

A RÁKOSI-KORSZAK TÖRTÉNELMI FILMJEI – 2. RÉSZ

Az elrabolt emlékezet

PÓLIK JÓZSEF

A SZOCREÁL TÖRTÉNELMI FILMJEINEK SUGALLATA SZERINT A MAGYAR TÖRTÉNELEMNEK EGYETLEN CÉLJA ÉS ÉRTELME VOLT: A PROLETÁRIÁTUS FORRADALMA. DÉRYNÉTŐL SEMMELWEIS IGNÁCIG MINDENKI EZÉRT A CÉLÉRT KÜZDÖTT.

A Rákosi-korszak történelmi filmjeinek befejezése egyszerre zárt és nyitott. A konkrét, felépített cselekmény szintjén *zárt*, a cselekményt indukáló, annak keretei között azonban nem megoldható probléma szintjén *nyitott*. A probléma, amire a cselekmény minden történelmi filmben megoldást keres, a következő: miért nem győzhetett a szocializmus ügye már sokkal korábban? Miért csak most, a 20. század közepén nyílt meg erre az esély?

A SZÜKSÉGSZERŰ GYŐZELEM VÍZIÓJA
Vizsgáljunk meg két filmet – egy példázatos és egy mitizáló történelmi filmet – a történet befejezése szempontjából! Az egyik, a *Talpalatnyi föld* a korszak elején (1948), a másik, a *Föltámadott a tenger* a Rákosi-korszak végén (1953) készült.

A *Talpalatnyi föld* befejezése: drámai. A szárazsággal küzdő parasztok élére álló, az uradalmi intézőt felkereső Góz nem tudja elmondani reménykedő sorstársainak a kegyetlen igazságot: az intéző megtiltotta a földesúr halastavának megcsapolását. Az „öntudatra” ébredő Góz hazudik: átvágatja az emberekkel a gátat, amit az intéző a csendőrség riasztásával próbál megakadályozni. Az összetűzésben Góz barátja, Tarcali Jani meghal: agyonlövi egy csendőr. Góz bosszúból megüti a szívtelen intézőt, aki belezuhan a tóba és megfullad. Gózt letartóztatják, s egy heroizáló, alsó gépállásból készített snittben: elvezetik. Ezután a következőképpen összefoglaló cellaajtót látjuk, amely mögött Góz raboskodik. Az ajtón elhelyezett táblán krétával írt felirat olvasható: „szabadul 1945-ben”. Góz tehát a második világháború

végén hagyja majd el a börtönt, akkor, amikor Magyarországon elkezdődik a szocializmus korszaka.

A *Talpalatnyi föld* a Gózra váró erkölcsi és anyagi elégtétel ígéretével ér véget, megelőlegezve a *Felszabadult földet*, ezt a minden ízében sematikus és didaktikus folytatást. Ebben Góz, kiszabadulva a Csillag-börtönből, már öntudatos kommunikánsként tér vissza a falujába, hogy részt vegyen az új közigazgatás megszervezésében és a földosztás – „az új honfoglalás” – lebonyolításában. Góz várható felemelkedését azonban már a *Talpalatnyi föld* utolsó képei is előrevetítik. A cellaajtó képe után ugyanis megművelt, virágzó földeket látunk: a szocialista jelen képeit. Az a világot, amely a raboskodó Góz jutalma lesz majd később (a *Felszabadult földben*).

A *Föltámadott a tenger* befejezése hasonló logikát követ. A cselekmény nem a szabadságharc bukásával, a világosi fegyverletétel eseményével zárul, hanem az „elhatározó harc” kezdetével. „Bem tábornok erdélyi győzelme megvédte az ellenség támadásaitól a szabadságharc agyát és szívét. Megmentette a magyar forradalmat! Európában csak nálunk lobog már a szabadság tüze” – mondja Kossuth a befejezést előkészítő jelenetben. Majd így folytatja: „Tudom, jönnek még nehez idők! De a szabadságért való harc nem ismerheti a reménytelenséget!” Ezután következik az utolsó jelenet, ahol a sikeres erdélyi hadjárat felvonuló, új harcok felé menetelő katonáit és a felvonulást egy domb tetejéről néző Bemet és Petőfit látjuk.

A befejezés a szocreál művészet azon irányelvének reprezentációja, amely kimondja: az új élet új hősei

„nem lehetnek tragikus hősök”, nem bukhatnak el „a régi erők elleni harcban” – s valóban: se Bem (orosz erőktől elszenvedett) vereségét, se Petőfi halálát nem ábrázolja a film. Ellenkezőleg: Bem és Petőfi optimistán, a biztos győzelem tudatával tekint a jövőbe – hiszen ki győzhetné le, mint Petőfi mondja, a „világszabadság katonáit”, a megvalósult „nemzetköziséget”?

Megállapítható: a haladás és a reakció erői közt dúló intenzív osztályharc – amely csak ritkán csendesedik az ellenségéből komikus karaktert formáló vígjátékká (*Ludas Matyi*), de még ilyenkor sem zárulhat kompromisszummal, a szemben álló felek „igazságának” részleges, de kölcsönös elismerésével – mindig ugyanúgy ér véget: a reakció erői vereséget szenvednek, a haladás erői pedig győzelmet aratnak – ha máshogy nem, akkor erkölcsileg. S ami még ennél is fontosabb: közvetve minden – mitizáló – történelmi film (utópikus) ígéret tesz a totális és szükségszerű győzelemre: a történelem végén jelentő kommunizmus eljövételére.

A POLITIKAI DIMENZIÓ JELENTŐSÉGE

Azokban a mitizáló történelmi filmekben, ahol tudósokat vagy művészeket látunk, a kezdetben szakmainak tűnő nézeteltérés – például Déryné és a pesti német színház intendánsa, vagy Semmelweis és a bécsi klinika professzora között – idővel politikai ellentétévé érik.

A *Dérynében* ez akkor történik meg, amikor a nyomorgó, éhező, vidéki istállóban játszó magyar színészek felkeresik a pesti német színház tagjaival és támogatóival mulatozó gróf Altenberget (Básti Lajos), hogy közöljék vele: „kemény és hideg bölcsőben született meg a magyar színészet, de megszületett, és születik már a magyar dráma is! Itt az ideje, követeljük, hogy építessék fel Pesten az állandó magyar játékszín, a magyar nemzeti teátrum!” Altenberg elutasító választ ad. Ugyanúgy, mint gróf Térey, aki kijelenti: „a valóságban nincs magyar színészet, csak nem nevezhetjük annak, hogy vidéken összeállt néhány szegény, nyomorult komédiás és csepűrágó?”

Ez az a pont, ahol felszínre kerül a magyar és osztrák színészek szakmai nézeteltérése mögött rejtőző politikai ellentét: „Igaza van, Térey úr – mondja Déryné –, mi nem vagyunk gazdagok és előkelőek, mint önök. Mi szegények

és nyomorultak vagyunk, mint a nép.” Itt Déryné előrelép, pillanatnyi szünetet tart, majd így szól: „Mert mi nem az önök színészei vagyunk, és nem a császáré! Mi a nép színészei vagyunk!”

Érdemes megfigyelni, hogy mielőtt elhangzik ez a provokatív, a vitát politikai síkra terelő kijelentés, Tolnai Klári mozgása a premier plán irányába mozdítja el a szekond plánt. Ez a rendezői fogás, tehát a képkivágás plánon belüli, a színész térváltoztatásával megoldott átszerkesztése, a vizuális elemek szintjén hívja fel a néző figyelmét arra, hogy a film fordulóponthoz érkezett – egyrészt dramaturgiai, másrészt ideológiai szempontból.

Dramaturgia szempontból azért fordulópont ez a jelenet, mert Déryné elfogadja gróf Térey ajánlatát, aki felveti: bizonyítsa be Déryné, ha tudja, hogy a magyar színjátszás van olyan színvonalas, mint az osztrák, lépjen fel, ha van bátorsága, a pesti német színházban – mérettesse meg magát! A jelenet ideológiai jelentősége pedig abból fakad, hogy itt fogalmazza meg a rendező a film szocreál premisszáját. Eszerint a művészet, például a magyar színház, akkor nevezheti magát nemzetinek, ha azonosul a „néppel”. Ez azonban végső soron a társadalomnak irányt mutató „élcsapattal”, a kom-

munista párttal való azonosulást jelenti. Vagyis: a művészet legmagasabb rendű formája a pártművészet (a pártművészet az igazi népművészet).

Déryné fellépését tomboló siker koronázza a színházban – a karzaton ülő magyar anyanyelvű, plebejus közönség (többek közt Déryné színésztársai) lelkesen ünneplik a színésznőt. Nem így a páholyok német anyanyelvű, nemesi közönsége, illetve azok, akik a földszinten foglalnak helyet: közülük sokan felháborodottan távoznak a színházból, amikor a német nyelvű előadás után Déryné elénekel egy magyar nótát – jelezve, hogy a magyar nyelvnek és kultúrának vannak és lesznek előadásra méltó értékei. Hogy megbosszulja Déryné pimaszságát, gróf Altenberg álszent módon három éves szerződést – „primadonna fizetést” – kínál a színésznőnek: így akarja a német színházhoz láncolni, de a színpadtól mégis távol tartani. Déryné visszautasítja az ajánlatot: a nemzet érdekeit szolgáló vándorszínészéletet választja a pesti német színházban felkínált „karrier” lehetősége helyett.

„Legmagasabb formája a pártművészet”
(Kalmár László: Déryné, 1951)

Ezen a ponton a rendező, Kalmár László, még egyszer összefoglalja a film politikai üzenetének lényegét: „Köszönöm, gróf úr – mondja Déryné –, de nem ez volt a tét, hanem a pesti

magyar teátrum. Amíg az felépül, visszamegyek vidékre játszani – a népek. Az én szegény, magyar népemnek. Bevallom, gróf úr, valamikor az volt az álmom, hogy egy nagy, fényes színházban játszhassek, olyan nagy nézőtér előtt, hogy ne is lehessen látni a végét. Ez az álmom beteljesedett. Ezrek és milliók figyelnek ránk, egész Magyarországnak kell játszanunk, meg kell tanítanunk az elnyomottakat, hogy ne csüggedjenek, hogy harcoljanak, hogy bízzanak, mert hajnalodik! Magának pedig... Magának pedig jó éjszakát, gróf úr.”

Ugyanúgy, mint a *Déryné*, Bán Frigyes filmje, az 1952-ben bemutatott *Semmelweis* is két síkon ábrázolja haladás és reakció küzdelmét. A film első részében a tudomány területén robban ki összetűzés Semmelweis (Apáthy Imre) és a bécsi klinika igazgatója, Klein professzor (Uray Tivadar) között. A két orvos világnézete – tudomány-felfogása – közti különbség a klinikán tomboló halálos „járvány” lehetséges okának megértése kapcsán rajzolódik ki: amíg a materialista Semmelweis racionális magyarázatot keres a szülő nők életét fenyegető „gyermekágyi lázra” – adatokat elemez, kísérleteket végez, módszert dolgoz ki –, addig Klein úgy vélekedik, hogy a három kórteremben tomboló betegséget a „kozmosz vagy tellurikus sugárzás” által terjesztett „genius epidemicus” okozza. Az idealista Klein irracionális magyarázatot talál a jelenségre, s ezt még akkor sem bírálja felül, amikor Semmelweis a klórvizes kézmosás bevezetésével megfékezi a „járványt” (a babonás Klein tükrököt – mint mondja: „refraktorokat” – helyez el Mária Agatha hercegnő hálószobájában, hogy a szülés ideje alatt „visszaverje” a „veszélyes kozmikus sugárakat”, a hercegnő életét fenyegető „ártó erőket”, „miazmákat”).

A gyermekágyi láz visszaszorítása egy olyan ember sikere a filmben, aki elválasztja egymástól a rációt és a hitet („Tagadja a hitet?” – kérdezi Klein Semmelweistől, aki így válaszol: „Csak elválasztom az orvostudománytól.”). Semmelweis még nem kommunista, de már materialis-



CSÉPÁNY SÁNDOR FELVÉTELE

ta, tehát a film látásmódja szerint úton van a kommunizmus felé. Semmelweis „haladó” materializmusa és racionalizmusa nem egyéni teljesítmény, hanem örökség, amelyet társadalmi osztályának köszönhet. Az én apám – mondja Semmelweis, amikor az egyik nemesi származású tanítványa, később rendőrré váló ellensége kineveti – „csak egy magyar fűszerkereskedő volt”. Mit jelent ez? Azt, hogy Semmelweis a haladó társadalmi osztályként ábrázolt polgárság képviselőjeként is legyőzi Kleint, akit a bécsi arisztokrácia szülészorvosaként látunk az egyik jelenetben. Kleinnel ellentétben Semmelweis az elnyomottak – munkások, parasztok, cselédek, kispolgárok – orvosa, aki tevékenységével, akárcsak Déryné, a nép sorsán akar javítani.

A film második részében – ami az 1948-as bécsi forradalom kitörésének időpontjára utaló felirattal kezdődik – már a politika, illetve az átpolitizált tudomány területén konfrontálódnak egymással a haladás és a reakció erői: Semmelweis először forradalmárként, sőt „forradalmi csoportparancsnokként” harcol az „új világgért” – a magyar sereggel való egyesülésre buzdítja a bécsi polgárokat az egyik jelenetben –, majd a sebesült forradalmárokat ápoló orvosként.

A politikai sík dominanciája figyelhető meg abban a pesti jelenetben is, ahol Semmelweis kérdőre vonja Heinzmann tanácsost, miért akarja olcsóbb mosodában tisztíttatni a szülészeten használt lepedőket. „A legmagasabb helyről igen szigorú takarékoságot rendeltek el” – mondja Heinzmann, majd amikor Semmelweis felháborodottan távozik, ránéz a kifakadást végighallgató rendőrfőnökre: „Nem gondolja, hogy jó lenne alaposabban figyeltetni őt, rendőrfőnök úr?” Prochmann, a rendőrfőnök így válaszol: „De igen, annál is inkább, mert ha nem csalódom, illetékes helyen nagyon szívesen vennék ha...” – és a kezével jelzi, hogy az lenne a legjobb, ha Semmelweis meghalna.

A Bécs utcáin zajló véres forradalom képsorai után egy konferencia-jelenet következik. Ez is tömegjelenet, hiszen több százan hallgatják Semmelweis előadását. Ezen a ponton Bán Frigyes filmje topográfiailag ugyanúgy megkülönbözteti egymástól a haladás és a reakció erőt, mint Kalmár László:

Semmelweis ellenségei, a reakciós orvosok a földszinten foglalnak helyet, Semmelweis szövetségesei, a haladó ápolónők és fiatal orvosstanhallgatók a karzaton – a két világ között nincs semmiféle kapcsolat. Semmelweis, akit a kamera gyakran felülről, a karzat irányából mutat, a két világ között áll, s nem előadást tart, hanem „forradalmi beszédet” (mint Scanzoni, Semmelweis egyik ellensége megállapítja).

Végső soron megállapítható: a mitizáló és példázatos történelmi filmekben nincs olyan karakter, akinek az élete kívül esik az osztályharc történetén, aki nem vesz részt valamilyen módon a kor politikai csatározásaiban. Közvetve vagy közvetlenül, de minden történelmi filmben megfigyelhető tehát a politikai dimenzió állandó (éles vagy elmosódott) jelenléte, vagy betörése a narratívába.

A MÚLT ÉS A JELEN VISZONYA

A politikai dimenzió normatív szerepe szavatolja a Rákosi-rezsim történelmi filmjeinek egyik alapvető sajátosságát: azt, hogy kapcsolatot – folytonosságot – látnak a múlt és a jelen között. A múltban ott érlelődik a jelen: a „haladás” győzelme a „reakció” fölött. Ez a győzelem a kommunizmus felé tartó szocialista pártállam meg-

alapítását és a kapitalizmussal való sikeres, „megváltó” harcát jelenti – ezért küzdenek a történelmi filmek hősei, ezért hoznak áldozatot anélkül, hogy tudatában lennének tetteik „fenséges” történelmi következményének.

A múlt és a jelen összekapcsolásának egyik korai példája a *Ludas Matyi*. Fazekas Mihály 1817-ben megjelent műve ideális irodalmi alapanyag volt 1948-ban egy olyan filmgyártás számára, amely a filmet tömegművészetnek tekintette. Egyrészt az irodalmi mű ismert és népszerű volt, másrészt Matyi alakja – a nép egyszerű, erényes képviselőjeként – alkalmasnak tűnt az idealizálásra. Úgy lehetett bemutatni a karaktert, mint az új hatalom új eszméinek szószólóját, előfutárát, aki képes népszerűsíteni a Rákosi-rendszert, sőt személy szerint Rákosi Mátyás alakját is („Na Kati, mire matrikulázam azt a gyereket? – kérdezi a hivatalnok a most született gyermekét karjában tartó parasztlánytól a film egyik jelenetében. Kati így felel: „Matyi! Mátyás! Jó név az, ereje van annak!”).

Az, hogy Ludas Matyi (Soós Imre) valóban az új hatalom új eszméinek szószólója, a film utolsó jelenetéből derül ki egyértelműen, ahol Piros, a megbüntetett Döbrögi egykori cselédje, s nem mellelseg

„A haladás és a reakció erői küzdenek”

(Bán Frigyes: Semmelweis, 1952)



Matyi kedvese (Horváth Teri) felteszi a kérdést: „De mi lesz ezután? Nem félsz? Nem hagynak majd békén minket!” Ludas Matyi így felel: „Békén is csak azt hagyják, aki nem fél. Ne féljete ti sem. Van nekem fegyverem: az igazság.” Ekkor a kamera meglódul, ráközelít Soós Imre arcára. És a színész mosolyogva azt mondja: „De botom is van hozzá!”

Ez a rövid dialógus a Rákosi-rendszer utópikus politikai programjának, önma-ga történelmi küldetéséről alkotott látomásának tömör, metaforikus összegy-zése. Mit mond itt a pártállam magáról? Egyrészt „igazságosnak” nevezi magát, másrészt „erősnek”. Elég erős vagyok ahhoz – mondja – „botom is van hozzá”, hogy a fejetekbe verjem az igazságot, ami maga is olyan, mint egy fegyver: meg lehet vele valósítani a „békét” (egy olyan állapotot, ahol nincs „félelem”). Ez a módszer azonban kétszeres erőszakot feltételez – az „igazság” és a „bot” fegyverének használatát.

Még egy példa. Az *Erkel* azt ábrázolja, hogyan válik a címszereplő haladó, az elnyomottak érdekeit képviselő zeneszerzővé, hogyan jut el a *Báthory Mária* komponálásától a *Hunyadi Lászlón* át a *Bánk bánig* és a *Dózsigig*. A film látásmódja szerint nem válik el élesen egymástól a művészet és a politika. Éppen ellenkezőleg: egy, „a néppel összeforrott” művész esetében, akit „a haladó erők küzdelme magával ragad”, a művészet mindig politikába, a politikai pedig mindig – újra és újra – művészetbe csap át. Ilyen átcsapások sorozata a film: Erkel számára Kossuth letartóztatása adja az ösztönzést, hogy megírja első operáját, a *Báthory Máriát*; a Habsburg-zsarnokság ellen a *Hunyadi Lászlót* »küldi harcba»; a magyar szabadságharc leverése után *Bánk bánjának* Tiborca szólaltatja meg »az elnyomott nép lázadó haragját»; a sivár megalkuvás »eluralkodása« idején pedig Dózsa György felidézésével folytatja az elbukott forradalom küzdelmét.” (Szilágyi Gábor: *Tűzke-resztség*, 1992.)

Keleti Márton a politizáló szocreál művészet előfutáraként ábrázolja Erkel Ferenc alakját. A múlt és a jelen összemosására való törekvés abban a jelenetben csúcspontot ér el, ahol Erkel – a *Bánk bán* népies hangszerelését bíráló és a mű bemutatását képtelenségnek tartó színházi intendáns-

sal való konfliktus után – csalódottan kijelenti Erkel Gyula és Erkel Sándor, tehát a két fia előtt: „Bánk bán... amiért éltem, nem kellett nekik. Mennyi tervem pusztult el. Most amikor végre rátaláltam az igazi útra. A népről, a népfiáról akartam írni, aki szembeszáll elnyomóival. Talán... Talán magáról Dózsáról. Nem... Nem érdemes dolgozni.” A fiúk azt tanácsolják Erkelnek, hogy ne csüggedjen, hanem inkább keresse fel azokat, akik „egyaránt érzékenyek a zenére és az igazságra.” Kik ők? Természetesen a munkásosztály tagjai. Erkel ugyanis a hajógyárba látogat el, ahol a munkások az ő dalait éneklék, s ahol az idős zeneszerző annyira meghatódik, hogy kedvet kap a vezényléshez. Ez a kép – a munkáskórust dirigáló Erkelé – jelképezi a kapcsolatot a múlt és a jelen között Keleti Márton filmjében.

A történelmi filmek kontinuitás-elbeszélések – másrészt viszont „a történelmi számláló teljes lenullázásával, s így módon megtörik a folytonosságot.” (Prakfalvi Endre–Szűcs György: *A szocreál Magyarországon*, 2010). A régi és új világ szembeállítását – múlt és jelen szembesítése – a haladó, de még elnyomott karakterek sorsának ábrázolásán keresztül realizálódik. A történelmi filmek lubickolnak a megaláztatás és a szenvedés képeiben. Góz Jóska például, ez a jóra való, tehetséges, de kiszolgáltatott és szinte embertelen munkára kényszerített fiatalember a fizikai túlélés legelemibb feltételeit is csak nagy nehézségek árán tudja biztosítani a családjának – és nincsenek jobb helyzetben a történelmi filmek más elnyomottjai sem. A *Semmelweis* első snittjén egy, a téli viharban az utcán vajúdó fiatal lányt látunk, akit a gazdája teherbe ejtett, majd elzavart. És ugyanígy: a kamera hosszan mutatja Soós Imre szenvedő, majd dacos, még később haragos, lassan átszellemülő arcát a *Ludas Matyi*ban, mialatt záporoznak rá a botütések a kényelmesen pipázgató Döbrögi jelenlétében. Sorolhatnánk a hasonló képeket és jeleneteket – a termelési filmek munkás és paraszt hőseihez viszonyítva a történelmi filmek elnyomott szegényei – bár ők is megtalálják a történet végén általában a boldogságot – több sorscsapást szenvednek el: keményebb próba elé állítja őket az élet.

Ha az ideológiai szándék irányából értékeljük a történelmi filmek vonzalmát a szenvedés képeihez, megállapítható: a történelmi filmeknek paradox módon azért tekintenek vissza a múltba, hogy közönségük ezt már ne tegye meg. Meg kellett győzni a nézőt: a jelen nehézségei nem mérhetők ahhoz a szenvedéshez és áldozathoz, amit az ősök vállaltak kései leszármazottaik küszöbön álló kollektív boldogságáért. S ha ez így van (márpedig a történelmi filmek szerint így), akkor nem kell nosztalgiával tekinteni a múltba. Meg kell fordítani a perspektívát: a múltba vágyódás helyett – például a liberális demokráciával és piaci kapitalizmussal kecsegtető koalíciós időszak vagy a Horthy-korszak visszakívánása helyett – el kell fogadni a most még gazdasági nehézségekkel és társadalmi problémákkal küzdő, de kommunizmust ígérő – a múlt helyett mindenekelőtt a jövőbe tekintő – szocializmust.

A múltidézés aktusához kapcsolódó melankólia és elkeseredettség, s ezzel összefüggésben az új világgal szemben táplált harag és bizalmatlanság bűn volt a Rákosi-érában. 1948 és 1953 között minden a kommunista jövőt előkészítő lázas építőmunkáról, a párt felé tekintő társadalom hitéről és boldogságáról szólt – a termelési filmekben éppúgy, mint a történelmi filmekben. Csak amíg a termelési és nevelési filmekben mindez közvetlenül ragadta magával az egyént, a párt ígét visszhangzó közösség felé sodorva őt, addig a történelmi filmekben a hatás közvetett volt. Közvetett, de nem gyenge. Mert a történelmi filmeket is megfertőzte ugyan az ideológia, de korántsem olyan látványosan és erőszakosan, mint a termelési és nevelési filmeket. Az ideológia roncsoló hatását tompította a megörökölt nemzeti hagyomány. Ennek értékei – a történelmi személyek és események – ellenálltak a maradéktalan kisajátításnak, nem váltak az internacionalizmust erőltető totalitárius kultúra 1953-ban megingó, 1956-ban pedig összedőlt építményének kikezdhetetlen talapzatává. S így módon: nagyobb népszerűsége tettek szert a közönség körében, mint a termelési és nevelési filmek, ahol semmi sem fékezte vagy tompította a totalitárius ideológia tetten érhető, bornírt manipulációját. •