

# MŰLT-FOGYATKOZÁS

KÁDÁR-KORI ÁLMOK // HIRSCH TIBOR  
PUHADIKTATÚRÁS RÉMÁLMOK A KEMÉNY DIKTATÚRÁRÓL.

„A kulák épp nem volt otthon, mert börtönben volt. (A voltok száma megnyugtató...)”

Esterházy Péter

**K**ezdjük közhelyekkel: a Kádár-kor filmtörténeti szempontból a szerzői filmes Paradicsom, és egyben a dinamikus – leginkább folyamatosan enyhülő, ritkán vissza-szigorodó, továbbá örökös tabukat kerülgető – cenzúra három évtizede. Tájékozott hazai nézőnek és külföldi fesztiválkritikusnak magyar filmen két néznivalója volt: az érték és a cenzúraprovokáló teljesítmény.

E teljesítmény mérésére persze ugyanúgy nem volt soha műszer, ahogy az értékhez sem, viszont hamarosan előkerült legalább egy jól kalibrált skála: ez volt az *ötvenes évek mozgóképes ábrázolása*, ahol minden jól megfogalmazható cselekményelem, képi motívum egy-egy pontos skálafoknak számít: csak föl kell tenni a kérdést: megvan-e, hangsúlyos-e, hány van belőle?

Mindazoknak pedig, akik ezekben az években kultúrpolitikát csináltak, éppenséggel meg is felelt ez a skála. A szerző itt hadd idézze saját magát: „Fontos volt a hatalomnak, hogy a puha diktatúrát látványosan megkülönböztessék a keménytől. Merthogy a kemény az, ami a filmvászonon látható, puha az, ami (bezzeg!) megengedi ezt láttatni.”

Az „ötvenes évek filmek” tehát a rendszer kulturálisan elviselhetővé, majd élehetővé válásának újra és újra fölmutatott bizonyítékai. Egy ideig

majdnem státuszszimbólumok: nekünk van ilyenünk, szomszédjaink nincs, vagy csak lesz, nagy sokára. Nálunk bezzeg, Sztálin halálát, Rákosi hatalmának megingását követően, Nagy Imre első miniszterelnökségétől számítva, vagyis 1953-tól rögtön jöhet a visszatekintő elhatárolódás, ha csak egymondatos célzások formájában is.

Vagyis az első „ötvenes évek filmek” az ötvenes évekből valók.

## BEFEJEZETT JELEN: MINTHA MÁR TÚL LENNÉNK RAJTA

Fábri Zoltán klasszikusában, a *Körhintában* (1955) sok szépet, fontosat kínál a mai néző számára is, így nyilván nem könnyű kihallani a gondterhelt, mégis reménykedő falusiak lakodalmi beszélgetéséből azokat a finom korszak-megkülönböztető utalásokat, ami csak akkor és csak ott volt aktuális, és éppen az „ötvenes éveket” búcsúztatja – kissé idejekorán. Merthogy az egész cselekmény a kilépésre, egyéni gazdálkodásra készülő középparasztok lelkesedésével és szorongásával, és benne a szerelmi konfliktussal értelmezhetetlen volna, ha nem volna ott az évszám, ami a kortárs nézőnek nyilván nagyon sokat mondott. Hogy tudniillik, elmúltak a sötét idők! Vége annak, amikor a téeszbe csak belépni lehetett! Rég volt már ötvenhárom! Ha egyszer ötvenötöt írunk!

Aztán ott van a harminc évig dobozban várakozó Várkonyi-film, a *Keserű igazság*, 1956 nyaráról. Jellegetes Kádár-kori „ötvenes évek filmek” kellene

tekintenünk, ha nem született volna meg néhány hónappal még azelőtt a baljós november előtt, hogy Kádár-korról beszélhetnénk. A történet szerint az ártatlanul elítélt mérnök szabadul ugyan, de miután – mi mást is tehetne? – újra a tervszámok bővületében élő ipar szolgálatába lép, egy szükségszerűen bekövetkező baleset felelősségének kiáltják ki. Miközben az igazi bűnös megússza, őrá megint a börtön vár. Koncepció eljárás a múltban, és egy keserű, megtört értelmiségi hős: ez tényleg a puha diktatúra visszánéző mozijának dramaturgiai receptje volna, először tesztelve a hatvanas évek derekán, többször továbbcsiszolva a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján. Másfelől viszont egészen kivételes filmről van szó: a címadó „keserű igazság” ugyanis a történet szerint éppen az, hogy tart még az „ötvenes évek”, miközben mindenki azt hitte, már véget ért. Egy váltakozó szerencsével folyó pártbéli beháború egyik csatájának kellős közepében vagyunk, valamikor 1955-ben, a csatát a főtitkár és a kinevezett majd leváltott miniszterelnök, Rákosi és Nagy Imre vívják, és most megint Rákosi áll nyeresre. Ezért billeg minden, ezt a billegést foglalja allegorizáló történetbe a film, azzal a dramaturgiai fordulattal, hogy a mérnök kijön, aztán újra bemegy a börtönbe, mégpedig a legközelebbi jövőre vonatkozó sejtés szerint. Ilyen mozarab csak ez az egy született a magyar politikai film történetében. Friss tudósítás a sztálinista praxis közepepéről – egy nagyon rövid szünetet kihasználva, amikor ilyesmiről éppen tudósítani lehetett. Visszatekintés: börtön, előretekintés: börtön. Pontos közelmúlt-értelmezés, pontos jövőkép.

Megjegyzendő: erről a különös forradalom előtti két esztendőről, ennek az egyetlen filmnek jóvoltából, „csak” kortársi tudósításunk van, külön történelmi témaként nem tartotta senki érdekesnek sem rendszerváltás előtt, sem rendszerváltás után.

Vissza a Kádár-kor „ötvenes évek filmjeihez”: a forradalom után néhány esztendeig csupán apró, epizód szintű jelzéseket mellékel egy-egy politizáló darab a jelen és a Rákosi-évek kapcsolatának értelmezéséhez, mégpedig ezeket is aszerint, hogy az aktuálisan ülésező pártfórumok hogyan is állnak a „kétfrontos harc” részleteinek kimunkálásában. Egy jellemző példa: Dobozy Imre ötvenhat-értelmező *Szél-*

vihar című színdarabjában a szektás elnököt, a virtigli Rákosi-kádert még bújtatja, eszmeileg is újra fölvértezi az elszánt és mégis józan pozitív hős, bizonyos Csendes Imre, brigádvezető és mintagazda. A *Tegnap* című filmben, melyet e darab alapján Keleti Márton 1959-ben rendezett, efféle katartikus visszafogadásnak viszont már nyoma sincs, az elnök, mint a múlt kísértete, sértetten és gyáván lovagol el az őszi ködbe. A színház és a film karakterábrázolása közti különbség magyarázata valószínűleg egyszerűbb, mint gondolnánk. Időközben felsőbb helyen döntés született: Gerő Ernő vagy Révai József nem térhetnek vissza a hatalomba soha többé, maga Rákosi Mátyás Magyarországra sem.

### A VÁROSNAK DERENG, A FALU EMLÉKSZIK

Az ötvenes évek inntől kezdve múltként kezelendő. Magyar filmben így kell – így lehet – célozni rá: valami, ami lezárult, amin túl vagyunk. A hatvanas évek első fele éppen ezért a szép, de csak mérsékelten cenzúra-provokáló filmpozitívokban idézi csupán föl a megelőző évtizedet. Ritkán tör tabukat, de elegánsan gyakorta érinti őket.

#### „Mindenkét azt hitte, már véget ért”

(Kósa Ferenc: *Tízezer nap* – Nyers László és Haumann Péter)

Egyetemről, kollégiumból tehetséges fiatalokat rúgnak ki: „tabuérintő” epizód Gaál István *Zöldárnyából*. (1965). A hajdani grófné takarítani jár, a gyerekgróf szívesen lenne úttörő, de nem lehet: „tabuérintő” mellékfigurák Szabó István klasszikusából, az *Apából* (1966). Kulturális ankét, ahol tehetséges íróknak éppen nyakát törnék, sematikus színdarab, melyben a téleszt választja az ingadozó középparaszt – „tabuérintő” korhangulat-festés Keleti Márton vígjátékából, a *Butaságom történetéből* (1965).

Jellegzetes epizódok, jellegzetes figurák, jellegzetes közeghangulat: így, ezek által, egy olyan évtizedben, melyben amúgy a jelenkultusz fiatalos dinamizmusa tombolt, sikerült ébren tartani a fiatalabb közönség emlékezetében is a kortárs politikai kurzus kínosan közeli előzményeit. Aztán az évtized közepétől csak megjelennek azok a filmek is, ahol már nem csupán figura és epizód van, hanem teljes történet, életutak, melyek ugyan indulhatnak korábban, végződhetnek később, de mindig ott a fátum tombolásának epicentruma, ami megtöri, összekuszálja, ellentétébe fordít mindenféle emberi sorsot – az pedig mégis-

csak az a néhány nagyon sötét esztendő, 1949 és 1953 között.

Először a komplett vidéki múltidézés kap politikai zöld utat. Ráadásul rögtön a történelmi hitelesség teljes (majdnem teljes) kelléktárával, padlássópréssel és kuláklistánál, erőszakos téeszt-agitátorokkal, mindig embertelen, néha véreskező helyi hatóságokkal.

Csak Fábri Zoltán *Húsz órájág* (1965), Kósa Ferenc *Tízezer napjág* (1967) kellett várni, hogy a Rákosi-korszak faluja, minden belső drámájával együtt a közel-történelmi múltidézés első helyszínévé válhasson. Hogy miért előzhetette meg a falu a várost, csak találgatni lehet.

Mindenekelőtt a szálak innen nem vezettek egyenesen a nagypolitikához, vagy az eszmét csiszoló, abba belerokkanó, besározódó értelmiségi elithez, mint ahogy vezettek mondjuk a Rákosi-kor ezekkel egyenértékű nagyvárosi történeteiből. A másik fontos, cenzorok szívét lágyító ok, hogy éppen az emlegetett „falusi” filmek szép, több évtizedes ívet rajzoló sikertörténetek is. Háború előtti nyomorúságból indítják a hősöket, és éppen csak átvezetik őket az ötvenes évek tragikus próbatételein, hogy aztán megérkezzenek velük a Konszolidáció „egyrészt-másrészt” békeidejébe. Ez a békeidő pedig, ha még nem is a mennyország maga, ahol a *Tízezer nap* filmkeretező hidroglobusza szövetkezeti tagoknak fényeskedik, de azért napról-napra finomodó purgatórium, melyben Kádár-alteregő téesztelnökök felejteni segítenek a sztálinista idők megbántottjainak és megszorítottjainak. Így, ebben a szerepben lesz a *Húsz óra* „Elnök Jósakája” a formálódó gulyáskommunizmus múltból tanuló, de gyakorlatiasan előre tekintő embéléma-figurája.

Lehet persze éppen ezt a vidéki mesét már ezekben az években is másképpen mesélni. Például úgy, hogy az emlékező történet megszakadjon, hogy ne legyen feloldás a jelenben, mely jelzi, hogy csupa olyat láttunk, amin már túl vagyunk. Ilyen Sára Sándor 1968-as filmje, a *Feldobott kő*, mely persze már csakis abban a különleges, rövid ideig tartó relatív szabadságban születhetett, mely már a hatvanas-hetvenes évtizedfordulót jellemezte, és amelybe belefért, hogy



RÉGER ENDRE FELVÉTELE

a történet a cigányok erőszakos fertőtlenítésnek kegyetlen képsoraival záródjon, mindenféle múlt-elszigetelő dramaturgiai fogás nélkül, vagyis megengedve, hogy a filmet a néző folytassa – akár a jelenben is.

Ehhez hasonló, az évtizedek játékos, de cenzúra-kijátszó összemosásának legismertebb példája, Makk Károly mesterműve a *Szerelem* (1970), úgyis, mint Déry Tibor novella-adaptáció. Déry ötvenhat után tartóztatják le, tehát a film alapját képező novellában egy valóságosan Kádár-börtönből szabadult író Rákosi-börtönből küldi haza a maga alteregóját, bár a szöveg maga igyekszik elkerülni az efféle pontosításokat. A film pedig ugyanígy, szándékosan kétértelmű a cselekményidő azonosíthatósága dolgában: az ötvenes évekbe csak azért is beékelődik a hatvanas évek: ha másképpen nem, legalább apró látványkódokkal. Tárgyak, helyszínek, újság, ruhaviselet alapján a jelenben vagyunk – de legalábbis lehetünk.

#### AMIKOR „A VOLTOK SZÁMA MEGNYUGTATÓ”

Ezzel megérkeztünk a kis és nagyvárosokba, majd a fővárosba. Csakhogy éppen ezekben a földrajzi régiókban a látványosan konzolidálódó és dicséretesen liberalizálódó hatvanas évek egyetlen – csak ott, csak akkor játszódó – fekete autós, lódenkabát-valóságos „ötvenes évek filmet” sem kínál.

Mármint olyat, melynek története tényleg elejétől végéig visszaröpitene a múlt szóban forgó színterére. Tudjuk, született ugyan egyetlen ilyen, ez volna Bacsó Péter *Tanúja* (1969) de nyilvános bemutatójára még tíz évet kellett várni. Ezért azután a Rákosi-kor mozgóképes megidézései közül ez az örök darab (mostanra érett minden „ötvenes évek film” etalonjává) már nem a hatvanas évek cenzurális engedékenységére példa, legfeljebb az elbizonytalanodó kultúrpolitika évtizedvégi kapkodására, és még inkább a Kádár-kor utolsó felvonására – az induló nyolcvanas évekre.

Amit persze a hatvanas évek is tud, sőt, jól tud (és amit persze cenzorai nagyvonalúan megengedtek) az a hiteles visszanezés a jelenből.

Kortárs középkorú kádereket látunk – és a kortárs nézőnek értenie kell, mitől is ráncos az ő homlokuk, mitől megfáradt a tekintetük. Attól, amin keresztülmentek.

Akár egy furcsa félmondat is elég, hogy megsejtsük mostani életük előzményeként azokat a bizonyos lefüggönyözött fekete autókat, de legalábbis az ember-telen tervutasításos gazdálkodás kísértő árnyát, mondjuk, a *Megszállottakban* (Makk Károly, 1961), ahol a családott vízmérnök csalódásának pontos okát nem ismerjük, de illik azt az ötvenes évek drámai pillanataiba beleképeznünk. A későbbi opuszok deresedő hátlántékú férfhősei pedig minderről már beszélnek is, hosszan, finoman célozva az elborzasztó részletekre, ahogy teszi például a *Nyár a hegyen* (Bacsó Péter, 1967) internálótáborra járt kommunistája a rá figyelő fiataloknak. És persze megelevenedő emlékképek is akadnak, mint a Herskó János *Párbeszédében* (1963), amely már-már majdnem „ötvenes évek film”, hiszen pusztán perchorozat számítva, tényleg több benne a múlt, mint a jelen, és a múltban ott a feleségét és szabadságát egyszerre elvesztő letartóztatott káder. Csakhogy!

Csakhogy ezt egyelőre még muszáj a jelenből látnunk. A jelen pedig megint csak békesziget vagy meghódított magaslat, ennél konkrétabban is a forradalom utána amnesztia 1963-as esztendeje, vagyis a számvetés és kontempláció kellemes és alkalmas helye és ideje.

#### „Napról napra finomodó purgatórium”

(Várkonyi Zoltán: Keserű igazság – Bessenyei György és Gábor Miklós)

#### RÁKOSI, A CSAPBÓL IS

Egyelőre nincs rá biztos filmtörténeti magyarázat: az „ötvenes évek filmek” sora, mely a tabuérintésektől, a vidék megidézésén, a komor káderemléken keresztül éppen csak eljutott volna oda, hogy igazi hazai témacsokorként, már-már filmműfajként, most már tényleg megszülessen – miért szakad meg rögtön e nehéz szülés után, vagyis a hetvenes évek elején? Tényleg ide összpontosult volna ezekben az években a kulturális hatalom minden szigora, gyanakvása? Vagy az alkotóknak lett elege az engedélyezett féligazságokból, vagy a „jelenből számvetés” kötelező keretjatekaiból? Vagy csak ezekben az években már izgalmasabbnak tűnt mindaz, amit a dokumentarista játékfilm vagy a bátor-talanul formálódó hazai posztmodern nyelvén a jelenről (és nem a félmúltról) mondani lehetett?

Akárhogy is, hetvenegy és hetvennyolc között mintha senki sem akarna emlékezni. Aztán 1978-ban Kovács András filmjével, *A ménesgazdával* megtörik a jég. Bizarr filmtörténeti (motivumtörténeti?) pillanat: Rákosi Mátyás hatalmas kopasz koponyája, hátulról fényképezve betölti a filmvásznot. Mint ha jelt adna: a közelmúlt történelme, benne az ötvenes évek, fontos, és filmre kívánczik. Néhány hónappal később pedig *A tanú*



SCHANDL TERÉZ FELVÉTELE

DOMONIKOS SÁNDOR FELVÉTELE



10 évig késleltetett bemutatója az akkor még létező Tinódi moziban mintha egyenesen a gátszakadást jelezné. Egy olyan fél évtized következik, melynek minden esztendeje kínál legalább két-három

most már valódi „ötvenes évek filmet.”

Hogy mi számít valódinak? Leegyszerűsítve: minden, ami többet kínál, mint amiről eddig beszéltünk. Teljes történetet, nem apró emlékszilánkokat. Olyan mesét, ahol nincs többé biztonságos magaslat a jelenben, ahová az amúgy fájdalmas visszanezés céljából fölkapaszkodhatunk. (Megjegyzendő: még a korszaknyitó *Tanú* is egy ilyen „magaslattal” – a jelenbéli villamos alulnézeti képével fejeződik be, melyen immár politikai biztonságban, legfeljebb köznapi életveszélyben lógtak a történelmet szerencsésen túlélő utasok.)

A valódi „ötvenes évek film” a múltban kezdődik, és a múltban is végződik.

Azaz mégsem. Ugyanis a korabeli finnyás közönség nagyon hamar megszokta, hogy immár láthat padlássöprésen és fekete autón kívül akár ÁVH-s pofonokat is, akár véres arc fölé magasodó tányérsapkát vörös csillaggal (Fábrí Zoltán: *Requiem*, 1982), láthat kínhalállal végződő tragédiát és keserű operett-csavarral végződő komédiát, úgy, hogy mindkettőt ugyanaz a rendező, szinte egy időben rendezte. (Bacsó Péter: *Tegnapelőtt*, 1982; *Te rongyos élet*, 1983). Vagyis mintha mindez már nem lett volna elég, és a film „bátorságát” a néző immár nem tárgy- és figura-kellékek szerint ítélte meg, hanem újra látni kívánta a múlt kapcsolátát a jelennel.

**„Padlássöpréssel, kuláklistánál”**

(Bacsó Péter: *A tanú*  
– Kállai Ferenc)

Csak éppen fordítva, mint a régi szép hatvanas években. Nem a számvetésre alkalmas magaslatot kívánta látni jelenként,

ahonnan a barázdált homlokú káder kisése fájdalmas, de mégis elégedett mosollyal visszanez. Helyette egy olyan múltat kívánt látni, melyről a végén kiderül, hogy gyanúsan kényelmes út köti össze a jelen ama biztonságos magaslatával, ahonnan az emlegetett káder visszatekint. És ahol nem illene biztonságban éreznie magát, ha egyszer a kezét sokszorosan bemocskolta. Persze a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján még csupán finom célzások lehettek ezek, melyeket azonban az értő néző nagyon megbecsült. Az értő néző pontosan tudta, hogy az *Angi Vera* (Gábor Pál, 1979) utolsó jelenetében, amikor az erkölcsileg immár besározódott hősnő szó szerint maga mögött hagyja egyenes és jólelkű patrónusát, bizonyos Muskát Máriát, a sárban előző gépkocsi, ahogy a kerékpár is, a jelenig gurul. Az azonban nem mindegy, ki melyikkel közlekedik: aki 1949-ben autóval indult, az az 1979-es esztendőbe (a film születésének jelenébe) is autóval fog megérkezni. Aki pedig, biciklivel, annak harminc évvel később is a bicikli marad.

Utalás a rendszer évtizedeken átívelő folyamatosságára, vagy a Rákosi-kor és a Kádár-kor egymásra épülését kimondó kódolt üzenet: efféle bátorságbizonyítékoknak örültünk annak idején. Bárminek, ami cáfolni próbálta azt, amivel kezdtük, vagyis a minden engedékenység mögött húzódozó trükkös kulturális politikai stratégiát: a puha diktatúra nem lehet egylényegű

a keménnyel, hiszen megengedi, hogy a mozi sötét színekkel fesse le az utóbbit.

Mert mégis egylényegű: ezt csakis a múltbéli történetekbe épített jövőre vonatkozó célzások tudták érzékeltetni. Esetleg célzás az ötvenes évek múltjára. Mert ilyen is volt. Mészáros Márta első két *Napló*-filmjének (*Napló gyermekeimnek*, 1984, *Napló szerelmeimnek*, 1987) akkori legfontosabb bátorságbizonyítéka, hogy a rendező saját élettörténetét úgy mutatja meg, hogy benne mind a rosszaknak, ahogy persze a jóknak is, megvannak a maguk személyes gyökerei a régi illegális munkásmozgalom hivatalosan csakis tisztelni engedélyezett mikrovilágában. A filmek úgy ábrázolják a hősnő vakon rendszerhű nevelőanyját, hogy világos legyen: minden akkori rossznak valahol az ideológia ösfészkeiben kell keresni az okát. Ott az eszme forrásánál esett meg az eredendő bűn, és maga az eszme nyomorította meg lelkiileg azokat embereket, akik nyilván éltek a lódenkabátos idők előtt is, és élhetnek még sokáig utána is.

A rendszerváltás esztendejére már nem csak az „ötvenes évek filmek” mentek ki a divatból, hanem visszalaopozva a korabeli filmes újságokat, talán még a korabeli kritikák érvkészlete is, ahogy fanyalognak az újabb és újabb, magukat ismétlő Rákosi-kort festő darabokon, diadalmasan leleplezve, hogy azon a sötét történelmi tájon nincs is már mit leleplezni.

Egy ideig a leleplezés még biztatással folytatódott: ha most már nem is az ötvenes éveket, azért továbbra is keresni kell a filmes történelemfestés archimédészi pontját az ország múltjában, keresni hosszabb-rövidebb időt vagy csak pillanatot, melyben a jövő – a mai jelen – csapdái és kelepcei már egyszer fölbukkantak. Azt a múltat kell felidézni, belőle a csapdákat megjegyezni, elegánsan elkerülni.

Kilencvenes évek, kétezres évek: a magyar filmnek más dolga akadt.

Azóta eltelt negyedszázad. Az ötvenes évek – magyar filmen – nem jött újra divatba. Szerencsére. A történelem arkhimédészi pontját viszont hazai filmesek mintha megint keresni kezdenék.

Ennyi a jó hír.

Az írás a NKFI által támogatott, 116708-as számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.