

Győri Zsolt

**HIDAK ÉS ÚTVESZTŐK: JEGYZETEK BEREMÉNYI GÉZA ÉLETMŰVÉHEZ**

I.

Bereményi Géza író és rendező: prózát, dalszövegeket és forgatókönyveket ír, színdarabokat, tévéfilmeket és játékfilmeket rendez. Bereményi a reneszánsz kultúrát uraló embereszmény, a polihisztor modern képviselőjeként sikeresen került el, hogy egyetlen mesterség kalodájába zárva alkosson, mindezt mégsem a mesteremberek iránti megvetésből tette. A filmmel forgatókönyvíróként került közelebbi kapcsolatba, egy olyan mesterség képviselőjeként, amely a műfajorientált filmgyártásban megbecsült, míg a művészfilmeket előnyben részesítő gyártási rendszerben inkább csak megtúrt szereppel bírt. Különösen igaz volt ez a hetvenes évek elején, amikor – a (kelet-)európai mozi korabeli viszonyainak megfelelően – a rendező mint szinte teljhatalmú szerző állt a honi filmkultúra középpontjában. Ez felelt meg a kultúrpolitikának<sup>1</sup>, és ez a szemlélet uralta az újhullámokat Łódź-tól Londonig, Belgrádtól Berlinig. Bereményi – aki pályafutása kezdete óta személyes élettapasztalataiból alkotott, majd később saját forgatókönyvekből állandó szerzőtársakkal és színészekkel rendezett filmeket – látszólag beleillik a magyar mozi szerzői filmes hagyományába.

A hangsúly a látszólagon van, hiszen Bereményi egyike volt azoknak, akik még e hagyomány virágzásának időszakában hangot emeltek a rendezők szinte kizárólagos művészi uralma ellen, és követendő példaként az 1930-as évek európai moziójára, valamint a piaci viszonyok között fejlődő hollywoodi filmgyártás funkcionalista és közönségközpontú szemléletére tekintettek. Míg a funkcionalizmus alapvetően a filmkészítés gyakorlatában érvényesített munkamegosztást és a kreativitás közösségi voltát, a kollektív szerzőiség gyakorlatát hangsúlyozza, addig a film közönségközpontúsága filmnyelvi és ábrázolástechnikai kérdéseket érint. Interjúkban Bereményi fontos tünetként említi azt, hogy az európai művészfilm, túlzott intellektualizmusának, valamint lassú és elmerengő történeteinek köszönhetően, elvesztette a hangot a közönséggel. A magyar mozi kapcsán megfogalmazott helyzetképében a szerzői stílusból való kitörést sürgeti: „talán csak Franciaországban lehetett ekkora rendezőuralom a hatvanas években [mint Magyarországon]. Ez megszűnőben van... Valószínűleg egyre kevesebb lesz a pénz és meg kell tanulni máshogyan filmet forgatni... A filmnek mindenképpen hétköznapiabbá kell változnia” (Váradai 6). A hétköznapibb jelen esetben stílusjelző, a lélektani jellemzést vállaló, a szereplői motívációk és interakciók tétjét és irányát nyíltan ábrázoló, a feszes akciódramaturgia

---

<sup>1</sup> A rendezőre épülő filmek és a szocialista filmgyártás kapcsolatáról így ír Bereményi: „Nálunk többeknek kapóra jött ez a módszer, még a cenzoroknak is, merthogy valakivel tárgyalni kellett, valakit felelőssé kellett tenni a filmért. A szerzői film készítőjében megtalálták az egyszemélyi felelőst.” (Schubert 4)

mentén kibontakozó és könnyen átlátható alaptörténeteket eredményező, valamint a kulcsmotívumokat állandóan előtérben tartó filmes fogalmazásmódot jelöl. A pszichológiai realizmust szolgáló akadémikus filmnyelv imént felsorolt ismérvei a terjedős, önisméltó és a közönség szemszögéből nézve akár öncélúnak is tűnő vagy egyenest imitált stílusokkal tetszelgő, utánérzésekben gazdag művészfilmek alternatívájaként Bereményi rendezői ars poétikájának sarokköveit jelentik. A közönségbárát filmek mellett kardoskodó Bereményi tulajdonképpen a szakma számára sem ismeretlen problémára, a magyar filmgyártás 1980-as években már megkerülhetetlen hiányosságára hívja fel a figyelmet: arra, hogy elenyésző számban készültek a népszerű műfajokban alkotások.

A mindenkori közönségigényekhez leginkább alkalmazkodni tudó akadémikus filmnyelv szemlélete szerint a mozi olyan történetmesélő, időbeli médium, „amelyben események eseményeket követnek” (Váradi 6) és ezáltal válik hétköznapivá.<sup>2</sup> Míg a téma kitalálása és a színészek kiválasztása Bereményi szerint a film egyedüli művészi és megtervezhetetlen mozzanata, a történetmesélés gyakorlatilag technikai kérdés: „a forgatókönyvírás azért nem művészet, mert elenyészően kevés benne az ösztönös mozzanat. Tankönyvek szólnak arról, hogy ha megvan a téma, hogyan lehet azt a legtökéletesebben kibontani. Vannak bizonyos tapasztalatból leszűrt törvények és sémák, amiket be kell tartani ahhoz, hogy a film működhessen.” (Schubert: 5) Tulajdonképpen azokról a kreatív írói technikákról van szó, amelyek biztosítják azt, hogy egy történet filmszerűnek hasson. Az egyik ilyen forgatókönyvírói alapszabály a cselekmény tagolását, az események bonyolítását és a közönség figyelmének fenn tartását biztosító *plot-point*ok használatára vonatkozik, mely bár meghatározott időközönként fordulópontokat visz a történetbe, de csak azért, hogy megerősítse a néző téma iránti tudatosságát. Bereményi a cselekményszövés klasszikus és erőteljesen funkcionalista felfogásának szellemében hangsúlyozza, hogy egy film minden egyes jelentének ugyanarról kell szólnia. Míg fentebb a gyártási folyamatban érvényesülő funkcionalizmusról volt szó, itt már egyfajta esztétikai célirányosságról beszélhetünk. Egy jó forgatókönyv a monoton ismétlést elkerülve tartja a vezérmotívumokat és alapkonfliktusokat a központban: a fordulópontok feszültségteli változatosságot emelnek az elbeszélésbe anélkül, hogy eltávolodnának a témától, vagy gyengítenék a néző konfliktustudatosságát. A forgatókönyvben hívő filmművészet a történetmesélésre, a rendezésben hívő mozi a gondolatfutamok kifejtésre dolgoz ki esztétikát. Az életet zaklatott hajszaként, az események feszültségébe burkolva ábrázoló Bereményi saját elmondása szerint akkor jut szerephez a magyar filmben, amikor az intézményes válsághelyzetben van: „[ú]gy látszik, olyankor nyílik nekem módom filmkészítésre, amikor éppen senki nem tud, vagy a régi módon már nem lehet filmet csinálni.” (Székely 14). A nyilvánvaló önlegitimációs gesztus mellet e kijelentés a

<sup>2</sup> Ezzel szemben Bereményi az új hullámos esztétikájának szellemében született filmekre úgy tekint, mint amelyek „térbeliek akartak lenni, olyanok mint a szobrok. Akkoriban a concept art volt a nagy divat a képzőművészetben. Konceptuálisak lettek a filmek is.” (Schubert 4)

fentebb vázolt kontextusban azt sugallja, mintha a magyar film betegségeire – a modernista kísérletezés kifáradására, a közönség lemorzsolódására, a piaci szemlélet hiányára – a történetmesélő mozi lenne a gyógyír. Más szavakkal a szerzői beszédmód rossz beidegződései – úgymint az öncélúnak ható stilizálás, a kísérleti, vagy éppenséggel túl irodalmi elbeszélés, illetve a cselekvésképtelen hősök – nemcsak a fejlődés gátjai, de olyan tévutak, melyek reális alternatíváját a műfajfilm mozi jelenti. A filmgyártás és a modernista/szerzői filmnyelv válsága közötti kauzális viszony nem ismeretlen a filmtudomány számára, hiszen az újhullámok kifáradásával minden európai filmipar átélte a szemléletváltás kényszerét. A magyar kontextusban, úgy tűnik, Bereményi alkotásai érzékletes példái a kettős szemléletváltásnak. Jelen tanulmány a nemzeti mozi intézményes és esztétikai identitáskeresésének kontextusában, és ezt az identitáskeresést a tömegfilmeket fogyasztó publikumhoz vezető szimbolikus hidakként vizsgálja a rendező moziját.

## II.

Berményi életművének legérdekesebb vetületét szerintem az élettörténet, mint személyes élményhorizont és a történelem, mint kollektív tapasztalati mező kapcsolatának ábrázolásai jelentik. Ezt a problémát maga is felveti több beszélgetésben Oliver Stone *Nixon* (1995) című életrajzi filmje kapcsán: „Nixon is ellentmondásos történelmi alak, de Stone megfejtette a titkát. Ott a *pitch* az, amit a filmben Kissinger mond róla, hogy ha Nixon elhiszi, hogy akár egyetlen ember is tudja őt szeretni, a legnagyobb amerikai politikus válhatott volna belőle.” (Muhi 8). A későbbi amerikai elnök szeretet nélküli gyerekkora, melyet politikai sikerei sem tudtak ellensúlyozni, jelenti azt a titkot, amit Stone nemcsak megfejt, de úgy építi fel filmje cselekményét, hogy a film nézője újra megfejthesse azt. Egy életút filmszerű ábrázolásához nem elég a történelemtörténetek igazságát kimondani, mert itt például Nixon történelmi láthatósága, tetteinek történelmi jelentései olyan magyarázatokra szorulnak, amelyek a személyes szférába vezetnek, és irodalmi megközelítésért kiáltanak. Stone ezért szentel a magánember ábrázolására ugyanannyi időt, mint a közszereplőre. Az önbizalomhiánnyal és a gyerekkori szeretetlenségből fakadó érzelmi sivársággal küzdő férfi a politikában sem tud vizionárius vezéregyéniség, az embereket politikai elvei és értekei mögé állítani képes személyiség lenni. Tulajdonképpen ez a kettős identitásválság Nixon titka, míg Stone-é az, ahogy a film során ezt a bizonytalanságot esztétikailag megképzí. Nem véletlenül érezzük azt, hogy a magánember-narratívát a bizonytalan, önmagával szemben is kételkedő politikus Nixon nézőpontjából látjuk, a közéleti elbeszélést pedig a magánéletében különböző problémákkal és feldolgozatlan, kibeszéletlen traumákkal küzdő férfi nézőpontjából. Ezzel a kimozdított, soha nem önazonosságot ábrázoló elbeszélésformával meséli el Stone annak az embernek a sorstörténetét, aki karnyújtásnyira került a történelmi nagyságtól.

Bereményi pontosan érti ennek az esztétikai titoknak a működésmódját, sőt már jóval a *Nixon* elkészülte előtt értette. Akármennyire alapos kutatómunka is előzze meg a filmeket, azok soha nem történelemkönyv ízűek, hanem a szemtanú nézőpontjából ábrázoltak. Ennek egyik eszköze a filmdokumentum, az archív felvételek szemtanúsága. *A tanítványok* (1985) és az *Eldorádó* (1988) hangsúlyosan használ például híradófelvételeket, de talán a forgatókönyvíró Bereményi hatására kerültek ilyen jelek a *Megáll az idő* (1981), a *Szabadság szerelem* (2006) és az *Apacsok* (2010) című filmekbe is. A képdramaturgiai megoldások mellett a cselekményvilágban is megjelennek szemtanúként is értelmezhető szereplők. Filmjeiben gyakran tűnnek fel történelmi víziókkal bíró közszereplők, illetve nagyformátumú emberek, de sorstörténeteik soha sem az ő nézőpontjukból kerül ábrázolásra. *A tanítványok* tulajdonképpen Magyar Zoltán portréja Fehér József tanítvánnyá válásának, tudományos és személyes elköteleződésének a történetén keresztül, az *Eldorádó* jellemrajza Monori Sándorról pedig az unoka, a fiatal Bereményi emlékeinek szemtanúságán nyugszik. Hasonló a helyzet a *Szabadság tér '56* (1997) esetében, mely filmet nem a forradalmi forgatagban alámerülő „pesti srácok” szempontja, hanem az eseményeket szó szerint szemlélő amerikai diplomaták cselekedetei dramatizálják. Persze az életműben jelen van egyfajta történettudományos szemtanúság is, leginkább az *Apacsokban*, amely a hatvanas évek elején lezajlott Indián-per anyagának és államvédelmi jelentéseknek tükrében, a dokumentumok tanúságának köszönhetően készülhetett el.

A történelem szemtanúja egyszerre éli át és értelmezi az eseményeket, közel van a jelentőségteljes történésekhez és személyekhez, testközelből érzékeli a világ lelkületét meghatározó attitűdöket, értékeket és viselkedési normákat, de ezeket még nem emésztette meg, nem vonta le annak minden egyes tanúságát, és nem sűrítette egy frappáns mondattá: nem formálta még igazsággá. Amikor egy interjúban Bereményi az irodalomról, mint betegségről beszél, akkor szerintem az írás önismereti mozzanatát olyan tevékenységként jellemzi, ami a hétköznapi prózai problémáitól nemcsak eltávolítja a művészt, de ebben a távolságban ismerteti fel a hétköznapi bensőséges és öntudatra ébresztő valóságát. Az írói emlékezet – Proust óta tudjuk – legkevésbé sem az a kognitív képesség, amellyel az elmúlt idők eseménytörténetét papírra vetve emlékművet állíthatunk a múltnak; az emlékezés mindenekelőtt jövőt teremt, öntudatra ébreszt, beavat az önkifejezés nyelvébe. Az önéletrajzi próza Bereményi számára azért bírhat terapeutikus vonásokkal, mert írás közben nem azt rögzíti feketén-fehéren, hogy mikor milyen volt, hanem egy őszintébb viszonyba kerül önmagával: tudattalanjának az írónaként tudja meg, hogy valójában kicsoda és mikor mit csinált. Vagy éppen azt, hogy a magát önazonos és önteremtőnek tartó identitás nem több fikciónál: „önmagam megfejtése a célom. De csodálkozva látom, sőt határozottan az a véleményem alakult ki, hogy mi csak másoktól kapott dolgok vagyunk. Minket mások állítanak össze, vagyis az elődeink és a kortársaink, azok találnak ki minket és csinálnak.” (Debreceni kerekasztal) Az emlékirás abban a mozzanatban

válíkat személyessé, amikor hajlandóak vagyunk elfogulatlansággal, a szemtanúk őszinteségével újraélni életünk eseményeit.

Tulajdoníthatunk-e hasonlóan őszinteségre sarkalló, terapeutikus vonásokat a történelmi narratíváknak? Véleményem szerint Bereményi filmjei azt felelik erre kérdésre, hogy igen. A történelmi film szemtanúvá avatja nézőjét, aki a valahai korok és életek, elmúlt világok történeteinek a részesévé válik, míg ezek a történetek a néző világának a részévé. A történelmi filmben mindig jelen vannak azok a kérdések és lehetséges válaszok is, melyek a ma emberének kínálnak igazodási pontokat, nekünk és rólunk beszélnek. Nem mindegy tehát, hogy miként beszélgetjük a múltat, milyen jelentések kidomborításával és melyek elnyomásával találjuk meg az elmesélhető, emberi léptékű történeteket, ezek közösségformáló erejét és közösségi tudását. Bereményi minden bizonnyal a játékfilmes esztétika alapigazságát – mégis könnyen szem előtt téveszthető titkát – ragadja meg, amikor úgy fogalmaz, hogy „aki kitalálja a témát, az már szinte a filmidőt is kitalálja” (Schubert 5). Ehhez azonban egy megjegyzést fűzhetünk: a történelmi események ábrázolásának titka abban is rejlik, hogy milyen szemtanúság-konstrukciók társulnak hozzá, milyen történelmi tapasztalatot és önismereti formát rendel a film a nézői pozícióhoz.

### III.

Bereményi Géza forgatókönyvírói munkásságának egyik legnépszerűbb darabja, az 1956-os forradalom eseményeit a hollywoodi műfajfilmes stílusban ábrázoló *Szabadság szerelem* (Goda Krisztina, 2006) a szerelmi melodráma típusú történetén keresztül mesél a XX. századi magyar történelem traumatikus mozzanatáról. A nyíltan vállalt klasszikus tömegfilmes elbeszélőmód a néző-szemtanút rövid pórázon tartja, szoroson felügyeli a jelentéseket megképző hermeneutikai aktust. A filmben a történelem az ember második természetévé válik, a szereplők előtt tornyosuló kihívásokat és az ezekre adott reakciókat egy etikai jelentésréteg teszi hangsúlyossá. Az emberi érzések és viszonyok pszichológia realizmus szellemében fogant ábrázolása történelmi léptékűvé duzzad: az igaz szerelem a szabadságszereteteként, az igaz hűség a haza iránti hűségként, a becsület pedig a forradalom szelleme iránt érzett elkötelezettségként nyer jelentést. A történet hősei, legyenek akár az utcákon véres vereséget szenvedő névtelen polgárok, akár az uszodában dicsőséges győzelmet arató sportemberek, egyéni érdekeiken való felülemelkedésükben – az önfeláldozásban és önzetlenségben – válnak a nemzet hőseivé.

A *Szabadság szerelem* a nemzet hőseinek a tömegkultúra könnyen fogyasztható nyelvén és diskurzusában állít emlékművet, e tekintetben sokat köszönhet a *Tűzszerkek* című (Hugh Hudson, 1981) angol produkciónak, amely a sportban kivívott dicsőséget a nemzeti identitástudat megerősödésével összefonódva, nyíltan nosztalgikus hangnemben idézi fel. Az örökségfilm sajátosan brit műfajával vont párhuzam az ábrázolás ideologikus jellegére, a nosztalgikus emlékezet nemzetpolitikai

konnotációira irányítja a figyelmet. A brit filmkritika az örökségfilmeknek a mitizáló, sztereotip, turistacsalogató múltkép konstruálását és az illuzórikus nemzeti egység hangsúlyozását róta fel, nem alaptalanul: a nyolcvanas évek Nagy-Britanniája kétségtelenül a homogén nemzet fogalmának – társadalmi identitásválságot eredményező – eltűnésével szembesült. Ugyanebben az évtizedben Magyarországon csak érintőlegesen és virágnyelven lehetett az 1956-os eseményekről beszélni a nyilvánosság előtt. Nem mintha néhány értelmiségit leszámítva erről bárki is akart volna beszélni. A forradalom emlékezetét, a történelemmel való elszámolást (hovatovább a történelmi elszámoltatást) az emberek többsége nem tartotta fontosnak. A társadalom politikai inaktivitását a késő Kádár-korban csak komoly túlzással lehet a diktatúra iránti félelemmel magyarázni. A tömegbázis nélküli rendszerváltás fontos tünete volt a szétforgácsoló közösségtudatnak, amit Lengyel László az 1990-es évek kontextusában a következőképpen jellemezett: „A magyar társadalomnak a jövőre vonatkozóan nincs egyetlen közös célja sem. A jelent se akarja megosztani másokkal. A múlttal, a temetőbe vándorlással mintegy büntudatát vezekli le. A temetés a közeli célok fontosságát csökkenti, a távoliakét emeli. A »most« robbanása helyett a »tegnap« és a távoli »holnap« maradandósága vezeti le az indulatokat.” (Lengyel 8). A *Szabadság szerelem* a nemzeti öntudat szocializmusban gyökerező és poszt-szocializmusban elmélyülő válságára ad egyfajta választ, mégis úgy gondolom, e válaszra érvényesek az örökségfilm kapcsán megfogalmazott kritikák. A távolító emlékezet diskurzusát beszélgetve Goda rendezése a nosztalgia sóvárgó érzését, mintsem a közös jelen iránti felelősségtudatot hívja életre: annak állít emlékművet, ami ma nincs, amiből már csak nézőként vehetjük ki a részünket. Nem úgy beszél a forradalomról, mint aminek szelleme közel áll a ma emberéhez, hanem úgy (a magasztosság hangján), mint amelynek közel kellene állnia. Az örökségfilm identitáspolitikájának nyomdokán haladva nem résztvevővé avatja, sokkal inkább a távoli szemlélő inaktív pozíciójába helyezi az emlékezőt, a történelmi eseményeket pedig esztétizálja. Ennek példái a filmben megjelenő ál-híradófcímek (01:24:49), amelyek a helyszínváltás funkciójával bíró szép képdramaturgiai megoldások, ugyanakkor a dokumentumkép és a játékfilm folytonosságát hangsúlyozva azt a benyomást keltik, mintha a néző a tárgyyszerű és autentikus történelembe nyerne beavatást. Esztétikai-narratív megoldásainak köszönhetően a távolító és nosztalgikus emlékezet intellektuális viszonyába helyezi a film a nézőt, vagyis azt erősíti meg, amit kritizálni kíván. Csálóka, beteljesíthetetlen ígéretet tesz, mert a passzív, közös cselekvésre képtelen emberként szólítja meg a nézőt, olyanként, aki megelégszik saját elvesztett másikja – valahai tette kész honfitársai és azok hőstettei – iránti sóvárgással, és aki kielégülést talál a kirakat-történelemben.

Bereményi saját rendezéseiben időről időre visszatér a forradalom emlékezeti topozsához, de az előzőtől eltérő szemtanúság-konstrukciókat alkalmaz. A *Szabadság tér '56* című tévéfilmben egy sem barátjának, sem ellenségnek nem tekinthető, kívülálló kisközösség nézőpontjából ábrázolja a történelmi napokat. A forradalom szele az

amerikai nagykövetség diplomatáit különböző reakciókra készítette csapja meg: egyesek érzelmi- és identitásválságot élnek át, míg mások szakmájuknak megfelelően a hidegfejű bürokraták hatékonyságával viszonyulnak az eseményekhez. Igazságai mindkét csoportnak vannak, de egyik sem állíthatja, hogy igazságai előbbre valók a másikénál. Bereményi egyszerre idézi meg a forradalmi hevületben kovácsolt nemzetek feletti sorsközösséget, és szemléli a népfelkelést, úgymond, a partvonalról: olyan eseményként, melynek résztvevői – a korabeli világpolitika törékeny egyensúlyi helyzetében – illúziókat hajszoltak és irreális célokat tűztek ki maguk elé. A tömegkultúra fogyasztható történetek utáni igényét sem teljesen feladva, a *Szabadság tér '56* árnyaltabb keretben emlékezik a múltra. Nosztalgiazás helyett többek között felismeri a modern kor magyarságának belsőséges viszonyát a romantikus lázadás eszméjével, és a szovjet birodalmi elnyomás elleni felkelés mozzanatát a történelmi zsákutcából történő, ám eleve kudarcra utalt kitörési kísérletként ábrázolja. Nem vulgarizálja az emlékezeti toposzt, de a film objektív-tárgyilagos hangneme mintha demitizálná azt.

#### IV.

A történelem többszemponú megközelítésére, a nemzeti közösséget belülről szétfelesztő erők tipizálására Bereményi szinte mindegyik rendezésében kísérlet történik. A konfliktus központi trópusa egy társadalomtörténeti beágyazottságú dichotómia: *a dzsentr* és *a kalmár* attitűdbeli különbsége. A rendezővel készített interjújában Muhi Klára kérdez rá e két embertípus, életfelfogás, kultúra és önismereti forma mitikus harcának jelentőségére Bereményi filmjeiben. Ott Szabó Magda-regények televízió adaptációja, a *Régimódi történet* (2006) és az abban szereplő Jablonczay és Rickl család kapcsán kerül szóba a két típus értékkonfliktusa. A két világszemlélet ugyanakkor már *A tanítványokban* összecsap egymással, abban a filmben, amely az értékkonfliktus mellett a dzsentr és a kalmár érdekkonfliktusába is bepillantást kínál. Alex gróf és családja a fénykorát már csak külsőségekben őrző nemesség, míg a közigazgatási reformban vakon hívó Magyary professzor a tudós mentalitását képviseli: a dzsentr tékozol és a múltból él, a tudós (a vagyon helyett információkat felhalmozó kalmár alteregója) a jövőt építi, és azt rója fel a dzsentrinek, hogy nem a saját, hanem a nemzet vagyonát, a közkinccset tékozolja. A hagyomány és a tudomány igazságai egyaránt torzítóak, az egyik megállítaná az időt, és egy egyenlőtlen társadalmi modell állandósításában találja meg igazságát, a másik felgyorsítaná a történelmet, és akár a szélsőséges politikai hatalommal is szövetkezik, hogy érvényesítse igazát. Bereményi pártatlan marad, nem mond ítéletet egyik oldal felett sem, amit az is bizonyít, hogy a film tragikus hőseként nem Magyaryt, hanem Teleki Pál miniszterelnököt ábrázolja, aki a filmben a párbeszéd és a féligazságok elkötelezettjeként jelenik meg. Sorstragédiája – sugallja a film – jellegzetes magyar jelenség, a realitások és az irracionális vágyak, a maradás és a reformok között őrlődő ember,

a magyar valóság útvesztőiben felmorzsolódó szellem tragédiája. *A tanítványok* ennek a meghaladhatatlan konfliktusnak és a vele járó emberi áldozatoknak a szemtanújává avatja a nézőt. Meghaladhatatlan, vagy inkább kortalan, két cselekményszálon kibontakozó konfliktusról beszél Bereményi: a késő harmincas évek eseményei mellett megjelenik a nyolcvanas évek világa is. Az ekkor játszódó jelenetekben a tanítvány, a Magyary szellemi hagyományát folytató, még idősen is elhivatott és dolgozó tudós-kalmár, Fehér József egy napját látjuk. De nem ő az egyetlen tanítvány, végig vele van szétszórva, a jövő iránt érdektelen fia, a dzsentrik „tanítványa”, akinek egyetlen vágya kijutni a strandra. Amíg a történet, a film utolsó képkockáiban, elér ehhez a pillanathoz, a néző maga is tanítvánná, Bereményi-tanítványává válik, és arra kap felhatalmazást, hogy a magyar társadalomtörténeti mintázatokat és dinamikát illúziómentesen, kritikusan és őszinteséggel értelmezze.

Az *Eldorádó*ban (1988) – az életmű legszemélyesebb és a háború végétől a forradalomig tartó időszakot megelevenítő filmjében – a rendező maga is ezen az úton halad tovább.<sup>3</sup> A dzsentri-kalmár konfliktus kissé háttérbe szorul, a film a kisemberben (Bereményi Géza nagyapjában) keveredő dzsentri és kalmár-mentalitásokra helyezi a hangsúlyt. A film főszereplője, a piac tekintélyelvű kereskedője Monori Sanyi bácsi, egész életében annak a létbiztonságnak a megteremtésére törekszik, amit – pazarló életmódjának köszönhetően – a dzsentri lassan elveszt. Mert bár Monori az uraságokat megszégyenítő módon tud mulatni és nem veti meg a duhajkodást sem, viselkedése alapvetően racionális, érzelemmentes és konfliktuskerülő. Jablonczay Kálmánhoz képest Monori már tud ígéretet tenni, mert a világ, melyet magának teremt, egyszemélyes, csak a saját maga által felállított törvények érvényesülnek benne. E világ szimbolikus középpontja a piac, ahol csak a pénz számít, mert mindennek és mindenkinek megvan az ára, és az arany bármikor kapcsolati tőkére váltható. A szabad lehetőségek e tere szűkül be fokozatosan a kommunista hatalomátvétel során, egy bürokraták és besúgók uralta világ megjelenésével, amely ígérni már képtelen, csak ígéit hirdeti egyre erőszakosabban. A piac emberi viszonyait átpolitizáló és a kalmár értékrendet fojtogató ideológiai diskurzus térnyerésének jeleként érthetjük Gombacsik fenyegetését – „Vigyázz Monori!” (00:11:05) –, ám a páratlan túlélőösztönökkel megáldott kereskedő a kommunizmus útvesztőjében sem lesz könnyű préda. Elcsendesedve, magát meghúzva alkalmazkodik az új korszak viszonyaihoz, a karvaly-kommunizmushoz, amely az építésben még igencsak gyerekcipőben jár, nem úgy az elkobzásban, államosításban és megbélyegzésben. Monorit a diktatúrában lehet elnyomottnak nevezni, de kiszolgáltatottnak igazán csak az 1956-os forradalom idején látjuk, amikor a vásártérről az utcára, a racionalitás és ismerős játékszabályok igazgatta térből egy irracionális-ösztönös térbe helyeződnek

<sup>3</sup> Varga Balázs is a folyamatosságot emeli ki a két film kapcsán: „Bereményi Géza második játékfilmjével 1989-ben ott folytatta, ahol *A tanítványokkal* 1985-ben abbahagyta. A tanítványok rendhagyó történelmi portréi és tablója után az *Eldorádó* az ötvenes évekről szóló magyar filmekbe lehelt új életet. A történelem megfoghatatlan, kiismerhetetlen, örökké változó és örvénylő folyamat az *Eldorádó*ban, de formálható, gyúrható és alakítható – ha kellően szuverén egyéniség kerül szembe vele.” (167)



át az események. A piac császára, majd szürke verebe számára ismeretlen érzelmek és közösségi energiák tobzódásaként éli meg a forradalmat, a kurucos-kossuthos virtus számára érthetetlen romantikája teljesen felszántja pragmatikus értékrendjét. A dugdosott arany megtestesítette egész életműve értéktelenedik el, végakarata unokáját és a nemesfímet a kalmárértékrend uralta világba (Nyugatra) eljuttatni. Monori apolitikus jellem, nem szövetkezik a hatalommal, ugyanakkor öntörvényű, tekintélyelvű, és megköveteli a paternalista tiszteletet. Szélsőségesen pragmatista és érzelmileg sivár világában, melyet a dzsungel törvényei uralnak, csak túlélők és áldozatok léteznek, mindenki a maga sikerének a kovácsa és csak magáért, illetve szűk családjáért felel. A piac rideg valóságát ismerő és csak azt elismerő Monori az októberi események alatt undorodva szembesül egy másik világgal, a szolidaritás és önfeláldozás szellemében utcára vonuló emberekkel. Értékrendjébe aligha beilleszthető fogalmakról lévén szó cinikus szemlélője marad a forradalomnak, egoizmusa és felsőbbrendűség-tudata megakadályozza, hogy részvevőjévé váljon a jövőt formáló eseményeknek. Bereményi igen fontos megállapítást tesz a kalmár-mentalitás szélsőségeire vonatkozóan, melyek nemcsak dramaturgiaiailag motiváltak és a nagyapa-figura személyiségrajzának hitelességét erősítik, hanem a rendszerváltás politikai kontextusára és társadalmi dinamikájára is érvényesek. A film elkészültének időpontjában a késő-kádári magyar társadalom az utca helyett épphogy a piacra igyekezett feltartóztatathatatlannal, hogy kivegye részét az atomizálódó fogyasztói társadalom individualizmusából. Lengyel helyzetjelentésében: „a lassú, nem kirobbanó tömeg a mindennapokban a vásárt tüzte ki célként. Vásárt 1988-89-ben Ausztriában, ahová heteken át hosszú sorokban dőcögtek és hömpölyögtek az autók, bennük nagy családokkal. Vásárlási zarándoklat. [...] A vásár nyüzsgő tömege, az árak és az árak fölött folyó népi diskurzus a vágyott jövőt az elérhető »most«-ba helyezi robbanás nélkül” (Lengyel 10). Monori történetében a gulyáskommunizmus során a jóléti vágyak hajszolásával párhuzamosan apolitikussá váló, republikánus és civil értékeit lassan elvesztő magyar társadalom portréja sejlik fel.

Fentebb Monorit egyszerre jellemeztem a kommunisták ellenségeként és a forradalmi forogtag kitaszítottjaként, olyan emberként, akit a társadalmi senkiföldjén ér a vég. Bizonyos jellemvonásai mégis állandónak tekinthetően, úgymint a paternalizmus, ami politikai ideológiáktól függetlenül időről időre újratermelődik. Legyen szó akár a kalmárról, akár a dzsentirről, mindkettőnek szüksége van a meghunyászkodókra, mely típusról az *Eldorádó* kórházudvaron játszódó jelenete ad pontos körképet. Arra a képsorra gondolok, amikor Monori leüvölti, pénzzel és ígéretekkkel megvesztegeti a méltóságában megsértett, de végül engedelmes lányát. Akárcsak Monori Marikával, a konszolidált Kádár-korszak az ország lakóival játssza azt az identitásromboló játszmat, melynek nyomán az ember elveszíti erkölcsi tartását, aláveti magát egy autoriter akaratnak, és a szolgálzellemet teszi meg az egyéni és kollektív viselkedés normaadó mintájának. Elkészültek az *Eldorádó*ban a pesti srácot alakító Söth Sándor szájából elhangzó szenvedélyes mondat – „Csak kussolni fogtok és

lapítani!” – a bérház lakói mellett a politikailag inaktív, a rendszerváltó helyett inkább meghunyászkodó társadalomhoz szól, amely piacra, vagy jobb híján temetésre járt, némán vezekelt és harsányan felhalmozott, rábízta magát a dzsentrik és a kalmárok forgatókönyveire és kivonta magát a közös felelősségvállalás, a politika mint kollektív gyakorlat terhe alól.

A film címében megidézett Eldorádó, a minden képzeletet felülmúló gazdagság városa nem Dél-Amerikában, hanem bennünk van, a vágynak (vagy inkább illúzióknak?) a neve, hogy gazdagságot tetszünk és jólétet játszunk, még azon az áron is, hogy közben az erkölcsi elszegényedés közös poggyászát húzzuk magunk után. Míg délibábokat kergetve, magát a mitikus Eldorádó népéhez hasonlítva él és gondolkodik a társadalom egy jelentős része – sugallja Bereményi –, addig az ország ötvenhat örökségével nem szembenéz, sokkal inkább szembemegy, a történelmi jelentőségű pillanatokban pedig javarészt kussol és lapít: nem épít, hanem a lanyha dzsentri módjára múltját, az erőszakos dzsentri szemlélettel pedig jövőjét tékozolja.

## V.

A *Turné*-ban megjelenő színészközösség idézi meg legközvetlenebbül a valódi rendszerváltástól elforduló magyar társadalom vágy- és rémálmait, tipikus jellemeit, emberi játszmaikat és csoportdinamikáját. A szereplők neveiben – „Húzónev, Bonviván, Primadonna, Szubrett, Táncoskomikus, Díva, Szervező” (Váradi 6-7) – ki-ki kedve szerint ismerhet rá a korabeli politikai elit jeles tagjaira, illetve az új magyar valóság jellegzetes figuráira. Noha az alakok örök típusokat jeleznek, a *Turné* nem színházfilm, nem egy szinte szent világba bepillantást kínáló alkotás, hanem egy szedett-vedett társulat profán valóságába betekintést kínáló ‘kulisszafilm’. A drámai léptékű események, az emelkedett ábrázolásmód és a katarzis hiányában a közönséget Bereményi nem a színházi hagyományok örökében szólítja meg. Igazi kisrealizmust és kisdrámát látunk, de talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a rendszerváltás korszakának tipikus jelenségeit, a sikeres magánvállalkozásokat, privatizált panziókat, mobiltelefonos kultúramenedzselést, sznobériát, egy értékrendváltás közben járó világot egyfajta antropológiai tekintettel szemléljük.

A turné előadásainak repertoárját fülbemászó operettbetétdalok, sanzonok, olcsó poénok jelentik, a tömegfogyasztásra szánt giccsparádét mindegy, hogy teltház, vagy üres ülések előtt adják elő, értéket így se, úgy se közvetít. A művészet társadalmi rangjának meggyengülésével a színpad az olcsó és könnyed szórakozás terévé válik, amelyet szemfényvesztőkkel és parafenoménokkal kell megosztania, ahol a színész maga is a vándorcirkuszos rangjával bír. Amikor a film elején a Húzónev (Eperjes Károly) azt mondja a társulatnak, „ha szeretjük egymást és fogjuk egymás kezét meg tudjuk csinálni” (00:08:26), akkor nem valami magasztos művészi célt vázol fel a többiek számára: a bizonyítási vágy a pénzhajszolás fárasztó hétköznapijainak a

puszta túlélésére irányul. Bereményi filmjének vezérmotívuma, a ‘meg tudjuk csinálni’ e mozzanatban válik többé attól, amit Arday Zoltán a családtól való elszakadás és a bűnközösségi együttlét színészsükségletének nevez (Arday 48). Színházi kulisszatitkok helyett zsíros gáziért hajtó emberek történetét, a csavargáskényszer ábrázolását háttérbe szorítva pedig egy közösség összeroppanását körvonalazza Bereményi a gazdasági teljesítménykényszer nyomása alatt. A megcsinálás hangzatos ígérete a pénzcsinálás tragikomikumaként válik a kor jellegzetes magyar történelmünké, a mi történelmünké, amely nem mellőzi a felismerést, hogy nem tudjuk megcsinálni. Akármennyire is szeretnénk hinni az összetartozás szentségében, a valóság mást mutat. A film végén egymást követő jelenetekben például egyre kegyetlenebb, az erkölcsi érzéket egyre mélyebben sértő cselekedeteket látunk: a történet első másfél órájában nyomokban megjelenő közösségtudat csődjét. A szomorú végjáték kapcsán lehet a rendezőt hangsúlytévesztéssel vádolni, de ugyanúgy lehet tisztelni őszinteségét, amellyel az erkölcsi értékválságot – saját valóságunknak is tükröt tartva – bemutatja.

A színház mechanikus, semmint arisztokratikus világát megelevenítő *Turnéban* a ‘színpad sztahanovistái’ egy kommunista munkaverseny szellemében futnak verseny az idővel a kapitalizmus díszletei között. A nagyjelenetekből kisjelenetek lesznek, a nagyhalálból kishalál (a padon). Így múlik el a világ dicsősége – mondhatnánk –, de Bereményi nem búslakodik, újult erővel halad tovább a közönségét rohamosan veszítő magyar film rögös útján. A kilencvenes évek első felének fekete szériaként jegyzett filmjei „radikálisan hátat fordítanak a társadalmi politikai konkrétságnak, egyáltalán, bármiféle politikai hatalommal való diskurzusnak, a realista »beleélős« pszichologizálásnak, és főleg a csillogó-villogó »profi« látványvilágnak. Továbbá mindegyik film valamilyen módon a racionálisan kontrollálhatatlan ösztönvilágról szól”. (KAB 253) De míg a művészek tudatos döntés nyomán fordulnak a konkrétól az absztrakt felé, és kérdeznak rá a hétköznapiban ez egyetemesre, addig a hétköznapokban nagyon is konkrét egzisztenciális szélmalomharcokat vívó átlagközönség épphogy a szívhez szóló történeteket, az esztétikai csillogást-villogást igényelte ösztönösen. Bereményi jól érzékelte azt, hogy a közönségigény mögött egy kulturális és értékválság húzódik meg: az igazodási pontokat jelentő pozitív minták és hős-narratívák hiánya. Nem véletlenül merült fel a film társadalmi funkciójának kérdése, az a szerep, amit a hatvanas években a ‘cselekvő film’ betöltött az élehető szocializmus megteremtésére tett kísérleteiben, és amit a hetvenes évek parabolái és szatírái – mint a reformfolyamat félbeszakadása nyomán érzett elégedetlenség levezetésére szolgáló biztonsági szelepek – láttak el. A kilencvenes években felmerülő társadalmi igény kielégítésére a múlt nagy alakjait és eseményeit középpontba állító történelmi narratívák tűntek a legjobb megoldásnak, melyek elkészültéhez a nemzeti kultúrát prioritásának tekintő Fidesz kormányzati ciklus (1998-2002) teremtett pluszforrásokat.

Bereményi újra filmet rendezett, ezúttal Széchenyi István életéről, amely a rendező elmondása szerint, „teljesen lerombolt, lerabolt filmháttérrel [...] ellehetetlenült gyártási körülmények között” (Székely 14) készült, mégis pályafutása legnagyobb költségvetésű és legtöbb vihart kavart történelmi filmje lett. A *Hídemberrel* a kulturális rendszerváltásból is kivette részét, mégpedig kettős értelemben. Egyfelől a szerzői film hagyományán túllépve az örökségfilm nyíltan műfajfilm és közönségbarát formanyelvét alkalmazta, másfelől filmje a művészet nemzettudat-erősítő funkcióját hirdető kultúrpolitikai irány referenciadarabjává vált. A kritikusoknak inkább ez utóbbi szűrt szemet: kormánymegrendelésről és állami propagandáról, egyoldalú és megosztó történelemábrázolásról beszéltek. A *Hídember* (2002) bírálói képekbe csomagolt politikai üzeneteket véltek felfedezni a filmben, azt egy mítoszeremtő és kurzuslegitimáló alkotásnak tekintették. Szilágyi Ákos ugyanakkor mindkét vetületre reflektálva ad hangot kételkedésének: „A *Hídember* – minden tömegkultúrának tett engedménye ellenére – kitart az állami megrendelésre készült, ám értelmiségi módon moralizáló kelet-európai művészfilm (a „nemzeti film”) kiüresedett nyelve mellett, hogy ezen a nyelven is hírül adja a modern nemzet-eszme totális kiüresedését: „Éljen a haza!” (Szilágyi 13). Kiüresedett nyelv alatt Szilágyi valószínűleg ugyanazokat a formanyelvi és motivikus megoldásokat érti, amit a brit örökségfilmek kapcsán a szigetországbeli kritika is kiemelt, úgymint *a nosztagiát ébresztő és leegyszerűsítő* múltábrázolást, *a helyszínekben, kosztümökben és szokásokban* megtestesülő konzervatív nemzetideált, *az ünnepélyes hazaszeretetet, az arisztokratikus tárgyi kultúra túlhangsúlyozását, és az országimázs-építést szolgáló monumentális látványvilágot.*<sup>4</sup> Jelen helyen nem vállalkozom annak vizsgálatára, hogy a nemzeti hősnarratívák átpolitizálása egyet jelent-e bizonyos műfaji és stilisztikai sémák kormányzati szintű legitimációjával, végső soron pedig a nemzeti film kívánatos esztétikájának meghatározásával. Ha erre a kérdésre igennel válaszolunk, akkor a *Hídember* hangsúlyosan esztétizáló stílusában az eljövendő magyar alkotások prototípusát, vagyis a nemzeti film hivatalos fogalmát láthatjuk: a magyar örökségfilmet, melyben – Szilágyi szavait idézve – „a szépség a modern nemzetideológiák utólagos tömegkulturális esztétizálásának felel meg” (Szilágyi 14).

Hosszasan sorolhatnánk a filmműfajokat – történelmi tabló, életrajzi film, nemzeti presztízsfilm, örökségfilm, korszakfilm, történelmi dráma, stb. –, melyekben a *Hídember* elhelyezhető lenne. Fontosabbnak tartom kiemelni, mert filmtörténeti szem-

<sup>4</sup> A kultúrörökségfilm ideológiai vonásainak kritikájáról tömör összefoglalást kínál Belan Vidal témában kiadott monográfiája. Lásd *Heritage Film: Nation, Genre and Representation*. New York: Columbia University Press, 2012. pp. 8-20. Egy jelentős különbség a brit örökségfilmhez képest, hogy míg ott gyakoriak az emancipált női szereplők, a *Hídemberben* igencsak passzív, sematikus és 19 századi normákat követ a nőábrázolás. Hock Bea a film női főszereplője, Seilern Cresence alakja kapcsán írja: „[a] kiválasztott nő ezzel szemben bájos és törékeny porcelánbaba, aki ritkán szól, viszont annál gyakrabban sóhajtozik és fakad könnyekre, kétszer elájul, egyszer pedig csábítóan néz. Ezt az embert próbáló színészi feladatot a rendező nem merete egyik magyar színésznőre sem bízni, inkább hosszú hónapokig keresgélte, hogy végül orosz földön találja meg Őt.” (96)

pontból sem mellékes, hogy Bereményi rendezése érdemi csatát nyert a rendszerváltás után kiüresedő mozis közönségének visszaszerzéséért. Csatát nyert, de pürrhoszi győzelem során, lévén a magyar filmpiac – méretéből adódóan – képtelen nyereséggé tenni ilyen magas bekerülési költségű kulturális produktumokat. Bár furesának tűnhet egy film kapcsán üzleti modellről beszélni, itt pontosan arról van szó, hogy a nyelvi korlátok közé szorított és számottevő külpiaccal nem rendelkező mozi tévúton jár, amikor egy méretében jóval nagyobb, globális kereskedelmi kapcsolatokkal és terjesztési infrastruktúrával rendelkező filmipar innovációját követi. Az angol (üzleti) recept egyszerűen nem illik össze a magyar alapanyagokkal.

Ebben a tekintetben a *Hidember* nemcsak ábrázolja, de szinte újraéli a reformkor, és személy szerint Széchenyi álmait és rémálmait, szembesül a mindenkor hídépítők hitével és démonaival. Széchenyit a film olyan emberként jellemzi, akit Anglia megfertőzött: elsősorban pazar lovaival, technikai találmányaival, ipari és közlekedési infrastruktúrájával, másodsorban pedig a büszkeséggel teli polgári miliójával, csendes forradalomként aposztrofált megfontolt és folyamatos reformpolitikájával. Ez a hangsúlyeltolódás problémásabb, mint elsőre tűnik, különösen annak tudatában, hogy Széchenyit leginkább a fontolva haladás szellemét zászlajára tűző politikai intézményrend nyugtázza le, azt tekinti a magyar polgárosodás mintájának. Sajnálatos módon Széchenyi Anglia iránti rajongását a film inkább a gépek és újítások, semmint a hosszú távú társadalmi béke és modernizáció iránti elkötelezettség vonatkozásában rajzolja meg, portréjában kissé háttérbe szorul az a vonás, amit Gerő András is kiemel: „magyarsága abban állt, hogy nem egyszerűen importálni akart Nyugatról, hanem honosítani; nem szolgálta másolni, hanem meggyökereztetni. És ez nem utólagos nézőpont, hanem immanens szempont a korszakban”. (Mihancsik 9)

Széchenyi a nemzet felvirágoztatásáról szóló politikai víziója komplexebb annál, amit egy kétórás film dramaturgiája elbír, habár ez a vízió sokkal több tanúsággal/tanulsággal szolgálna az utókor számára, mint amivel a történet egyébként szolgál. A *Hidember* központi motívuma – a *pitch* – Bereményi szavaival a következő: „a fiatal arisztokrata felelőssé válik, a felelősség örültjévé válik, tehát mániákusan felelős lesz”. (Debreceni kerekasztal) A felelősségbe beleörülő emberként ábrázolt Széchenyi ikerfigurája a rendező életművében *A tanítványokból* lehetne Teleki Pál. Közel egy évszázad választja el egymástól a két férfit, de mindkettőjük esetében a beszűkült politikai-társadalmi mozgástér vezet a tragédiához: Teleki öngyilkosságához, Széchenyi örületéhez. Árulkodó tény, hogy a magyar történelem arisztokratikus reformereit olyan hősöknek látja az utókor, akiknek sorsát a társadalmi megosztottság felszámolhatatlanságával szembeni tehetetlenség teszi tragikussá. A Teleki-portréban már elemzett dzsentri- és kalmárszemléletről fentebb volt már szó. A reformkor kontextusában is relevánsnak tűnik ez a konfliktus, hiszen nincs Széchenyi Kossuth nélkül, a nemzetépítő a népvezér, az arisztokrata(-kalmár)a dzsentri nélkül. Kossuth a tömegpolitika vezéregyénisége, szenvedélyeket lovagol meg, stratégiája a szópompákkal lelkesítés és toborzás, érvényesülési terepe a politikai szféra, melynek belső

dinamikáját Széchenyi – az akadémiai beszédében és a *Kelet népe* című röpiratban foglaltak alapján – mélyrehatóan ismeri, és amelytől megpróbálja magát távol tartani. Bereményi maga is kiemeli a két államférfi személyiségét és politikai stílusát érintő különbségeket: „[Széchenyi] nem szónokolt olyan ragyogóan, mint Kossuth. Nem szerepelt olyan jól a tömeg előtt. Míg Kossuth bízott a nyilvánosság erejében, tudta, hogy hamarosan a tömegé lesz a főszerep. És ahogyan »tömegesedett« a politika, Kossuth vette át tőle a vezető szerepet. *Széchenyi arisztokrata, Kossuth dzscentri.*” (kiemelés tőlem, Székely 15-16). Sajnos ez a különbségtétel, vagyis a két alak értékrendbeli konfliktusa egy interjúban kerül megfogalmazásra, a filmből nem kapunk elemző támpontokat ellentétük megértésére, sőt arra sem, miért tartja Kossuthot Széchenyi veszélyes idealistának, a politikai befolyását és hatalmát a nemzet érdekeivel szemben használó, a tömegeket illúziókba ringató, és a tömegpszichológia eszközeit intuitív módon használva az embereket saját igazára feleskető alaknak. Végző soron a film nem tárja fel a reformkor tétjét és a polgárosodás két, egymással összeegyeztethetetlen alternatíváját, avagy Bereményi olvasatában az arisztokrata- és a dzscentri-lét kibékíthetlenségét. Azért nevezheti Szilágyi Ákos az „Éljen a nemzet!” típusú szlogeneket kiüresedettnek, mert annak (az úrnek) a helyén állnak, ahol részletes elemzésekben, művészi allegóriákban, vagy más formában arról kellene beszélni, ami a felelősséget örületessé tette. Általánosságban a nemzet iránti felelősségről beszélni azért szemfényvesztő, mert egységesnek tételez valamit, ami nem az, és amelynek épphogy a megosztottsága teszi örületessé a felelősséget.

A két irányzat és történelmi személy közötti különbségtétel nagy hangsúllyal bír a történettudományos diskurzusban, melytől a *Hídember* eltérhet, és úgy tűnik, el is tér. A cselekmény a megfontolt modernizációs programjának tulajdonképpeni kudarcát elismerő Széchenyit a forradalom nyílt támogatójaként, a kossuthi hagyomány tükrében ábrázolja. Ez a kijelentés még akkor is legitim, ha Széchenyi és Kossuth személyes ellentétei a végkifejlethez közeledve sem tűnnek el, ezt a filmben is megidézett és közlekedési minisztersége idejére datált – a közelgő nemzethalál vízióját taglaló – naplóbejegyzései egyértelműsítik. A gróf halálát ugyanakkor vértanúsággként és mártírhalálként ábrázolja Bereményi, hisz a történelmi konszenzussal ellentétben nem öngyilkossággként, hanem politikai gyilkossággként idézi fel az 1860. március 3.-i eseményeket. Egyértelműen azt sugallja, hogy Széchenyi a bécsi udvar, mint idegen hatalom áldozata, az a megalkuvásra képtelen, a kossuthi nemzeteszményhez hű forradalmár, akit a film zárójelenetében össznépi gyász mellett kísérik utolsó útjára. Karl Clam-Martinitz, fiatalkori barátjának majd későbbi ellenlábásának jelenléte a szertartáson pontosan jelzi, hogy Széchenyi az új egységbe kovácsolódott nemzet (a Nemzet) halottja. A temetési menet pátosszal teli, monumentalista ábrázolásában végleg eltűnni látszanak a különbségek és konfliktusok, nincsenek dzsentrik és kalmárok, arisztokraták és parasztok. A legnagyobb magyar utolsó útja így válik a nemzeti öntudatában megerősödött társadalom közös jövő felé vezető első útjává: a gyászmenet diadalmenetté.

Térjünk egy pillanatig vissza ahhoz a jelenethez, amikor Seilern Crescence, a gróf felesége pesti házukba látogat a forradalom alatt és titkon beleolvassza Széchenyi naplójába, mely komor hangvételével tökéletes ellentéte a neki írt optimista-lelkes leveleknek és személyes beszélgetéseiknek. A jelenetben Széchenyi egy tudathasadtt, saját magától megcsömörlött, az optimizmust tettető közszereplő álarc mögött személyes démonoktól szenvedő ember benyomását kelti. A nemzethalált vizionáló bejegyzések a film dramaturgiai koncepciójában a gróf közelgő mentális összeomlását készítik elő. Véleményem szerint Széchenyi politikai identitásának a kontextusában is értelmezhetőek lettek volna ezek a lelkiismereti válságról tanúskodó, önmarcanogoló gondolatok. Tévedés-e azt állítani, hogy talán ezekben a naplóbejegyzésekben ébred rá arra, hogy a márciusi események egy előkészítetlen, az ország geopolitikai helyzetét félreértő, a nemzeti kisebbségek helyzetét pedig félrekezelő (nemzet)politikát szabadítottak az országra? Hogy hiba, sőt felelőtlenség volt lemondania a megfontolt reformpolitikáról? Hogy rosszul mérte fel a helyzetet, és akaratán kívül hozott pusztulást a nemzetre? Ezeket a gróf alakjának lényegét megragadó kérdéseknek tartom. Számomra a jelenetben a nemzeti identitás mai napig érvényes hasadtsága, a mindig csak identitásválságként megélhető magyarságtudat problémája sejlik fel. Számomra ez is része Széchenyi máig érvényes örökségének. A film persze nem kínál teret egy ilyesfajta pesszimista olvasatnak, ehelyett az optimista olvasat – Széchenyi és Kossuth nemzetképének kibékíthetősége – mellett teszi le a voksát, és burkoltan a nemzeti autonómia eszményének sértetlensége mellett megvalósuló társadalmi és gazdasági modernizáció vízióját fogalmazza meg. A 2000-es évek politikai és társadalmi valóságának ismeretében megállapíthatjuk, hogy ez a vízió beteljesítetlen marad.

A *Hidember* Bereményi Géza egyre bővülő életművének fontos darabja, de mégsem tekinthető a korábbi motívumokat és felismeréseket szintetizáló központi műnek. Sőt talán elhomályosulnak benne a rendező történelemszemléletének progresszívebb vetületei, mindenekelőtt a múlt társadalmi attitűdökben, mentalitásokban és konfliktusokban való feltárásának az igénye, valamint azoknak a szemtanú-pozícióknak a kidolgozása, amelyek a múltbeli események nézőjében megerősítik a jelen iránti tudatosságot és ezzel párhuzamosan a múlt önvizsgálatra és önismertre ösztönző szemtanúságával a jelen megértésének a felelősségét hangsúlyozzák. Ilyen ösztönzésekre a szerzői film is képes, de a fentebbiek tanúsága szerint a műfajfilm is. Bereményi hídverő, olyan hidak tervezője, melyek nem mindig oda vezetnek, ahová eredetileg szánták őket, de amelyek még akkor is hidak, ha útvesztők: a mi hídjaink, a mi útvesztőink.

### Felhasznált irodalom

- Ardai Zoltán: Kifosztott szemfényvesztők (A turné). *Filmvilág* 1993/11, 48–49.
- Hock Bea: Hídemberné, aki maga hidat nem épít. A magyar mozi esete a nőekkel az utóbbi 60 évben. *Eszmélet* 19.2 (2007 tavasz). 81–101.
- Kovács András Bálint: Nyolcvanas évek: a romlás virágai. In. *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002.
- Lengyel László: Temetés és vásár (A tömeg nyelve). *Filmvilág* 1996/12, 8–11.
- Mihancsik Zsófia: A leggyengébb láncszemek (Beszélgetés A Hídemberről Erdődy Gábor és Gerő András történésszel). *Filmvilág* 2002/06: 8–11.
- Muhi Klára: A jövő bevillan (Beszélgetés Bereményi Gézával). *Filmvilág* 2006/12, 6–8.
- Schubert Gusztáv. Langyforgató (Beszélgetés Bereményi Gézával). *Filmvilág* 1997/2, 4–5.
- Székely Gabriella: A Széchenyi terve (Beszélgetés Bereményi Gézával). *Filmvilág* 2000/9, 14–16.
- Szilágyi Ákos: Hajrá, oroszok! (Történelmi kultuszfilmek). *Filmvilág* 2002/06, 12–14.
- Varga Balázs: Kétfelé húzó év. *Beszélő* (1999 október), 167–169.
- Váradai Júlia: Magyar útifilm (Beszélgetés Bereményi Gézával). *Filmvilág* 1993/03, 4–7.