

Miért az ávósok?

A történelem visszavétele

Immár évtizede sorozatban készülnek filmek az ötvenes évekről, ámcsupán a legutóbbi időben jelenik meg egyre közvetlenebb módon a korszakot idéző nyílt erőszak ábrázolása. 1987-ben két film is készült, amely sokkoló hatását a benne szereplő ávósok brutalitására építi. Miről árulkodik, hogy ez a motívum éppen most jelenik meg?

Sára Sándor *Tüske a köröm alatt* és Kézdi-Kovács Zsolt *Kiáltás és kiáltás* című filmje ugyan nem a szigorúan vett „ötvenes években” játszódik, úgy érezhetjük azonban, hogy valamilyen módon mindkettő az ötvenes évek filmje is. Üzenetük egyik lehetséges történelmi értelmezése, hogy ötvenhatal nem tűnt el az erőszakos hatalmi terror a társadalomból, csupán rejtetté, s így még ellenőrizhetetlenebbé vált. Az erőszakalkalmazás mindkét filmben azzal az intézményes háttérrel rendelkezik, amely nyílt hatalmának virágkorát 1949—56-ig élte, és ennek a korszaknak rejtett szimbóluma volt. Ez a tény e filmek drámai hatásának döntő eleme. Félreérténénk ezért őket, ha azt mondanánk, hogy az exávósok és mai utódaik szerepeltetése pusztán politikai pikantéria bennük. Valójában mondanivalójuk lényegét érinti. Az ávósokon keresztül juthatunk el azokhoz a mélyebb rétegekhez, melyek nélkül egyik film sem volna több egyszerű bűnügyi történetnél. Az ávósok szerepeltetése olyan történelmi korszakot idéz, amely politikai jelentésénél fogva azonnal a történet meghatározó motívummá válik. A rendezők nyilván nem arra a közismert tényre akarták felhívni a figyelmet, hogy a felozlatott ávó számos tisztje és katonája került át a rendőrségbe és más fegyveres testületekhez, köztük olyanok is, akik nehezen tudták levétközni korábbi megszokott habitusukat. Az ávósok nyilván nem egyes személyeket, nem is a szerveze-

tet, hanem egyrészt a korlátlan és ellenőrizhetetlen hatalomgyakorlás és a hatalommal való visszaélés rendszerét szimbolizálják, másrészt olyan történelmi kontinuitást képviselnek, melynek lényege épp a politikai erőszak. De miért fordulnak a rendezők épp ehhez a történelmi szimbólumhoz, amikor a jelenről akarnak szólni?

A választ egy hagyomány válságában keressük. A hatvanas évek úgynevezett közéleti vagy cselekvő filmtípusának értelmiségi hagyományáról van szó.

Egy szerep válsága

Ahogy Ujhelyi Szilárd fogalmazta egy interjúban (Filmkultúra 1970/1) a magyar filmesek a hatvanas években „saját pályájukat” követve lényegileg a politika „napja” körül keringtek. A hatvanas évek filmjei azért tűntek fel úgy, hogy „együtt haladnak” a hatalommal, mert olyan erkölcsi ideálokat fogalmaztak meg, amelyek beleillettek az 1963-tól kezdődő, az új gazdasági mechanizmust előkészítő korszak politikai perspektívájába. Valójában azonban ezek a filmek nem az adott politikai irányvonal támogatását hirdették, hanem az egyén erkölcsi autonómiájának fontosságát — kimondva, kimondatlanul — mindenfajta politikai hatalommal szemben. Az erőskezü hatalom és a függetlenségre törő egyén konfliktusa volt ennek a korszaknak a fő témája. A kor két alapműve elmentésé oldaltól közelíti meg ennek modellhelyzeteit. Jancsó Miklós *Szegénylegényekje* azt példázza, hogyan törí meg a hatalom kéréllhetetlenül az autonómiaigény mindenfajta érvényesülését, Kovács András *Hideg napokja* pedig azt vizsgálja, hogyan

válík végül önpusztítóvá az erkölcsi függetlenség legkisebb hiánya is.

A hatvanas évek filmjei kitüntetett módon értelmiségi filmek voltak, ez közismert. Nemcsak azért, mert főhősök szinte kizárólag értelmiségiek, hanem azért is, mert lényeges mondanivalójuk ugyancsak kitüntetett módon értelmiségi problémaként jelentkezik egy olyan társadalomban, amelyben az individuális autonómia értékének eredeti hordozója — a polgárság — társadalmi jelentősége elhanyagolható. A hatalommal való együttélés morális konfliktusainak megfogalmazása azonban a hatvanas években mégis az egész társadalomhoz tudott szólni, mivel olyan szituációban történt, amelyben a totális elnyomás alóli felszabadulás és egy emberibb társadalom morális kérdése minden réteget egyformán érintettek, aminthogy az embertelen elnyomás ugyancsak az egész társadalom terhe volt. Újra hangsúlyozzuk: ezek a filmek — legalábbis a java — nem egy konkrét társadalmi állapot apologetáiként, hanem az elnyomásból a szabadságba vezető út morális elemzőiként váltak az egész társadalom reprezentatív szószólóivá.

A magyar film és a politika kényes és többé-kevésbé látszólagos harmóniája rögtön megszűnt a hatvannyolcas csehszlovákiai internacionalista segítségnyújtásban való részvétel, és főképp az új mechanizmusból való gyors gazdasági visszarendeződés következtében. A „cselekvő film” műfaja igen érzékenyen reagált arra az elbizonytalanodásra és bizalomgyöngülésre, ami ezt követően az értelmiségi társadalomban bekövetkezett. Nem mintha a filmek nem akartak volna továbbra is áttételesen részt venni a szocialista hatalmi stratégia kialakításában, de a személyes autonómia problémáját a hetvenes években már nem abból a szemszögből fogalmazták meg, hogy mit nyújthat az önállóság az egyén és a társadalom számára, illetve mit veszhet annak hiányával, hanem hogy miként védhető meg most már a pusztán privát integritás az elnyomó társadalom támadásaival szemben. A korszak modellértékű remekműve, Makk *Szerelmeje* az erkölcsi integritás és függetlenség megőrzését már nem a társadalmi cselekvés színterén, hanem a privát intimszférájában mutatja meg. A társadalmi színtér a hetvenes években vagy a komikumot vagy a fenyegettetést idézi fel.

A csalódás megfogalmazása azonban a hagyományos megközelítésmódot is kérdésessé tette. Van-e értelme ilyen körülmények között továbbra is hatalom és egyén elvont dichotómiájában gondolkodni. A hatalom elvont ábrázolása csak úgy lehetséges, ha vagy az iránta való bizalomhoz vagy a vele szembeni bizalmatlansághoz nem fér kétség. Ekkor kialakulhat egy hatalompárti vagy hatalomellenes mitológia, amely fel-

léphet az egyetemes érdekkifejezés igényével. Bizalom és bizalmatlanság konfliktusa azonban legfeljebb kérdés, és ez már szűken azoknak a rétegeknek az ügye, akik érdekelték a hatalmi struktúra fenntartásában. Hatalom és egyén konfliktusának alakulása a hetvenes években már nem reprezentálta az egész társadalom legfőbb gondját — a fekete vonat utasának ennél konkrétabb gondoljai voltak —, csak azokét, akiket még mindig foglalkoztatott a hatalommal való együttműködés lehetősége. A hetvenes évek filmekben is kifejeződő értelmiségi szerepváltságának ez volt az egyik legfontosabb oka. A humán értelmiség megpróbálta megvédeni azt a róla (önmagáról) kialakított képet, hogy kitüntetett társadalmi szerepe a hatalom és a nép közötti közvetítés. Az egész hetvenes évek művészetét és publicisztikáját átszövi egyrészt az elkeseredett értelmiségi küzdelem a privatizálódás, a „kispolgáriság” ellen, annak kétségbeesett bizonyítási kényszere, hogy fontos a társadalmi aktivitás, még ha ez nehézségekbe ütközik is, másrészt az állandó burkolt célozgatás a hatalom felé, hogy jobban vegye figyelembe, amit az értelmiség mond neki, cserébe azért, hogy emez nem fejt ki ellenséges ideológiai propagandát. A hetvenes évek filmjeiben egyre erősebben érződik az a kétely, hogy ez a szerepmegőrzés egyáltalán lehetséges-e, és el is tűnik belőlük az a morális biztonság, amellyel korábban az értelmiségi hősök sorsát a társadalmi konfliktusok paradigmájává avatták. Jól mutatja ezt az elbizonytalanodást Sándor Pál *Szabadság meg a gonosztól* című filmje, amely, hasonlóan a *Hideg napok*hoz, olyan szituációt ábrázol, amelyben a magasabbrendű „közösségi értékek” figyelmen kívül hagyása pusztuláshoz vezet. A *Hideg napok* az esemény utáni etikai elemzés filmje, a folyamatot ábrázolja, ahogy a hősök ráébrednek tetteik következményeire, s ez azt sugallja, hogy az események csakis egyféle erkölcsi szemszögből értelmezhetőek. Sándor Pál filmje azonban nem az etikai feldolgozást, a tanulságok levonását, hanem magát az eseményt állítja középpontba, és meghagyja a szabadságot a nézőnek, hogy esetleg ne vonjon le semmilyen erkölcsi tanulságot a filmből, vagy ha mégis, ne érezze úgy, hogy csak egyféle megoldás lehetséges. Nem mintha a filmnek nem volna morális álláspontja, azonban ezt ironikus pozícióba rejti, mintegy meghagyva magának a tévedés lehetőségét is. Ez a hetvenes években általánossá váló ironikus attitűd a korábban általánosnak és megkérdőjelezhetetlennek tűnő értékek elbizonytalanodását mutatja. A közéleti problémákkal foglalkozó filmek hősei továbbra is többnyire értelmiségiek, viszont sorsuk már nem az értelmes küzdelem, hanem a reménytelen magáramaradottságot példázza, míg a

nyolevanas évek elejére a teljes tehetlenségérzés lesz úrrá az értelmiségi filmekben. A hatvanas évek általános társadalomkritikai attitűdje a hetvenes években először mint rétegpbléma jelentkezik, a nyolevanas évek pedig elveszti erejének döntő részét, és „nyafogássá” (Hankiss Elemér) vagy közérzetjelentéssé erőtlenedik.

Azok a rendezők, akik ezt a szerepváltságot úgy vették tudomásul, hogy közben ragaszkodtak korábbi társadalmi státuszuk visszaszerzéséhez, új társadalmi konszenzus teremtésével próbálkoztak. Így jelenik meg az ötvenes évek tematikája ezen a második váltóponton, tehát amikor a magyar értelmiségi film kezdi egészen elveszteni kritikai biztonságát. Ez nem más, mint a talajvesztésre való reakció, a *hagyományos és hitelét veszített értelmiségi szemszög össznemzetivé tárgításának újabb kísérlete*.

A hatvanas évek társadalomábrázolása mögött mindig is ott rejtőzött a sztálinizmus diktatúrája, mint viszonyítási pont. Az ekkor készült jelentős művek hitelét az adta — ha egyáltalán megfajtható ez a titok —, hogy igazán belső viszonyuk volt a történelemhez. Ezt a viszonyt az a hit táplálta, hogy van remény a hatalomnak való kiszolgáltatottság megszüntetésére. Nem nehéz megérteni, hogy lényegében ugyanazok a rendezők, akiknek a nevéhez a hat-

vanas évek filmművésze is kapcsolódik — talán csak Jancsó Miklóst kivéve —, miért próbálkoztak meg ugyanazzal a történelmi konszenzus-teremtéssel akkor, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy hagyományos értelmiségi megközelítésmódjukkal már nem a társadalom egészét képviselik. Az ötvenes évek témája lehetőséget adott arra, hogy ismét szó essék az egyén és a hatalom általános viszonyáról, az erkölcsi autonómia konfliktusairól. Ezekben a filmekben újra megjelenhetett az értelmiségi hős mint egy egész társadalom sorsának letéteményese és szimbóluma.

Ez azonban csupán a hagyományban rejtőző *oka* e filmek létrejöttének. Funkciójukat a hagyomány folytatásában és a kor közgondolkodásában ez még nem magyarázza meg. Ehhez már magukat a filmeket kell elemeznünk, és elsősorban azt, milyen formában jelenik meg újra hatalom és autonóm egyén hagyományos konfliktusa.

A meggyalázott lelkesedés

Az ötvenes évekről szóló filmek szemléletében Bacsó filmje, *A tanú* fontos változást jelez, azzal együtt, hogy nem sokkal később, Makk *Szerelmje* után időlegesen meg is szakad ennek a témának a feldolgozása. A korszakról szóló hatvanas évekbeli filmek jellegzetessége az volt, hogy a korszakot a történelmi kontinuitás részeként kezelték. Azt vizsgálták, hogy a magyar történelem folyamatában — elsősorban a jelen szempontjából — milyen helyet foglal el ez az időszak, milyen történelmi és erkölcsi tanulságok vonhatók le belőle. Egyértelmű volt, hogy a rendezők mai világuk egy elmúlt, de tőle elválaszthatatlan állapotáról beszélnek, olyan korról, amelyet saját történelmük-

„már nem is hajlandó komolyan foglalkozni vele; nevetve elbúcsúzik tőle”
(Bacsó Péter: *A tanú*)

Kende Tamás felvétele



ként vállalnak, de mint műlat, és nem mint jelent. Felidézése azért volt szükség, hogy levonhassák belőle a jelen számára is érvényes erkölcsi tanulságokat, ami kizárólag azért volt lehetséges, mert múlt és jelen között folyamatosságot tételeztek. A múlttal nem kívülről, hanem mint önmaguk egykori valóságával álltak szemben, amelyet minden bűne és hibája ellenére a sajátjuknak éreztek. Az ötvenes évek a hatvanas évek filmjeiben — *Nyár a hegyen, Húsz óra, Feldobott kő* — nem elidegenedett történelmi vagy politikai modell, hanem a jelen világ erkölcsi elzárkózása, mely elmúlt, de éppen mert elmúlt, sajátként vállalható. Ezekben a filmekben kevésbé hangsúlyos a kor teatrális külső megjelenése, nincsenek meg a külsőséges történelmi relikviák, a figurák megjelenésében semmi sem utal „történelmiségre”. Fontos a kontinuitás megmutatása, a visszaemlékezés vagy a jelenben való folytatás felidézése. Az ötvenes évek ezekben a filmekben nyitott világ, mely megérthető, feldolgozható, és közvetlen dialógus folytatható vele.

Ennek a nyitott és átlátható világnak a bezárkózása és elidegenedése először *A tanuló*-ban történik meg, annak ellenére, hogy a film végén még mindig felidéződik a jelen világ, amikor a hős a békés pesti utcán sétálgat. Csakhogy ez a jelenet már nem a folyamatosságot, hanem éppen a diszkontinuitást hangsúlyozza. Ebből a jelenetből visszatekintve a megelőző események nem történelmi előzményként, hanem örült lázálomként látszanak. Múlt és jelen itt nem ugyanannak a folyamatnak két állapota, hanem a normális világ és az agyém feloldhatatlan ellentéte. Bacsó a film mottójával is ezt a különbséget akarta hangsúlyozni; olyan yira múltnak tekinti az ötvenes éveket, hogy már nem is hajlandó komolyan foglalkozni vele, „nevetve elbúcsúzik tőle”. Elutasítja azt az erkölcsi részvételt, aminek alapján a *Nyár a hegyen*-ben még jelenbeli erkölcsi problémák forrásaként kezelte. Ezzel a gesztussal az ötvenes éveket végérvényesen múlttá és történelemmá avatja, elidegenedett tárggyá degradálja, melyet kedvére formálhat hol komikusra, hol tragikusra anélkül, hogy jelenbeli konfliktusai szempontjából a legkisebb mulasztástól is tartani kellene. Az ötvenes évek modellé válik, egy egyszer s mindenkorra lezárt kor történelmi, erkölcsi, politikai lomtára lesz, amelyből akármilyen céllal, nagyobb erkölcsi felelősség nélkül figurákat, helyzeteket, geget, konfliktusokat lehet kölcsönözni. A jelenbeli konfliktusoknak már nem eredete az ötvenes évek, csupán az elvont történelmi modellek szintjén. A hatvanas évek a korszak feldolgozását egyetlen célra használta: hogy ezáltal találgon rá az „emberarcú” szocializmus útjára. *A tanú*

után készült filmekben nem vezet út többé az ötvenes évekből a jelenbe, s onnan a jövőbe, a kor különféle modellhelyzetek díszlettára lesz.

Az ötvenes évek új szemlélete szinte azonnal remekművet hozott létre Makk *Szerelemjében*, azután azonban hét évet kellett várni, hogy beinduljon az igazi új széria, az ötvenes éveket leleplező filmek sorozata.

Ezek a filmek, ahogy említettük, nem folyamatot, nem történelmi utat ábrázolnak, hanem egy világállapotot, egy statikus helyzetet, amelyből nincs kilátás. Épp az általában vett történelmi perspektíva elvesztése, a társadalmi fejlődés irányának elbizonytalanodása volt az, ami ezeket a filmeket a hetvenes évek végétől kezdve létrehozta. Nem a kor történelmi elemzését akarták nyújtani ezek a filmek, hanem érzékeltetni akarták a kilátástalanság politikai és erkölcsi atmoszféráját, fel akarták mutatni az ebből következő morális konfliktusokat. Mi volt konkrétan ez az atmoszféra, és melyek voltak ezek a konfliktusok? Az uralkodó légkör ezekben a filmekben a kiszámíthatatlanság, a kiszolgáltatottság, az érthetlenség, amit az átláthatatlan hatalmi gépezet félelmetes működése kelt. Az egyén sosem tudja, hogy cselekedetei milyen összefüggésbe kerülnek és mi lesz következményük. Minden egyes szereplő függésben van egy általa be nem látható hatalmi hierarchiától, ahol az információk mindig csak fölfelé terjednek, lefelé csak a kész döntések érkeznek. Ezeknek a filmeknek — ahogy Cseri István írja — (Kritika 1981/9.) — nem volt céljuk, hogy „többet tudjanak” a korról, mint hőseik, mert a néző számára hőseik kiszolgáltatottságát, információszegénységét, cselekvésképtelenségéből fakadó szorongásuk lelki állapotát akarták átélhetővé tenni. Mondhatni, ez a lelkiállapot az ötvenes évek témájú filmek legfontosabb üzenete, még ha ezt néha ironikusan kezelik is. Azt, hogy ez milyen fontos üzenet a nyolcvanas évek elején, mutatja, hogy Jancsó *A zsarnok szívében* ugyanezt az állapotot fogalmazza meg modellszerűbben, egy egész más történelmi korba helyezve.

A kiszolgáltatottság atmoszféráján kívül bizonyos morális konfliktustípusok is jellemzők ezekre a filmekre. Három nagy problémakört különíthetünk el: az egyik a karrier kontra erkölcsi integritás konfliktusa (*Angi Vera, Kettévált mennyezet, Requiem, Te rongyos élet*); a másik a hatalom kontra személyes autonómiáé (*Szerelem, Mérékzés, Téglafal mögött, Napló I—II, Philemon és Baucisz*); a harmadik témakör a hit és lelkesedés meggyalázása (*A ménegazda, Tegnapelőtti*).

Az első két — egymáshoz közel eső — témakörben nem nehéz felismerni a hatvanas évek alapkonfliktusának variációit. Az a tény, hogy a rendezőket inkább ezek foglalkoztat-



„Aki 1958-ról beszél, az egyszerre beszél a máról és az ötvenes évekről!”
(Kézdi-Kovács Zsolt: Kilátás és kilátás)

Demeter Miklós felvétele

ták, mint a harmadik, mutatja, hogy mennyire a hagyomány új formában való megjelenéséről van szó, és nem az ötvenes évek „feltárásáról”. Kiváltképp a karriertörténetekből látszik az a törekvés, hogy a hagyományos alapképletet könnyen átélhető formában próbálják meg a jelen számára is elfogadhatóvá tenni. A téma annyira általános volt a korban, hogy Szabó István két utolsó filmjében már nem is az ötvenes évekkel kapcsolatban jelenik meg. A hit és lelkesedés meggyalázásának témája ugyan erősebben kapcsolódik az adott történelmi korhoz, azonban itt is inkább egy jelenbeli lelkiállapot megfogalmazásáról van szó.

Ha ezek a művek szubjektíve abból a célból készültek is el, hogy felakasszák a magyar történelem fekélyes sebeit és ezáltal nyugtassák meg a hánykolódó történelmi köztudatot, mégis többet tudunk meg belőlük arról, hogyan érezték magukat rendezők saját korukban, mint arról, hogy milyen volt az „ötvenes évek”.

A filmek kritikai visszhangjának visszatérő eleme, hogy a korszaknak csupán felszíni rétegeit érintik, és nem jutnak mélyebbre az elemzésben. Hogy jutottak volna, amikor nem is akartak mélyebbre ásní? Így is súlyos művészi teherként vállaltak magukra a rendezők akkor, amikor úgy döntöttek, hogy morális és politikai problémáikat olyan korszak köntösébe bújtatják, amelynek történelmi feltárása szinte el sem kezdődött, és még sokáig politikai viták tárgya lesz. Két cél is lebeghetett a szemük előtt: megfogalmazni aktuális társadalmi közérzetüket, és ugyanakkor értelmiségi avangárdként élenjárni egy mindenkit mélyen érintő problémákör feltárásában. A filmek megmaradtak a kor ábrázolásának felszíni rétegeiben, és ez nem engedte elmélyíteni magát az ábrázolt morális konfliktust sem. Egyáltalán nem véletlen, hogy a legsikerültebb karrierkonfliktus-történet a nyolcvanas évek elejéről, Szabó Mephistója, olyan korban játszódik, amelyben maga a történelmi közeg már nem vet föl értékelési-gondokat, így a film szilárd történelmi értékrendre alaphozhat, nem kell még a kor árnyalt elemzésével is terhelnie magát. Azonban nem feladatunk a filmek értékelése, pusztán azt szerettük volna illusztrálni, hogy az ötvenes évek-témájú filmekben épp az ötvenes évek történelmi közege a legnagyobb teherként, mint-hogy alapvető üzenetük ugyanakkor saját korukban gyökerezik. Ezzel természetesen nem vitatjuk, hogy e filmek nagyban elősegítették az ötvenes évekkel kapcsolatos gátlások felszabadítását a közgondolkodásban.

Autonómia és hatalom viszonya reánytelenebbnek ábrázolódik, az egyén kiszolgáltatottabb és megalázzottabb, mint valaha a magyar filmekben. Az autonóm személyiség tökéletes elnyomordása, a megoldhatatlan morális dilemmák, a hatalom átláthatatlan, szövevényes szerkezete, a sárba taposott hitek és a meggyalázott lelkesedés: ezek az ötvenes éveket tárgyaló filmek szemléletének meghatározó motívumai. Ez volna a magyar filmrendezők első és részben második generációjának alapélménye a hetvenes-nyolcvanas évek fordulójának társadalmáról? Ez nyilvánvalóan igazolhatatlan állítás, azonkívül szubjektív, egzisztenciális motívumok sem vezethetők őket erre.

Az ötvenes évek a filmekben pusztán szimbólum: az értelmiségi talajvesztés és az ebből következő kiszolgáltatottságérzés szimbóluma. Nem arról van szó, hogy a rendezők az évtized-

forduló társadalmi viszonyait hasonlítják a sztálinizmushoz, hanem arról, hogy a hagyományos módon már nem tudják definiálni a társadalomhoz való viszonyukat, s úgy érzik, hogy ragaszkodásuk hagyományos értelmiségi értékeikhez kiszolgáltatottá teszi őket, akárcsak harminc évvel ezelőtt. Ez a kiszolgáltatottság pedig eminens módon a hatalomhoz való viszonyukban csapódik le, hiszen a lojalitás problémája a lényege ennek az értelmiségi tradíciónak. Nyíltan már nem hirdethetik együttműködési készségüket a hatalommal — ennek már semmi hitele nem volna —, de különféle okokból mégsem akarják feladni a meggyőződésüket, hogy a véleménykimondás és a lojalitás megfelelő egyensúlyban tartásával meggyőzhető a politikai vezetés arról, hogy érdekében áll figyelembe venni az ő társadalmi értékeit is. Ezért csupán intellektuális, kvázi-ellenzéki pozíciót hajlandók elfoglalni, amelyből bármikor vissza lehet térni a hatalom belső köreibbe. Sem a hatalomtól való elfordulást, sem a vele szemben való radikális fellépést nem vállalják, ugyanakkor a jelen viszonyaiból kiindulva mégsem találnak olyan — még lojális — szemszöveget, amelyből az egész társadalomra érvényes általánossággal fogalmazhatják értelmiségi közérzetüket. Ezért van szükség az ötvenes évek felidézésére. Ezek a filmek — melyeknek hősei, amint Fábian László is megállapította (Filmvilág 1983/3.), szintén csaknem kizárólag értelmiségiek — semmi mást nem hivatottak ábrázolni, mint szélsőségesen ellenséges és álnok társadalmi környezetet, mely látszólag az ő értékeik szerint működik (ezért olyan fontosak a külsőségek), misztikus, kiszámíthatatlan hatalmi gépezet (ezért fontos az ötvenes évek „hangulatának” érzékeltetése) és egy kiszolgáltatott, megalázott, magáramaradt értelmiségi figurát. Azért nem látható a hatalmi mechanizmus közelről — egyetlen filmben jelenik meg Rákosi, ott is csak hátulról —, azért bújik el a közvetlen politikai szféra, mert a rendezők olyan hőst akarnak ábrázolni, aki nem részese, hanem kiszolgáltatottja a hatalmi manipulációnak. Az ötvenes évek hű, díszlet-szerű ábrázolása azért szükséges, mert ez a hős a privátszféra biztonságától is meg van fosztva (szemben a *Szerelennel*). A nyolcvanas évek elejének nem-ötvenes évek témájú filmjei az értelmiségi hőst ugyancsak magára maradt, kiszolgáltatott áldozatnak ábrázolják, azonban az ötvenes évek-tematika azt is lehetővé teszi, hogy ezt a rossz közérzetet egyértelműen a politikai gyakorlat szemére hányják.

Ezzel a túlzással azonban e filmek rendezői el is rejtik valódi szándékukat, és úgy tesznek, mintha csak az ötvenes évek szubjektív történelmi analízisét végeznék el. Holott semmi

másról nincs szó, mint hogy hagyományos értelmiségi álláspontjukat nem akarván feladni, inkább a kiszolgáltatatot, szenvedő áldozat szerepét öltik fel. Túláltalánosítják a kritikai attitűdöt, és ezt visszavezetik egy minimális társadalmi konszenzusra: az ötvenes évek politikai gyakorlatának elutasítására. Ebben már az értelmiségi álláspont újra reprezentatív válnak, és így elfogadtathatják áldozatszerepüket. Ugyanakkor nem válhatnak a jelen politikai gyakorlatával szembeni illojalitással sem, hiszen az ötvenes éveket leleplezni előrevívó cselekedet. A kor ábrázolásának felületessége abból is adódik, hogy a kor felidézése egy kényszerű csúsztatás eredménye: a nyolcvanas évek politikai tudatával és céljaival jelenítik meg az emberöltővel korábbi élményeiket.

Igen jellemző, hogy ezek a filmek nem vagy csak nagyon áttételesen ábrázolják az ötvenes évek erőszakalkalmazását, holott az igazi történelmi hűség megkövetelné, hogy ez nagyobb hangsúlyt kapjon. De vajon, amikor a nyolcvanas évek második felében megjelenik a nyílt erőszak a filmekben, azt jelenti ez, hogy most már az agresszivitás is aktuális társadalmi tapasztalat volna valamilyen módon? Amennyire igaz ez a kijelentés ma, annyira igaz volt tíz évvel ezelőtt is, így ez a motívum nem vezethető le közvetlenül a jelen társadalmi tapasztalatból. Ezenkívül fel kell figyelni még valamire: az erőszak ábrázolása a mai filmekben csak áttételesen kapcsolódik az ötvenes évekhez. Az erőszakot tartalmazó történetek az ötvenhatot követő periódusban játszódnak. Ennek magyarázatát az ötvenes évek-tematikájú filmek sajátos önfejlődésében látjuk. Az erőszak megjelenése ugyanúgy egy politikai közérzet megnyilatkozása, mint maga az ötvenes évek ábrázolása.

Ördögüzés?

E közérzet egy csalódott, a politikai szféra manipulatív tevékenységét fenntartás nélkül tagadó, magát magárahagyatva érző, és saját társadalmi felelősségét hirdető értelmiségi. Az erőszak megjelenése ugyanennek a közérzetnek egy radikálisabb megfogalmazása. A brutális ávos egy véletlenül hitelét veszített társadalmi közeg szimbóluma, mely arra sem alkalmas már, hogy jovialis színházi díszletek mögé bújtatva sejtesse a valóságban nyílt agresszivitását. Nem a politikai gyakorlat lett kimutathatóan agresszívabb, mint mondjuk tíz évvel ezelőtt, hanem a hitele gyengült meg olyannyira, hogy rejtett lényegét a filmek egyszerűen az erőszak-tesztben szimbolizálják.

Az, hogy ez a hitelromlás még mindig az ötvenes évek bizonyos motívumain keresztül fejeződik ki, annak a következménye, hogy e filmek alap-

attitűdjé a társadalmi kérdésekkel szemben továbbra sem változott. Az ötvenhat utáni periódus megjelenése ennek egy műfaji következménye.

Említettük, hogy a rendezők az ötvenes évek ábrázolásával eltúlozzák saját helyzetük jelentőségét a mai társadalomban. Ez a túlzás csak az által legitimálódik, hogy a filmek ürügyként használják a történelmi ábrázolás látszatát. Ezt az ürügyet azonban a kritikai visszhang egy percig sem vette komolyan. Az első pillanattól fogva az aktualizálható motivációt kereste, amelyet eddig véleményünk szerint, Berend T. Iván fogalmazott meg a legjobb közelítéssel: „Nemcsak azt fejezik ki ezek a filmek, hogy nem tudunk szabadulni a múlttól, hanem azt is, hogy szorongások zavarják jelenünket... a feldolgozatlan és feldolgozhatatlan múlt szorongatóan belesomolhat a jövőképbe is. Elmúlt, de visszahozhatatlan-e? Számoljunk le vele, újra, hogy ne kísértsen.” (Filmvilág 1982/4.) Ez a nyilvánvalóan jóindulatú értelmezés egyfajta *ördögűzéseként* fogja fel ezeket a filmeket. Ha egy kicsit szkeptikusabb szemmel nézzük őket, azt is megláthatjuk, hogy maguk a „mágusok” nem hisznek igazán az ördögűzés sikerében. A leszámolás nem történik meg a filmekben, a kor szellemét nem megsemmisítik, hanem éppen hogy apokaliptikussá növelik. Céljuk nem a néző katartikus felszabadítása, hanem *szorongásának végletessé növelése*. Az ötvenes évekről szóló filmek: történelmi horrorfilmek. Sajátosságuk nem az ördögűzés, ami az expresszionista művészetre jellemző, hanem a szorongás fokozása, a félelemkeltés, az érzképi riasztás, ami viszont a horror tulajdonsága. Nemesebb kifejezéssel élve: ezekben a filmekben a történelmivészharang kondul meg.

A probléma viszont épp az, hogy hiányzik belőlük az a történelmi dimenzió, amelyben érthetővé válna, *miféle konkrét veszélyhelyzet teszi szükségessé a harangok zúgását*.

Azt nyilván senki sem gondolja komolyan, hogy a magyar értelmiség a Rákosi—Gerő-klikk hatalomátvételétől tart. Azt pedig, hogy miféle aktuális társadalmi folyamatokban látják az ehhez mérhető horderejű veszélyt, a filmekben sűrű homály fedi. (Ha valaki azt mondaná, hogy ennek megfogalmazása a cenzúra tilalmába ütközne, arra hívnánk fel a figyelmét, hogy nem veszi elég komolyan a filmek alkotóit, ha feltételezi róluk, hogy a legfontosabbat tilalomszóra elhallgatják. Másik érvünk pedig az, hogy tudunk olyan filmről, amely az ötvenes éveket következetesen és nyíltan aktuális szemszögből ábrázolta: ez Wajda *Márványember*. Ez a film bizonyítja, hogy a ki-
ennek konkrét mondanivalója van a jelenről, az nem bújik el egészen történelmi kulisszák mögé, és akkor az is megadatik neki, hogy a jelen törté-

nelmének aktív részese lehessen, ahogy Wajdának megadatott a *Vasember*ben — a művészi színvonal itt már elhanyagolható. Röviden: az ötvenes évekről filmet készítő rendezők a hagyományos kiindulópontból már nem tudnak érvényeset mondani a jelenről, ezért keresnek menedéket a „történelmiség látszatában” [Fábián László.]

A történelmi maszk azonban ragadósnak bizonyult. Ennek oka az, hogy valódi társadalmi igényt fejezett ki az ötvenes éveket fedő kulturális csend megtörése. A magyar közéleti film itt újra úttörő szerepet vállalhatott, ha ez már csak inkább publicisztikai és nem annyira művészi színvonalon sikerült is neki. De bármilyen hatásos volt is ez az álca, azért csak álca maradt, és ez elég hamar világossá vált. A publicisztikai töltet hamar kiürült belőle, és a téma átkerült abba a közegbe, ahová igazán való: a történettudományi és a valódi filmes publicisztikába.

Az ötvenes évek két-három film után üresen kongó operettdíszletté vált a magyar játékfilmben. Két megoldás kínálkozott: tudatosítani a díszletszerűséget, és ezt emelni stilizációs elvvé, vagy a történelmiség látszata helyett valódi történelmi dimenziót adni ezeknek a történeteknek, s ezzel egyszerűsödött jobban érvényesíteni a jelenre való utalást.

Az első megoldással két film próbálkozott: Jeles András *Álombrigádja*, és Bacsó Péter *Te rongyos élete*. Jeles ezt a módszert olyan következetesen vitte végig, hogy tökéletesen új és autentikus formát hozott létre a magyar filmben, sőt a magyar színházban is, amellyel egyszerűsödött meghatározta az értelmiségi attitűd érvényességi határait is a társadalomban. Filmjét azonban, amióta elkészült, immár hat éve, a közönség nem láthatja. Bacsó ismét csak az értelmiségi attitűdöt csomagolta be népszerű formába — erről a módszerről lásd Király Jenő elemzését a *Szóra-köztető film* című kötetben —, és szép közönségsikert ért el vele.

A második megoldást először Makk Károly fedezte föl *Egymásra nézve* című filmjében. Ennek lényege a következő: az ötvenes évek összes ábrázolási konvencióját és alapmotívumát ki kell emelni az ötvenes évek politikai kontextusából, ahol ezek már hatástalanok, és át kell helyezni egy olyan korba, amelyben ezek a hatáselemek még nem használódtak el. De ennek a kornak olyannak kell lennie, hogy a motívumok ne legyenek anakronisztikusak, történelemhamisítással se lehessen valólni a rendezőt, és a film is megtartsa politikai leleplezőerőjét. Ilyen korszak az ötvenhétől hatvanháromig tartó éra, melybe beletartozik az 1958-as Nagy Imre-per.

Az erőszak megjelenése a fent említett fokozott bizalomvesztésen kívül, pusztán ennek az időbeni előrelépés-

nek is következménye. Az ötvenes évek társadalmi elnyomását azért nem kellett a fizikai agresszivitással érzékeltetni, mert már a lelki agresszivitás is elég erős volt ahhoz, hogy félelmet lehessen vele kelteni. Ez a lelki agresszivitás azonban jellegzetes módon kötődik a korhoz, nem lehet minden további magyarázat nélkül átvinni más korszakra. Makk ötletességét dicséri, hogy megtalálta annak a módját, hogy az ötvenes évek lelki agresszivitását át tudja tenni '56 utánra is: az egyént kellett felruházni olyan tulajdonságokkal, amelyek szemben a társadalmat megint szélsőségesen intoleránsnak lehet ábrázolni. A korábbi filmek hősei „normális” átlagemberek voltak, a társadalom volt „deviáns”, „állampolgári jogon” nyomta el őket. Makk hősnőjének ehhez már lesbikusnak kell lennie (az már csak árnyalat, hogy a munkájában is nehezen kezelhető). Ez azonban még mindig túl partikuláris motívum ahhoz, hogy a társadalmi intolerancia igazán érezhető legyen: el kell dördülnie egy — szigorúan szolgálati — fegyvernek is.

Az erőszak megjelenésének azonban van egy harmadik oka is, amely az ötvenes-évek-film horrorjellegéből következik: a zsigeri ingerek fokozásának kényszere. A naturalista horror történetében megfigyelhető, hogy a rémisztgetés hatásmotívumaként egyre erősebb ingereket használnak. Hasonló ingerfokozást figyelhetünk meg az ötvenes évek tematikával kapcsolatban is. Makk filmjében mind a lesbikusság, mind a fegyverhasználat még enyhe formája a fokozásnak, de Kézdi-Kovács filmjében ez odáig fajul, hogy a vér, az erőszak és a halál motívumai már kitöltik az egész filmet (vágóhíd, hadifogság, az ávósok ütlegei).

Az időbeni előrehaladás lényege azonban a korábbi filmekből hiányzó történelmi dimenzió újramegjelenése. Ezt a dimenziót két motívum hordozza: az egyik az 1958-as évszám, a másik a volt ávósok szerepeltetése. Az évszámban az jelenti a történelmi perspektívát, hogy egyaránt tekinthető — ahogy a hivatalos álláspont is teszi — a jelen korszakhoz tartozónak, ugyanakkor a Nagy Imre-per és a tisztogatások miatt az ötvenes évek „nyúlványaként” is felfogható. Aki 1958-ról beszél, az sajátos módon egyszerre beszél a máról és az ötvenes évekről, és akarva, akaratlanul egyfajta történelmi kontinuitást állít. A kiszolgált ávósok jelentése viszont egyértelmű: a múlt továbbélése a jelenben. Nem a személyeké, hanem a hatalmi struktúráé. Akkor is, ha az időpont nem 1958, hanem a nyolcvanas évek, mint Sára filmjében.

Az aktivizálódó kiszolgált ávós motívuma azonban más tartalmakat is hordoz, s ez kapcsolatban van a magáncélú szolgálati fegyverhasználatlaltal. Ez utóbbi az elmúlt évek filmjeiben háromszor is szerepel, mint



...Állandó, érthetetlen és elfajzott testvérgyilkosság”
(Kósa Ferenc: *A másik ember*)
Kalászi György felvétele

direkt motívum: *Egymásra nézve, Malom a pokolban, Kiáltás és kiáltás* (itt az ávós pribékek funkcionálnak úgy, mint szolgálati fegyver). Sára filmjében pedig áttételesen jelenik meg (a repülőn, illetve a fegyverrel való fenyegetésen keresztül).

Ha az ötvenes évekről szóló filmek nem ábrázolták a „társadalmi célú” nyílt erőszakot, ami pedig megfelelt volna a történelmi hűségnek, akkor az ötvenhatot követő korszakban túl erős, történelmileg indokolatlan lett volna az erőszak nyílt, intézményesített alkalmazását bemutatni. Olyan motívumra volt szükségük, amely egyértelműen tartalmazza egyrészt a brutalitást, másrészt az erőszak intézményes lehetőségét, harmadrészt rejtett, társadalmilag ellenőrizhetet-

len voltát. A szolgálati fegyverrel való magáncélú visszaélés ezt a három feltételt elégíti ki. Nem lehet azt mondani, hogy az intézményes struktúra *kényszerít* az erőszakra, de azt igen, hogy *lehetővé teszi*, és nem lehet azt mondani, hogy a társadalom szükségképpen brutálisan beavatkozik az egyén magánéletébe, de azt igen, hogy *lehetővé teszi*. Ezek a filmek épp azt akarják ábrázolni, ahogy ezek a lehetőségek valóra válnak. Ennek okait azonban — korábban említettek miatt — nem a Kádár-korszak inherens szerkezetében keresik, hanem a háború óta tartó társadalmi fejlődés általános sajátosságának tartják. Ezért legfőbb mondanivalójuk a társadalmi erőszak állandó fenyegetése és ellenőrizhetetlensége.

A közelmúlt történelmével foglalkozó filmek az utóbbi időben visszatértek ahhoz a történelmi dimenziójú ábrázolásmódhoz, amit a hatvanas évek végén elhagytak. A társadalomelemzést újra történelmi perspektívából végzik el, nem csak változtathatatlan, kilátástalanul megmerevedett struktúrákat ábrázolnak, mint a hetvenes években és a nyolcvanas évek elején. Az ötvenes évek újra egy történelmi folyamatot befolyásoló történelmi korszak lett, ahonnan újra van

átjárás a jelenbe, nem lezárt metafizikus struktúra többé.

Ezt a történelmi dimenziót egyrészt a hatvanas évek értelmiségi attitűdje, másrészt a nyolcvanas évek totális elbizonytalanodása és katasztrófaélménye határozza meg. Ebből következően az újabb történelmi vonatkozású filmek már nem kilátástalan, az egyént kiszolgáltatottá tevő társadalmi környezetet ábrázolnak, mint a hetvenes években és a nyolcvanas évek elején, hanem kilátástalan és az egyént pusztító történelmi folyamatot, melyet a magyar vagy a kelet-európai sors kérelhetetlen törvényszerűségének állítanak be. A hatvanas évek történelmi perspektívája a jövőre irányult, és folyamatos progressziót tételezett fel. A nyolcvanas évek végének filmjei visszafelé mutató perspektívát jelentenek meg, progresszió helyett kilátástalan, örök körforgást, és a legrosszabb „örök visszatérését” állítják. Ezen a ponton állításunk érvényét már nemcsak az „ávós” filmek igazolják. Ezek a művek ugyanannak a nagyon rossz társadalmi köz- és előérzetnek a közéleti film-hagyományban fogant termékei, mint amelynek explicit kifejtése Kósa *A másik embere*, amelyben a magyar történelem nyíltan és minden csúsztatás nélkül állandó értelmetlen és elfajzott testvérgyilkossággént jelenik meg, és a legadekvátabb módon, publicisztikába fogalmazott megjelenési módja a történelem és a mai társadalom erőszakosságát és kegyetlenségét ábrázoló dokumentumfilmek sora: Vitézy: *Úgy érezte, szabadon él*; Magyar—Schiffer: *A Dunánál*; Sára: *Sír az út előttem*; Gulyás-testvérek: *Törvénytétel nélkül*.

A magyar társadalmi filmekkel kapcsolatos lényegében húsz éve érvényes konklúziót Jancsó Miklós vont le egy interjúban: „A magyar filmművészet a hatvanas években már hangot adott annak, hogy a reformok híve, nem ismételtetheti önmagát. Ezért már jó ideje nem tud újat mondani a nemzetnek és a nagyvilágnak. Ha a szocializmus megújításához szükséges változások annyi várakozás után végre teljesebbé mennek, akkor ismét volna mit üzennie.” (Filmvilág 1987/7.) Az, hogy a magyar filmesek félnek a történelemtől és rossz az előérzetük, nem rajtuk múlik. Az, hogy ennek hangot adnak, az részben. Ezen két módon lehet változtatni: el lehet hallgattatni őket, és meg lehet változtatni a körülményeket. Az első az egyszerűbb, a második a tartósabb megoldás; a filmeseknek pedig kerestük kell azt a szemszöveget, amelyből a mai társadalom nemcsak a hatalom és a vele kiegyezést kereső értelmiség viszonyából ábrázolható.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT