

RÉTI ZSÓFIA

Nagy Imre újratemetésének mediatizált emlékezete

Az újratemetés mint rituális tett

Nagy Imrének és társainak 1989-es újratemetése több szempontból jelentőségteli esemény. Az újratemetést ma is a rendszerváltás szimbolikus aktusaként, az 1956-os szabadságharc melletti kiállásként értjük. Funkciója legalább kétirányú: egyrészt a kollektív emlékezés nyilvánossá tétele által újraolvassa, önmaga számára felépíti 1956-ot mint történetet, másrészt éppen a közös múltkonstrukció segítségével a jelen közöségét erősíti meg a kollektív tapasztalattal. A harminchárom évvel korábban történeteket olyan értelmezett múlttá teszi, melyhez a jelen valahogyan viszonyulni képes.

Természetesen nem állítható, hogy az '56-os forradalom hivatalos emlékezésbe is bekerülő újraértése 1989. június 16-án kezdődött vagy végződött volna, sokkal inkább egy olyan folyamat egyik pontjáról van szó, amely talán már kevéssel 1956 után elkezdődött, és még napjainkra sem fejeződött be. Ez az átalakulás egyrészt Magyarország demokratizálódásához vezetett, emellett azonban – s ez vizsgálódásom szempontjából még lényegesebb – a változás a kommunikatív ellenemlékezet mind nagyobb tömegekkel való megismertetésében, majd fokozatos hivatalossá tételében ragadható meg.

Ennek az átalakulásnak legalább két okból kitüntetett pontja Nagy Imrének és társainak újratemetése. Egyfelől az esemény korábban elképzelhetetlenül széles nyilvánosság figyelmére tarthatott számot: a megjelent tízezer emberére ugyanúgy, mint a televíziós és rádiós közvetítések százezres befogadóiéra. Másfelől – szorosan összekapcsolódva a médiafigyelem kérdésével – az újratemetést szimbolikus volta is a vázolt folyamat központi mozzanatává, az *emlékezet helyévé* teszi. Pierre Nora megfogalmazásában „[a] folyamatosság érzése a helyekbe költözött át. Helyei vannak az emlékezetnek [*lieux de mémoire*], mivel nincs már valódi közege az emlékezetnek [*milieux de mémoire*]”.¹ Az emlékezeti hely tehát a múlt egy olyan emblemikus eseményére, személyére vagy tárgyára vonatkozik, melyhez valamiképpen kapcsolódni lehet, ami lehetővé teszi, hogy viszonyba kerüljünk vele. Nagy Imre és társai újratemetése esetében főképp azért beszélhetünk ilyen értelemben kitüntetett kapcsolódási pontról, „emlékezhelyről”, mert az esemény minden szempontból kiemelt figyelmet kapott, és mert az újratemetést megelőző készülődések médiadokumentációja éppúgy, mint az azt követő értékelések, az időben előre és hátra egyaránt ható viszonyítási ponttá léptették elő az eseményt. Ezek miatt állítható, hogy Nagy Imre új-

¹ Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt = P. N., *Emlékezet és történelem között: Válogatott tanulmányok*, Bp., Napvilág, 2010, 18.

ratemetése meghatározó szerepet tölt be a magyar kollektív emlékezetben, azaz emlékezhellyé vált.

A továbbiakban azt vizsgálom, hogy az újratemetés mint rituális tett miként próbál meg közönségből közösséget formálni. Ebből a szempontból különösen ügyelni kell arra is, hogy az esemény rádiós és televíziós közvetítése milyen viszonyban állt a helyszínen történetekkel, illetve, hogy mindez hogyan módosítja a rituálisnak tekinthető időkeretet. A kutatás során forrásként kizárólag a közvetítések dokumentumai, illetve személyes beszámolók álltak rendelkezésemre, ezért nem is törekszem a 'milyen volt Nagy Imre újratemetése' típusú kérdések megválaszolására. Ehelyett azt vizsgálom, hogy milyen interpretációk kapcsolódnak az újratemetéshez, és hogy 1956 szimbolikus átértelmezése mennyiben járul hozzá az esemény emlékezeti helylyé válásához. Éppen ezért foglalkozik a tanulmány második része az újratemetést is tematizáló filmekkel.

Az emlékezhellyé válás folyamatában kiemelt jelentősége van a holtakra történő emlékezésnek, amely egyszerre tartozik a kommunikatív és a kulturális emlékezet területéhez.² Jan Assmann szerint a holtakra való emlékezés mindig az élők identitásának megerősítésével függ össze, a múlt és annak a jelenben felépített volta ekképp hat vissza a jelen közösségre.³ Az újratemetés kapcsán is a múlthoz fűződő viszony, illetve az időbeli távolság kérdése kerül fókuszpontba. Feltételezésem szerint az idő, a múlt és a jelen kezelése az esemény egyik kulcsmozzanata. Azt állíthatjuk, hogy Nagy Imre és társainak újratemetési szertartása egyrészt hangsúlyozza saját, a múlthoz mért különbségét, másrészt azonban az esemény számos mozzanata éppen ezen időbeli távolság felszámolására törekszik. Mindez azért lényeges, mert az idő kezelése befolyásolhatja mind az újratemetésről szóló beszédet, mind pedig az esemény önértelmezését.

Egy rövid kitérő erejéig érdemes tisztázni, hogy 2012-ben mit jelent, hogyan férhető hozzá Nagy Imre újratemetése. Az a tény, hogy jelenleg történelmet alakító eseményként tekintünk az újratemetésre, sok szempontból módosítja annak olvashatóságát. Egyrészt a rendszerváltás huszadik évfordulója kapcsán már jelen van egy hangsúlyozottan interpretált, folyamatosan a köztudatban tartott múltkonstrukció, immár a 21. század intermedialis kihívásainak eleget téve a televízió, rádió, internet és papír alapú médium által hozva létre az értelmezés és emlékezés új alakzatait. Másfelől azonban jelenünkből nem lehetséges Nagy Imre újratemetését annak korabeli multimediális közege nélkül vizsgálni, hiszen az esemény kizárólag a közvetítések és személyes beszámolók révén hozzáférhető.

Ami mégis fogódzót nyújthat az újratemetés tárgyalásában, az a rítus fogalmi köre. Nagy Imre újratemetése antropológiai értelemben is rituális tetteként jelenik meg, hiszen az emberi lét egy liminális fázisát viszi színre. Én azonban a rítus egy másik ve-

² Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2004, 61.

³ *Uo.*, 63.

tületét tartom fontosabbnak, ez pedig sajátos időkezelése. Ronald N. Jacobs szerint a rítus „a múlttal a jelent és a jövőt folyamatos, mitikus, kollektív történeté sűríti össze, amely arról szól, hogy kik vagyunk”⁴ Eszerint tehát a rítus sajátos időt teremt, melyben eltűnnek a múltat a jelentől elválasztó határok. Jan Assmann ezt a nem-egyidejűség megteremtésének nevezi, amely lehetővé teszi a két időben egyszerre élhető életet.⁵ Nagy Imre és társai újratemetése abban a vonatkozásában eltér a rítus hagyományos időkezelésétől, hogy nem ciklikusan ismétlődő, hanem egyszeri s a maga valóságosságában megismételhetetlen esemény volt: mégis az emlékezet, a felidézés, és az ünnep fogalmi köreire asszociálhatunk vele kapcsolatban, és a hagyományos rítushoz hasonlóan a nem-egyidejűség temporalitásával jellemezhető.

György Péter a rendszerváltás 1956-képét vizsgáló könyvében a múlt rituális újrajátszásáról beszél: „1989-ben az 1956-os forradalom nyilvános újrajátszásának és egyes kitüntetett mozzanatok rituális megisméltésének lehettünk tanúi. Mint minden parafrázis, az ismétlés egyben értelmezés is volt: 1989-ben, az újraszerveződő társadalom első évében a politikai elitek azért ismételték el az aktuális 1956-os verziót, hogy láthatóvá tegyék az éppen zajló megegyezéssel hatalomcsere politikai előzményeit.”⁶ A rítus különös időtlensége, a „nem-egyidejűség” tehát elsősorban a jelen múlt felőli önértelmezését alapozza meg, azaz a szakrálisnak tekinthető időkeret jelen esetben az addig elhallgatott, nem létező hagyományok (újra)teremtését szolgálja.

A rítus speciális időkezelése tehát egyszerre jelenti azt, hogy az újratemetés ceremóniája időlegesen eltünteti múlt és a jelen határait, illetve azt, hogy hatályon kívül helyezi ezt az ellentétpárt. Olyan, különleges időt hoz létre, amely a hétköznapiakon kívül esik, s lehetővé teszi, hogy benne egyszerre fogalmazódjon meg múlt és jelen. Éppen ezért a rítus kitüntetett helye a kulturális emlékezetnek, hiszen az időhatárok elmosódásával jelenlévővé tehető a múlt, megvalósul az emlékezés. Sőt, Jan Assmann ezt úgy értelmezi, hogy a kulturális emlékezetből történő részesedés egyedül a rítuson való személyes részvétel által érhető el.⁷

Az újratemetés rituális folyamatai: teatralitás, látványosság, közösségiség

Császi Lajos szerint a rítus különböző eszközökkel hozza létre saját terét és idejét, melyek közül a legfontosabb a teatralitás és a gondos megtervezettség.⁸ Nagy Imrének és társainak újratemetése esetében a rituális cselekvés mindkét aspektusára szá-

⁴ Ronald N. JACOBS, *Race, Media and the Crisis of Civil Society*, Cambridge, Cambridge UP, 2000, 9. Idézi Császi Lajos, *A média rítusai*, Bp., Osiris, 2004, 62.

⁵ ASSMANN, *i. m.*, 84.

⁶ GYÖRGY Péter, *Néma hagyomány*, Bp., Magvető, 2000, 18.

⁷ *Uo.*, 57.

⁸ Császi, *i. m.*, 67.

mos példát nyújtanak az eseményről készült dokumentumok. Már a ceremónia előkészületeiben feltűnhet két olyan mozzanat, amelyek a megtervezett, színpadias vonásokra utalnak. Egyrészt az újratemetési szertartásnak Bachman Gábor és ifj. Rajk László személyében díszlettervezője volt, másrészt az eseményt plakátokkal hirdették, akárcsak egy színházi előadást. Mintha valóban előadásról lett volna szó, amely játzókat és közönséget, színpadi helyzetet feltételez. Az újratemetés egyik legfontosabb célja ebből a szempontból tehát az, hogy a megfigyelésre, szemlélődésre berendezkedett nézőkből résztvevőket, közönségből közösséget alakítson, a látványból ünnepet hozzon létre.

Tegnap és ma egyidejű jelenlétére utalnak az újratemetés díszletei is. A Na-Ne Galéria egész kötetet szentelt ezek bemutatásának,⁹ benne Peternák Miklós bevezető tanulmányával,¹⁰ aki amellet érvel, hogy a ceremónia díszletei önálló művészeti alkotásként olvashatók. Jelen kontextusban mégis fontosabbnak tűnik az, hogy milyen utalásrendszereket hoz létre a díszlet, és hogy mindez hogyan illeszkedik a felvázolt rituális keretbe. Mindenekelőtt fontos megemlíteni, hogy a Hősök tere történelmileg terhelte, számos konnotációval átszőtt városi tér, a MSZMP rendezvényeinek egy részét éppúgy a téren tartották, mint az erdélyi falurombolás elleni tüntetést, alig egy évvel az újratemetés előtt.

Részben tehát a történelmi konnotációk miatt volt szükség az installáció elmozdítására eredeti helyéről, a tér középpontjából a Múcsarnok elé. Ezzel a gesztussal nemcsak a változtatás, de a szimmetria kérdése is előtérbe került. A Hősök terének szimmetriája az Andrássy út felől látható, hiszen a Múcsarnok és a Szépművészeti Múzeum ebből a nézőpontból tekinthetők egymás tükörképének. Ha elfogadjuk, hogy a szimmetria a rend képzetét kelti, illetve azt az antropológiai megfigyelést, amely szerint a rítus minden alkalommal a káoszról létrejövő szimbolikus rend narratívájára épít,¹¹ az újratemetés díszletei kapcsán éppen ez a szimmetria kérdőjeleződik meg. Ennek egyik jele, hogy a ceremónia nem a Hősök tere középpontjában, hanem az oldalán kap helyet. Ennél azonban szembeűnőbb, hogy a szimmetria, melyet a Múcsarnok klasszicista homlokzata lehetővé tesz, a díszlet által eltérő pozícióba kerül. Egyrészt ugyanis Rajk és Bachman díszlete kihasználja, sőt, a drapériák alkalmazásával még hangsúlyozza is a múzeum arányait, másrészt azonban az installáció jobb oldalától a közepéig húzódó fehér vászon, amely nyílként mutat a névtelen mártírok koporsójára, megbontja ezt az egyensúlyt. Nem a szimmetria hiányáról van itt szó, hanem arról, hogy a díszlet egyszerre mutatja fel a tökéletes arányokat és megbontá-

⁹ *Ravatal – Catafalque*, Bp., Na-Ne Galéria, é.n.

¹⁰ PETERNÁK Miklós, *Bevezető tanulmány = Uo.*, 6–35.

¹¹ Például Victor Turner a liminalitást anti-struktúráként határozza meg, ahol az addigi rend felbomlik, elméletileg számtalan lehetőség nyílik meg, és olyan rendezetlenség jön létre, amelyből az átmenet rítusai által születik meg egy újabb, más szerkezetű rend. Bővebben lásd: Victor TURNER, *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra*, ford. OROSZ István, Bp., Osiris, 2002.

sukat, s így áttételesen a rendet és a káoszt. Mindez ismét ahhoz járul hozzá, hogy a ceremónia részben potenciális jelentésekkel átszótt, időtlen szimbolikus térbe helyeződjön át.

Az újratemetés szimbolikus volta azonban egy olyan oszcilláció eredménye, mely a gumbrechti jelentés- és jelenléteffektusok összjátékából jön létre. „Ha »jelentést« tulajdonítunk egy jelen lévő dolognak, azaz megfogalmazzuk, hogy az adott dolog milyen viszonyban van velünk, akkor elkerülhetetlenül csökkentjük azt a hatást, amit ez a dolog gyakorol a testünkre és érzékeinkre” – írja Gumbrecht.¹² Valóban, könnyen előtérbe helyezhető az újratemetés értelmezése és implikációinak felfejtése anélkül, hogy az esemény materialitása bármilyen hangsúlyt kapna. Az azonban, hogy Nagy Imre és társai újratemetése a rendszerváltás szimbolikus aktusa lett, nagymértékben az esemény anyagiságának köszönhető: azaz a testek tényleges, és nem csupán szimbolikus jelenlétének. Catherine Verdery ezt így fogalmazza meg: „a testek anyagisága kulcsfontosságú lehet szimbolikus hatékonyságukban. [...] Az elhunytak teste rendelkezik az időközön átívelő kézzelfoghatóság előnyével, tehát jelenlétvé teszi a múltat.”¹³ A csontok tényleges jelenlétének tehát azért van kitüntetett szerepe, mert egyfajta bizonyítékként, tanúságtételként tűnnek fel, bármennyire kiszolgáltatottak is a sokszor egymásnak ellentmondó interpretációknak – ezt érti Verdery a maradványok konkrét, mégis próteuszi természetén.¹⁴ Az újratemetés esetében éppen a csontok e különös jellemzője az, ami egyszerre hozza létre a jelenlét- és jelentéseffektusokat, tehát az eseménynek szimbolikus vonatkozásai mellett nagyon is valós, materiális jellemzői vannak.

Az újratemetés szimbolikus, azaz időn kívüli rituális szerkezetébe illeszkedik azonban a díszlet egy másik jellegzetessége is: nevezetesen, hogy a Múcsarnok épületét beburkoló drapériák fekete-fehérek, tehát nem nemzeti színekben játszanak. Ez a megoldás elmosza a díszletek aktualitását, általánosít, így a rituális időbeliséget erősíti, akárcsak a háttéralkotó Múcsarnok klasszicizáló stílusa, amely formai megoldásaiban, főleg a homlokzat timpanonjával egy görög templom szerkezetét idézi. Mégis, ahogyan a tér elrendezése egyszerre jelenítette meg a szimmetriát és annak felbomlását, úgy a fekete-fehér vásznak is egyidejűleg hozzák létre a rituális, „időn kívüli időt”, illetve tartalmazznak nagyon is a történelmi eseményekre vonatkoztatható utalásokat. Ez utóbbira a legszembetűnőbb példa a már említett fehér szövet, melynek közepén égetett szélű, kerek lyuk látható, amely az 1956-os forradalom kivágott közepű zászlóját idézi, amely a népköztársasági címer kivágásával jelezte a magyar nép függetlenségét.

¹² Hans Ulrich GUMBRECHT, *The Production of Presence: What meaning cannot convey*, Stanford, Stanford University Press, 2004, xiv. (Ha nincs külön jelezve a fordító a lábjegyzetben, akkor a fordítások minden esetben a sajátjaim. – R. Zs.)

¹³ Catherine VERDERY, *The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change*, New York, Columbia University Press, 1999, 27.

¹⁴ *Uo.*, 28.

gi törekvéseit. A nemzeti színek helyett a fekete-fehér kombináció alkalmazása utalhat 1956 mediatizált emlékezetére is, a forradalomról és Nagy Imréről készült archív felvételek mint az esemény egyetlen hozzáférhető dokumentumai szintén a színessel szembehelyezett fekete-fehér kontrasztot mutatják fel.

Látható tehát, hogy az újratemetés díszletei nagyban hozzájárulnak az esemény ritualitásának megteremtéséhez abban az értelemben, hogy a ceremónia látványának implicit időkezelése a rítusokét idézi meg. Azonban maga a látványosság fogalmi köre is ebbe az irányba mozdíthatja el az értelmezést, az időbeliségen kívül a rítus egy másik jellemző vonását, az illető közösség önazonosságának megerősítését figyelembe véve. Ennek kifejtéséhez Ernst Guy Debord látványosság-fogalmát veszem alapul.¹⁵ A marxista filozófus gondolkodásának középpontjában látvány és társadalom kapcsolata áll, a látvány fogalmát reprezentáció és prezentáció egymásnak feszülő fogalmaiban meghatározva. Elgondolása szerint a látvány „nem a való világ függelke, nem ráaggatott díszítés, hanem a való társadalom irrealizmusának gyökere”.¹⁶ Ennek alapján tehát a látvány a társadalom működését inherens módon határozza meg, nem pusztán reprezentációja, megjelenítése, hanem létrehozója, lényegi alkotóeleme is. Azáltal, hogy színre visz valamit, létre is hozza azt; nem a valóság ellentéte, hanem érvényteleníti az igaz-hamis dichotómiát. A látvány mint a „való társadalom irrealizmusának gyökere” olyan imaginárius keretet hoz létre, amelyben a tér és idő fogalma viszonyítási alapját veszti, s így egymástól távol eső koncepciók összekapcsolását, új asszociációs hálók létrejöttét teszi lehetővé.

Amennyiben Nagy Imre újratemetését ilyen típusú „látványosságként” fogjuk fel, akkor az esemény egy igen jelentős vonatkozására tapintunk rá: az esemény közönségből közösséget hoz létre azáltal, hogy a jelenlévők egyaránt részesednek a látványosság közös élményéből. Az újratemetés mint így értett látványosság tehát a részvétel által erősíti meg a közösség belső viszonyait – épp ezekkel a szavakkal határozza meg Émile Durkheim is a szimbolikus cselekvés, a rítus mibenlétét.¹⁷ Ebből a szempontból válik kiemelt jelentőségűvé Aleida Assmann megjegyzése a kulturális emlékezés három funkciójáról, melyeket *legitimációnak*, *delegitimációnak*, illetve *disztinkciónak* nevez.¹⁸ A német tudós a delegitimáló emlékezet tipikus példajaként említi Nagy Imre újratemetésének esetét: „Nagy Imre a hivatalosan lerombolt emlékezet áldozataként az ellenemlékezet szimbólumává vált, s ekképp lett Magyarország desztalinizációjának kulcsfigurája.”¹⁹ Assmann szerint Nagy Imre hősként és mártírként történő értékelése először a hivatalos emlékezetpolitikával szembeállított ellen-

¹⁵ Ernst Guy DEBORD, *A spektákulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós, Bp. Balassi, 2006.

¹⁶ *Uo.*, 2.

¹⁷ Émile DURKHEIM, *The Elementary Form of the Religious Life*, New York, Free Press, 1915. Idézi: CSÁSZI, *i. m.*, 62.

¹⁸ Aleida ASSMANN, *Erinnerungsraume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, Beck, 1999, 138.

¹⁹ *Uo.*, 139. (A fordításért köszönet Nagy Teréznek.)

emlékezetként határozta meg magát, majd 1989-ben, a rendszerváltással foglalta el a domináns pozíciót, s ekképp tekinthető a delegitimáló emlékezet példájának. Nagy Imre újratemetésének ilyen szempontú hatásai azonban éppen e fontos pillanatban, a rendszerváltás idején kétirányúak. Egyrészt valóban a Kádár-rezsim delegitimációját végzi el Nagy Imre alakjának és tevékenységének újraértésével, másrészt azonban a közvetlen jövőre irányuló legitimációs funkció is tulajdonítható neki, hiszen az újonnan létrejövő demokratikus pártok folytonosságot vállaltak Nagy Imre elveinek egy részével, a volt miniszterelnök alakját a magyar függetlenség hőseként, s így gondolati elődjükként megnevezve és értelmezve. Az újratemetés mint látványosság, amely a részesedés által erősíti meg a közösség belső viszonyait, ebből a szempontból az esemény legitimáló funkciójához közelít.

Az újratemetés mint médiaesemény

A részesedés, részvétel tapasztalata más szempontból is fontossá válhat az újratemetéssel kapcsolatban. Ahogy már szó volt róla, Jan Assmann szerint a kulturális emlékezetből a rítusok által, személyes jelenléttel lehet részesedni, azaz annak, hogy a rítus tér- és időbeli egysége, s így a ceremóniális emlékezés létrejöhessen, feltétele, hogy a közösség részt vegyen benne. A „személyes jelenlét” kérdésköre azonban a tömegmédiák térnyerésével átértékelésre szorul. A rádiós és televíziós közvetítések az újratemetési szertartás elválaszthatatlan részeivé váltak, s ez új lehetőségeket nyit az esemény rituális olvasásában. Kérdés azonban, hogy pontosan melyek az adott esemény ritualitását működtető mozzanatok, illetve ezek – főleg retrospektív távlatból – mennyire gyökereznek magában az eseményben vagy annak közvetítettségében. A Nagy Imre-újratermetés esetében már esett szó a díszlet és az előkészületek rítusokat idéző, ezek szabályaihoz illeszkedő elemeiről, de nem kizárólag ezek teremthetik meg azt a speciális időkezelést és közösséget, melyek kapcsán rítusról beszélhetünk. Peternák Miklós már említett tanulmányában a következő megjegyzést teszi: „Szinte azt is mondhatnánk, a [díszlet]terv a megadott nézetek – kameraállások – kijelölésével együtt teljes.”²⁰ Ez azért lényeges felvetés, mert a televíziós közvetítés és a Hősök terén zajló események szétválaszthatatlanságára világít rá. A tárgyyszerű elemeken kívül tehát az eseménnyel összefonódó tömegkommunikáció is erősen rituális jellemzőkkel bírhat. Ezek felfejtéséhez a kommunikáció rituális modellje ad támpontokat.

James W. Carey, az elmélet kidolgozója szerint a tömegkommunikáció elsősorban „nem az üzenetek térbeli szállítására irányul, hanem a társadalom időbeli fenntartására”,²¹ s ekképp rituálisnak mondható. A rítusnak ebben a definíciójában is összekapcsolódik az időbeliség, illetve a közösség megteremtésének és fenntartásának

²⁰ PETERNÁK, *i. m.*, 32.

²¹ James W. CAREY, *Communication as Culture*, London, Routledge, 1989, 18.

elgondolása. Carey elmélete szerint a rituális elem áthelyeződik a kézzel fogható tárgyak közegeből a rádió és a televízió által létrehozott, imaginárius közegbe, ahol részben hasonlóképpen működik, mint ahogy a tárgyszerű elemek esetében már szó volt róla. A különbség az eddig tárgyaltakhoz képest az, hogy a tömegkommunikáció rítusai máshogy szerveződnek, mint egy hagyományosan rítusként definiált esemény, s így eltérő tapasztalatokból részesedik a közösség. Daniel Dayan és Elihu Katz szerint az ünnep helye a főtérről és a stadionból a nappaliba mozdult el²² – ez jellemzi a médiaesemények mint rítusok térbeli szerkezetét. Az újratemetés emlékezetének vizsgálatakor kijelenthetjük, hogy az egyik legelső magyarországi médiaeseményről beszélünk. György Péter a következőket írja az újratemetés televíziós közvetítésével kapcsolatban: „Először fordult elő, hogy a történelem résztvevői ott álltak a színpadon és nézhették önnön szereplésüket; először fordult elő az is, hogy a történelem közvetlen jelene és közvetített utóélete – dokumentálása – ugyanakkor történt. Ez a kettősség mindenkit befolyásolt. 1989. június 16-án mindenki megtanulhatta, hogy egyszerre két síkon zajlik az aktuális jelen.”²³ A közvetítés ezek szerint a dokumentálás aktusával megkettőzi, történelemmé teszi azt a jelent, amelynek rituális időkezelése egyébként is könnyen átjárhatóvá tette a múlt, jelen és jövő közötti határmezsgyéket.²⁴

Az újratemetés és közvetítései kapcsán fontos azonban, hogy mennyiben egyezik a személyes jelenlét kulturális tapasztalata a televíziós és rádiós közvetítésével. Ez utóbbiak nem tartalmazzák az eseményen való megjelenés performatív gesztusát, a közvetítés figyelemmel kísérésének nem volt olyan politikai tétje, mint a személyes részvételnek. Ezzel párhuzamosan azonban az újratemetés közvetítéseiben olyan jelentések is megmutatkoznak, melyek az eseménynek nem sajátjai. A tömegkommunikáció rítusaiban tehát létrejöhet valamiféle közösség – egy imaginárius térben, az „éterben” –, ez azonban nem azonos a személyes jelenlét közösségalkotó hatásával.

A leghangsúlyosabb különbség a személyes jelenlét és a közvetítések között a „részvétel nélküli részvétel”²⁵ problémaköre. Ez egyrészt azzal magyarázható, hogy a televíziós közvetítés számtalan nézőpontot kínál a jelenlét egyetlen perspektívájával szemben (miközben a látvány és a tekintet iránya szempontjából is szelektál, ami bizonyos irányokba terelheti a megértést). Például egy, az újratemetésen részt vevő személy perspektívája értelemszerűen korlátozott, míg a televízió előtt ülők a médiaesemény hiperrealitásával szembesülhettek. Nyilvánvalóan ebben az esetben is a közvetítés készítői által kontrollált nézőpontról van szó, ez azonban a több kameraállásból adódóan a teljesség olyan illúzióját kínálja, amely a helyszínen jelenlévők szá-

²² Daniel DAYAN, Elihu KATZ, *Media Events: The Live Broadcasting of History*, Cambridge, Harvard UP, 1992, 211.

²³ GYÖRGY, *i. m.*, 267.

²⁴ Emellett mind a demokratikus ellenzék, mind a – még éppen – kormányzó MSZMP ekkoriban ébredt rá, hogy a televízió miképpen használható fel a politikai természetű polémiaikban.

²⁵ Pierre NORA, *Le retour de l'événement = Faire de l'histoire: Nouveaux problèmes*, éd. Jacques Le GOFF, Pierre NORA, Paris, Gallimard, 1974.

mára hozzáférhetetlen. Császi Lajos szerint a (televíziós) közvetítés mindig a történetek semleges bemutatására törekszik, azonban az eltérő kameraállások váltogatása, a „nagyotállok” használata, illetve a narrátori hang irányítása akár radikálisan is átértelmezheti a történéseket.²⁶

Emellett azonban a „külső szemlélő” kifejezés azt is implicálja, hogy a tévék képernyője előtt ülők nem résztvevői, hanem megfigyelői az eseménynek. Nagy Imre és társai újrateremtésén a megjelenés, amellett, hogy részeselet jelentett a rítusból, egyben politikai deklaráció, s ezáltal szimbolikus aktus is volt: a végtisztesség megadásán kívül a rendszer elleni tiltakozás fóruma is. Ily módon az eseményt televízión nézők politikai bevonódása – mely a személyes jelenlét kulcsfontosságú tényezője volt – nem úgy, olyan mértékben történt meg, mint a helyszínen résztvevők.

Különbséget kell tennünk azonban a televíziós és rádiós közvetítés között, és ez nem kizárólag a befogadók számában mutatható ki. Az eltérések alapvető oka az, hogy míg a rádió monomediális médium, s ekképp az írott szöveggel rokonítható, addig a televízió multimedialitása teljesen más értelmezési stratégiákat tesz lehetővé. Nagy Imre és társai újrateremtése esetében azokon az alapvető jellegzetességeken túl, melyek mindkét médiumra jellemzők lehetnek – mint a kommentátor jelenléte illetve a ceremónia kiegészítése magyarázó adalékokkal – gyakorlatilag a két közvetítés teljesen eltérő módszerekkel, attitűdökkel közelít az újrateremtéshez. Először is az objektív megközelíthetőség kérdésköre lép előtérbe a televíziós és rádiós közvetítés önmeghatározása alapján. Egy esemény közvetítése soha nem lehet objektív, hiszen a közvetítőnek valamiféle nyelvi megnyilatkozást kell tennie az eseménnyel kapcsolatban, amely gesztus egyúttal interpretálható is avatja. Mégis, az, ahogyan a televíziós és rádiós közvetítő a ceremónia elején pozicionálja magát, legalább az intencióikra következtetni enged. Rapcsányi László, a Magyar Rádió közvetítője a következő mondatokkal nyit: „Szeretném szavainkkal láttatni azt, hogy mi minden történik itt. Olyan esemény ez, melyet nem lehet szenttelenül közvetíteni.”²⁷ Rapcsányi tehát hangsúlyozottan szubjektív módon közelíti meg az eseményeket. Ezzel szemben Györffy Miklós, a Magyar Televízió munkatársa így vezeti be az újrateremtést: „A közvetítőnek ezután, ez a televízió szerepéből is következik, az itt megtörténő eseményekre kell szorítózkodnia. Azon leszünk, hogy minden fontos eseménynél ott legyünk a kameránkkal, és amennyire lehet, az itt megtörténtekben segítsünk önöknek eligazodni.”²⁸ Látható tehát, hogy a rádió deklaráltan szubjektív megközelítésével szemben a televízió „az itt megtörténő eseményekre szorítózkodik”, azaz kétségkívül objektivitásra törekszik – aminek ellentmond a közvetítő másik félmondata, melyben az eligazodáshoz

²⁶ CSÁSZI, *i. m.*, 92.

²⁷ Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni a Magyar Rádió munkatársainak, akiktől minden szükséges segítséget megkaptam a dokumentumok tanulmányozásához.

²⁸ Szintén köszönettel tartozom az '56-os Intézet munkatársainak, akik rendelkezésemre bocsátották a televíziós közvetítés képanyagát.

(interpretációhoz) kínál és nyújt segítséget. Szintén az ily módon felvállalt objektivitást ássák alá a kommentátor egyes mondatai, mint például a koszorúk elhelyezésekor a következő: „Ennek a virágnak a letételére, azt gondolom, nagyon sokan, nagyon régóta vártak”. Gyórfy Miklós deklarált objektivitása magyarázható „külső” okokkal, mint bizonytalanság és óvatosság, amely az (esetlegesen rendszerellenes) interpretáció kerülésének vágyát mutatja. Azonban megfontolandó Tamar Liebes felvetése is, mely szerint a rádió sokkalta „meghittebb”, mint a „tolakodó” televízió, azaz a rádió inkább kisebb közösségek létrehozásában működtethető, míg a televízió tágabb értelemben vett kollektívák, „elképzelt közösségek” alkotásában játszik szerepet.²⁹

Ugyancsak a rádió monomediálisával szembeállított televíziós multimedialitással magyarázható a „horror vacui”-elv, amely azonban a rádió monomediális közegében is tetten érhető. Az ürességtől, kitöltetlen helyektől, s ennek folyományaként a hallgatói érdeklődés csökkenésétől való „félelem” vezethet oda, hogy a rádiós kommentátornak a médium természetéből adódóan folyamatosan beszélnie kell. Részben ennek a következménye az is, hogy a rádióban lényegesen több információ hangzik el, mint a televízióban, illetve, hogy a folyamatos beszéd miatt nyilvánvalóbbá válik az esemény már említett szubjektív megközelítése. A Magyar Rádió által kiadott, az újratemetés hangfelvételét tartalmazó „Végtisztesség” kazettákon témák egész palettája jelenik meg a Hősök tere történetétől kezdve az ’56-os forradalom krónikáján és a díszletek leírásán keresztül egészen a kommentátor személyes véleményéig, mint például a következő mondatokban: „Istenem, ennyi halott. Csoda, hogy még hang jön ki az ember torkán. Halálok, melyek úgy kopognak, mint a kőkeménnyé fagyott sírhantok a lassan-lassan már elporladt koporsókra.”

A televíziós közvetítésben a csend kerülése helyett a statikus kameraállások dinamizálásában ragadható meg egyfajta, tágan értelmezett „horror vacui”-elv, amennyiben elfogadjuk azt a felvetést, mely szerint a figyelemfelkeltés kultúrájában a sokáig, „unásig” látott hely kiüresedik, már nem képes betölteni funkcióját. Ennek ellensúlyozásaként az újratemetés televíziós közvetítése tucatnyi kameraállással operál, és a ceremónia azon részeinél, ahol az események – a rítus repetitív, szertartásos jellegéből adódóan – a külső szemlélő számára monotonná válnak, egy másik kamera képe kerül adásba, a közelítés-távolítás dinamikája pedig nagytotállokkal vagy apró, személyes jelenetekkel variálja a látványt. E mechanizmusnak két olyan implikációja is van, melyek az esemény közvetítésének vizsgálatában jelentős szerepet játszhatnak. Egyrészt a „külső szemlélő” már tárgyalt kategóriája, másrészt a személyes jelenetek csoportja tarthat számot a figyelemre.

Ez utóbbiak olyan szinekdochikus, ám önmagukban is értelmezhető részletek, melyek struktúráját kizárólag a kamera szemé hozza létre, és az újratemetés személyesebb vonatkozásait ragadják meg, s ekképp az újratemetés mise en abyme-jaiként működnek. Talán a legjellemzőbb példa a mártírok koporsóinak koszorúzása közben

²⁹ Tamar LIEBES, *Acoustic space: the role of radio in Israeli collective history*, *Jewish History*, 2006/1, 69–90.

látható – ami a közvetítés tetemes hányadát teszi ki, hiszen a hivatalos küldötteken kívül a több tízezer jelenlévő is leróta kegyeletét. A kamera egy női kezet mutat egy virággal, majd a nézőpontot tágítva babakocsit toló párt láthatunk, akik épp a névtelen mártírok koporsója elé helyezik virágukat. Tipikus jelenet ez, gyakorlatilag a család kiléte nem is számít, csak a gesztus, amely mintha az egész újratemetés emelkedett hangulatának visszaadására törekedne. A kontextustól gyakorlatilag teljes egészében eloldható képekről van itt szó, melyek így általános emberi sorsok felmutatóivá válnak, utat engedve egy tágabban értett szimbolizációs folyamatnak. Az ehhez hasonló képi narrációs technikák azonban a televíziós közvetítések – a nyolcvanas évek végére megszilárdulóban lévő – eszköztárában gyakran szerepeltek. A gyász, a kegyelet gesztusait a televíziós közvetítés ironikus módon Kádár János pár héttel későbbi temetésén is hasonló módon ábrázolta.

A televízió és a rádió médium alapvető eltéréseinek következménye az esemény rétegeinek – a kommentátor és a ceremóniamester dikciójának – egymáshoz viszonyulása is. Szembeötlő, hogy a televíziós és rádiós közvetítő mennyire különbözően kezeli a ceremóniamester mondatait. Rapcsányi László, a Magyar Rádió kommentátora minden alkalommal, amikor Bábai Géza megszólal, megszakítja a mondandóját és elhallgat. Ezzel szemben Győrffy Miklós nem áll meg ilyen esetekben, hanem a ceremóniamester hangjának elhalkításával folytatja mondandóját. Mindez egyfajta hierarchikus viszonyt feltételez a televíziós kommentátor és a szertartásmester között, melyben Győrffy Miklós hangja elnyomja Bábai Gézáét. Részben ezzel is magyarázható a hangrétegek elkülöníthetőségének kérdése. A tévés közvetítés esetében ez világosan elvégezhető: megkülönböztethető a kommentátor dikciója a ceremóniamesterétől vagy az újratemetésen elhangzott beszédek egymástól és az egyéb hangzó elemektől. A rádiós közvetítésben azonban a hangok logikusan egyetlen, közös imaginárius térben jelennek meg – s így szétválaszthatóságuk nem mindig magától értetődő.

A rádiós közvetítés által létrehozott keret tehát, melyben a hierarchizált, térben időben eltérő megszólalások egymás mellé rendelődnek, ismét a rítus, ceremónia tematikájához kapcsolódik vissza, amennyiben azonos kereten belül mutatja fel a múltat és a jelent, az emlékezőket és az emlékezet tárgyát.

Az újratemetés mint emlékezhely

Nagy Imre és társainak újratemetése tehát emlékezhellyé válik a szó Pierre Nora-i értelmében: olyan kulturális produktum, mely fogódzóként működik az emlékezés számára, sőt, „felgyorsult világunkban” egyedül teszi lehetővé azt, hogy megvalósuljon az emlékezés. A továbbiakban arról esik szó, hogy milyen kortárs vagy későbbi alkotásokban érhető tetten az újratemetés. Mindennek azért van különös jelentősége, mert alátámasztja, hogy a Hősök terén történtek valóban emlékezeti helyé váltak a magyar önértelmezésben.

Bár Nagy Imre újratemetése éppúgy megjelenik a kortárs politikai közbeszédben, mint a korszakra reflektáló filmekben, ez utóbbiak elemzése árnyaltabb képet ad, mivel a filmek műfaja, fókusza annyira eltérő, hogy az újratemetés ábrázolásában teljesen különböző szempontrendszereket érvényesítenek. A továbbiakban két, a kortárs magyar vizuális kultúrában meghatározó film újratemetés-értelmezését vizsgálom: a 2001-es *Moszkva teret* Török Ferenc rendezésében és Mészáros Márta 2004-es, *A temetetlen halott* című filmjét. Mindkét film az eredeti televíziós közvetítés integrálásával kapcsolódik az újratemetéshez, és magához az eseményhez fűződő viszonyuk is több szempontból hasonló, például a szinekdochikuság vagy a mediális környezet hangsúlyos reflexiója tekintetében. Emellett azonban az alkotások szinte minden tekintetben – műfajilag, hangulatilag – is különböznek egymástól, s így az újratemetés filmes reprezentációinak szélsőséges eseteit mutatják be.

Az, hogy az újratemetést mindkét film egy egész korszak és az összes hozzá tartozó interpretáció szinekdochikus jelölőjeként használja, több dolgot is eredményez. Egyrészt a fentiek értelmében a kollektív emlékezet működtetése kapcsolható az újratemetés jeleneteihez, másrészt azonban az eseményt tárgyaló filmrészletek azt is megmutatják, hogy létezik az a közös vonatkoztatási keret, melyben lehetséges pár képkockával nemcsak az eseményre, de annak általánosan elfogadott olvasatára is utalni. A *Moszkva tér* és *A temetetlen halott* tehát felmutatja és meg is erősíti Nagy Imre és társai újratemetését mint emlékezhelyet.

Mindkét filmben mindössze néhány percre bukkannak fel a temetés képei, és a forgatókönyv szövege is alig néhány mondattal utal rájuk, tehát egyik film sem helyezte közvetlenül a fókuszába az eseményt. Talán a *Moszkva tér* esetében ez magától értetődőbb, hiszen az alkotás elsősorban „generációs filmként” határozza meg magát. Középpontjába nem a politikát, hanem az 1989-ben érettségiző generációt helyezi: Török Ferenc, a rendező magyarázata szerint sem történeteket beszél el, hanem életérzéseket közvetít. Ezért a rendszerváltás eseményei részben viszonyítási pontként jelennek meg a filmben, némiképp hasonlóan a film kezdetén felbukkanó „Sputnik” graffitihöz, illetve a ’80-as évek ikonikus tárgyaihoz – mint a szocialista bútor- és autópár termékei. Illusztratív funkciójuk mellett a Nagy Imre-újratemetés, illetve annak előkészületei reflexió tárgyát is képezik a filmben, és politikai érdeklődésük (vagy annak hiánya alapján) két részre osztják a karaktereket.

A két csoport közti különbséget a legjobban az a jelenet példázza, amelyben közösen nézik a televíziót, hogy megtudják, mi a hivatalos álláspont az érettségi-botrányról. A híradóban Nagy Imre és társai exhumálását mutatják, mikor Rojál ezt kérdezi: „Ki a csöcs az a Nagy Imre?”, mire Csömör azt feleli: „Biztos a Nagy Lajos testvére.” Az osztályelső Ságodi ekkor felpattan, és azt kérdezi: „Te tényleg ennyire paraszt vagy?”. A Rojál-féle társaság szempontjából tehát a kádári (el)hallgatás politikája sikeres volt, Nagy Imre olyan történelemmé vált, amely semmilyen módon nem kapcsolódik a jelenhez, míg Ságodi és Zsófi, bár szintén nem emlékezhetnek 1956-ra, tisztában vannak azzal, hogy a kivégzett miniszterelnöknek milyen szerepe van 1989 jelenében. Eszerint

tehát Nagy Imre újratemetése és ennek előkészületei a *Moszkva tér*ben egyszerre működnek a „demokratikus átalakulás szimbolikus aktusaként”, ahogy Rainer M. János fogalmaz,³⁰ illetve a filmen belül színekdochikus szerepük is van, hiszen a néhány, javarészt az újratemetéshez kapcsolódó mondat segítségével a történeteket már eleve ismerők számára könnyedén megidézik a rendszerváltás eseményeit.

A Nagy Imréről szóló *A temetetlen halott* is mindössze néhány mozzanatát eleveníti fel az újratemetésnek. A személyes dimenzió hangsúlyozása, a kritikai attitűd, illetve *A temetetlen halott* narratív struktúrája rokonítja a filmet a kultusz fogalmi körével. Ha beszélhetünk Nagy Imre-kultuszról, illetve a film kapcsán kultikus megközelítésről, akkor a kultusz három meghatározó eleme: a kritika nélküli elfogadás, a nem tudományos nyelvhasználat, illetve a személy fókuszba állításának különös jelentősége van.³¹ Az egyértelműen pozitív attitűd a film azon törekvésében érhető tetten, hogy hangsúlyozottan Nagy Imre ártatlanságát, szenvedését, s végül mártírhálálát emeli ki. Ezt támasztja alá *A temetetlen halott* keretes szerkezete, amely narratívává szervezi a miniszterelnök halálát. Ennek kezdetét jelzik Zsóka, azaz Nagy Erzsébet 1987-es reflexiói, illetve a sírra virágot hozó lányok képei, míg végpontját az 1989-es újratemetés képei jelentik.

Ezzel párhuzamosan azonban a film részben alá is ássa azt a kultuszt, melyet az emberi vonások felmutatásával maga hozott létre. *A temetetlen halott* ugyanis olyan narratív ívet ír le, melyben az egyik fő konstruáló erő a test megfosztása minden kulturális implikációjától, majd hangsúlyozottan megváltozott módon a jelentések visszahelyezése ugyanabba a testbe. A személy és a test különválasztásának szimbolikus mozzanata a filmnek az a jelenete, amelyben Nagy Imre bekerül a börtönbe, és elveszik tőle a személyes tárgyait, illetve azokat a dolgokat, melyekkel kárt tehetne önmagában. Ide tartozik a cipőfűzője, a felöltője, a botja és a szemüvege, a kis zacskónyi „somogyi föld”, tehát azok a tárgyak, melyek egyrészt a személy eligazodását segítik a világban (a film fikciója szerint a miniszterelnök majdnem teljesen vak a szemüvege nélkül, a „somogyi föld” pedig Nagy Imre gyökereire, a világban elfoglalt helyére utal), másrészt, melyek a miniszterelnököt mint felismerhető, ikonikus alakot tüntetik fel. Ezek a gesztusok szimbolizálják azt a folyamatot, ahogy Nagy Imre kívül kerül a társadalmon, a megalázó körülményeket létrehozó cellában elveszíti személyes jellemzőit, miniszterelnökből pusztá testté válik.

Ebbe az értelmezési keretbe tökéletesen illeszkedik a film zárásában a miniszterelnök újratemetése, ami a jelentésfosztás és jelentésadás ívének végén helyezkedik el. A ceremónia megjelenítése ebből a szempontból pozitív végkifejletnek tekinthető a film egészéhez képest, hiszen megtörténik az igazságszolgáltatás, megvalósul az em-

³⁰ RAINER M. JÁNOS, *Nagy Imre újratemetése: A magyar demokratikus átalakulás szimbolikus aktusa = A magyar forradalom eszméi: Eltérítések és győzelmeik 1956-1999*, szerk. KIRÁLY Béla, Bp., Atlantisz 2001, 240–258.

³¹ Bővebben lásd DÁVIDHÁZI Péter, „Isten másodszülöttje”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat, 1989.

lékezés – az újratemetés éppen azáltal nyeri el jelentőségét, hogy az élettelen testeket új interpretációkkal látja el, rekontextualizálja őket.

Az újratemetésre vonatkozó deiktikus utalásrendszeren kívül *A temetetlen halott* és a *Moszkva tér* közös jellemzője az esemény mediális megjelenésének reflektált-tá tétele. Több mint tíz év távlatából az 1989. június 16-ai történések csak közvetítetttségükben férhetők hozzá. Mindkét film az eredeti televíziós közvetítés integrálásával kapcsolódik az újratemetéshez, ám teljesen különböző előjellel. Tekintve, hogy *A temetetlen halott*, ahogy már látható volt, kultikus attitűdöt kísérel meg létrehozni témájával kapcsolatban, nem meglepő, hogy sokkal kevésbé tudatosítja az újratemetés mediális beágyazottságát, mint az alapvetően ironikus perspektívát érvényesítő *Moszkva tér*. A filmek megközelítése közti különbség két mozzanatban ragadható meg: egyfelől az integratív hatású, magyarázó kommentárokból, másfelől pedig abban, hogy a „közvetítés közvetítése” alatt történik-e valami egyéb is a vásznon.

Azok a magyarázatok, melyek az újratemetésre vonatkoznak, de bizonyos szinten a film cselekményéhez is tartoznak, szervesebb kapcsolatot feltételeznek a „vendégszöveg”, azaz az esemény televíziós közvetítése, illetve a mű egésze között. *A temetetlen halott* esetében ezt a kapcsolatot Nagy Erzsébet kommentárjai hozzák létre, aki Nagy Imre lányaként a miniszterelnök végakarátának beteljesítőjévé válik. Kétszer szólal meg, a film elején és végén, de megjegyzései egyértelműen arra irányulnak, hogy a narratíva zárását, azaz Nagy Imre és társai újratemetését integrálják a filmbe, a szüzsé részévé tegyék. A film elején Zsóka apja szavait idézi: „Szeretném itt felidézni édesapámnak az utolsó szó jogán elhangzott mondattöredékét: »Csak attól félek, hogy azok fognak rehabilitálni, akik elárultak«. Apámnak ezt az utolsó gondolatát végakarátának tekintem, és mélyen tiszteletben tartom.” Ezzel a néhány mondatral szóba kerül a „rehabilitáció”, azaz az újratemetés lehetősége, melyet Nagy Erzsébet csak a film végén egészít ki saját kívánságaival az eseményt illetően: „Ezért ha majd egy bűnösöktől megszabadult, új kormánya lesz Magyarországnak, a következőt fogom kérvényezni: Az 1956-os magyar forradalom teljes rehabilitációja, Nagy Imre és harcostársai földi maradványainak exhumálása, valamennyiük méltó módon történő eltemetése egyetlen, közös, nemzeti tömegsírba. Hangsúlyozni szeretném, ezzel a követeléssel csakis egy bűnösöktől megszabadult, megújult kormányzathoz kívánok fordulni. Gyilkosokkal nem állok szóba. Nagy Erzsébet.” Zsóka tehát körvonalazza azokat a feltételeket, melyeknek teljesülniük kell ahhoz, hogy az újratemetés megvalósulhasson. Közvetlenül ezután megjelennek az esemény képei, alatta pedig az a ténylegesen elhangzott részlet, mikor névsor szerint felolvasták az 1956-os forradalom áldozatait, ami pedig arra enged következtetni, hogy a Nagy Erzsébet által szabott kritériumok mind teljesültek. Így kap teljes mértékben pozitív megítélést az újratemetés, s ekképp válhat a Nagy Imre utolsó éveit feldolgozó film megoldásává.

Sokkal kevésbé figyelhető meg bármiféle integratív törekvés a *Moszkva tér* esetében, az egyetlen magyarázat, amely elhangzik, mindössze a reflexió hiányát mutatja fel: miközben a háttérben az újratemetés megy a televízióban, a főszereplő Petya

megkérdezi a nagyanyját, Boci mamát: „Ezek kik?” Mire Boci mama csak annyi felel: „Majd megmondom.” Ezzel már részben választ kapunk a második kérdésre is, azaz hogy történik-e valami egyéb is a filmekben, mikor az újratemetés megjelenik. A *Moszkva tér* következetesen operál a „tévé a tévében” technikával, tehát a film nézője egyszerre látja a televíziót és az azt néző, körülötte tevékenkedő szereplőket. Jellemző azonban, hogy a karakterek valami mással foglalatосkodnak, miközben a háttérben szól a tévé. Ilyen kontextusban kétszer is megjelenik az újratemetés, egyszer a már említett jelenetben, mikor is Petya a Petőfi Rádió hallgatja a *Poptarisznnya* című műsort, készenlétbe helyezve a magnót, hogy fölvehesse az új zenéket, miközben Boci mama a ceremóniát nézi.

Másodízben a film végén, egy párizsi jelenetben bukkan fel az újratemetés: a francia híradó francia nyelvű kommentárral közöl részleteket az esemény felvételeiből, miközben Petya és Zsófi először és utoljára szeretkeznek. A film bizonyos mértékig lehetővé teszi ennek allegorikus olvasatát. Petya célja ugyanis mindvégig az, hogy a lánnal valamiféle kapcsolatba kerüljön, de vágyai megvalósulása nem hozza el az áhított beteljesülést. Nincs boldog végkifejlet, mert semmi nem változik meg a cél elérésével, ami azt sugallhatja, hogy azok a politikai mozgások, melyek miatt olyannyira lázban égett a film karaktereinek jelentős része, az egyén szempontjából nem jártak valódi változással. Ezt az interpretációt erősíti a film utolsó jelenete is. Ugyanazt a Moszkva teret látjuk, mint a kezdő képsorokban, tizenkét évvel később. A látvány szempontjából szinte semmi nem változott, ugyanúgy Petya narrátori hangját halljuk. Miután elmondja, kivel mi történt, saját magára tér ki: „Hogy velem mi van? Semmi.” A rendszerváltás a film fikciójában az egyén szempontjából nem hozott változást, a szocializmusból kapitalizmusba való átmenetet egyedül az átlagos gyorséttermi kínálat hozza: míg ’89-ben hamburger néven csalamádés-párizsis zsömlét lehetett kapni, a 2001-es változatot Petya így írja le: „Mindjárt beugrok a Mekibe kajálni. Nyomok egy kergemarhás burgert. Lehet, hogy megeszi az agyamat, de legalább nincs benne csalamádé.” Nincs tehát megújulás, a *Moszkva tér*nek csak végpontja van.

Ezzel szemben, ahogy már szó volt róla, *A temetetlen halott* esetében épp az újratemetés felvillantása hozza létre a történet lezárását, még mielőtt a tényleges zárlat mondatai megjelennének: „1989. július 6-án a Legfelsőbb Bíróság hatályon kívül helyezte a Nagy Imre és társai ügyében 1958-ban hozott ítéletét, és bűncselekmény hiányában felmentette őket. Ugyanazon a napon meghalt Kádár János.” Talán a zártság e képzetéhez az is hozzájárul, hogy a ceremónia nem egy képen belüli televízióban, hanem a film többi részével azonos vizuális és narratív szinten jelenik meg. Ebből adódóan semmilyen egyéb cselekvést nem látunk, csak magát az újratemetést. Arra a szubverzóra, melyet a *Moszkva tér* esetében a nem odafigyelés, mással foglalatосkodás mozzanatai hoznak létre, *A temetetlen halott* esetében nincs mód. Nem maradnak kérdések, nincs helye az iróniának, mindössze a kegyelet és meghatottság befogadói gesztusait teszi lehetővé a film zárása.

„A rendszerváltás szimbolikus aktusa”

A változás vagy változatlanlás kérdésköre nemcsak a filmeknek, de Nagy Imre újratemetésének és a rendszerváltás folyamatának is központi kategóriája, gyakorlatilag az 1989-es események diskurzusát már a '90-es évektől napjainkig uralja. Az azonban vitathatatlan, hogy ennek a folyamatnak kitüntetett, „szimbolikus” színtere volt Nagy Imre újratemetése. Az 1956-os események átértékelése ebben az eseményben csúcsozott ki, itt koncentrált az a mozgás, amely a korai Kádár-korszak egyértelműen negatív „ellenforradalom” kifejezésétől a Pozsgay Imre által megfogalmazott, óvatos semlegességre törekvő „népfelkelésén” keresztül a rendszerváltás óta elfogadott „forradalom”, és az 1848-at idéző „szabadságharc” szavakig tartott. Ezzel párhuzamosan Nagy Imre miniszterelnök alakjának megítélése is 1989-ben vett éles fordulatot a már tárgyalt „hazaáruló” és „bűnös” megnevezésektől az „áldozat”, a „mártír”, és végül a „hős” kategóriáig.

Az újratemetés éppen azért válhatott emlékezeti helyé – amit nemcsak a tárgyalt filmek, hanem a számtalan személyes beszámoló is alátámaszt –, mert *úgy sűrítette magába a rendszerváltás folyamatát, hogy annak vizualizálható, az elme számára felfogható leképezését adta*. Az esemény diskurzusában tehát ezért volt és van szükség a szimbolikus konnotációk alkalmazására, mert ezáltal Nagy Imre és társai újratemetése különleges viszonyt képes létrehozni történelmi és kulturális kontextusával, valamint a szimbólumok használata által teszi értelmezhetővé a rendszervált(oz)ás eseményeit – ezek működtethetőségét erősítik meg az újratemetés rituális vonatkozásai is. A ceremónia szimbólumainak „történelem-olvasó” funkciójával magyarázható, hogy az újratemetéshez kapcsolódó interpretációk különböző esztétikai vagy közéleti diskurzusok szempontjából egészen napjainkig folyamatosan (újra)értelmezik, azaz fenntartják az esemény emlékezhely funkcióját.

ZSÓFIA RÉTI

The Medial Memory of Imre Nagy's Reburial

The paper examines the reburial of Imre Nagy in 1989 as a potential *lieu de mémoire*. The event was and is considered as a concentrated and symbolic representation of the change of the regime. Besides, the reburial also articulated one of the primary stakes of the 1989 processes in Hungary: it managed to integrate the muted memory of 1956 into officially acknowledged cultural memory. The paper argues that the reburial operates in a ritual temporality which is used to create and accentuate a sense of continuity between 1956 and 1989. How is this temporality influenced by the medial environment, the television and radio broadcast of the reburial? How does the ritual quality contribute to the event becoming a site of memory? How is the reburial represented in contemporary popular culture? These are the questions the paper seeks to answer.