyományához kapcsolható – szintén az utóbbi évek terméséből – a *Larry*, amely (profí színészek mellett) amatőrök szerepeltetésével példátlanul hitelesen mutatja be a dadogó borsodi juhpásztor útját a rappes önkifejezéséig. A főszereplő, Ádám, az apjával való szembefordulásban tud csak feloldódni beszédében: itt is azzal

találkozhatunk – amivel a *Rossz versekben* és az *Apában* is – hogy a múlt traumáin keresztül vergődve lehet csak utat találni magunknak a jelenben.

A háromból két film (*Zanox*, *Veszélyes lehet a fagy*) és még számos figyelemre méltó, izgalmas alkotás a Nemzeti Filmintézet Inkubátor Programjának keretében készült, amely – a Balázs Béla Stúdióhoz hasonlóan – a fiatal filmesek kísérletezésének ad teret: remélhetőleg az Inkubátor mentheti át a magyar film innovációhoz és hagyományhoz kapcsolódó kettős mentalitását.

Hivatkozások

Berki Márton (2015): A térbeliség trialektikája. *Tér és Társadalom*. 29(2): 2-15.

Fazekas Eszter és Pintér Judit (1988): Miénk a világ? A próbaidő pillanata Szabó István *Álmodozások kora* című filmjében. *Filmkultúra*. 88(6):39-51.

Gelencsér Gábor (2003): Én, te, ő. A személy, mint filmnyelvi konstrukció Szabó István művészetében. *Metropolis* 2003(3). URL: [Én, te, ő \(metropolis.org.hu\)](http://metropolis.org.hu) (letöltés: 2023. április 19.).

Gelencsér Gábor (2014a): Hagyományos újítás. Az ezredforduló fiatal magyar filmje. In Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólamok*. Budapest: Gondolat. 2014:320-324.

Gelencsér Gábor (2014b): Oldások és kötések. Alkotói poétikák a hatvanas évek magyar filmművészetében. In: Gelencsér Gábor: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szólamok*. Budapest: Gondolat. 2014:32-45.

Genette, Gérard (2006): *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Pozsony: Kalligram.

Halász Tamás (2003): A kép kinyílik a magányos hős hirtelen egy lesz a sok közül. Rendezőportrék: Szabó István. *Filmtett*. 2003. szeptember 15. URL: [Rendezőportrék: Szabó István \(filmtett.ro\)](http://filmtett.ro) (letöltés: 2023. április 19.).

Hermann Veronika és Keszeg Anna (2020): Daliás idők. A hatvanas évek iránti nosztalgia konvergens médiaterei. 1. Séta a múltba. *Médiakutató XXI*(1): 107-114.

Hirsch Tibor (2018): *Apák a fiúkról – Ifjúságkép a hatvanas évek magyar filmjeiben – 1. rész*, Filmvilág, 2018/10. URL: [FilmVilág \(filmvilag.hu\)](http://filmvilag.hu) (letöltés: 2023. április 19.).

Kemény István (2006): *Egy szép délután*. In: Kemény István: *Lúdbőr*. Budapest: Magvető, 7.

Murai András (2006): *Az emlékezet filmjei: filmvariációk az „ötvenes évekre”*. In: *Iskolakultúra*. 2006:99-115.

Pernecky Géza: A szépség mítosza, a harmónia széttörése, a köznapok költészete. Magyar filmképek stílusváltozatai. In: Zalán Vince (szerk.): *Filmkultúra 1965-1973, Válogatás*, Budapest: Osiris.

Révész Sándor (1982): *Álmodozások kora*. Interjú Szabó Istvánnal. *Beszélő* 2(6). URL: [Álmodozások kora | Beszélő \(c3.hu\)](http://c3.hu) (letöltés: 2023. április 19.).

Stőhr Lóránt (2007): Fiatal filmesek. Csapatfotó. *Filmvilág* 2007(1): 12-16. URL: [FilmVilág \(filmvilag.hu\)](http://filmvilag.hu) (letöltés: 2023. április 19.).

Strausz László (2011): Vissza a múltba. Az emlékezés tematikája fiatal magyar rendezőknél. *Metropolis* 2011(3).

Varga Balázs (2014): A fel nem ismerhető ország. Kortárs magyar filmek Magyarországa. In: Orbán Katalin és Gács Anna (szerk.): *Emlékkerti kőoroszlán. Írások György Péter 60. születésnapjára*. Budapest: ELTE BTK, 293-301.

Varga Balázs (2004): *Párbeszédnek kora. A hatvanas évek magyar filmje*. In: Rainer M. János (szerk.): „Hatvanas évek” Magyarországon. Budapest: 56-os Intézet. 2004, 427–446.

W. J. T. Mitchell (2008): *Metaképek*. In: *A képek politikája*. Szeged: Jalepress, 155-192.

Lezárás dátuma: 2024, június.