

A Hidegháború és az európai emlékezetpolitika dilemmái

Kalmár György Miklós

filmkutató, kultúrakutató, egyetemi docens, Debreceni Egyetem

Ha egy távolról érkező utazó körülnézne Európában a 21. század első évtizedeiben, könnyen támadhatna az a benyomása, hogy a kontinens máig nem tudta túltenni magát traumatikus történelmén. Úgy tűnik, véres múltunk árnyékában élünk, és nem tudunk megszabadulni sem az általunk okozott, sem az elszenvedett borzalmaktól; sem a győzelmi mámorban született, önnön nagyságunkról szőtt fantáziáktól, sem a győzelmi mámor elmúltával szemünk elé táruló kegyetlenségeink miatti lelkiismeretfurdalástól, sem a veszteségek okozta keserűségtől, frusztrációtól és bizonyítási kényszertől. A történelemhez való viszonyunkat továbbra is a szembenálló történelmi elbeszélések vitája, a feldolgozatlan büntudat és a rejtett felsőbbrendűség-fantáziák uralják (Assmann 2013; Assmann 2016; Schlink 2010; Bruckner 2010; Murai 2008; Győri 2015; Bülgözdí 2021). Emlékezetkultúránkban, amint arra kortárs kritikusai is többször rámutattak, a poszttraumás stressz minden fontos jelét megtaláljuk: úgy tűnik, a múltban ragadt, fájdalmas és traumás eseményekre koncentrálnak, az unalomig és rosszuléltig ismétli ugyanazokat az elemeket, ugyanazok a régi képek kísértik, melyeket máig a kényelmetlenség és a szorongás érzései kísérnek, hatására pedig mai döntéseink is sokszor lesznek esetlenek, irracionálisak és olykor rettenetesen kontraproduktívak. A 21. századi krízisszituációkban többször is kiderült, hogy sem múltunkat nem sikerült megemésztünk, sem sikeres és teljes gyógyulási folyamaton nem mentünk keresztül: a múlt „példátlan atrocitásai” (Silva et.al. 2010, 1.) továbbra is bénítólag hatnak ránk, bezárnak bennünket egy rögzült, merev identitás-formációba, megosztottságot teremtenek az EU különböző régiói közt, és ellenségeskedést az egyes közösségekben.

Ahhoz, hogy megértsük a történelmi meta-narratívák jelenkori válságát és az európai mozi változó történelemszemléletét, meg kell értenünk, hogy ezek az elbeszélések mennyire meghatározóak a háború utáni európai identitás szempontjából. Először is látni kell, hogy az Európai Unió lassan kibontakozó koncepciója azon az általános(nak tűnő) nemzetközi konszenzuson alapult, hogy az új Európának a történelmi atrocitások, például a holokauszt emlékére és elítélésére, az „emlékezzünk, hogy soha ne felejtsünk” (Assmann 2010, 12.) emlékezetpolitikájára kell épülnie, méghozzá annak érdekében, hogy a történelem ne ismételhessen meg önmagát (Assmann 2016, 93.). Ebben az értelemben ezt a fajta, jól meghatározható emlékezetpolitikát magának az EU-nak az egyik meghatározó, formatív elemeként kell felismerni. Amikor az EU alapszerződésének

preambuluma a mai Európát „fájdalmas tapasztalatok után újraegyesültként” határozza meg, világos kell legyen, hogy nagyon jól körülhatárolható történelmi események sorozata, és azok kanonizált értelmezése miatt döntenek úgy a csatlakozó nemzetállamok, hogy „felülemelkednek ősi megosztottságaikon, és – egymással mind szorosabb egységre lépve – egy közös jövő megteremtésére törekednek” (*Szerződés* 2004). Más szóval, a mai Európa saját történelme legsötétebb korszakainak az emlékezetére épül. Szemben a korábban széles körben elterjedt törzsi, felekezeti, hazafias, imperialista vagy utópisztikus-forradalmi ideológiákkal, amelyek jórészt pozitívan motiváló érzések (például büszkeség, kiválóság- és kiválasztottság-tudat, becsület, összetartozás, történelmi küldetés-tudat vagy szolidaritás) segítségével igyekeztek közösségeket kovácsolni, úgy tűnik, hogy a kortárs Európa egy olyan kontinens, amelyet leginkább a múlttal kapcsolatos közös büntudat tart össze. Ebben az értelemben nevezheti Aleida Assmann a holokausztot Európa „negatív alapítási mítoszának” (2016, 94.), amely az európai politikát a „megbánás politikájaként” határozza meg (Assmann 2016, 93.).

Az „etikus emlékezés” (Assmann 2016, 93.) kilencvenes években kanonizálódott, nemes programját azonban gyakran sajátították ki és forgatták ki olyan emberek vagy csoportok, akiket vagy amelyeket ezen emlékezetpolitika megálmódinál észrevehetően kevésbé nemes szándékok motiváltak (Bruckner 2010, 9–26.; Assmann 2016, 87., 95.). A domináns európai emlékezetpolitika előre nem látott mellékhatásai és a 21. század válság-eseményei alapjaiban rengették meg a Nyugat-Európában kialakult törekeny konszenzust, a múlttól folytatott vitáinkat pedig hevesebbé és kiélezettebbé tették, mint a második világháború óta bármikor.

A lengyel-brit-francia koprodukciónban készült *Hidegháború* (*Cold War* 2018), amelyért Pawel Pawlikowski elnyerte a legjobb rendező díját Cannesban, a Nyugat-Európában kanonizált mintáktól jelentősen eltérő módon közelíti meg Európa zaklatott múltját. A film a „szerelemről, emlékezetről és a kitalált történelemről szóló meditáció” (Hornaday 2019, 1.), mely a „totalitarizmus emberi jellemet torzító hatásait” (Hornaday 2019, 7.) tárja fel, még hozzá oly módon, amely egyértelműen szakít a nyugat-európai emlékezetkultúra domináns paradigmájával. A *Hidegháború* elemzése révén tehát betekintést nyerhetünk egy jellegzetesen kelet-európai történelemszemléletbe és emlékezetkultúrába is. A közelmúltban újraegyesült Európát újrapolarizáló, és Kelet és Nyugat között gyakran éles konfliktusokat kiváltó 21. századi társadalmi-politikai válságok miatt különösen fontos ennek a másfajta kulturális logikának a megértése.

A film a második világháború után játszódik, és két lengyel művész, a zenész Wiktor és az énekesnő Zula szerelmi történetét meséli el. Először a vidéki Lengyelországban találkoznak, ahol Wiktor autentikus népzenet gyűjt, illetve táncosokat és énekeseket toboroz a kommunista Lengyelország egyik új kulturális intézetébe. Zula az egyik jelentkező, aki nem csak hangjával, hanem eredeti

személyiségével is felkelti Wiktor figyelmét, amikor a meghallgatáson úgy dönt, hogy az elvárt lengyel hegyvidéki népdal helyett inkább egy nemrég látott orosz filmből énekel valamit. Zulát felveszik a csoportba, főszereplőink pedig szeretők lesznek. A Mazurek csoport nemzetközi sikere révén Wiktor és Zula (és a film) Berlinbe utazik, ahonnan Wiktor nyugatra szökik, Zula azonban végül úgy dönt, hogy marad. Wiktor Párizsban telepedik le, ahol évekkel később Zula, immár egy olasz feleségeként legalisan is meglátogathatja. Végül Wiktor úgy dönt, hogy visszatér Lengyelországba, vállalva a volt emigránsokra váró munkatábor is, csakhogy Zula közelében lehessen, aki pedig a kommunista rezsim ünnepeit sztárjainak (morális kompromisszumokon alapuló) életét éli. A történet végül ott ér véget, ahol elkezdődött, a vidéki Lengyelországban. A munkatábor által megnyomorított Wiktor, és a kommunista rezsim szolgálatában felörlődött Zula úgy dönt, hogy visszatérnek oda, ahol találkoztak. Visszamennek a fiatalokukban megismert erdei templomromhoz, ott pedig egy saját maguk alkotta rituálé keretében házasságot kötnek, majd öngyilkosságot követnek el.

Ha összehasonlítjuk a *Hidegháborút* a nyugat-európai filmes emlékezetpolitika paradigmatis példáival, azonnal jelentőségteljes különbségek egész sorára leszünk figyelmesek. Ezek közül az első az, amit közvetett feldolgozásnak nevezhetünk. A *Hidegháború*, legalábbis a felszínen, nem a történelemről vagy a politikáról szól, hanem a lehetetlen szerelemről, ahol a történelmi helyzet, Kelet- és Nyugat-Európa politikai elválásztottsága látszólag csak annak a dramaturgiai- lagszükség szerű akadálynak a szerepét tölti be, amit az ilyen történeteknek a szerelmesek közé kell helyezni a dráma és feszültség érdekében. Eszerint az olvasat szerint a film címe is metaforikusan értendő, a háborút a régi figuratív jelentése szerint kell érteni, szerelmi harcként vagy a nemek háborújaként. Ebben az értelemben a hidegháború arra a lehetetlen „sem veled, sem nélküled” helyzetre utal, amelyben Wiktor és Zula találják magukat.¹

Alaposabb vizsgálat után azonban kérdésessé válik, hogy a történelmi szituáció valóban csupán a romantikus cselekmény drámai háttereként szolgál-e. Amint azt több kritikus is megjegyezte, a film két „ikertémája” (Kermode 2018, 8.) egyformán fontos, a *Hidegháború* pedig egyszerre szól a „szenvédélyről és a politikáról” (Kermode 2018, 1.), egyszerre „óda az erotikus vágyról és a társadalmilag meghatározott sorsról” (Hornaday 2019, 1.), fókusza pedig egyszerre „mélyen személyes és politikailag hangolt” (Hornaday 2019, 1.). Valóban, ha közelebbről megvizsgáljuk, felfigyelhetünk a kölcsönös összekapcsolódásra a romantikus és a történelmi cselekmény, az előtér és a háttér, a szerelmesek valamint a térbeli és időbeli környezet között, melyet metaforikus kereszthivatko-

¹ Hasonló, térbeli és/vagy kulturális elválásztottsággal küszködő szerelmi történetek megjelennek a jelen és a következő folyóirat számban közölt cikkekben, Győri Zsolt „A határaid meghatároznak téged” és Feldmann Fanni „Queervándorlás” című tanulmányaiban is.

zások bonyolult rendszere hoz létre és tart fenn a filmben. Ezeket látva felismerjük, hogy a „film ikertémái, a szabadság és a bebörtönzés” (Kermode 5.) mind a szenvedély, mind a politika kontextusában relevánsak. Mind a szerelmesek, mind Európa két része egyszerre van elválasztva és tartozik össze, folyamatosan vágyat és frusztrációt hozva létre, folyamatosan határokat húzva és szabályszerűségekre hívva a szereplőket. Aligha vitatható, hogy a film esztétikai összetettsége részben a személyes és a politikai összefonódásából fakad, ami a politikai és történelmi szubtextust a szerelmesek érzelmi állapotának allegóriájává változtatja, illetve fordítva, a romantikus cselekményt pedig történelmi allegóriaként teszi olvashatóvá. Ezeknek a belátásoknak a fényében a *Hidegháború* értelmezhető Kelet- és Nyugat-Európa kapcsolatát kommentáló történelmi allegóriaként is, „szimpatikus”, de „végzetes problémákkal küzdő” „tökéletlen szerelmesek” történeteként (Hornaday 2019, 7.), akik számára lehetetlennek bizonyul a boldog egymásra találás, vagy a műfajfilm jellegű beteljesülés.

A *Hidegháború* már a nyitójelenetében létrehoz egy olyan filmes intertextust, amely összeköti a magánéletet a nyilvánossággal, illetve a romantikát a politikával. A kelet-európai filmművészetben jártas nézők számára a nyitóképek Tarr Béla *Panelkapcsolat* című filmjét idézhetik fel, amely szintén a világháború utáni keleti blokk klausztrófó b terében élő pár nehézségeit mutatja be. A *Hidegháború* a *Panelkapcsolathoz* hasonlóan közvetlenül a kamera előtt álló, a kamerába néző, nekünk játszó zenészek képeivel kezdődik (lásd 3.5. kép). A zenészek mindkét esetben valódi, hétköznapi embereknek (azaz nem profi színészeknek) tűnnek, a kép mindkét esetben fekete-fehér, a képarány 4:3, és közös a jelenetek kissé zavarba ejtő önreflexivitása is. Tarr filmjében a kamera lassan megfordul a zenészek körében, majd a társasházak ablakaiban álló, a zenészeket figyelő és szintén egyenesen a kamerába bámuló emberekre vág. Pawlikowski filmjében is hasonló az elrendezés: bár itt csak két zenész van, így a film nem kelti a körbezárt élet és klausztrófia Tarnál oly fontos érzetét, mégis megismétli Tarr önreflexív gesztusát. Ezt egyrészt azzal éri el, hogy a zenészek a kamerába bámulnak (vagyis ránk), másodszor pedig azzal, hogy a kamera a zenészekről lassan egy kisfiúra mozdul tovább, aki pár méterre áll és nézi a jelenetet, a zenészeket és a filmeseket. Ez az elrendezés a *Panelkapcsolathoz* hasonlóan a filmes kép megalkotott, konstruált jellegére hívja fel a figyelmet, létrehozza az önreferencialitás jelentésrétegét, felhívja a figyelmet a filmes kép ideológiai keretezésére, a látott szereplőket a film nézőjének potenciális tükörképévé teszi, ezáltal pedig a szerelmi történettől távol eső értelmezések egész sorát nyitja meg (Kalmár 2017, 1–4.).

A *Hidegháború* a Mazurek csoport összes fellépésén megismétli a kamera felé nézők szimmetrikus kompozícióba rendezését, ezzel pedig felhívja a figyelmet a közvetlen élmények tudatosan alakított, jól koreografált előadásra alakítására, illetve általánosságban az emlékezés és történelemírás műviségére. A film kezdettől fogva emlékezteti nézőjét, hogy ami rögzítésre kerül, az mindig is

különböző néprajzi, stilisztikai és ideológiai elvek szerint alakított. A film azt sugallja, hogy tekintetünk mindig a történelem foglya, akár alkotóként, akár megalkotottként, de mindig is részese vagyunk egy konstruált történetnek, és az, amit látunk, mindig is színpadias, megkomponált és ideologikus. Hasonló módon keretezi a kamera (és ezáltal egy megkomponált emlékezés) a film utolsó jelenetében is a főszereplőket. A romos vidéki templomban történt házassági eskü letétele, és a halált hozó pirulák bevétele után az utolsó beállításban a pár némán ül egy országút melletti fa alatti padon, egymás kezét fogva. „Gyere át a másik oldalra. Onnan jobb lesz a kilátás” – mondja Zula, majd felállnak és kísértálnak a képből. A film vége tehát azt sugallja, hogy a jobb (szebb, igazabb) kilátással rendelkező helyre csak a halálon keresztül juthatunk el, az életben az ember mindig keretbe van zárva, látásmódját és láthatóságát is rajta kívül álló körülmények alakítják (ebben az utolsó képben konkrétan a kamera beállítása). Más szóval, Pawlikowski allegorikus víziója szerint a főszereplők egyetlen módon tudnak kiszabadulni a hidegháború szörnyű történelmi helyzetéből, úgy, ha kilépnek az életből, és ezzel együtt a *Hidegháború*ból, a számukra létrehozott (kép)keretekből, a reprezentáció rendjéből.

Ez elvezet bennünket egy, a domináns nyugat-európai emlékezetpolitika, és a *Hidegháború* megközelítése közötti további fontos különbséghez. A *Hidegháború* esetében nincs végső számvetés a történelemmel, és nincs remény a hazug történelmi narratívákon kívül kerülésre, vagy egy erkölcsileg tiszta és hibátlan pozíció elfoglalására, ahonnan az igazság egyszerűen beláthatóvá vagy megmutathatóvá válna. A legtöbb 21. századi európai történelmi film felmutat olyan perspektívákat, amelyek ki tudták igazítani (legalább a néző számára) a főszereplők körül uralkodó narratívák egyoldalúságát, ezáltal kiegyensúlyozottabbá és etikusabbá téve az eseményekről alkotott képünket. A *Hidegháború*ban azonban nem találunk semmi ilyesmit: Zula elfogadja helyét a rezsimben, és folyamatosan azt adja elő, amit az elvár tőle, Wiktor pedig inkább próbál távolságot tartani és elmenekülni a kommunizmus elől, és jórészt inkább nézőként vagy tanúként jelenik meg, de úgy tűnik, egyik stratégia sem működik igazán. Zula részvétele a rezsim működésében aláássa erkölcsi integritását és jellemét, míg Wiktor Párizsba költözése nemcsak Zulától, hanem emberi és kulturális gyökereitől, illetve a művészi (és szexuális) inspiráció forrásaitól is elválasztja.

Fontos felismerni, hogy a *Hidegháború*ban nincsenek a főszereplőkkel szemben álló „rossz emberek”, akik felelősek lennének a főszereplők szenvedéséért. A *Hidegháború* egy olyan világot mutat be, ahol ezek a megkülönböztetések tarthatatlanok: az emberek mindig a történelem foglyai, ebből az állapotból pedig nincs menekvés, a szereplőket fokozatosan tönkreteszi a történelem kegyetlensége, morális integritásukat pedig felőrlik azok a kompromisszumok, amelyeket útjuk során meg kellett kötniük. Wiktor és Zula természetesen egy sajátos történelmi helyzet áldozatainak tekinthetők, de ők is aktívan hozzájárulnak az őket megkínzó rezsim működéséhez. Ez a minta a romantikus cselekményben is

felismerhető: nyilvánvalóan nemcsak a történelmi helyzet, hanem maguk a szereplők hibás döntései és emberi gyengeségei is hozzájárulnak elszakítottaságukhoz és boldogtalanságukhoz. Így a film nem tesz különbséget erkölcsileg tiszta és korrupt, jó és gonosz szereplők között, nincsenek egyértelmű hősök, gazemberek, szentek, elkövetők, ártatlan tanúk vagy passzív áldozatok. Nem hibáztathatunk egyetlen jól körülhatárolható embercsoportot sem, mindenki érez(het) valamennyi büntudatot, de ez senkinek a személyiségét nem határozza meg teljesen, és egyetlen szereplő számára sem áll rendelkezésre olyan hiperetikus álláspont, amelyből a hivatalos történelem elfogult narratíváit korigálani lehetne.

A *Hidegháború*ban leginkább Wiktor szemével követhetjük nyomon ezeket a folyamatokat. A filmben Wiktor valamivel gyakrabban válik a tekintet alanyává, mi pedig az ő perspektívájából szemléljük a vidéki tájakat, zenészeket, Zulát és a színpadi előadásokat, míg Zula gyakrabban jelenik meg a tekintet tárgyaként, elbűvölő (bár semmiképpen sem passzív) látványként. A film tehát a kelet-európai kultúrák általános jellemzőit követve a nemek ábrázolásának egy viszonylag konzervatív modelljét követi (lásd: Imre 2009, 168.; Feldmann 2015; Réti 2018). Gyorsan meg kell azonban jegyezni, hogy a film néhány kulcsfontosságú jellegzetessége éppen olyan pontokhoz kötődik, ahol módosítja ezt a klasszikus paradigmát. Wiktor érzékeny, befelé forduló művész, aki rendszerint a cigarettafüst felhőjéből szemléli csendben a világot, mindig készen arra, hogy észrevegye az eredetiséget és a valódi szépséget, melynek egészen az önmegszégyenítésig a megszállottjává tud válni. Karaktere jól ismert művésztipus variációjaként is felfogható, mely részben a huszadik századi regényben gyökerezik (Proust, Joyce, és Thomas Mann munkáiban leginkább), részben olyan filmes hagyományokban, mint a francia újhullám vagy Tarr Béla filmjei. Történetének tragikus aspektusai globális otthontalanságából fakadnak: Wiktor azt a jól ismert kelet-európaikat testesíti meg, aki hátrahagyja ugyan hazáját (ahol nincs meg sem a szabadság, sem a lehetőségek művészetének kibontakoztatására), de Nyugaton sem talál otthonra (ahol pedig távol van gyökereitől és az ihlet valódi forrásaitól). Ő egyike azoknak a tragikus művészeknek, akik csak akkor veszik észre helyi gyökereik fontosságát, egy adott helyhez, kultúrához való kötődésüket, amikor már elveszítették azokat. A lokális szellemi gyökerek fontosságának megmutatása azonban nélkülöz minden nacionalista felhangot a *Hidegháború*-ban. A vidéki Lengyelország dramaturgiai motívumok nélkül, néma, gyönyörű, már-már misztikus tájaiban érezhetjük meg az erejét, talán a film elején hallható szomorú népdalokban, vagy a házasságkötés helyszínéül szolgáló erdei templomrom misztikus spiritualitásában. Wiktor, amikor egyetlen bőrönddel átsétál a berlini katonai ellenőrzőpontra és Párizsba költözik, úgy tűnik, elveszít valamit. Noha vannak munkái, biztosított a megélhetése, zenél és komponál, karakteréből mégis elvész valami, ami korábban lényeges volt személyisége, kreatív potenciálja és szexuális energiája számára is (ahogy Zula élesen rámutat, mielőtt Pá-

rizsban elhagyja őt). „A férfiasság elvesztésének érzése a diaszpóra terében” visszatérő témája a kivándorolt lengyel férfiakra szóló filmeknek (Heuckelom 189.), Wiktor története pedig kétségtelenül sok olyan ember számára ismerős, akik akár a hidegháború idején, akár a kommunizmus bukása után Nyugaton igyekeztek új otthonra lelteni. Így Wiktor története számos szállal kötődik a 21. századi állapotokhoz is, hiszen ma is kelet-európaiak milliói élnek és dolgoznak Nyugat-Európában, távol otthonuktól (és gyakran családjuktól is), gyakran olyan alulfizetett munkákat végezve, amelyet a nyugati helyiek már nem szívesen vállalnak el. A Kelet és Nyugat között elveszett és otthontalan kivándorló története tehát éppolyan időszerű ma is, mint a kettészakadásában is összetartozó Európáé (Imre, 2012, 5.).

Összefoglalásképpen kijelenthető, hogy a *Hidegháború* több szempontból is változtat a Nyugat-Európában dominánsnak tekinthető emlékezetpolitikai modellen: részben a történelmi kérdések finom, közvetett feldolgozása miatt, részben a „történelmi gazság” fogalmával, és a filmes reprezentáció igazságtévő funkciójával szembeni szkepszis miatt, részben pedig azért, ahogy rávilágít a kelet- és nyugat-európai emlékezetkultúrák közötti sokatmondó különbségekre. Az, ahogy a filmből hiányzik minden remény a történelmi számlák rendezésére, vagy egy igazabb történelmi elbeszélés létrehozására, sokat elárul a posztkommunista országokban uralkodó kiábrándultságról és a nyugati kulturális mintákat illető kételyekről. A *Hidegháború* apró dolgokra fordított figyelme, az egyéni, érzelmi, és marginális fontossága miatt sokkal inkább összhangban van a 21. század válságos, zavaros éveivel, mint a kanonikus paradigma nagy történelmi kérdésekben igazságot tenni kívánó filmjei. A *Hidegháború* (kelet-európai történelem által formált) emberképe szerint a történelmi körülmények bizony képesek lehetnek fokozatosan felőrölni az emberek idealizmusát, és aláásni belső tartását (Győri 2015). Így a film felhívja a figyelmet a múlttal kapcsolatos elbeszéléseinkben működő utópikus fantáziákra is.

A *Hidegháború* azt jelzi, hogy a válságokkal tarkított 21. században egyre kevésbé tarthatóak a múlt uralásáról szóló utópikus fantáziák. Ami azt illeti, a kizökkent (*off-modern*) modernitás egyik meghatározó vonása épp az utópisztikus, célelvű történelmi metanarratívák hitelvesztése vagy teljes összeomlása. Az is elképzelhető, hogy a 20. század végére az emberiség óvatosabbá vált a jövő forradalmi, alternatív társadalmi modelljeivel kapcsolatban, és megtanulta elengedni a rögeszméjét, hogy teljesen új (utópikus és uralható) jövőt tervezzen (Badiou 2005). Vajon nem ugyanaz a jól ismert, Schlink által is kifogásolt elbizakodottság volt az, ami eredeti tárgyát elvesztve 1989 után a múlt felé fordult? Vajon „a német emlékezőskultúra tehát a német hübrisz rejtett folytatása lenne” (Assmann 2016, 85.)? Akárhonnan is származik a múlt uralásával kapcsolatos elbizakodottságunk, úgy tűnik, erejét veszítette: etikusabbá tette a politikai életet, számos fontos film megszületésében szerepet játszott, de mára a kimerülés jeleit mutatja. Az új évszázad olyan kihívásai, mint a COVID-19 járvány, az egyre

szorongatóbb klímaválság, vagy épp az orosz-ukrán háború jelezte biztonságpolitikai problémák teljesen lekötik a fejlett világ (anyagi és szellemi) erőforrásait, így nem kedveznek a múlt fölötti merengésnek. Az európai emlékezetpolitikai fordulatot jól jelezheti az *1917* című brit-amerikai történelmi film sikere (Sam Mendes, 2020), amely briliáns formai megoldásokkal tér vissza a hétköznapi emberek rendkívüli történelmi helyzetekben tanúsított hősiességének témájához.

Szakirodalom:

- Assmann, Aleida. 2013. "From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past" In Silva et.al. 2010. *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Cambridge Scholars. 8–23.
- Assmann, Aleida. 2016. *Rossz közérzet az emlékezetkultúrában*. Ford. Ágnes Huszár. Budapest: Múlt és Jövő.
- Badiou, Alain. 2005. *The Century*. Trans. by Alberto Toscano. Polity.
- Bruckner, Pascal. 2010. *The Tyranny of Guilt: An Essay on Western Masochism*. Ford. Steven Rendall. Princeton and Oxford: Princeton UP.
- Bülgözdi Imola. 2021. „Alternate History and Escapism in Socialist Hungary in *Liza, the Fox-Fairy*.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.) *Europe and European Cinema at Time of Change*. DUPress. 155–167.
- Feldmann Fanni. 2015. „Előbújni a vasfüggöny mögül: a szexuális másság ábrázolása a magyar filmben a rendszerváltás előtt es után.” Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.) *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. 183–201.
- Győri Zsolt. 2015. „Indiánok és téeszelnökök: Két esettanulmány az államszocializmus 'boncasztaláról'”. Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.) *Tér, hatalom és identitás viszonyai a magyar filmben*. DUPress. 99–118.
- Heuckelom, Kris Van. 2019. *Polish Migrants in European Film 1918–2017*. Palgrave-Macmillan.
- Hornaday, Ann. 2019. “'Cold War' is Already Getting Oscar-Buzz, Because it is a Near-Perfect Movie.” *The Washington Post*. 19 January 2019.
- Imre Anikó. 2005. “Whiteness in Post-Socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies, the End of Race.” Alfred J. Lopéz (szerk.) *Postcolonial Whiteness: A Critical reader on Race and Empire*. New York: State University of New York P.
- Imre Anikó. 2009. *Identity Games: Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, London: the MIT Press.
- Imre Anikó. 2012. “Introduction: Eastern European Cinema From *No End* to the End (As We Know It)”. Anikó Imre (szerk.) *A Companion to Eastern European Cinemas*. Oxford: Wiley-Blackwell. 1–22.
- Kermode, Mark. 2018. “Cold War Review – Love in a Communist Climate.” *The Guardian*, 2 September 2018.

- Krastev, Ivan és Stephen Holmes. 2019. *The Light that Failed: A Reckoning*. Allen Lane.
- Murai András. 2008. *Film és kollektív emlékezet: magyar múltfilmek a rendszer-változás után*. Szombathely: Savaria UP.
- Réti Zsófia. 2018. "A Rákóczi tértől a budoárig: Az intimitás terei Dobray György K-filmjeiben." Győri Zsolt és Kalmár György (szerk.) *Nemek és etnikumok terei a magyar filmben*. 104–115. DUPress.
- Schlink, Bernhard. 2009. *Guilt about the Past*. Toronto: Anansi Press.
- Silva et.al. 2010. *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Cambridge Scholars.
- Szerződés európai alkotmány létrehozásáról. 2004. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/?uri=CELEX:C2004/310/01>.