



Hogyan semmizte ki a reprezentatív funkciót a Petőfi-filmeket?

„I am the people”

Bede Zsolt

Petőfi, a pánk

A helység kalapácsa – Metál verzió címmel elsőként 2007-ben töltötték fel a YouTube videómegosztó platformra azt a webkettes alkotást, amely a Petőfi Sándor klasszikus vígeposzából készült 1965-ös tévéfilmet modernizálja.¹ A kocsmai izmozás dionüszoszi jeleneténél a szerzők az eredeti hangsávot elnémították és a Trivium metálzenekar *Rain* című számával helyettesítették, majd vágásokkal és képlassításokkal gondoskodtak arról, hogy Matt Heafy visítozása illeszkedjen Major Tamás és Agárdy Gábor szájmozgásához a képen, miközben a bomlott cimbalom kifogástalanul klimpirozza a hardcore tempót. A csárdai haddelhadd ilyenfajta újrafogalmazását, ahol a pogózással induló koncert diszkóverekedésbe torkollik, a domináns értelmezési kánon alighanem Petőfi emlékének meggyalázásaként, sőt egyenesen a „szent költő” blaszfémiajaként fogná fel. Holott a remix éppen parodisztikus megközelítésével nagyon is méltó Petőfi szelleméhez: már maga az eredeti mű is remix, az eposz normarendszerének kifordítása, mely a nyelvezet, a pátosz kifigurázásával, a hősiesség lefokozásával rontott neki egy karót nyelt romantikus beszédmód torkának.²

A Petőfi-filmek univerzumában azonban korántsem ez a szemléletmód az uralkodó, hanem sokkal inkább az, amit a *Petőfi* (1981) című hatrészes tévéfilmsorozatnak még a főcím előtti nyitójelenetében – egyfajta előszóként – látunk. Ebben Metternich herceg szilveszter éjjelén kihívja Latourt a szabadba, hogy nézzék meg a csillagokat, majd közli vele, hogy „van a levegőben valami csoda”. Minthogy Horváth Ádám

¹ A videó elérhetősége: <https://www.youtube.com/watch?v=hcrmxXoH3Po> (a hozzáférés dátuma: 2022. október 26.)

² A 2023-as Petőfi-évben, a költő születésének kétszázadik évfordulójára ismét készül egy filmadaptáció *A helység kalapácsából*, amely hasonlóképpen modernizálja és a western anakronisztikus mintáival frissíti az eredeti hőseposzt, legalábbis az alapján, amit e tanulmány írása idején már napvilágra került előzetesekből sejteni lehet. Nagy különbség van azonban abban, hogy itt nem hétköznapi „felhasználók” által előállított tartalomról, hanem az aktuális kormányzat által támogatott filmről van szó, melyben a hatalom a gyenge erőforrásokkal rendelkezők munkamódszerét sajátítja ki. Vagy ahogyan azt Lev Manovich az intézményesült struktúráknak a web 2.0-re adott válasza kapcsán Michel de Certeau kulcsfogalmait alkalmazva megfogalmazta: „Ezek a stratégiák utánozzák az emberek olyan taktikáit, mint a brikolázs, az újrendezés és a remix. Más szavakkal: a taktikák logikája a stratégiák logikájává vált.” Vö.: Lev Manovich: *A mindennapi (médi)élet gyakorlata*, ford. Mátýus Imre, in Apertúra, 2011/tavaszi. <https://www.apertura.hu/2011/tavaszi/manovich-mindennapi-mediaelet-gyakorlata/> (a hozzáférés dátuma: 2022. október 26.)

rendezése a jelenetet ezt követően közvetlenül Petőfi születésével köti össze, a film a költő emlékezetét rögvest a kultikus beszédmód körébe vonja, ahol a szakrális jelrendszer (újév, csillag, csoda) és a prófécia („van a levegőben valami”) keresztény konnotációkat idéz. Metternich csillagjósoként való bemutatása a napkeleti bölcsek újszövetségi történetét írja újra (Mt 2,1–12), miszerint azok egy csillagot követve megjövendölték a Megváltó megszületését, akiből egyszer majd a nép pásztorja lesz. A filmsorozat ezáltal Petőfit új Krisztusként, nemzeti messiásként állítja elénk, ami továbbörökíti az irodalmi kultuszt meghatározó váteszi költőhagyományt.³

A tévéfilm bibliai analógiája egyáltalán nem társtalan. Arany Petőfihez írt üdvözlőversében „üstököshöz” hasonlította barátja levelét, Erdélyi János „futócsillagnak” és „meteornak” nevezte a költő rövid pályáját, Harsányi Zsolt 1933-ban napvilágot látott regényes Petőfi-életrajzának *Az üstökös* címet adta, Kacziány Géza Petőfi születését egyenesen jézusi minták alapján írta meg, míg Illyés Gyulának a tendenciózusan a népi hangsúlyozó Petőfi-„életrajza” (inkább regénye) – bár ellentmondásos vallási előképet alkalmazva – a filmhez hasonlóan köti egybe az osztrák kancellár és a költő párhuzamos történeteit („És mit gondolhatott Metternich, akit az öregek is, a fiatalok is csaknem kivétel nélkül röviden Európa sátánjának tartottak?”).⁴ Az üdvtörténeti asszociációkat a self-marketingben sohasem rest Petőfi maga is táplálta,⁵ hiszen egyrészt rájátszott január elsejei állítólagos születésének új időszámítást, szakrális időt jelölő ünnepére, másrészt pedig az új esztendő kezdetét *Az apostol* című elbeszélő költeményében saját ateregőjének születésével mitizálta, akit történetesen Szilveszternek hívnak. A *Petőfi*-filmsorozat nyitánya sűrítetten, metonimikusan mutatja a költő emlékezetének korlátozó kereteit, nevezetesen azt, hogy Petőfit mint apafigurát, a nemzet reprezentánsát szinte csak kultikus magasságokba emelve lehetett filmen megjeleníteni, és minden más tiszteletlenségnek vagy a filmkritikák folyton visszatérő retorikája szerint „nem méltó” ábrázolásnak minősült.

Önmagában beszédes, hogy Petőfi-filmek az egész magyar filmtörténet során jellemző módon akkor készültek, amikor a költő születésének és az 1848-as forradalomnak az évfordulója közeledett, azaz ezek a filmek elsősorban nem esztétikai funkcióval bírtak, hanem rituális eseményekbe ágyazódtak, melyek a vallási szertartás alkalomhoz kötött cselekvéssoraikat hagyományozták tovább. Különösen az 1922–23-as évben, és még inkább 1973 körül szaporodtak meg a Petőfi-filmek, ebből a szempontból a 2023-as Petőfi-bicentenárium sem jelent törést. De ugyancsak évfordulós film az 1953-ban bemutatott *Föltámadott a tenger*, noha nemhogy befejezni, de még csak elkezdni sem sikerült egy reprezentatív filmet a forradalom és a szabadságharc százéves jubileumára, így tolódtott át a filmepezés a költő születésének 130. évfordulójára.

A „Petőfi-film” gyűjtőfogalmán belül célszerű két kategóriát elkülöníteni. Egyrészt a Petőfiről szóló többé-kevésbé életrajzi filmeket, másrészt pedig Petőfi művei-

³ A magyar irodalmat meghatározó felhatalmazás vallási analógiáihoz például: Dávidházi Péter: „És ki adta néked ezt a hatalmat?”, in Uő: *Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára*. Argumentum, Budapest, 1998. 9–26.

⁴ Erdélyi János: *Petőfi Sándor*, in Erdélyi János: *Válogatott művei*. Szerk. T. Erdélyi Ilona. Szépirodalmi, Budapest, 1986. 358; Kacziány Géza: *Petőfiről és mestereiről*. (Petőfi könyvtár 18.) Kunossy, Szilágyi és Társa, Budapest, 1909. 16; Illyés Gyula: *Petőfi Sándor*, Kortárs, Budapest, 2002. 9.

⁵ Petőfi marketingszemponú újraértelmezéséhez: Margócsy István: *Petőfi Sándor*, Korona, Budapest, 1999.

nek filmes adaptációit, bár – mint majd a későbbiekben rámutatok – a két csoport sokszor átfedésben van egymással. Az elkészült filmek többsége az első csoportba tartozik, ami egyrészt azzal magyarázható, hogy a kultikus megközelítéshez (és a legendaképzéshez) elsősorban a költő személye – különösen pedig a születés és a halál egyaránt bizonytalan ideje és körülménye – szükséges, másrészt pedig azzal indokolható, hogy az életmű döntő része rövid terjedelmű költemény, melyek filmes feldolgozásával kevésbé lehetséges az elképzelt közösségi identitás működtetésének feltételét, a nemzeti nagyelbeszélést biztosítani.⁶ Az életrajzi filmek ezért gyakorta a történelmi filmek műfaja felé kacsintanak, ami logikus, elvégre Petőfi Sándor nem egyszerű költőként, hanem a magyar nemzet megtestesítőjeként kanonizálódott. Az életrajzi-történelmi film ezen kategóriájába a következő művek sorolhatók: *Petőfi* (Deésy Alfréd, 1922), *Szeptember végén* (Zsabka Kálmán, 1942), *Föltámadott a tenger* (Nádasdy Kálmán, Ranódy László, Szemes Mihály, 1953), *Kihunyt egy csillag* (Lakatos Vince, 1961), *Kereszűk Petőfit* (Zolnay Pál, 1972), *Petőfi '73* (Kardos Ferenc, 1973), *Szeptember végén* (Mészáros Márta, 1973), *Segesvár* (Lányi András, 1975), *A sas meg a sasfiók* (Hajdufy Miklós, 1976), *Az ünnepelt* (Hintsch György, 1978), *Petőfi* (Horváth Ádám, 1981), *Mécsfény* (Horváth Ádám, 1986). A filmadaptációkon belül az elbeszélő költeményekből a legtöbbször, három (és fél) alkalommal a *János vitéz*t dolgozták át filmre (Illés Jenő, 1916; Deésy Alfrédnak az 1916-os filmet újrafelhasználó filmszkeccs-változata, 1924; Gaál Béla, 1939; Jankovics Marcell, 1973), de nem ez volt a legkorábbi adaptáció, hanem *Az apostol* (Aczél Pál, 1916), melyet előbb a *Bolond Istók* (Deésy Alfréd, 1922), majd hosszú szünet után *A helység kalapácsa* (Zsurzs Éva, 1965), és újabb pauzával *Az apostol* rendszerváltáskori feldolgozása (Balogh Zsolt, 1991) követett. Az adaptációk másik alcsoportját a versfilmek képezik: *Petőfi-dalciklus* (Janovics Jenő, 1916, 1918-ban kiegészült az 1917-es *A csaplárné a betyárt szerette* című rövidfilmmel), *Megy a juhász számaron* (Olcsai Kiss Zoltán, 1948), *Utazás az Alföldön* (Tarr Béla, 1995), *Cipruslombok* (Szilasi Larion, 2015), *A bilincs* (Farkas Bianka, 2017).

A továbbiakban amellettt érvelek, hogy a fentiekben listázott Petőfi-filmek döntő többségét politikai-társadalmi érdekek mozgatták, és a művek reprezentatív funkciója egy, a XX. században már anakronisztikusnak tűnő művészetfogalmat követett. Ráadásul még az a csekély számú alkotás sem kérdőjelezte meg Petőfi Sándor eszményképként való felfogását, melyek alternatív szövegekkel szembeszegültek az uralkodó ábrázolásmódokkal.

Élt, él, élni fog

Vallási ősminták alapján a Petőfi-kultusz működtetését alapvetően megkönnyítette a halál – és az eltűnés körülményeinek bizonytalansága –, mert a halál eleve kanonizál. A film médiumán belül paradox módon főként a költő születésének évfordulóin került terítékre a halál kérdése, 1923-ban, 1943-ban és 1973-ban is, melynek során az évforduló szükségszerűen a megelevenítés, a feltámadás és az újjászületés apokrif eszkatológiájával kapcsolódott össze. André Bazin *A fénykép ontológiája* című klasszikus cikkében az egyiptomi múmiához hasonlítja a filmet, mely örökkévalóvá teszi az elmúlt időt, a halottat élővé varázsolja, „így mintegy a változások bebalzsamozott

⁶ A nemzeti nagyelbeszélés fogalmához: Dávidházi Péter: *A nemzeti nagyelbeszélés újjászületése. A narratív identitás műfajváandorlása irodalomtól tudományig*, in Alföld, 1998/2. 61–77.

múmiájává válik”.⁷ A film azon „mágikus” képessége, hogy – még ha alakmások (színeszek) formájában is – úgyszólván életre kelti Petőfit, a jubileumok ciklikusan ismétlődő ünnepi, mitikus idejével a költő alakját feltámasztja a halálból, folytonosan jelenvalóvá, halhatatlanná teszi.

A Petőfi-filmek ezen funkciója már a legelső életrajzi filmben megfigyelhető, amely egyúttal tanulságos illusztrációja a Petőfi emléke fölötti marakodás nemzeti sportjának, a „kié Petőfi” kisajátító gyakorlatainak.⁸ Az aktuális kormányzat Petőfi születésének centenáriumát nagyszabású filmmel igyekezett megünnepelni. Csak-hogy Pekár Gyula, a vallás- és közoktatásügyi minisztérium államtitkára szerénytelenséggel nem vádolható módon saját magát látta a legalkalmasabbnak a forgatókönyv megírására, miközben azzal a filmsztálynak már a Petőfi Társaságot bízta meg.⁹ Mivel Pekár akkoriban a Petőfi Társaság elnöke is volt, illő abszurditással magánérdekei hivatali és civil szerepével kerültek ellentmondásba, amit az államtitkársági tisztségéből való 1921. júniusi távozása oldott fel (de végül ő szónokolt Petőfi feltámasztásáról a politikai erőszakkal kísért 1923. március 15-i hivatalos ünnepi megemlékezésen).¹⁰ Ezt követően Sas Ede kapta meg a lehetőséget a forgatókönyvre, melyből a külön az erre a célra alapított Petőfi Filmvállalat Hevesi Sándor művészeti irányítása mellett Deésy Alfréd rendezésében *Petőfi* (1922) címmel készített játékfilmet. A film „bebalzsamozó” funkcióját mutatja, hogy a Színházi Élet Petőfi mozivásznon való képi meglevenedését a húszas évekre lehanyatló magyar film krisztusi feltámasztásával kapcsolta össze, miszerint „az immár esztendőök óta szunnyadó magyar filmgyártás ebbe a feltámasztásába a magyar faj minden izzó hazafiasságát, földjének sajtáságos festői szépségét, népének rajongó lelkét akarta volna belevinni”.¹¹ A Film-újság szerint az elkészült játékfilm „az irodalomtörténet egy márványnál és ércnél maradandóbb megörökítése, mert mindig újból és újból meglevenedő, életrekelő emléke a halhatatlan, az egy Petőfinknek”.¹² Maguk az alkotók is többször az elragadtatottság hangján nyilatkoztak a filmről. Az ellentétképzés taktikáját alkalmazva, a szórakoztató filmekkel szembeállítva „komoly”, irodalmi filmként és „szintiszta poézisként” identifikálták, mint amely – Sas szerint – „az üres, idegtépő szenzációk, a lelketlen, szellemtelen, higvelejű ponyvaregények” antitézise lesz (Sas e retorikával voltaképpen a „szennyfilmnek” nevezett szórakoztató filmet írta körül), Deésy pedig „kegyelettel igyeksz[ik] az akkori nagy idők szellemét életre kelteni”.¹³

Petőfi kultikus megközelítését nemcsak a vallási retorikával átítatott patetikus hang és az alacsony regiszter párosítása, valamint az jelzi, hogy a filmben az életre keltés szándékával a költő metonimikus közelségét, auráját érzékeltetve felhasználtak

⁷ André Bazin: *A fénykép ontológiája*, ford. Baróti Dezső, in Uő: *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, szerk. Zalán Vince, Osiris, Budapest, 1995. 22.

⁸ Petőfi kisajátításaihoz lásd: Dávidházi Péter: *A hatalom eredetmondái Petőfi utóéletében*, in Uő: *Per passivam resistentiam*, 174–206.

⁹ [n. n.]: *A filmcenzúra nem tartotta alkalmasnak a Petőfi-filmet a költő emlékének megünnepelésére*, in Pesti Napló, 1922. december 28. 2.

¹⁰ Pekár Gyula: *Ünnepi beszéd*, in Margócsy István: *Jöjjön el a te országod... Petőfi Sándor politikai utóéletének dokumentumaiból*, Szabad Tér, Budapest, 1988. 128–135.

¹¹ (forró): *Petőfi élete és halála filmen*, in Színházi Élet, 1922/52. 72.

¹² S. L.: *Petőfi Sándor filmen*, in Film-újság, 1922/3. 1.

¹³ [n. n.]: *Készül a Petőfi film*, in Színházi Élet, 1922/36. 39. 40.; [n. n.]: *A Petőfi-film főszereplői és rendezője*, in Színházi Élet, 1922/37. 37.

valódi kéziratokat és relikviákat is (az ereklyegyűjtés kifejezetten a kultusz ismérve), hanem a film bemutatásának szertartásossága is. Közéleti eseménynek számított a film premierje 1922. december 19-én, Budapest legimpozánsabb, a kőszínházak belső tereivel vetélkedő mozipalotájában, az Omniában, ahol megjelentek politikusok (Horthy Miklós kormányzó, Albrecht főherceg és felesége, Apponyi Albert), egyházi méltóságok (a pápai nuncius, püspökök), a művészvilág képviselői, a Petőfi és a Kisfaludy Társaság tagjai.¹⁴ Habermasi terminussal szólva, ezeket a „representatív nyilvánosság” körébe sorolható kommunikatív cselekvéseket azonban megzavarta a film körüli második botrány, nevezetesen az, hogy a filmcenzúra eredetileg nem akarta engedélyezni a film bemutatását, mivel az „nem teljesen méltó Petőfi nagyságához”: kifogásolták például, hogy a filmben túlteng a szerelem és a bor témája, a költőt pedig kocsmai mulatózások közepette ábrázolja.¹⁵ Bár az alkotás nem maradt fenn, a leírások szerint a film azzal kezdődik, hogy Arany János értesül barátja haláláról, és víziókban idézi fel Petőfi életének főbb állomásait, melyeket a rendező négy nőalak (Hrúz Mária, Csapó Etelka, Szendrey Júlia, az allegorikus Hungária) köré rendez, és amelyre utóbb Keresztury Dezső irodalomtörténész is úgy emlékezett vissza, hogy „mint lidércnyomásos álom rémlett fel emlékeimben az a szerencsétlen Petőfi-film” a „rendezés ízléstelensége” miatt.¹⁶

Hiába tehát az ambiciózus ötlet, a kormányzati megbízás és pénzügyi háttér, a reprezentatív szándék, a neves színészek alkalmazása (Petőfit Uray Tivadar, Szendrey Júliát Bajor Gizi alakította), a filmpozszi törekvést sejtető grandiózus külsőségek (március 15-e újrájátszása a Nemzeti Múzeum lépcsőin, a segesvári csata ezer fős statisztával való leforgatása), a bemutatás ünnepélyes keretei, a Petőfiről szóló első életrajzi film nem volt képes betölteni önmagán többszörösen túlmutató hivatását. Ezt tetézte a harmadik skandalum, mely szerint „hazafias és nemzetnevelő” okokból ugyan a *Petőfit* valamennyi mozgóképszínház köteles volt a műsorára tűzni, egyes mozik azonban – mint a Royal Apollo – tiltakoztak ez ellen, mivel már telítve volt a programjuk.¹⁷ A kereskedelmi érdek tehát kiszorította a magasztos eszmét, az pedig, hogy pontosan egy évfordulós film bemutatása nem fért be a műsorba, szinte kegyeltsértésként hathatott. Ha a botrányok sorában ez nem lett volna elég, hab volt a tortán az a szerzői jogi per, amely két Petőfi-film körül keletkezett. Néhány nappal a díszbemutató után derült ki ugyanis, hogy Sas Ede másik forgatókönyvéből Deésy Alfréd rendezett egy második Petőfi-filmet is, nevezetesen a *Bolond Istókot*, ami miatt a Petőfi Filmvállalat a megfilmesítési monopóliumára hivatkozva kérte a film kópiáinak lefoglalását, de a keresetet a bíróság azon az alapon elutasította, hogy közérdek minél több Petőfi-film gyártása.¹⁸

A Petőfiről szóló életrajzi film körüli sorozatos botrányok eminensen hozták felszínre a Petőfi-emlékezetet övező belső széthúzásokat, egy olyan évforduló kapcsán, melynek funkciója éppen a nemzeti egység szimbolikus demonstrálása lett volna. A film nemcsak a versengés (pontosabban a kirekesztés), a kisajátítás, a megkettőződés,

¹⁴ [n. n.]: *A Petőfi-film díszbemutatója*, in *Nemzeti Ujság*, 1922. december 20. 12.

¹⁵ [n. n.]: *A filmcenzúra nem tartotta alkalmasnak...*

¹⁶ [n. n.]: *Készül a Petőfi film...*; László Anna: *Hevesi Sándor és a filmművészet*, in *Filmvilág*, 1959/5. 32.; [n. n.]: *Bajor Gizi és a film*, in *Film, Színház, Muzsika*. 1978/18. 10.

¹⁷ [n. n.]: *A filmcenzúra nem tartotta alkalmasnak...*

¹⁸ [n. n.]: 1923, in *Jövő*, 1923. január 3. 5.; [n. n.]: *A két Petőfi-film harca*, in *Jövő*, 1923. január 5. 9.

a kulturális misszió magánérdekeknek és üzleti szempontoknak való alárendelése miatt nem tudta betölteni reprezentatív funkcióját, hanem azért sem, mert a kritikai befogadás szerint a film kvalitásai sem ütötték meg a „méltó” ábrázolás mércéjét. A megosztottságot csak megkoronázta a Horthy-rendszerrel szemben álló *Jövő* című bécsi emigráns lap láthatóan kárörvendő hangvétele, amely a *Petőfit* „kurzusfilmnek” nevezte, és azon köszörülte a nyelvét, hogy a hatalomnak a „hazafias és nemzetnevelő cézzal készített propaganda-kulturfilmekkel kétszeresen peche van.”¹⁹

Hasonlóképpen reprezentatív alkotásnak szánták 1953-ban a *Föltámadott a tengert*, amely azonban gátlástalan történelmi hamisításai, ideologikus megközelítése és tendenciózusan kiválogatott narratív elemei okán egy másik kurzusfilmet eredményezett, csak éppen az ellentétes politikai oldalról. A Rákosi-korszak az 1848-49-es forradalom és szabadságharc emlékéét grandiózus történelmi filmeppel igyekezett megünnepelni, oly módon azonban, hogy abban saját eredetmondáját elmesélve hatalmát a múlt felől legitimálja. A film elvileg Illyés Gyula *Két férfi* című regényének adaptációja, de a kommunista hatalom képviselői, különösen pedig a korábban Petőfiről könyvet is író Révay József, a sztálinista kultúrpolitika irányítója olyan mértékben idomították az irodalmi forgatókönyvet az ideologikus célokhoz, hogy a befejezett film hangsúlyai gyökeresen eltérnek az irodalmi műétől.²⁰ A forgatókönyvet hatalmi érdekekből szüntelenül változtatták, a politikai beavatkozások állandó súrlódásokhoz vezettek Illyéssel, mivel amíg a regény a szabadságharcot tárgyalta, és főhősnek Bem Józsefet tette meg, addig a film cselekménye a forradalom előkészítésével kezdődik, és Petőfit alárendelt szerepéből főhőssé emeli. A regényben nem szereplő újabb és újabb jeleneteket találtak ki, majd vágtak ki a filmből, még az 1953. április 30-án tartott díszbemutató után is (így kurtították meg a március 15-i jeleneteket). A kollektív rendezés kommunista eszméjéhez igazodva többen rendezték a filmet, de konfliktusforrást jelentett, hogy Révay kérésére a neves szovjet filmrendező, Vszevolod Pudovkin is beavatkozott a munkálatokba, főként a tablószerű csatajelenetek megtervezésénél (ami oda vezetett, hogy az egyik magyar rendező, Ranódy László pályája későbbi részén elfordult a történelmi témáktól). A tarthatatlan határidők miatt a *Föltámadott a tenger* nem készülhetett el a forradalom centenáriumára (az irodalmi forgatókönyvet is csak 1950 derekán kezdték el írni), így annak aktualitását Petőfi születésének 130 éves évfordulójára tolták.

Ahogy a csehek a Husz-trilógiában (*Husz János, Jan Žižka, Mindenki ellen*; 1954–1956) a cseh Révay, Zdeněk Nejedlý ideologikus alapvetése nyomán filmepozsban propagálták a „huszita marxizmus” bizarr terminusát, a magyar kommunista kultúrpolitika Petőfiből szocialista népi hőst igyekezett faragni, aki előzménye annak a politikai rendszernek, amelynek ezen üdvtörténeti logika szerint a Rákosi-rendszer a krisztusi beteljesítője. Ezt a célt szolgálták a film nyilvánvaló ferdítései és aktuális áthallásai. Azon túl, hogy továbbörökítette az „áruló Görgői” képét (noha akkorra a történettudomány Kosáry Domokos révén már revideálta ezt az álláspontot),²¹ a film az események reprezentációját és „szelektív észlelését” a kommunista ideológia szolgálatába állította, hogy azokat az osztályharc, a szegény nép és az urak

¹⁹ [n. n.]: *A kurzus Petőfi-filmje*, in *Jövő*, 1922. december 29. 5.

²⁰ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztiség. A magyar játékfilm története. 1945–1953*. Magyar Filmintézet, h. n. [Budapest], 1992. 198–211.

²¹ Kosáry Domokos: *A Görgey-kérdés és története*, Egyetemi Nyomda, Budapest, 1936.

antagonisztikus ellentéteként találja, középpontjában a plebejus Petőfi-képpel és a kitalált Hajdu Gyurka proto-proletár figurájával. Az osztrák elnyomást nyugati imperializmusként hangolták át, a schwechati csata jelenetére pedig azért volt szüksége a filmnek, hogy a megfutamodás osztályjellege alapján bizonyítsa: a népre lehet számítani, az urakra nem (ezáltal a Horthy-korszakra is mért egy csapást). Petőfit, korának Leninjét is ezért teszi meg a mű a csata egyik hangadójának (holott Petőfi a valóságban annyira volt jelen Schwechatnál, ahogyan Barguzinban), miközben a nemesi „osztályba” tartozó Görgei lovaskocsin menekül, a táborban hadifelszereléseket készítő kovácsok pedig a leendő munkáshatalom előfutárai. Révai egymást kizáró követelményeket támasztott, amikor egyik alkalommal az arisztokrácia és az egyház nem eléggé kritikus rajzát hiányolta, máskor viszont azt állította, hogy a nemesség nemcsak reakciós elemekből állt.²² Nem nehéz felismerni Rákosi/Sztálin apánk paternalizmusát Bem apó alakjában, aki a filmben kijelenti, hogy „a szegény nép sanyargatását nem tűröm”, legelő- és erdőadománya pedig az 1945-ös földosztás eredetmondájának elmesélése. A legnyilvánvalóbb áthallások és hazugságok azonban a szabadságharc bukásának ábrázolásánál fedezhetők fel, ahonnan egyszerűen kiradírozták az orosz bevonulást, nehogy a néző a szovjet megszállásra asszociáljon (a győzelemmel való befejezést Pudovkin javasolta). Sőt a végső változat teljesen kifordítja a történelmi tényeket, amikor a sokféle katona láttán Bem „valóságos nemzetköziségéről”, azaz a szocialista internacionalizmus előtörténetéről beszél, és bár a magyarokhoz dezertáló orosz katona, Guszev kapitány kitalált személye nem került be a filmbe, mégis a regényt ismerő korabeli néző számára – bravúros logikai csavarral – a szovjet–magyar barátság előképére utalt a zárójelenet.²³ Így aztán a *Föltámadott a tenger* nem is annyira múltfilm, sokkal inkább az akkori jelen nárcisztikus genealógiája.

Ahogyan az 1922-es film esetében, ezúttal is premier előtti díszbemutató keretében tapsolták meg a kedves vezetők az önmaguk apoteózisaként felfogható interpretációt, hogy feudális udvartartás keretében „nem a népért, hanem a nép »előtt« reprezentálják uralmukat”.²⁴ A Városi (éppen ettől az évtől: Erkel) Színházban Dobi István, az Elnöki Tanács elnöke, Nagy Imre miniszterelnök-helyettes, számos miniszter, Kiszeljov szovjet nagykövet mellett a baráti országok nagykövetei, Kossuth-díjasok, művészek és tudósok mellett „élenjáró dolgozók” a páholy magasából üzenték meg, hogy a víz az úr.²⁵ Az előadás rituáléja – a vetítés előtt a *Föltámadott a tenger* című költemény elszavalása, ünnepi szónoklat – a film képviseleti és értelemgondozó igényeit mutatja. A korabeli kritikák közül a párt központi lapjának, a *Szabad Népek*nek a kritikusa, a később Petőfi-életrajzot író Fekete Sándor nem kevés cinizmussal magasztalta a valójában alternatív történelmet építő film állítólagos hitelességét, miszerint a „régii iskolákban hamisan, elferdítve ismerték meg az 1848-as forradalom történetét”,

²² Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztség*, 210. Lányi András: „Százerek fénylő arcára kiül a jogos nemzeti büszkeség”, in Holmi, 1990/3. 293.

²³ Vörös Boldizsár: *Történelemhamisítás és politikai propaganda. Illés Béla elmeszüleményei a magyar szabadságküzdelmek orosz támogatásáról*, Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet, Budapest, 2014. 204–206.

²⁴ Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, ford. Endreffy Zoltán. Osiris, Budapest, 1993. 58.

²⁵ [n. n.]: *Bemutatták a „Föltámadott a tenger” című magyar filmet*, in Magyar Nemzet, 1953. április 28. 5.

most viszont „feltáru a forradalom és szabadságharc igazi története”.²⁶ A kritikában az „arra tanít” népnevelő formulájának folyamatos ismételtetése közepette logikai tornászmutatvány kellett ahhoz is, hogy a Hajdu Gyurka által megtestesített elnyomott nép uraik elleni lázadását összeegyeztesse az államhatalom feltétlen követésével, mivel a szerző úgy okosítja az olvasót, hogy a nép azért mégse legyen annyira öntudatos, hanem „a nép megingathatatlanul követi azokat a vezetőket, akik valóban a népet szolgálják, akik egyek a néppel”. Mindazonáltal az önigazoló ideológiai feladatokon túl már a korabeli recepció is szakmailag elhibázottnak tekintette a filmet, mint amelyben „Petőfi ábrázolása nem méltó a költő és népvezér jelentőségéhez”, mert az őt játszó Görbe János szerepét „nem éli”, és „van benne valami színpadiasság”.²⁷ A *Föltámadott a tenger* esetében is csorbát szenvedett tehát a reprezentativitás.

Ugyancsak minőségi problémák miatt bírálta a kritikák a harmadik nagyszabású életrajzi filmet, a Kádár-korszakban készült *Petőfi* című hatrészes tévéfilmsorozatot. Amíg formatörténeti szempontból a *Föltámadott a tenger* az 1960-as évek történelmi szuperprodukciói, az *Egri csillagok* (1968) mellett a Jókai-adaptációk grandiózus kosztümös filmjei előtt egyengette a talajt,²⁸ a gazdasági válság miatt az 1970-es évektől a filmpozsok helyét a *low-fi* tévéfilmek vették át. Horváth Ádám rendezése tehát nem nagy költségvetésével vagy lenyűgöző díszleteivel reprezentatív, hanem azáltal, hogy egyórás epizódokban a születéstől a halálig „szabályos” életrajzi filmet alkot, enciklopédikus teljességgel és részletességgel. Pontosan ez a szabályosság lesz majd a bírálatok gúnyolódásának céltáblája, vagyis az, hogy a sorozat hűen követi az életrajzot, mintha csak Fekete Sándornak a 150. évfordulóra megjelent népszerűsítő Petőfi-biográfiáját használta volna sorvezetőként, a könyvhöz hasonlóan az epizódok címe is Petőfi-idézetekből áll.²⁹ Valószínűleg az lebeghetett az alkotók szeme előtt, hogy a szöveges médium helyett pedagógiai célú, közérthető mozgóképi illusztrációt készítsenek azok számára, akik nem engedhetik meg maguknak az olvasás luxusát. Ugyanakkor a tévésorozatnak a költővel együtt cseperedő forradalom párhuzamos története is a szerves részét képezi, ám éppen az „ilyenféle mindent-akarást”, egyetemességet kifogásolta a szinkron recepció, valamint azt tette szóvá, hogy Petőfit nem drámai akciókban, hanem felforradalmárként látjuk, így hiányoznak a „nagy drámai élmények”.³⁰ A sorozat „a természet vadvirágának” pályáját kilengés nélküli, egyenes ívű fejlődésként viszi színre, mintha a nagy poétától megilletődött rendező Petőfi életét csak kellő komolysággal, a bebalzsamozott test merevségéhez hűen tartotta volna „méltónak” ábrázolni. Ez a felfogás viszont a kritikák szerint papírízű, leckeszerűen felmondott narratívát eredményezett, olyan „tévé-élmékművet”, amely „végtelenen illusztratív állóképek sorozatába fagyasztotta” a költőt, és a rendező valójában „olvassókönyvet, leporellót, lapozgatni való szórakoztató képsort” készített, amely „szinte

²⁶ Fekete Sándor: „Föltámadott a tenger”. *Filméposz a magyar szabadságharcról*, in Szabad Nép, 1953. május 1. 2.

²⁷ Fekete Sándor: „Föltámadott a tenger”, 2.; Pándi Pál: *Föltámadott a tenger*, in Irodalmi Újság, 1953. május 7. 4.

²⁸ Vö.: Gerencsér Péter: *Kötelezők, másodkézből. A Jókai-regények filmes adaptációi*, in Tiszatáj, 2021/6. 112–124.

²⁹ Fekete Sándor: *Így élt a szabadságharc költője*, Móra, Budapest, 1972.

³⁰ Tamás István: *A Petőfi-film*, in Új Tükör, 1981. február 1. 31.; Fekete Sándor: *A Szabadság tér Petőfije*, in Filmvilág, 1981/3. 54–56.

szájbarágó”.³¹ Miközben tehát a Petőfi-filmek egyik célja az élővé tétel, a halhatatlanság demonstrálása lett volna, a korábbi filmekhez hasonlóan az 1981-es verziót is szoborszerűsége miatt korholták, amely halott múmiává merevítette a költőt, mintha csak Madarász Viktor lárvaacú Petőfijének (*Petőfi halála*, 1875) új kiadása volna. Beszédes ebből a szempontból, hogy a Kossuthot alakító Lukács Sándort egy gyermek a forgatás során a 100 forintos bankjegy alapján tudta azonosítani.³²

A tévésorozat a *Föltámadott a tengerrel szemben* ábrázolja az orosz intervenciót, bár por- és füstfelhővel leplezve a tömegjelenetek hiányát, illetve utal Petőfi eltűnésére is, amely egyes filmek kitüntetett témájává vált. Szemben Lányi András *Segesvárral*, Dienes András szövegkönyve alapján Lakatos Vince tiszteletudóan nyúlt a halál témájához, amikor könyvtári és levéltári kutatások alapján *Kihunyt egy csillag* címmel húszperces dokumentumfilmet forgatott Petőfi utolsó hónapjáról.³³ Már a műfajválasztás is a történeti kutatás elsőbbségét jelzi, szintén a hitelesítést szolgálta a kéziratok megjelenítése, míg a cím a költő szakrális megközelítését építette tovább. Ezzel szemben *A sas meg a sasfiók* című tévéfilm, amely Szabó Lőrinc *A szökevény* és Krúdy Gyula *Zoltánka* című novelláját fűzte össze, a költőnek a szabadságharc bukása utáni túlélésével kapcsolatos legendáit népszerűsítette.

Bár alternatív módon, de szintén Petőfi halála áll a középpontjában a két *Szeptember végén* címet viselő játékfilmnek. A címazonosság ellenére a két munka témaválasztása különbözik, az első Petőfi fiára, a második az özvegyére koncentrál. Zsabka Kálmán a költő születésének százéves évfordulójára 1942-ben készített filmet *Szeptember végén* címmel a „sasfiókról”, Petőfi Zoltán életéről és haláláról. Annak ellenére, hogy az apa csak az expozícióban jelenik meg, a mű mégis Petőfi-filmnek tekinthető, mivel a költő árnyékként folyamatosan ott lebeg a fiú felett, öröksége egyszerre áldás és teher. Kortársai minduntalan az apját – a költőt, a színészt, a lángoszlopot – keresik benne, ezt mutatja az ereklyegyűjtögetés (Petőfi köpenye) és az endorszálas, a személyes ismertségre való hivatkozás. Zsabka nem kellően értékelt „magyar Psychója” voltaképpen fordított Ödipusz-komplexust visz színre, ahol az apa öli meg a fiút, de szimbolikusan az irodalmi apagyilkosság kudarca is egyúttal, mivel Petőfinek mint irodalmi apának a kultuszát levehetetlen Nessus-ingként reprezentálja. Abban is különleges a film, hogy montázsokkal gyorsan lepergetve a forradalom és szabadságharc eseményeit, nem a közéletre, hanem a magánéletre fókuszál, amely tálcán kínálja a pszichoanalitikus és traumaelméleti megközelítéseket. A korabeli kritika azonban csak a „méltatlan” feldolgozást látta benne, gúnyosan „trükkfilmnek” nevezve az alkotást (mivel a cím trükkösen becsapja a nézőt), és vitriolos stílusban kelt ki Petőfi emlékének állítólagos meggyalázása ellen.³⁴

³¹ Reményi József Tamás: *Petőfi emlékműve*, in *Élet és Irodalom*, 1981. január 24. 12.; Tamás István: *A Petőfi-film*, 31.

³² Koncz Dezső: *Kossuth Lajos azt mondta...*, in *Pajtás*, 1981/1. 15.

³³ Dienes András: *Mezőberényitől Segesvárig. A filmre álmódott Petőfi*, in *Élet és Irodalom*, 1960. január 8. 1.; Dienes András: *A tordai pillanat. Töprengés egy filmötlet felett*, in *Filmvilág*, 1960/3. 27–28.; Kolozs Pál: *Kihunyt egy csillag*, in *Filmvilág*, 1961/6. 13–14.; Szabó György: „*Kihunyt egy csillag*”, in *Élet és Irodalom*, 1961/9. 8.

³⁴ „Arra való-e hát Petőfi, hogy dilettánsok játsszanak emlékével? Ha van destrukció, akkor ez a film destruál, lerombolja értékeinket azzal, hogy hitelét elveszi mindannak, amivel foglalkozik. Hát ne sikoltson fájdalomában a néző, amikor azt kell látnia, hogy igazi értékek

Ez a fajta bírálattal rávall a magyar kultúra értékelésének normarendszerére is, mely a mandátumos, publicisztikai szerepet kéri számon, és/vagy az esztétikát a (történet)tudomány követelményével méri meg, melynek keretében a magánéleti megközelítés szentségtörésnek minősül. Innen nézve szükségszerű, hogy ledorongolták a másik *Szeptember végén* címmel készült filmet, Mészáros Márta harminc évvel későbbi tévéfilmjét is. A pályája során következetesen erős és állhatatos nőfigurákat ábrázoló Mészáros a költő születésének 150. évfordulójára nem áttalott olyan magánéleti, a szerző által „magatartás-drámaként” definiált filmmel jelentkezni,³⁵ melyben Szendrey Júlia Petőfi halála utáni belső lelki tusáit – Arany János *A honvéd özvegye* című költeményével szemben – megértően vizsgálja. Nevezetesen azt, hogy a patriarchális rend a nőt alárendeltként, szimpla testként fogja fel, akinek modern Pénélopéként magányosan kell megküzdenie a kérőkkel, az örökségével, az özvegységgel, az imázsalkotással, a titkosszolgálati vegzálással, új férjétől való elhidegülésével, és akit – a film szerint – csak Petőfi értett meg igazán. Nem igazán érthette meg a film bírálója sem, hiszen nem a „lehetséges” arisztotelészi maximáját, hanem a történeti hitelt kereste benne, mivel az alkotót szerinte „a költői szabadság túlságosan elragadta”, így frappánsnak szánt Petőfi-parafrázissal arra inti a rendezőnőt, hogy „[n]e fogjon senki könnyelműen a húrok pengetéséhez”.³⁶

Ezzel a kritikával, amelynek zárzata alig burkoltan eltiltja Mészáros Mártát a Petőfi-ábrázolás jogától, körbeér az 1922-ben is megfigyelhető „kié Petőfi” vita, mely tilalomfáival, politikai öngigazolásaival azt tanúsítja, hogy a Petőfi-filmektől olyan funkciók átvállalását is várták, melyben a költőszerep az apostolival és a vitézivel rokon.

Mission impossible: apollóni és dionüszoszi

Annak ellenére, hogy valamennyi némafilmes Petőfi-adaptáció elveszett (vagy lap-pang), a filmekről szóló sajtóbeszámolók árulkodnak e művek státuszáról és funkcionális sajátosságairól. Amint arra máshol rámutattam, az 1910-es évek első felétől a film mint új médium presztízsének emelésében és kulturális elfogadottságában a „megnemesítés” jelszava alatt jelentős szerepe volt az attrakcióra, testi humorra és szórakoztatásra épülő mozgóképek irodalmi adaptációkkal való felcserelésének, a magyar nemzeti filmen belül ezt a nemzetiesítési és emancipációs szándékot részint XIX. századi alkotások filmre történő átdolgozásával igyekeztek megvalósítani.³⁷ Ebbe a szélesebb kulturális küldetésbe illeszthetők a magyar némafilm tízes évek végéig tartó aranykorának Petőfi-adaptációi. Amennyiben azonban az irodalmi film és a szórakoztató film ellentétét az apollóni és a dionüszoszi művészet dichotómiájaként ragadjuk meg, azzal a feloldhatatlan ellentmondással találjuk szembe magunkat, hogy a maga korában nagyrészt a vadság, a materialitás, a testiség trópusaival körbeírt Petőfi-költészetnek kellett volna a szellem, a megnemesítés, a felemelés misszióját

oltárához méltatlanok merészkednek?!” Szabó István: *Pardon!*, in Magyar Nemzet, 1943. augusztus 26. 6.

³⁵ [n. n.]: *Szeptember végén*, in Film, Színház, Muzsika, 1973/35.

³⁶ Jovánovics Miklós: *Szegény Szendrey Júlia*, in Népszabadság, 1974. augusztus 25. 8.; Vö.: *Új Ember*, 1974. szeptember 8.

³⁷ Gerencsér Péter: *Az irodalmi népiesség hagyományozódása az 1910-es évek filmadaptációiban*, in Irodalomtörténet, 2019/4. 413–434.

végrehajtania, vagyis a dionüszoszit apollóni esztétikává, az alacsony regisztert magassá átkonvertálnia.

Az első Petőfi-filmként hirdették az Aczél Pál rendezésében és a K. Kovács Andor néven szereplő Krupka András főszereplésével készült *Az apostolt*, melynek premierjét 1916. március 27-én tartották az Uránia színházban.³⁸ Jóllehet szépirodalmi műről van szó, már a korabeli sajtó is Petőfiként azonosította a főszereplőt, így „Petőfit látjuk szavalni” és „Petőfi Sándor szenvedését, szerelmét, vágyait és tüzes lelkét semmiféle életrajz, semmiféle esztétikai tanulmány nem örökítette meg oly jól, oly plasztikusan, oly művészettel, mint a nagy költőnek egyik legnagyobb, legszebb, legértékesebb műve: *Az apostol*”.³⁹ Ezen keretezés révén Aczél adaptációja életrajzi filmnek is tekinthető, a cselekménye révén pedig nemzetképviselési funkciót hordoz. Erre az életrajzi átértelmezésre feltehetően azért is szükség volt, mert a népi Petőfi-képet kialakító kánon folytán hosszú időn keresztül, a pártállam idejéig számúzték *Az apostol* című elbeszélő költemény tárgyalását az irodalomtörténetből, mint amely baloldali forradalmi eszméivel nem illett bele a népköltői imázsába, illetve a konzervatív politikába.⁴⁰ A *Mozihét* című filmes szaklap, mely fényképes illusztrációk kíséretében ismerteti a négy felvonás tartalmát, olyan kezdőpontként beszél a műről, amelyet köteleesség volt megörökíteni. A *Bolond Istók* 1922-es Deésy-féle interpretációját is végső soron életrajzi filmként fogadták be, melyet a korábban említett szerzői jogi per is jelez. Amíg azonban a tízes években a Petőfi-filmek döntően eszközként szolgáltak az új médium legitimálására, a húszas évek elején készült Petőfi-filmekhez azt a reményt fűzték, hogy a költő életre keltése együtt jár a magyar film újjászületésével.⁴¹

A mozi felemelésének programját célzó versfilm műfajában Arany János *Tetemrehívás* (Garas Márton, 1915) című balladáját követően Janovics Jenő 1916-ban készítette el az öt vers megfilmesítéséből álló *Petőfi-dalciklust*, mivel azonban *A magyar nemes* – mint ahogyan az irodalomtörténetben *Az apostolt* – felforgatónak minősítették, és a cenzúra áldozatául esett, 1918-ban a *Falu végén kurta kocsmá*, a *Befordultam a konyhára*, a *Lopott ló*, a *kisbéres* filmváltozataihoz hozzáfűzték *A csaplárné a betyárt szerette* egy évvel korábban készült adaptációját. Nemcsak a dalnak minősített versek (a némafilm nem feltétlenül jelentette a vetítés némaságát is), hanem azok tartalma, a népies életkép, a mulatozás és a borozás is azt jelzi, hogy a korban népszerű népszínmű-adaptációkhoz hasonlóan ez a mozgókép is szélesebb nézőközönséget igyekezett megszólítani. Miközben a *Mozihét* szerint Janovics „a magyar litteratura e drága kincsei”-t „a legtökéletesebb művészettel vitt[e] filmre”, a Soproni Napló című lap igen maró tollú irodalmi apologetája szerint a vállalkozás az „irodalomba belegázolt”, „Mucsát csinált” meg „nyers szalonna-művészetet”, azaz már itt előkerül a méltatlan feldolgozás későbbi korokban menetrendszerűen felmerülő vádja.⁴² Azok az állítások, hogy „Petőfi magyar nemesét ott megjelentették, kimaskarázták, szíu-indián stílben

³⁸ [n. n.]: *Az első Petőfi-film*, in *Pesti Hirlap*, 1916. március 26. 8.

³⁹ i. m.; [n. n.]: *Az apostol*, in *Mozihét*, 1916/12. (oldalszámozás nélkül)

⁴⁰ Petőfi elbeszélő költeményének recepciótörténetéről átfogóan: Margócsy István: „*Az Apostol*” sorsa, in *Holmi*, 2011/9. 1071–1087.

⁴¹ A már tárgyalt 1922-es *Petőfi* mellett efelől közelítettek a *Bolond Istók*hoz is, mely a „magyar filmgyártás mai szomorú állapotában minden elismerést megérdemel”. [n. n.]: *Szomorú-darab – filmen*, in *Színházi Élet*, 1923/2. 47.

⁴² [n. n.]: *Petőfi dalciklus*, in *Mozihét*, 1916/37.; [n. n.]: *Irodalom a moziban*, in *Soproni Napló*, 1918. szeptember 10. 1–2.

teleaggatták mindenféle testi és lelki kostökczacskóval”, az önegzotizálást és a külsőségeket bírálják, mellyel éppen Petőfi kapcsán termelődik újra a Petőfi-epigonok körüli XIX. századi diskurzus, akikre akkor Erdélyi János a „kelmeiség” billogját ütötte. Sokkal tanulságosabb a kifogások azon szegmense, amely szerint „a falusi levegő és bájos interieur izléstelen túlzásai” uralják a mozgóképet, vagy hogy „[t]almi legények árvalány hajjal és nagy pocakkal állottak az ökrös szekéren”, és „a magyar múzsa hajlékában” „a mi drága, szent műveinket közröhögés tárgyává” tették. Ezek az érvek ugyanis, ideértve a bor és a szerelem ábrázolásának az 1922-es *Petőfi* című film kapcsán már említett bírálatát, pontosan azokat a dionüszoszi bacchanáliákat és póriasságokat olvassák vissza a filmre, melyekkel a szinkrón irodalmi recepció egykor magát a korai Petőfi-költészetet illette, csakhogy itt most már nem Petőfi ellen, hanem az ő „szent műveinek” védelmében alkalmazzák ezeket az érveket.⁴³ Vagyis ami egykor a Petőfi-költészetben dionüszoszi volt, most apollónivá nemesült.

Petőfi művei közül a legtöbbször a *János vitéz*t adaptálták, mely domesztikált Odüsszeiaként önéletrajzi áthallásaival, népmesei próbatételeivel, beteljesületlen szerelmével, fantasztikus lényeivel sokféle feldolgozásra teremtett volna lehetőséget. Ennek ellenére mind a három adaptáció az operett műfaja felé közelíti a művet, mintha nem is Petőfi eredeti elbeszélő költeménye, hanem Kacsóh Pongrác daljátéka lebegett volna az alkotók szeme előtt mérceként. Monumentális, sok ezer fős statisztagárdával forgatott, trükköket (maszkolás, áttűnés, kettős expozíció) gazdagon alkalmazó film lehetett Illés Jenő 1916-os filmváltozata, a Star „irodalmi filmgyár” első vállalkozása, melynek csak egy részletét ismerjük, ahogyan azt filmszkeccsében Deésy Alfréd 1924-ben újrahasznosította (Deésy játszotta az 1916-os verzió címszereplőjét). A korabeli sajtóban visszatérő elem a Kacsóh-féle operett zsinórmértékként való emlegetése („Csak emlékezzünk vissza az operett János vitéz előadásaira”; „az operett János vitéz sikerének megismétlődését várjuk”), minden bizonnyal azért, mert annak színpadi feldolgozása jelenthette a mintát a filmváltozathoz, sőt maga Kacsóh írt hozzá kísérőzenét, mely nem volt azonos az 1904-es népszerű zenei művel.⁴⁴ Az 1924-es filmszkeccs, az élő színpadi előadás és a filmvetítés hibrid műfaja is feltehetően a színházi médiumra építhetett elsősorban, és a fantasztikus jeleneteknél vehette igénybe a filmbetétet. Nem Petőfi művét, hanem Kacsóh daljátékát vitte filmre, immár hangos változatban Gaál Béla 1938-as *János vitéze*, amely az operett és a zenés-dalos film már bevált zsáneréhez nyúlt, már csak azért is, mert a mintateremtő *Meseautóval* (1934) Gaál volt az egyik motorja e műfaj harmincas évekbeli felívelésének. Ilyenformán Gaál petőfisi taktikát követett, amikor kitégította a nézők körét azzal, hogy a szélesebb közönség kulturális szokásaihoz és igény szintjéhez alkalmazkodott.

Kiszabadul az operett közegéből, de szintén zenés film Jankovics Marcell 1973-as *János vitéze*, mely Petőfi születésének százötvenedik évfordulóját egy alapító aktussal ünnepelte, mivel ez volt az első egész estés magyar animációs film. A magyar film vágya a *János vitéz* animációs megörökítésére olyan, mint a keresztény üdvösség, mert folyamatosan a jövőbe halasztódott: Kató-Kiszly István 1916–1919-ben elkezdte, de

⁴³ Az egykorú Petőfi-recepcióban megjelenő póriasság vádjának kitűnő elemzéséhez lásd: Milbacher Róbert: „...Földben állasz mély gyököddel...” *A magyar irodalmi népiesség genezisének akkulturációs metódusa és póriás hagyományának vázlatja*, Osiris, Budapest, 2000. Különösen: 121–132.

⁴⁴ [n. n.]: *János vitéz a filmen*, in Színházi Élet, 1916/15. 24.

nem fejezte be animációját, az 1930-as években Macskássy Gyuláék is szerették volna feldolgozni.⁴⁵ A rajzfilmes forma médiumspecifikusan imaginárius, azaz az 1973-as formaválasztás a narratíva fantasztikus elemeinél érvényesült igazán, a vizuális metaforák, metamorfózisok, a színdramaturgia és a vibráció alkalmazásánál, a nagylátószög imitálásánál. Immár menetrendszerű, hogy a kritika, ezúttal – az egyébként a népies Petőfi-kép revideálásán dolgozó – Lukácsy Sándor nem tartja méltónak a Jankovics-féle modernizálást, és az adaptációk forró pontjaként a hűségelvet működtetve a népies stílust kéri számon rajta: „Kaptunk ehelyett egy stílustalan János vitézt. Stílustalant, mert stílusegyveleget. Eklekticizmust.”⁴⁶ Véleményem szerint ez a vélt eklekticizmus inkább az egyeztetés igényéből fakad. A rajzfilmben ugyanis a hang szintjén a Delhusa Gjon által ragyogóan énekelt, inkább a Disney-féle musical hagyományt, mintsem az operettet követő dalok a magyar és a balkáni népzene motívumait ötvözték a popzenével, míg a vizuális összetevők szintjén a magyaros ornamentális stílus⁴⁷ a modern rajzfilm mintáival, különösen a *Sárga tengeralattjáró* (George Dunning, 1968) pop-artos és szurreális látványvilágával vegyült, még ha Jankovics orientációs pontja mindig is az elitkultúra magas regisztere maradt. Maga Jankovics a zenei inspirációk közül Carl Orffot, a magyar népdalt, míg a látványnál a filmes hatásokon túl a naiv festőket, illetve Chagallt, Dalit említi, hogy igyekezzen „minél egyetemesebb rajzi- és zenei nyelven megszólaltatni Petőfit”.⁴⁸ A népi és az elit kompromisszumának ez a fajta törekvése nem annyira Petőfi populáris, akkulturációtól mentes nyers népiességét követi, hanem inkább Arany János áthidaló népiességével rokon, aki a *Toldi* kapcsán világosan megfogalmazta, hogy „a népköltő feladata nem az, hogy elvegyüljön a durva nép között, [hanem hogy] a legfelsőbb költői szépségeket is a népnek élvezhető alakban” közvetítse.⁴⁹ Ennek folytán Jankovics *János vitéze* inkább arany, mint petőfi.

A szokásokhoz híven évfordulóra, március 15-e előestéjére időzítették *A helység kalapácsa* 1965-ös tévéfilm-változatát. A Jankovics-animációval szemben itt a médiumváltás kifejezetten előnytelen, mivel az eposzparódia komikuma a narrátor kommentárjaiból és modalitásából, nem a cselekményből fakad. Zsurzs Éva találóan úgy oldotta meg a problémát, hogy a Petőfinek maszkírozott Gábor Miklós alakjában elbeszélő-bárdot léptetett fel, aki a 4. ének elejének kivételével a „légy a falon” módszert működtetve a kívülálló pozícióját foglalja el a szereplőkhöz képest. A kritika díjazta ezt az ötletet, mivel a vígposzt nehéz „filmszerű jelenetekben megjeleníteni”, de a film „a költőt, az eposzírót mintegy narrátorrá, kikiáltóvá lényegítette át”.⁵⁰ Másrészt e színháziassághoz a film a vásári mutatványosok modorában mutatótáblákat, illetve

⁴⁵ Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formátörténeti közelítések*, Pompeji, Szeged, 2016. 46; Dizseri Eszter: *A Ceruza és a Radír. Macskássy Gyula (1912–1971)*, in *Filmkultúra*, 2007. <https://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/essays/macskassy.hu.html> (a hozzáférés dátuma: 2022. október 26.)

⁴⁶ Lukácsy Sándor: *A János vitéz rajzfilmen*, in *Filmvilág*, 1973/10. 10–13.

⁴⁷ Az ornamentális stílus Jankovicstól származó fogalomhoz: Varga Zoltán: *A magyar animációs film*, 219–223.

⁴⁸ Zsugán István: *A János vitéz – rajzfilmen*. Beszélgetés Jankovics Marcell-lal, in *Filmvilág*, 1972/7. 11.

⁴⁹ Arany János Szilágyi Istvánnak, 1847. április 2. In: *Arany János Összes Művei*. XV. Levelezés I. (1828–1851). S. a. r. Sáfrán Györgyi. Akadémiai, Budapest, 1975. 77.

⁵⁰ Illés Jenő: *Három TV-játék*, in *Film, Színház, Muzsika*, 1965. március 19. 15.

az énekek között legördülő függönyöket alkalmazott. A színházi stilizációk során ugyanakkor kevésbé sikerült megmutatni a karneváli értelemben vett groteszk testet, vásári beszédet, falánkságot, hogy megtanulhassuk, hogyan mulat a nép. Hámos Györgynek a vígeposz stílusában írt bírálata beszédes módon pozitívnak tartotta, hogy a filmben nincs „semmi naturalizmus”.⁵¹ Ám a „naturalizmus” hiánya, továbbá az, hogy a tévéfilm az eredeti szöveget illedelmesen előadott Petőfi-dalbetétekkel bővítette, a szemérmes Erzsókat a túlságosan fiatal és dekoratív Mészáros Ági játszotta, a realista alakítástól elszakadó patetikus, ripacskodó színészi stílus pedig a tömegverekedést a Bud Spencer-filmek módján operettharccá stilizálta, azt jelenti: a film a közszolgálati televízió magaskulturális missziójának érdekében a pórias bacchanáliát megnesemítette, vadhajtásait visszanyesegette. Ez pedig pontosan olyan „tisztoगतó”, akkulturációs művelet, mint ahogyan az 1840-es évek elején az irodalomkritika a Petőfi-költészetet, s benne *A helység kalapácsát* igyekezett pórias provokációitól megtisztítani, és az irodalom magas regisztereihez, a klasszicista esztétika elveivel idomítani, úgyszólván „nemesíteni”.⁵²

Amíg tehát a némafilmek Petőfi-adaptációkat lealacsonyítónak vélt ábrázolásuk, Jankovics János *vitézét* pedig a népiesség védelmében populáris regisztere miatt tartották méltatlannak, addig *A helység kalapácsa* filmváltozata az alacsony megselezítőt, akkulturációs szándékainál fogva tévesztette el a karneváli hangot, mert a reprezentatív funkció normái ezen adaptációkkal szemben egymással szöges ellentétben álló kritériumokat támasztottak, ahol a dionüszoszi és az apollóni esztétika összehangolása eleve lehetetlen küldetésnek bizonyult.

(Farmer)gatyába' táncol

A bebalzsamozott költőt őrző Petőfi-mauzóleumban található öt alternatív film is, melyek azért rendhagyóak, mert veszélyeztetik a kialakult értelmezési hagyományt. Közülük három is a százötvenedik évforduló körül provokálta a közízlést.

Zolnay Pál 1972-ben négyrészes riportfilmet forgatott *Keressük Petőfit* címmel, melyben a Petőfi-képnek a nép körében való működését kutatja, azt, hogy az ország különböző pontjain különböző nemű, foglalkozású, korú emberek tudatában milyen közhelyek élnek Petőfiről. Ünneprontó tabusértése abban érhető tetten, hogy a hangzatos jelszavak rutinszerű emlegetésén túl a riportalanyok tekintélyes része alig tud bármi érdemlegeset állítani a költőről. Berek Kati mikrofonja előtt filmszociológia rajzolódik ki, amely a szokásos paternalizmus helyett nem ítélkezik, hanem leíró jellegű. A korabeli kritikák is pontosan ezt a – a hetvenes évek Budapesti Iskolájához is kapcsolódó – attitűdöt emelték ki, amikor azt állították, hogy a „film egyáltalán nem von le szentenciákat, csak felszínre hoz véleményeket”, illetve „[n]em egy idealizált helyzetképet ad, nem egy kozmetikázott ünnepi megemlékezést”.⁵³

Erőteljesebben deszakralizálja a nemzeti romantika patetikus hangvételét és a Petőfi-kultuszt Lányi András első filmje, a *Segesvár* (1975), amely a halál körüli

⁵¹ Hámos György: *Tévé-levele. A helység kalapácsáról átéléssel*, in *Élet és Irodalom*, 1965. március 20. 9.

⁵² A korai Petőfi-recepcióhoz lásd: Milbacher Róbert: „...Földben állasz mély gyökökkel...”, 63–73.

⁵³ (györke): *Keressük Petőfit!*, in *Dolgozók Lapja*, 1972. november 30. 4.; Gyertyán Ervin: *Keressük Petőfit*, in *Filmvilág*, 1972/24. 26.

legendákat és a kisajátítást veszi célba. A film a Balázs Béla Stúdióban készült, ami eleve meghatározta, hogy a rendező a Kádár-rendszerben megszokotthoz képest nagyobb szabadságfaktorral nyúlhatott a témához. Lányi filmje egyszerre a kosztümös történelmi film kifordítása, a dokumentumfilm műfájának ironikus és groteszk feje tetejére állítása és filmnyelvi kísérlet. Az alapszituáció szerint két segesvári földbirtokos, Haller Ferenc és Haller József azon civakodnak, hogy melyikük földjén esett el a hős Petőfi, és kinek van joga emlékművet állítani. Nemcsak a kisajátítás és az emlékoszlop allegorikus, hanem az is, hogy a két gróf testvér, azaz személyük a nemzeti megosztottságot reprezentálja, amely erőszakos és opportunistá, mert különböző aktuális érdekek mentén használja fel Petőfi legitimációs erejét (vasútépítés, nemzetiségi kérdés). Lányi az uralkodó kánon felől kegyeletsértő módon ál-Petőfi és holttestet kereső antropológus komikus felléptetésével, valamint ál-Híradó beiktatásával fedi fel a Petőfi-kultusz kegyeletsértő szokásait, melyről az akkori emlékévkben – óvatosan, múlt időben fogalmazva – azt nyilatkozta: „kisszerűek, történelmi értelemben színvonalatlanok, íztelenek és hazugok voltak, akik akkoriban Petőfi emlékével kalmárkodtak”.⁵⁴ A *Segesvár* dokumentumokkal hitelesíti a történetét, de egyúttal önreflexív módon saját konstruáltságát is leleplezi, hogy megmutassa: „ugyan a Petőfi-kultusz ellenében, de íme, ez a film is manipulál, a mozgóképi rekonstrukció során szükség-szerűen elbizonytalanodik a legenda és a valóság határa”.⁵⁵ A szinkrón és a diakrón recepció egyaránt kidomborítja Lányi művének a Petőfi-filmográfiában való egyedi hangvételt, amely „sok tekintetben rendhagyó”, és a „karikatúrisztikus túlzás eszközeit” aknázza ki, jelezve, hogy a két rivális főszereplőben „egyazon provincializmus két változatáról van szó” a „magyar Ál-Pantheon lerombolása” érdekében.⁵⁶

A hetvenes évek formabontó filmjei közül a legkiterjedtebb vitát Kardos Ferenc *Petőfi '73* című 1973-as parabolája váltotta ki, mely szemben áll a jól fészült Petőfi-filmekkel. A rendező egy pápai gimnáziumban játszatta újra a forradalom és szabadságharc eseményeit hatszáz diák részvételével (közülük sokan később neves színészek, rendezők, színházigazgatók és más értelmiségiek lettek). A sajtó cikkekkel és interjúkkal folyamatosan követte a kifejezetten a fiatal közönséget megcélzó film születésének folyamatát, annak irodalmi forgatókönyvét is publikálták.⁵⁷ Kardos ravasz rendezése a forradalmat nem lezart, befejezett múltként állította a néző elé, mint a kosztümös történelmi filmek, hanem radikális gondolatok seregét főzte feje bográcsában. Aktualizálható utalásai különösen az 1968-as diáklázadások, a vietnámi háború elleni háborúellenes tüntetések, a fekete polgárjogi politika, a csehszlovákiai szovjet bevonulás, az új gazdasági mechanizmus, a maoista kulturális forradalom, majd Woodstock, a Stonewall-lázadás és az ellenkultúra, illetve az ezekkel szembeni retrográd fordulatok fényében nyertek kortárs áthallásokat. Ilyen értelemben a *Petőfi '73* párja a Jancsó-féle *Fényes szelek* (1971), és kiváltképpen a BBS-ben készült *Agitátorok* (Magyar Dezső, 1969), mely szintén évfordulóra, a Tanácsköztársaság ötvenéves

⁵⁴ s-r: *Új Petőfi-film: Segesvár*, in Film, Színház, Muzsika, 1974/23. 11.

⁵⁵ Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*, Osiris, Budapest, 2002. 189.

⁵⁶ -takács-: *Mérlegen. Segesvár*, in Magyar Ifjúság, 1976. szeptember 24. 39.; Szeffü András: *Két filmről, bevezetéssel és befejezéssel. Segesvár, Amerikai anizs*, in Mozgó Világ, 1977/1. 99. 100.

⁵⁷ Kardos István-Kardos Ferenc: *Petőfi* (Irodalmi forgatókönyv), in Filmkultúra, 1972/4. 103–118.

évfordulójára készült, és 1919-et 1968-cal rokonítja, ezért betiltották. A *Petőfi '73* a magyar történelmi film és a Petőfi-ábrázolások kritikája, mivel stilizált, színházias díszletek között a korhű öltözet mellőzésével, szándékos anakronizmusokkal, hosszú hajjú, farmernadrágos középiskolásokkal beatzene kíséretében játszatta újra a történelmet, melyben a fiatal demokraták szövetségre lépnek. A történelem újrajátszása egyúttal újraélés is, amint ez a módszer manapság Kerekes Péter filmjeiben is alapelv. Kardos Ferenc munkája értelmezhető komolyságot megőrző parabolaként, de akár a történelem paródiájaként is.

Számos aktuális célzás fedezhető fel a filmben: a nyomdafoglalás a szamizdat sajtót, az épületfoglalás a Téli Palota ostromát és egyúttal a párizsi egyetemfoglalásokat idézi, utalás történik Che Guevarára és József Attilára, az idegen elnyomókra, a permanens forradalom lenini tézisére, a belső árulók keresésének sztálinista gyakorlatára, ahogyan a filmbeli szabadságharc bukását követően az *Európa csendes, újra csendes* című Petőfi-versnek az Illés zenekar feldolgozásában való felhangzása vagy a *Marseillaise* magyar fordításban való éneklése is könnyen konkretizálható 1968-ra. A Kádár-rendszer is értette ezeket az áthallásokat, így húsz évvel később Kardos Ferenc, visszaemlékezve a filmre, azt állította, hogy bár szerinte a filmnek '56-hoz több köze volt, mint '68-hoz, az 1973. március 15-én tartott budapesti demonstráció erőszakos szétverése tette aktuálissá a filmet, melyből sok jelenetet, többek között a „Le a cenzúrával!” kiáltást (a transzparens benne maradhatott) és a diákok egyes '48-as, de a '73-as politikai viszonyokra is dekódolható szlogenjeit ki kellett vágni.⁵⁸

A '60-as évek illúziórealizmusával szemben a *Petőfi '73*-at az erős stilizáció jellemzi, a jelmezek, a díszletek hiánya jelzésszerű eszközhasználattal párosul: a kormány Debrecenbe költözését például az iskolapadok cipelése, a vértanúságot a halottakat játszó szereplők piros festékkel való leöntése, Petőfi halálát a költőnek a napraforgó szárával való leszúrása jelzi. Az előadás nem is annyira a klasszikus színház modelljét követi, ahol a nézőtér és a színpad szigorúan elkülönül, épp ellenkezőleg, nincsenek meghatározott határok, a közönség is résztvevővé válik, a színészi és a nézői szerep keveredik. Nem meglepő ezek után, hogy az irodalomtörténész Szörényi László a '60-as évek ellenkulturális akcióesztétikája felől közelít Kardos opuszához, amikor azt „történeti rituális happeningként” definiálja.⁵⁹ Maga Szörényi sem tud szabadulni a Petőfi-kultuszt meghatározó vallásos retorikától, mivel az ismétlés, a ciklikus újraélés elve alapján rítusnak, illetve „passiónak” nevezi a művet („happening valósítja meg előttünk Petőfi passióját”), egyébként Kardos nyomán (aki a „történelmi passiójáték” címkét aggatta rá), sőt Szörényi egy harmadik szakrális előképet is behozva a „mirákulum” középkori színjátékát azonosítja benne, mivel a film szerinte a „Tanúskodás – Viaskodás – Vértanúság” triumvirátusára épül.⁶⁰

Ez a rituális újraélés ugyanakkor önreflexív is, hiszen a szereplők anékét keretében saját szerepükről is vitatkoznak, ennek alapján a művet Gelencsér Gábor a „parabolikus metatörténet” elnevezéssel illette.⁶¹ Ez az iskolai önértelmezés Jean Rouch *Egy nyár krónikája* (1961) című cinéma verítés dokumentumfilmjével vethető össze,

⁵⁸ Gyürey Vera: *Húsz éve volt...* Beszélgetés Kardos Ferencsel, in *Filmkultúra*, 1993/8. 21.

⁵⁹ Szörényi László: *Játékos Petőfi-passió. Kardos Ferenc: Petőfi '73*, in *Filmkultúra*, 1972/6. 15.

⁶⁰ i. m., 15. 16.; Zsugán István: *Petőfi és a mai gimnazisták. Beszélgetés Kardos Ferencsel*, in *Filmvilág*, 1972/15. 5.

⁶¹ Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*, 189.

amelynek az is a része, ahogyan a résztvevők saját maguk filmes megjelenését kommentálják a filmvetítés során. Kardosék egy másik akkoriban kedvelt dokumentumfilmes módszert is alkalmaznak, nevezetesen a direct cinemát, amelyben – szemben a kamera jelenlétének tudatosításával – a hitelesség fokozása érdekében a szereplőket úgy kukkolja a felvevőgép, hogy arról, éppen kit vesz célba, a diákoknak nincs tudomása. Ez érhető tetten a *Petőfi '73* csehes báljelenetében, amely mintha csak Miloš Forman *Fekete Péter* (1964) című filmjének táncmulatságát gondolná újra. A Marxnak tulajdonított, de Hegelre visszamenő *bon mot* alapján – miszerint a történelem színpadán minden kétszer történik meg, egyszer tragédiaként, másodsor bohózatként – a filmben ironikus elidegenítő hatások fokozzák le bohózatá a történelmi újrajátszást. Ilyen kizökkentés az, amikor forradalmi izzás közepette belépnek a terembe a tanulók, és szenvtelenül megkérdezik társaiktól, hogy „itt van a pótvizsga?”, sorsdöntő tanácskozáskorán a háttérben padlót felmosó lányt látunk, vagy egyesek azért nem csatlakoznak a forradalomhoz, mert mozijegyük van.

Ahogyan a *János vitéz* Jankovics-féle adaptációja esetében, Lukácsy Sándor ismét csak Petőfi modernizálását bírálta kritikájában, melyben megfeddi Kardost azért, amiért – és ez, teszem hozzá, ismét a parabola Jancsóra hajazó elidegenítő effektusa – az egyik jelenetben két Petőfit látunk, és a forradalmár Petőfi lelövi a „múlt” Petőfijét. Lukácsy „álvitának” minősíti ezt a stilizált megoldást, mivel szerinte ugyan Petőfinek „meg kellett haladnia népies korszakát ahhoz, hogy európai szintű forradalmár lehessen, de ez a meghaladás nem korábbi értékeinek megtagadásával történt”.⁶² Érdekes módon a másik irodalomtörténész, Szőrényi László is ezt a megkettőzést rója fel, de más okból: az ő megengedőbb szemléletmódja nem a történelmi hitelességet kéri számon, hanem a filmben belüli logikai ellentmondást, mert a *Petőfi '73* a korábbi jelenetekben is forradalmárként ábrázolta a költőt.⁶³ Amíg Szőrényi a túlzott szövegszerűséget is helyteleníti, Lukácsy a rögtönzés hiányát kifogásolja. Valóban, a parabola patetikusan előadott, előre betanult szövegekből, forgatókönyv alapján készült, amint azonban Kardos elmondta, az improvizáció a diákok számának nagysága miatt kezelhetetlen feladatnak bizonyult.⁶⁴

Bármennyire is rendhagyó, új megközelítést alkalmazó volt a Petőfi-filmek között Kardos Ferenc munkája, a *Keressük Petőfit* című riportfilmhez és a *Segesvár*hoz hasonlóan nem kérdőjelezte meg Petőfi szakrális felfogását, a patetikus hangvétellel sem szakított. Kardos István forgatókönyvíró, a rendező testvére maga is azt nyilatkozta, hogy a „nagy Petőfi-ábrázolásokat nem tagadva” igyekeztek fiatalos művet létrehozni, melyben Kardos Ferenc szerint „semmilyen deheroizáló vagy dezilluzionáló szándékunk nincsen”.⁶⁵

Ugyanakkor nem volt ilyen szándéka húsz évvel később Balogh Zsolt 1991-es *Az apostol* című tévéjátékának sem, amely formailag talán a legigényesebben kidolgozott Petőfi-filmadaptáció, de patetikus hangvételével, szemléletmódjával belesimul a Petőfi-filmek sorába, amit jelez, hogy televíziós bemutatóját ennek is március 15-ére időzítették. Ez a feldolgozás előzményként egyrészt *A helység kalapácsa* 1965-ös tévéfilm-

⁶² Lukácsy Sándor: *Petőfi '73*, in Filmvilág, 1973/2. 1.

⁶³ Szőrényi László: *Játékos Petőfi-passió*, 21–22.

⁶⁴ Körmendi Judit: *Az évforduló új Petőfi-filmje*, in Film, Színház, Muzsika, 1972/43. 7.

⁶⁵ Illés Jenő: *Petőfi Pápán*, in Film, Színház, Muzsika, 1972/2. 4.; Zsugán István: *Petőfi és a mai gimnazisták*, 5.

változatának, másrészt a *Petőfi* '73-nak adózik. Zsurzs Éva tévéfilmjéből a narrátor szerepét veszi át (az elbeszélőt Ternyák Zoltán játssza), aki az „apostolt” kiválóan alakító Kaszás Gergővel együtt kamerába nézése és egymásra illesztett hangjai révén a rendszerváltás idején közvetlenül a nézőt célozza meg a műnek a szabadsággal kapcsolatos kérdésselvetéseivel. Kardos Ferenc parabolája pedig a színházszerűségben, a stilizációban, a jelzészertű szimbolikában, az aktualizálásban és az anakronizmusokban nyújthatott mintát. Egykorú kritikájában Zappe László is a jelen megszólítását („modern példázat”) és egyúttal az időtlenséget („elvont modellvilág”) emelte ki.⁶⁶ A mű díszleteként a budapesti Citadella szolgált, a tévéfilm végén a Gellérthegy tetejéről tekint le a kamera a kortárs nagyváros éjszakai forgalmára, hogy e panorámával önreflexiót kérjen a nézőtől. A film ragyogó stilisztikai megoldásként a világosság és a sötétség dialektikájára épül, erős, drámai hatású mesterséges megvilágítások emelik ki a fény és az árnyék kontrasztját, a képsorok barnás alaptónusa pedig a citadella labirintusszerű pokoljárása során a szegénységet és a nyomort reprezentálja. Balogh Zsolt rendezésének legnagyobb erénye azonban a hosszú beállításokra épülő jelenetezés, amelynek során nemcsak a szereplők, hanem a steadicam-kamera is folyton mozgásban van, jancsóí módon pásztáz, mozog előre és hátra, és kamerafordulásokkal, belső vágással váltogatja a főszereplő és a narrátor nézőpontjait. A hosszú beállítás rendkívül precíz előzetes kompozíciós tervezést, a forgatás során pedig különös odafigyelést igényelt. Mindezt tetézi a következetesen alkalmazott, a térbeli és időbeli folytonosság illúzióját keltő láthatatlan vágás, amikor a tévéfilm – Alfred Hitchcock *A kötél* (*Rope*, 1948) című thrillerjéhez hasonlóan – a jelenetváltásokat úgy rejti el, hogy az átmenetknél hasonló képsorokat párosít vagy a vágások sötét részeknél észrevétlenül történnek meg. Zappe absztrakciót kiemelő kritikájával szemben Valkó Mihály a „frissességben” és az „életzagban” látja *Az apostol* Balogh-féle interpretációjának az erejét, abban, hogy a korábbi adaptációkkal szemben „ez Az apostol élt a képernyőn, halott irodalomból élő valóság lett, átélhető valóság, a kötelező iskolai olvasmány nemese értelemben vett esti szórakozás!”⁶⁷

Petőfi költészetének értelmezési lehetőségeit módosította, de nem kérdőjelezte meg a költőnek az irodalom csarnokában elfoglalt kiemelt helyét Tarr Béla *Utazás az Alföldön* című 1995-ös versfilme sem, amely a *Sátántangó* (1994) forgatási szüneteiben készült. A 35 perces rövidfilm keletkezésében, forgatási színhelyében, létállapotát me-revített hangulatában a *Sátántangó* oldalhajtsa. Víg Mihály, a nagyfilm főszereplője és egyúttal zeneszerzője ugyanis egy Petőfi-versgyűjteményt olvasgatott két jelenet felvétele között, ez adta az alapötletet a versfilmhez.⁶⁸ Víg versmondása közepette az Alföld magányt és depressziót sugárzó szimbolikus földrajzát, valamint nyikorgó hintát és üres, szétmálló épületek belső tereit látjuk statikus, hasszan elidőző képsorokban. Tarnál pusztá ám igazán a pusztá, mivel a pusztából pusztulás lesz. A középhosszúságú film Petőfi „tájleíró” költészetének a kanonikus értelmezések szerinti pozitív Alföld-képét a sivárság és a kilátástalanság ellenkező előjelűvé változtatja, oly módon azonban, hogy minden verssor Petőfié. Így az a paradoxon jön létre, hogy az *Utazás az Alföldön* a hű hűtlenség adaptációja. Ahogyan Jankovics Marcell *János vitéze* Petőfit Arannyá változtatta, Tarr Béla roncsfilmje Petőfit Adyvá, a kalással ékes

⁶⁶ Zappe László: *A forradalom apostola*, in *Népszabadság*, 1991. március 18. 6.

⁶⁷ Valkó Mihály: *A tévé képernyője előtt*, in *Új Néplap*, 1991. március 20. 5.

⁶⁸ Lalík Sándor: *Utazás az Alföldön. Tarr Víg(asztalan) Petőfije*, in *Filmkultúra*, 1995/10. 28.

rónaságot meg ugarrá alakítja, a slusszpoén pedig az, hogy pontosan a címadó költemény nem hangzik el a filmben. Tarr műve sem vonja tehát kétségbe a költőnek a panteonban elfoglalt pozícióját (a film alcíme: *Petőfi Sándor emlékére*), ahogyan a Petőfi-filmográfiában még az alternatív szövegek sem merészkednek el a demitologizálásig.

Ennek oka alighanem a magyar irodalom (és általában a magyar kultúra) azon karakterében keresendő, hogy rendszerint önmagán túlmutató, nemzetképviselési, reprezentatív feladatokat kénytelen magára vállalni. Az ezt kikényszerítő norma, művészetfelfogás azonban nem az autonóm műalkotás polgári társadalomra jellemző, a romantikától érvényes modellje, és vallási retorikája ellenére nem is a műalkotást kultusz tárgyként kezelő szakrális művészet modellje, hanem sokkal inkább az udvari művészeté, amely egy műalkotás funkcionalitását az alkalmazásában látja, abban, hogy „a király dicsőségét és az udvari társadalom önreprezentációját hivatott szolgálni”.⁶⁹ Az újabb Petőfi-évre, 2023-ra azonban az udvari művészet már meghaladottá vált, és mai, sokoldalúan fejlett társadalmunkban szerencsére nem fordulhatna elő, hogy egy politikai hatalom reprezentatív lakájszínházzal ünnepli meg saját magát. Olyan ünnepként, melyről Petőfi Sándor a következőket jegyezte fel naplójába 1848. április 19-én: „Borzasztó vasárnapi nép vagyunk! nekünk mindig ünnep kell, és ha egyszer nem lesz emberünk, a kit megünnepeljünk, majd a holdvilágnak viszünk fáklós zenét s csinálunk kivilágítást. Talán azért vagyunk olyan rongyosak, mert mindig ragyogni akartunk.”⁷⁰

⁶⁹ Peter Bürger: *Az avantgarde elmélete*, ford. Seregi Tamás. UNIV, Szeged, 2010. 41.

⁷⁰ Petőfi Sándor: *Lapok Petőfi Sándor Naplójából*, Landerer és Heckenast, Pest, 1848. 12.