

AZ ELRABOLT EMLÉKEZET A RÁKOSI-KORSZAK TÖRTÉNELMI FILMJEI

PÓLIK JÓZSEF

„A történelmünk poshadó mocsár volt,
benne a nép százíg merülve gázolt,
cipelve bankárt, arisztokratát.
Leráztuk őket már és sebeinket
begyógyítva, partra vezetett minket
a dicső Szovjetunió, s a Párt.”

Kuczka Péter: Alkotmányunk van!¹

A SZOCREÁL FILMMŰVÉSZET „SZAKÁCSKÖNYVE”

Ezt írja André Bazin *De Sica, A rendező* című tanulmányában az olasz neorealizmusról: „A művészetben a realizmus elve miatt van egy megoldandó esztétikai paradoxon. A valóság hű reprodukálása nem művészet. Mindenki azt mondja, hogy a művészet választás és interpretálás. Ezért mind a filmművészetben, mind a többi művészetben a »realisták« arra törekednek, hogy valamivel több valóságot vigyenek be az alkotásba; de ez a valóságtöbblet csak – többé-kevésbé hatásos – eszköz volt a teljesen elvont drámai, erkölcsi vagy ideológiai mondanivaló szolgálatában. Az olasz neorealizmus eredetisége a korábbi főbb realista iskolákkal és a szovjet iskolával szemben éppen az, hogy *nem rendeli a valóságot valamilyen a priori nézőpont alá* [kiemelés – P. J.]”² Ha Bazin állítását megfordítjuk, megkapjuk a Rákosi-korszak szocreál filmművészetére jellemző *sematizmus* definícióját. Eszerint a sematizmus a „realizmus elv” *szélsőséges* megnyilvánulása, amely valóságtöbblet helyett *valósághiányt* produkál, mégpedig úgy, hogy az ábrázolás céljául kiválasztott és interpretált valóságot valamilyen a priori nézőpont alá rendeli. A sematizmus, mint a szocreál iránymutató tendenciája nem a valóságból vezet a cselekményt, a képi és hang megoldások együttesét, hanem egy készen kapott, *totalitárius igények* szerint formált világtér értelmezésből (valamilyen erkölcsi elvből, ideológiai téziszből, politikai üzenetből). A Rákosi-korszakban ez a státusa szerint normatív, hatóköre szerint

¹ *Szabad Nép*, 1949. augusztus 10.

² André Bazin: *Mi a film?* Osiris K., Budapest, 1995. 423. Hollós Adrienne fordítása.

pedig univerzális világértelmezés a *sztálinizmusban* gyökerezik. A nacionál-bolsevik ideológia táplálja *irányelvekkel* a filmgyártást, ez határozza meg a készülő művek „szellemiségét”. A látszólag ajánlott, valójában kötelező irányelvek, *sémák* használatára kényszerítik az alkotókat: a társadalmi és történelmi folyamatok autonóm megismerése és a megértett jelenségek művészi reprodukálása (analitikus mimézise) helyett.

Ha megvizsgáljuk az 1948 és 1953 között készült magyar játékfilmeket, azt látjuk, hogy a tények és tapasztalatok helyére állított sémák – filmről filmre ismétlődő képi és dramaturgiai megoldások – puzzle-elemek módjára kiegészítik egymást: *kirajzolódik belőlük egy sajátos, a korszak hidegháborús légkörét tükröző, a múltba és a jövőbe egyaránt egy társadalmi utópia szűrőjén keresztül tekintő világkonstrukció.*³

Ez a világkonstrukció, mint reprezentáció – utópikus jellegénél fogva – nem azt tükrözi, ami van, hanem azt, ami *lehetne*: nem „skolasztikusan, élettelenül”, „objektív realitásként”, „hanem a maga forradalmi *fejlődésében* ábrázolja a valóságot” [kiemelés – P. J.].⁴ Ez a „fejlődés” a korszak filmjeiben egyet jelent az ipari termelés fokozásával, a mezőgazdaság kollektivizálásával, a munkaerő tartalékot jelentő fiatalság militáns nevelésével, az állam ellenségeinek gyűlöletével, vagy éppen az aszketikus életszemlélettel – egyet jelent a politika elvárásaihoz alkalmazkodó – torzító – valóságábrázolással.⁵ 1948 és 1953 között nem autonóm művészek, hanem az MDP irányelveit követő, elkötelezett „ipar”-művészek dolgoznak a filmgyártásban, akik tudják: akkor alkotnak „jó” műveket, ha elutasítják a „közvetlenséget”, az „eszme nélkülséget”, a „művészi gesztusnak nyelvi közvetítés, eszmei-politikai kontroll nélküli igényét a totalitásra”.⁶

Az MDP a filmgyártás államosításával, a cenzúra megszervezésével, továbbá az egyéni és állami „alkotóterv” erőszakos összehangolásával biztosí-

³ Ez a világkonstrukció 1. az egyén és a valóság között áll, sőt agresszív módon befurakszik oda; 2. a tények és jelenségek objektív leképezéseként, mimetikus reprezentációjaként dicséri magát – azzal kérkedik, hogy olyan közel áll a valósághoz, amilyen közel csak egy kép állhat.

⁴ A. A. Zsdanov: *A művészet és filozófia kérdéseiről*. Szikra Kiadó, Budapest, 1952. 79. Gyáros László fordítása.

⁵ Annyiban „megtévesztőek e filmek, hogy funkcionális iparművészeti jellegük ellenére is hangsúlyozottan a realizmus, s így az autonóm műalkotás mimikrijét felöltve készültek, tehát olyan formai jegyekkel vannak felruházva, amelyek – szerzőik szerint – azokat legalábbis hasonlatossá tehetik a művészet hasonló modorban készült, valódi gyermekeihez.” György Péter: Öntudat és lázálom. In: *Az elsülylyedt sziget*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992. 78.

⁶ Rényi András: „Vihar előtt.” A történelmi festészet, mint a sztálinizmus képzőművészetének magyar paradigmája. In: *A művészet katonái. Sztálinizmus és művészet*. Corvina Könyvkiadó, Budapest, 1992. 41.

totta az „egyértelmű” *tartalom* uralmát a „sokértelmű” *forma* fölött. De az alkotási folyamat belső egységének megszüntetése – két szakaszra bontása⁷ – *harsány, groteszk, giccsbe hajló* sematizmust eredményezett a történetvezetésben és a karakterábrázolásban éppúgy, mint a képi és zenei elemek használatában. A minőségromlás nem kerülte el a filmek hitelességért aggódó politikusok, a tartalmi irányelvek kiötlőinek figyelmét sem. Révai József, népművelési miniszter, magát hibáztatta 1951-ben amiatt, hogy az új magyar filmművészetben sajnálatos módon „a témák mechanikus ismétlődése” figyelhető meg:

„Bevallom, egy bizonyos vonatkozásban ebben én vagyok a ludas. Két évvel ezelőtt valamelyik cikkemben arról beszéltem, hogy az írók ábrázolják a magánéletet is és felvettem példaként – de isten látja lelkemet csak példaként vetettem fel –, hogy az új embernek és az új életnek érdekes konfliktusa férfi és nő egyenlőtlen fejlődése a házasságban. De eszem ágában sem volt, hogy ezzel évekre szóló alkotói utasítást adjak dráma- és forgatókönyv íróinknak. Én voltam leginkább meglepve, amikor futószalagon érkeztek a majdnem pontosan hasonló témák, amelyekben az alapkonfliktust mind egy kaptafára húzták. A magánélet ábrázolása – együtt a szocializmust építő ember közéleti tevékenységével – korántsem azt jelenti, hogy valamiféle szakácskönyv-módszer szerint, kilóra vagy dekára adagolva és összekeverve kell ábrázolni az új embert: végy 5 deka munkaversenyt, 3 deka szerelmet, 5 deka szabotázst, 3 deka házassági konfliktust, tedd az egészet egy lábasba és keverd össze. Ebből a keverékből az élet gazdagságának ábrázolása – sohasem lesz!”⁸

Az önkritika ellenére Révai később mégsem tudja megállni, hogy ne bővítsé új receptekkel az étvágytalan magyar filmművészet „szakácskönyvét”:

„Nincs még olyan filmünk, amely igaz, gazdag képet adna a falu szocialista fejlődéséről, nincs egyetlen filmünk még, amely öt éves tervünk valamelyik nagy alkotásával foglalkoznék, nincs egyetlen filmünk, amely a magyar munkásság hősi múltját és még szebb jelenét ábrázolná. Kell film a munkásifjúságról, amely dolgozik és tanul és új intelligenciává fejlődik; úgy kellene film, mint egy falat kenyér bányászaink munkájáról; kellene film arról, hogyan küzd meg a régi önzés szelleme a

⁷ A szocreál alkotói folyamat két szakasza: 1. a készülő mű tartalmi jelentésének előzetes tisztázása [ideológiai munkafázis]; 2. formai kivitelezés [művészi munkafázis].

⁸ Révai: Színház és filmművészetünk kérdéseiről. In. *Kulturális forradalmunk kérdései*. Szikra Könyvkiadó, Budapest, 1952. 82.

munkásban a szocialista tulajdon és a szocializmus érdekében végzett munka új szellemével; kellene film annak az ábrázolására, miért rossz, hogy – mint Rákosi elvtárs kifejezte – megesszük a jövőnket.”⁹

Azt, hogy milyen nehéz helyzetben voltak a korszak autonómiára vágyó, az autonómiáért olykor harcolni is kész művészei, jól mutatja egy másik szövegrészlet – ugyancsak Révaitól. A *Megjegyzések egy regényhez* Déry Tibor *Felelet* című regényének „végzetes” hibáit elemzi. „A *Felelet* vitájában – írja Révai – a könyv bírálóival szemben Déry kijelentette, hogy »az író igyekszik megvédeni azt a jogát, hogy arról írjon, amiről ő akar.« *De a mi világunkban az írónak ez a »joga« nincs meg.* Ennél sokkal több a joga: szabadon megírhatja az igazságot, de csak az igazságot” [kiemelés – P. J.].¹⁰ Azt viszont, hogy mi az igazság, Révai szerint nem a művész határozza meg, hanem a művész fölött álló politikus, a történelem mozgását érzékelő ideológus, aki – ha tehetsége engedné – a művész helyett maga írná meg annak pártos szellemű művét: vagyis azt tenné, amit Caravaggio képén az *ideológia angyala*, aki van olyan figyelmes, vagy inkább óvatos, hogy az égből alászállva *maga* közli az evangélistával, mit és hogyan kell feljegyeznie Jézus életéről. Révai kritikája egy írói magatartás ellen irányul, amely szemet huny a tény felett, hogy a művészet a politika *eszköze* – ugyanúgy, mint Platón államában:

„Mi nem adunk menlevelet és »szabadságot« az írónak az élet igazságának eltorzítására. Nem ismerjük el azt az esztétikai tételt, hogy az író »ízlése és ítélete« a legfőbb kritériuma annak, mit és hogyan kell megírnia. Az író ízlése és ítélete lehet ellentétes is a nép, az állam, a párt ítéletével és érdekeivel.¹¹ Nem a népnek és az államnak kell az író ízléséhez és ítéletéhez igazodnia, hanem az írónak kell munkával és tanulással eggyé válnia a szocializmus építésének érdekeivel.”¹²

A Rákosi-korszak filmjei azt tanúsítják, hogy a Magyar Nemzeti Filmgyártó Vállalat művészei és szakemberei „eggyé váltak” a párt „ítéletével” és „érdekeivel”. Mégis: többről van itt szó, mint egyfajta általános propagandáról, amely a szocializmus építésére buzdítja a nézőt a szórakoztatás leple

⁹ Uo. 85.

¹⁰ Uo. 147.

¹¹ A felsorolás alapján úgy tűnik, mintha a nép „ízlése és ítélete” fontosabb lenne az állam és a párt „ízlésénél és ítéleténél”, mintha az utóbbi csak az előbbi elvárásait képviselné és tolmácsolná a művészek felé. A helyes sorrend azonban fordított: a párt és az állam „ízlése és ítélete” előbbre való volt a Rákosi-korszakban, mint a társadalomé.

¹² Révai József: *Kulturális forradalmunk kérdései*. I. m. 147.

alatt: a korszak filmjei, a képi és dramaturgiai szerkezetbe ágyazva, *konkrét* politikai és ideológiai „üzeneteket” közvetítenek:

1. tolmácsolják a pártállamnak a társadalom tagjaival szemben támasztott *elvárásait*: hogyan viszonyul egy szocialista módon gondolkodó ember a munkához, a tanuláshoz, a pihenéshez, a régi és az új kultúrához, a párthoz, a párt szövetségeseihez és ellenségeihez;

2. meghatározzák a *jutalmak* rendszerét: milyen előnyöket, kedvezményeket biztosít a pártállam azoknak, akik lelkesen és fegyelmezetten – „öntudatosan” – együttműködnek vele: erkölcsi és anyagi megbecsülés, tanulási és pihenési lehetőség, egzisztenciális biztonság (pl. a lakáskérdés megoldása);

3. a nézők értésére adják, hogy mi a *büntetése* azoknak, akik szembe fordulnak a pártállammal, vagy eltérnek annak ideológiai-politikai irányvonalától: enyhébb vétség esetén (pl. rosszul elvégzett munka, nem teljesített terv) kollektív – tartós vagy átmeneti – kiközösítés, megszégyenítés; tartós deviancia (pl. munkakerülés) esetén elbocsátás a munkahelyről, az iskolából; bűncselekménynek minősülő esetben (pl. szabotázs) rendőrségi letartóztatás, börtönbezáras;

4. kifejtik, hogy mi a történelmi *célja*, sőt küldetése a kommunista pártnak: a hidegháború megnyerése, a szocializmus alapjainak lerakása, a kommunizmus gyors – ugrásszerű – elérésére való felkészülés;

5. érzékeltetik, hogyan *viszonyul* a magyar társadalom, annak „haladó” többsége, a párt céljához, mit gondol a cél elérése érdekében hozott áldozatról, s az áldozathozatalra buzdító, sőt kényszerítő hatalomról: az állampolgárok többsége támogatja a pártot és nem riad vissza a cél elérése érdekében semmitől (önfeláldozó „harc” a termelés, a kultúra, a tudomány, a sport „frontján”).

Ez az összetett – agitációba hajló – tájékoztatás csak a Rákosi-korszak mindennapjait „idealizáló” termelési és nevelési filmekre jellemző. A történelmi filmekre nem. A történelmi filmek is idealizálnak és agitálnak – de más módon és más célból. Ha tisztázni akarjuk, miért és hogyan szólnak a társadalomhoz 1948 és 1953 között, fel kell tárunk a gyártásukat szabályozó általános műfaji „sémákat”.

1. A TÖRTÉNELMI FILM, MINT MÚLT KONSTRUKCIÓ

A Rákosi-korszakban készült történelmi filmek nem tárgyilagos, pártatlan, az analízis igényét tükröző „emlékezési alakzatok”, hanem a történettudományi kutatás eredményein élősködő *konstrukciók* mind a képi megjelenítés (plánok, kameramozgás, színhasználat, világítás, jelmez, díszlet) mind az elbeszélő szerkezet szintjén (műfaji sémák, időkezelés, narrátor). Konstrukciók, amelyek a pártállam igényei és elvei szerint határozzák meg a *kollektív emlékezet* tartalmát és formáját.¹³

A múlt-változatok társadalmi keringését és interakcióját akadályozó *homo-genizáció* és a kollektív emlékezet *manipulációja* – ez jellemzi a Rákosi-korszak emlékezetpolitikáját. A történelmi filmek egy kisajátított, *egyszólamú* múltértelmezés dokumentumai: úgy beszélnek el a magyar társadalom/nemzet történetét, e történet néhány jelentős epizódját, fordulópontját, hogy fel-táruljon: az 1948-as kommunista hatalomátvétel nem valamiféle „baleset”, történelmi katasztrófa volt, hanem a történelem „logikájából” következő, el-kerülhetetlen szükségszerűség.

A történelmi filmek látásmódja szerint *minden, ami a múltban történt, az 1948-as fordulat irányába mutat*. Góz Jóska, Erkel, Ludas Matyi, Semmelweis – hosszan sorolhatnánk azoknak a történelmi személyiségeknek és fiktív alakoknak a nevét, akik a szocializmusért harcolnak ezekben a filmekben. 1948 és 1953 között minden dialógusra, beállításra, minden konfliktusra rávetül a fordulat „fénye”. Ez a fény világítja meg a múlt „igazságához” vezető utat, ez igazolja a kollektív emlékezet hőseinek szenvedését és áldozatát, azokét, akik ha ma élnének, a történelmi filmek szerint ugyanúgy a szocializ-must választanák, mint kései, „öntudatos” utódaik.

A kisajátító múltértelmezés távlata a XVIII. századtól a felszabadulásig (a koalíciós évekig) terjed: a felszabadulás után, de még a politikai fordulat előtt játszódó filmek – *Egy asszony elindul* (Jenei Imre, 1948), *Janika* (Keleti Márton, 1949), *Felszabadult föld* (Bán Frigyes, 1950) – éppúgy múlt-konstrukciók, mint a Horthy-korszakot, tehát a harmincas-negyvenes évek Magyarországot ábrázoló művek: *Forró mezők* (Apáthi Imre, 1948), *Mágnás Miska* (Keleti Márton, 1948), *Talpalatnyi föld* (Bán Frigyes, 1948), *Dísz-*

¹³ A múltkonstruálás két dolgot jelent a gyakorlatban: *szelekciót és interpretációt*. A szelekció a múlt hasznosítható elemeinek kiválogatása, az interpretáció pedig a kiválogatott elemek – események és személyek – közérthető „megvilágítása”. Vö. Murai András: *Film és kollektív emlékezet. Magyar múltfilmek a rendszerváltás után*. Savaria University Press, Szombathely, 2008. 19–53.

magyar (Gertler Viktor, 1949). De múltkonstrukciók a klasszikus irodalmi műből készült adaptációk – *Beszterce ostroma* (Keleti Márton, 1948), *Különös házasság* (Keleti Márton, 1951), *Úri muri* (Bán Frigyes, 1949), *Ludas Matyi* (Nádasdy Kálmán és Ranódy László, 1949) –, és azok az életrajzi filmek is, melyeknek hősei a 18. és 19. században harcolnak a „haladásért”: *Déryné* (Kalmár Zoltán, 1951), *Semmelweis* (Bán Frigyes, 1952), *Erkel* (Keleti Márton, 1952), *Föltámadott a tenger* (Nádasdy Kálmán és Ranódy László, 1953), *Rákóczi hadnagya* (Bán Frigyes, 1953).

Ha a történelmi filmeknek a jelenben játszódó termelési és nevelési filmekhez viszonyított arányát és a vizsgált időszakon belüli megoszlását (dominanciáját) vizsgáljuk, megállapítható: 1948-ban és 1949-ben – leszámítva Máriássy Félix *Szabóné* (1949) és Apáthi Imre *Tűz* (1948) című filmjét¹⁴ – kizárólag történelmi filmek készültek. 1950 után alakult ki a *műfaji egyensúly*: két évre volt szűksége a filmszakmának, hogy a *termelési és nevelési film* szabályrendszerét, *szovjet minták*¹⁵ alapján, elsajátítsa.¹⁶

Bár 1950 és 1953 között már csak 8 történelmi film készült 15 termelési és nevelési film ellenében – ha a teljes időszakot nézzük, megállapítható: 1948 és 1953 között összesen 17 történelmi film, és *ugyanennyi* termelési, illetve nevelési film született. Ha a Rákosi-éra hétköznapijait ábrázoló filmek megoszlására is vetünk egy pillantást, levonható a következtetés: mivel 1948 és 1953 között összesen 14 termelési film – *Tűz* (Apáthi Imre, 1948), *Szabóné* (Máriássy Félix, 1949), *Dalolva szép az élet* (Keleti Márton, 1950), *Kis Katalin házassága* (Máriássy Félix, 1950), *Becsület és dicsőség* (Gertler Viktor, 1951), *Civil a pályán* (Keleti Márton, 1951), *Gyarmat a föld alatt* (a Magyar Filmgyártó Nemzeti Vállalat rendezői munkaközössége, 1951), *Teljes*

¹⁴ A *Szabóné* a termelési *melodráma*k, a *Tűz* a termelési *krimik* csoportjába tartozik. A *Szabóné* cselekménye a Rákosi-korszakban, a *Tűz* cselekménye azonban még a koalíciós időkben, tehát az 1948-as kommunista hatalomátvétel előtt játszódik.

¹⁵ Vö. Szilágyi Gábor: *Sztálini idők mozija 1-2*. Filmvilág, 1988. 9. 35-39., Filmvilág, 1988. 10. 45-49.; Filmvilág, 1988. 11. 30-35.; Filmvilág, 1988. 12. 42-50.; Filmvilág, 1989. 1. 47-53. Továbbá:

¹⁶ A Magyar Kommunista Párt a *fegyvernyugvás taktikáját* alkalmazta a kultúra területén „a régi rendszer és képviselői” ellen a koalíciós kormányzás időszakában. Ez a fordulat után változott meg, akkor, amikor 1948. június 12-én a Magyar Kommunista Párt és a Szociáldemokrata Párt egyesülésével megalakult a Magyar Dolgozók Pártja s így megszületett a Rákosi-rendszer. Az egyesülés után azonnal megindult a kulturális élet államosítása és szovjetizálása, „ellenséges elemektől” való megtisztítása. A kultúrpolitikai fordulat kezdetének szimbolikus pillanata Rákosi Mátyás 1948. november 27-én a MDP Központi Vezetőségének ülésén elhangzott beszéde. Ebben Rákosi „harcot hirdetett a művészet területén a »burzsoá nyugati befolyással« szemben, és a »kapitalista ideológiai maradványok« érvényesülése ellen mozgósított.” Vö. Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység: a magyar játékfilm története: 1945-1953*. Magyar Filmintézet, Budapest, 1992. 143.

gőzzel (Máriássy Félix, 1951), *Tűzkeresztség* (Bán Frigyes, 1951), *Állami áruház* (Gertler Viktor, 1952), *Nyugati övezet* (Várkonyi Zoltán, 1952), *Vihar* (Fábri Zoltán, 1952), *Kiskrajcár* (Gertler Viktor, 1953), *A város alatt* (Herskó János, 1953) – és csak három nevelési film¹⁷ készült – *Ütközet békében* (Gertler Viktor, 1951), *Első fecskék* (1952), *Ifjú szívvel* (Keleti Márton, 1953) – a termelési film tekinthető a Rákosi-rendszer normatív filmtípusának. Erre bízta a hatalom az elvárások, a jutalmak, a büntetések, a célok és viszonyulások összetett rendszerének reprezentációját – a magyar társadalom 1948 utáni „államosításának” gondját.¹⁸

A 17 történelmi filmnek más célja volt: azoknak az „államosítás” történelmi hátterét, kollektív emlékezetbe plántált okát kellett megvilágítaniuk. Így kellett táplálniuk – a termelési filmekhez képes más irányból – az új hatalom iránti társadalmi bizalmat és szimpátiát: a hitet, hogy a kommunisták *legitim* utódai a régi, polgári-feudális hatalmi elitnek, amely már régóta arra volt ítélve, hogy eltűnjön a történelem süllyesztőjében.

2. A MÚLT KONSTRUKCIÓ LÉTREHOZÁSÁNAK AZ ELKÉSZÜLT TÖRTÉNELMI FILMEK ALAPJÁN MEGHATÁROZHATÓ SZABÁLYAI

1948-tól 1953-ig a történelmi filmek ugyanúgy „recept” alapján készültek, mint a termelési és nevelési filmek. A recept „alkotóelmeit” az iránymutató politikusok és a tanácsaikra hallgató, elkötelezett művészek közösen találták ki. Ha rekonstruálni akarjuk az alkotóelemeket – a gyártást szabályozó tematikai, stilisztikai és dramaturgiai sémákat –, össze kell hasonlítanunk egymással a korszak történelmi filmjeit.

Itt és most 9. pontban foglalom össze – ha szükséges, filmekre hivatkozva – a fontosabb, gyártás-meghatározó elveket és szabályokat.

1. A történelem mint osztályharc

Mindenekelőtt megállapítható: a sematikus történelmi filmek nem egyének vagy csoportok, hanem társadalmi osztályok – mindig *egy elnyomott, de emelkedő* („haladó”) és mindig *egy elnyomó, de hanyatló* („reakciós”) társadalmi osztály – harcaként értelmezik a történelmet. Osztályharcként tehát, amelyet így definiál Lukács György a *Taktika és etikában*: „Az osztályharc

¹⁷ Egy negyediket is megemlíthetünk, Gertler Viktor *Én és a nagyapám* című filmjét. Ez 1954-ben készült, de stílusában és hangvételében még tipikus szocreál nevelési filmnek tekinthető.

¹⁸ Vö. Vajda Mihály: *Orosz szocializmus Közép-Európában*. Budapest, Századvég Kiadó, 1989. 49.

ténye nem más, mint szociológiai leírása és törvényszerűsége hozása annak, ami a társadalmi valóságban történik, a proletariátus osztályharcának *értelme* azonban ezeken a tényeken túlmenően, bár ezektől lényegileg elválaszthatatlanul, arra irányul, hogy egy minden eddigőtől minőségében különböző társadalmi rend, mely nem ismer többé elnyomót és elnyomottat, jöjjön létre, hogy megszűnjön a gazdasági függésnek az emberi méltóságot lealázó korszaka, hogy – mint Marx mondja – a gazdasági erők vak hatalma megtöressék, és helyükbe az azok felett való adekvát és az emberi méltóságnak megfelelő *uralom* kerüljön.”¹⁹

A történelmi filmek – empirikus értelemben – nem az osztályharc „értelmével”, hanem az osztályharc „tényével” foglalkoznak – s mégis: minden jelenetnek, mint Révai írja, a nevelés, mégpedig a „*közvetett nevelés*” lehetősége ad értelmet.²⁰ Ez pedig az osztályharc „értelmének” reprezentációját is megkívánja – igaz, csak „közvetett” módon. Mit jelent ez? A következőt: a történelmi filmek nem az osztályharc közelgő végéről, nem a kommunizmus dicsőséges, az ötvenes években kezdődő eljövételéről beszélnek, mint a termelési és nevelési filmek, hanem *olyan emberekről, akik a kommunisták előképeinek, „felmenőinek” tekinthetők a múltban* – mint ahogy ők, fordítva, „a magyar történelem szülőiteinek”.²¹

A történelmi filmek visszafelé tekintenek, mert előre látnak – hőseiknek szavaiban és cselekedeteiben azok szavai és cselekedetei *visszhangoznak*, akik az osztályharc történetének fináléjában egyszer majd kitarják az emberi ség előtt a földi paradicsomba vezető kaput.

2. A haladó társadalmi osztályként ábrázolt parasztság történelmi szerepének kiemelése

Ha megvizsgáljuk, hogy a történelmi filmek főszereplői, vagy fontos mellékszereplői milyen társadalmi osztályhoz tartoznak, megállapítható: a haladó karakterek lehetnek munkások (Sós Ferenc *A harag napjában*), polgárok (Banga Kálmánné az *Egy asszony elindulban*), polgári vagy nemesi származású értelmiségiek (Baracs Pista a *Mágnás Miskában*, Rédey Lajos a *Díszmagyarban*, Balla János a *Janikában*, Déryné Széppataki Róza a *Dérynében*, Erkel Ferenc az *Erkelben*, Semmelweis Ignác a *Semmelweisben*,

¹⁹ Lukács György: Taktika és etika. In. *Utam Marxhoz I.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1971. 190.

²⁰ Révai József: *Kulturális forradalmunk kérdései.* I. m. 82.

²¹ „...a múlt ábrázolása [azért] fontos – írja Révai József –, mert a múlttal azt hirdetjük népünknek, hogy mi kommunisták, akik a szocializmust építjük Magyarországon, nem az égből pottyantunk le, nem rózsabokorból jöttünk a világra, hanem a magyar történelem szülőitei vagyunk.” Uo. 82.

Petőfi Sándor a *Föltámadott a tengerben*), nemesek (Vilma a *Forrómezőkben*, Eleméry a *Mágnás Miskában*, Szakhmáry Zoltán az *Úri muriban*, Buttler János a *Különös házasságban*, Kossuth Lajos a *Föltámadott a tengerben*, Rákóczi Ferenc a *Rákóczi hadnagyában*), s lehetnek parasztok is (Miska a *Mágnás Miskában*, Matyi a *Ludas Matyiban*, Góz Jóska a *Talpalatnyi földben* és a *Felszabadult földben*, Gyurka a *Föltámadott a tengerben*, Bornemissza János, Fekete Miksa és Vak Bottyán a *Rákóczi hadnagyában*) – úgy tűnik, nincs olyan társadalmi csoport, amelyre kitüntetett figyelem irányulna a történelmi filmekben. Ellentétben a termelési filmekkel, ahol a haladó karakterek többnyire a munkásosztály (vagy, ritkább esetben, a parasztság²², s elvértve az értelmiség) képviselői.

Egy dolog azonban mégis feltűnő: a XVIII. vagy XIX. században játszódó történelmi filmek haladó hősei vagy *parasztkok* (*Ludas Matyi*, *Rákóczi hadnagya*), vagy pedig olyan értelmiségiek, illetve nemesek, aki a parasztság *fel-emelkedéséért* küzdenek (*Déryné*, *Erkel*, *Semmelweis*, *Föltámadott a tenger*). Ha ehhez még hozzászámoljuk (paraszt hősei okán) a Horthy-korszakban játszódó *Mágnás Miskát*, a *Talpalatnyi földet* és folytatását, a *Felszabadult földet*, továbbá az 1919-es Tanácsköztársaság időszakában játszódó *A harag napját*, ahol a munkások és parasztkok között szolidaritás van, megállapítható: *a sematikus történelmi filmekben mindenekelőtt a parasztság képviseli az osztályharc frontvonalán álló „haladó” társadalmi osztályt.*²³

3. A külső és a belső ellenséggel való leszámolás szükségessége

Az elnyomott, de haladó társadalmi osztály – mindenekelőtt a parasztság – képviselői az uralkodó, de reakciós társadalmi osztály tagjaival kerülnek konfliktusba a történelmi filmekben. Ezek a személyek egyrészt mindig *mel-lékszereplők*, másrészt mindig *antagonisták*: vagyis olyan karakterek, akik a haladást képviselő főszereplő útjában állnak: veszélyt jelentenek az életére (*Rákóczi hadnagya*), a boldogulására (*Talpalatnyi föld*), az önazonosságára

²² 1948 és 1953 között 12 ipari, és csak 2 mezőgazdasági termelési film készült. Mindkét film – *Tűzkeresztység* (Bán Frigyes, 1951), *Vihar* (Fábrí Zoltán, 1953) – a szovjet minta alapján végrehajtott tévesztés mellett agitál, vagyis a Rákosi-rendszer mezőgazdaság politikáját népszerűsíti.

²³ Ez a megállapítás 10 történelmi filmre, az elkészült filmnek többségére érvényes. Hét olyan történelmi film készült 1948 és 1953 között, ahol a paraszti tematika nem meghatározó. Ezek közül 3 még a koalíciós időkben, három különböző politikai párt filmgyárában született (*Beszterce ostroma*, *Egy asszony elindul*, *Forró merők*), további három pedig 1949-ben, a Rákosi rendszer első évében (*Dizsmagyar*, *Janika*, *Úri muri*). Megállapítható: a nem paraszti vonatkozású történelmi filmek többsége, vagyis 7-ből 6 (kivételet: az 1951-es *Különös házasság*), még nem a Rákosi-rendszer történelemképének (érett) reprezentációja.

(*Föltámadott a tenger*), csorbítják a tisztességbe és igazságosságba vetett hitét (*Ludas Matyi*), megkérdőjelezzik tudását, elkötelezettségét, hivatástudatát (*Erkel, Semmelweis, Déryné*). A velük való konfliktus határozza meg a cselekmény irányát és a pozitív hős identitását.

Ha megvizsgáljuk, hogy az ellenség milyen társadalmi osztályhoz tartozik, azt látjuk, hogy a reakciós karakterek a megjelenített történelmi korszaknak megfelelően lehetnek polgárok (*A harag napja*), értelmiségiek (*Egy asszony elindul, Talpalatnyi föld, Semmelweis*), parasztok (*Talpalatnyi föld, Rákóczi hadnagya*), és nemesek (*Beszterce ostroma, Ludas Matyi, Mágánás Miska, Úri muri, Felszabadult föld, Déryné, Különös házasság, Erkel, Föltámadott a tenger, Rákóczi hadnagya*). Mivel a legtöbb negatív karakter földbirtokos nemes, megállapítható: *a történelmi filmek mindenekelőtt a parasztság és a nemesség osztályharcáról tudósítanak.*

Ha a „haladó” karakterek ellenségeit nem társadalmi helyzetük, hanem nemzetiségük alapján vesszük szemügyre, levonható a következtetés: a történelmi filmek *belső és külső* ellenség között tesznek különbséget – ugyanúgy, mint a termelési filmek, ahol szintén megfigyelhető ez a felosztás: a magyar szabotőröket *nyugati* ügynökök és tőkések, konkrétan magyarul beszélő (!) *amerikai állampolgárok* irányítják (*Gyarmat a föld alatt, Nyugati övezet, Teljes gőzzel*). A történelmi filmek külső ellenségei – nemzetiségüket tekintve – főleg *osztrákok*: a *Rákóczi hadnagyában* a Starhemberg generális és Pichler ezredes, a *Semmelweisben* Klein professzor, a *Föltámadott a tengerben* pedig Windischgrätz harcol a haladó magyarság képviselőivel.²⁴

A külső és belső ellenség megkülönböztetése nem véletlen. Ehhez kapcsolódik a történelmi filmek egyik legfontosabb, több filmben megismételt *politikai üzenete*. Ez az üzenet a két világrend, a szocializmus és kapitalizmus

²⁴ Érdemes megemlíteni, hogy a *Föltámadott a tenger* néhány jelenetében a *horvát* Jellasics (Bárdy György) is feltűnik. Jellasics alakja *Josip Broz Titóra* utal, a jugoszláv kommunista párt főtitkára, aki szovjet minta alapján kiépített rendszerét nem volt hajlandó maradéktalanul alárendelni Moszkva mindenhatóságának. Tito – írja Gyarmath György – „partner volt az ideológiai és stratégiai alapon nyugvó szoros szövetséghez, de ahhoz nem, hogy országa szuverenitását teljes mértékben feladja. A Kominform 1948. júniusi határozata – Sztálin hisztériájának szöcsöveként – emiatt bélyegezte a belgrádi vezetést nacionalista elhajlónak. De akkor még azzal számoltak, hogy a Kremlhez hű jugoszláv kommunisták (az ún. infobőrös szárny) menesztk Titót, s visszatérítik a délszláv államot a »proletár internacionalizmus« Moszkvából irányított szekértáborába. Miután viszont Sztálin hiába hitette magát azzal, hogy »csak a kisujjamat kell mozdítanom, és Tito nincs többé«, felsülését – legalább virtuálisan – propagandagyőzelemmel kellett maszkírozni. Ezt szolgálták a Jugoszláviát övező csatlósállamokban megrendezett összekülvései színjátékok, amelyek budapesti felvonása lett a Rajk-per.” Gyarmath György: *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945-1956*. ÁBTL-Rubicon, Budapest, 2011. 151-152.

szembenállására reflektál az ötvenes években, s paranoid módon azt állítja: nem a nyugati demokráciák jelentik az igazi veszélyt a szocialista tábor erőire, hanem azok a személyek és csoportok, akik a szocialista táboron *belül* szabotálják a szocializmus felépítésének s így a hidegháború megnyerésének folyamatát.

4. Az elnyomás ellen lázadó hős cselekvésének ösztönös és elszigetelt jellege

A történelmi filmek elnyomás ellen küzdő hősei nem tudatos képviselői társadalmi osztályuknak – ellentétben a termelési filmek hőseivel. Már a haladás erői munkálnak bennük, de történelmi küldetésükkel még nincsenek tisztában. Góz Jóska *egyedül* műveli földjét, Ludas Matyi *egyedül* veri meg Döbrögít, Semmelweis *egyedül* képviseli a tudományt a bécsi klinika babonás orvosai között, Petőfi *egyedül* írja a Nemzeti dalt, Erkel *egyedül* komponálja a Himnuszot – a történelmi filmek hősei még kivételes tehetségű, olykor zseniális *individuumok*. Még a saját igazukért harcolnak, noha már vannak követőik, támogatóik, szövetségeseik. És ellenségeik, aki olyan *erősek* és *szervezettek*, hogy még nem arathatnak felettük végleges, csak pillanatnyi diadalt. A termelési és nevelési filmekben más a helyzet: ott a munkások és parasztok, az új világ hősei, mindig *kollektívát* alkotnak, mindig együtt és egymásért cselekszenek. Okosan, céltudatosan, fegyelmezetten építik a szocializmust – tudva, hogy ellenségeik vannak, magányos és gyenge, szervezetlen és ostoba „elemek” (jampecok, szabotőrök, selejtgyártók, munka- és iskolakerülők), akik kapitalizmust akarnak szocializmus helyett, akik jobban szeretnének Chicagóban élni, mint Sztálinvárosban.

A termelési és nevelési filmek hősei öntudatosak, a történelmi filmek hősei az öntudatra ébredés határán állnak: még *ösztönösen* és *elszigetelt* módon cselekszenek. Vagy másokkal együtt, de még *nem egységben*. Mégis: amikor kiállnak személyes vágyaik megvalósítása mellett, az elnyomott osztályok érdekeit képviselik – akaratlanul is a kommunizmusért harcolnak.

5. A társadalmi és erkölcsi hierarchia szétválása

A történelmi filmekben nem esik egybe a társadalmi hierarchia az erkölcsi értékek hierarchiájával. Az uralkodó osztály tagjai ugyanis, bár a társadalmi hierarchia csúcsán állnak, erkölcstelen dolgokat művelnek: Zsíros Tóth Ferke tönkreteszi Góz Jóska zöldségeskertjét, a földesúr intézője erőszakoskodik Góz szerelmével, a várandós Juhos Marikával. És fordítva: a dolgozó, elnyomott osztály tagjai, nincstelenjei – bár a társadalmi hierarchia alján állnak – néhány kivételtől eltekintve mindig erényes életet élnek. Ludas Matyi bántalmazza Döbrögít, de csak azért, mert Döbrögi igazságtalanul bánt vele. Góz Jóska átvágja az uradalmi halastó gátját, de csak azért, hogy megmentse a

kétségbeesett parasztokat az éhhaláltól, akikkel mélyen együttérez. *Elképzelhetetlen, hogy egy sematikus történelmi filmben a negatív karakter – egy Zsíros Tóth Ferkéhez hasonló kulák vagy egy Döbrögihez hasonló földesúr – „igazságos”, „mértékletes”, „önzetlen” vagyis erkölcsi értelemben „jó” legyen. De ugyanígy az is elképzelhetetlen, hogy egy Góz Jóskához vagy Ludas Matyijhoz hasonló parasztember – pozitív karakter – „igazságtalan”, „önző”, vagy „hazug” legyen, hogy „aljasul” vagy „bosszúálló” módon viselkedjen.*

Ez a megállapítás a termelési és nevelési filmekre is kiterjeszthető. Egy lényeges különbség azonban van: a termelési és nevelési filmekben nincs feszültség az erkölcsi minőség és a társadalmi hierarchiájában elfoglalt hely között; vagy ha van is, akkor ez a történet végén mindig *megszűnik* – olyannyira, hogy a termelési filmek általában pontosan erről szólnak. Tehát arról, hogy miért és hogyan válik egy öntudatra ébredő munkás erkölcsi lényé s így egzisztenciális értelemben is boldog emberré (lakást kap, üdülni, sportolni jár, nő a fizetése stb.).²⁵

6. A példázatos és a mitizáló történelmi film különbsége

A Rákosi-korszak történelmi filmjeiről szólva különbséget kell tenni a *példázatos* és *mitizáló* történelmi filmek csoportja között. A példázatos történelmi filmek hősei kitalált, fiktív alakok, akiknek a sorsában egy adott történelmi korszak tükröződik: a reformkor (*Beszterce ostroma, Ludas Matyi*), az Osztrák-Magyar Monarchia kora (*Úri muri, Különös házasság*) az 1919-es Tanácsköztársaság időszaka (*A harag napja*), a Horthy-korszak (*Forró mezők, Talpalatnyi föld, Mágnás Miska, Dízsmagyar, Janika*) vagy az 1945-ös felszabadulás (*Egy asszony elindul, Felszabadult föld*).²⁶

A mitizáló történelmi filmek hősei ellenben a magyar történelem olyan kiemelkedő alakjai, akik maradandót alkottak a művészet (Erkel, Déryné, Petőfi), a tudomány (Simmelweis), vagy a politika területén (Rákóczi, Kosuth) – jellemző, hogy gyakran már a film címe is a történet középpontjába állított kulcsfigurára, a mitizált hősré utal: Erkel, Déryné, Simmelweis, Bornemissza Péter mint Rákóczi *hadnagya*. E szabály alól még a látszólag

²⁵ Érdemes felhívni a figyelmet arra – például összehasonlítva egymással Ludas Matyi (Soós Imre) és Döbrögi (Solthy György), vagy Góz Jóska (Szirtes Ádám) és Zsíros Tóth Ferke (Egri István) testi megjelenését –, hogy *a karakter erkölcsi minősége fizikai megjelenésében is tükröződik*. Ez a történelmi filmekben éppúgy megfigyelhető, mint a termelési és nevelési filmekben.

²⁶ A példázatos történelmi filmek csoportja három részhalmozatra bontható: különbséget lehet tenni a drámai karakterekre épülő *tragikus* (*Beszterce ostroma, Egy asszony elindul, Forró mezők, Talpalatnyi föld, Úri muri, Felszabadult föld, Különös házasság, A harag napja*), a vígjátéki karakterekre épülő *komikus* (*Mágnás Miska, Dízsmagyar, Janika*), és a kettőt ötvöző *tragikomikus* példázat között (*Ludas Matyi*).

kivételnek tűnő *Föltámadott a tenger* sem lóg ki. A film címe Petőfi Sándor közismert költeményére, azon keresztül pedig Petőfi személyére céloz, jelezve, hogy a forradalom és szabadságharc költője áll a történet centrumában. De a cím egyúttal valami mást is kifejez: a film *tabló*-jellegét. Ezen a nemzeti, nemzedéki tablón Petőfi csak az egyik, habár a legfontosabb szereplő. Ő fogalmazza meg ugyanis a film kettős ideológiai-politikai üzenetét: a film első részében azt a gondolatot, hogy „vezér” nélkül nem győzhet a szabadságharc (áttételesen: a szocializmus) ügye, a film második részében pedig azt a gondolatot, hogy a vezér (áttételesen: Sztálin) csak egy „internacionalista” összefogás élén, más vezérekkel szövetkezve (pl. „Sztálin legjobb magyar tanítványával”, Rákosi Mátyással karöltve) vívhatja ki a „világszabadságot”.²⁷

7. *Az elhalasztott, de történelmileg szükségszerű győzelem víziója*

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

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 korszak végén (1953) készült.

A *Talpalatnyi föld* befejezése: drámai. A szárazsággal küzdő parasztok élére álló, az uradalmi intézőt felkereső Góz nem tudja elmondani remény-

²⁷ „Lobogónk: Petőfi – a korszakjelző kifejezés Horváth Márton nyomán terjedt el: Petőfi emlékbeszédének részletét először vezércikk formájában közölte a Szabad Nép 1949-ben [július 31-én], majd válogatott irodalmi cikkei és tanulmányai is ezzel a címmel jelentek meg 1950-ben. (...) Petőfi aktualizálása direkt módszerekkel zajlott: »Ha Petőfi ma élne – kommunista lenne« – biztatta a magyar elvtársakat a szovjet irodalmi küldöttség vezetője, Sz. T. Scsipakov [Beszélgetés Scsipakov elvtárssal, a szovjet íróküldöttség vezetőjével: Szabad Nép, 1949. augusztus 1.]. Egyetemessé növesztett alakját a költők is megénekeltek: »S ma milliókat vezet sz győzelemre / és nem csak itt, az új magyar hazán, / testvéri népek téged énekelnek / s dalod zúgja a szovjet-óceán.« Érdekes módon, az 1951-es II. Magyar Képzőművészeti Kiállításon szereplő Petőfi-ábrázolások között éppen a patetikus hangvétel és a teatrális beállítás mellőzése miatt tűnt ki Kisfaludi Strobl Zsigmond finom plasztikájú *A vándor Petőfije*, vagy a fiatal Bernáth-tanítvány, Csernus Tibor visszafogott koloritú *Orlai Petrich Soma festi Petőfit* című olajképe. Az »igazi« történelmi tablót, Nádasdy Kálmán és Ranódy László *Föltámadott a tenger* című filmjének méltó párját, *mondhatni* egyes lehetséges filmkockáját ugyanabban az évben Ék Sándor festette meg: *Bem és Petőfi a 48-as csatában*.” Práknalvi Endre – Szücs György: *A szocreál Magyarországon*. Corvina Kiadó, Budapest, 2010. 66-67.

kedő 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 következményeket összefoglaló cellaajtót látjuk, amely mögött Góz raboskodik. Az ajtóra erősített táblán krétával írt felirat: „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* kommunistaként 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, öntözött, 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.²⁸ „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 nehéz 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 Bemét 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”²⁹ – s valóban: se Bem (orosz erőkötől elszenvedett) *vereségét*, se Petőfi *halálát* nem ábrázolja a film. Ellenkezőleg: Bem és

²⁸ Amikor Kossuth bejelenti, hogy Bem megmentette a forradalmat, a jelenlévők üdvözlésben törnek ki: mindenki tapsol. De a tapsolók között a szabadságharc belső ellenségei rejtőznek. Két árulót mutat a kamera, két férfit, két földbirtokost. Az egyik így szól: „Megint nyertek. Ellenünkben is. Végleg.” Erre a barátja gúnyosan kijelenti: „Végleg? Azt csak Kossuthék hiszik. Még nem tudják, hogy mi készül.”

²⁹ Révai József: *Kulturális forradalmunk kérdései*. Szikra Kiadó, Budapest, 1952. 78.

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 ellenségből 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 végét jelentő kommunizmus eljövetelére.*

8. Az antagonisztikus erők közti konfrontáció politikai dimenziójának normatív jellege

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* ellentétté érik. A *Dérynében* ez akkor történik meg, amikor a nyomorgó, éhező, vidéki istállókban 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 építessek 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: „Igaz van, Térey úr – mondja Déryné –, mi nem vagyunk gazdagok és előkelők, 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!*”³⁰

Érdeemes 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

³⁰ A politikai dimenzió betörését a vitába az osztrák tábornok felkiáltása hangsúlyozza – azé a kitüntetések viselő tábornoké, akihez Déryné beszél, s aki a „mi a nép színészei vagyunk” mondat elhangzása után így kiált fel: „Mi ez? Lázadás! Rebellion!”

elemek szintjén hívja fel a néző figyelmét arra, hogy a film *fordulópont*hoz 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 *kommunista párttal* való azonosulást jelenti. Vagyis: *a művészet legmagasabb rendű formája a pártművészet (a pártművészet az igazi népművészet)*.³¹

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.³² Déryné visszautasítja az ajánlatot: a nemzet érdekeit szolgáló vándorszínészetet választja a pesti német színházban felkínált „karrier” lehetőség helyett.

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 játszhassak, 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.*”

³¹ A népművészet itt azt jelenti: közérthető, népszerű – „az állami szervek nevelőmunkájában” résztvevő – „tömegművészet”. Vö. Révai József: A demokratikus nevelés szelleme. In. *Kulturális forradalmunk kérdései*. I. m. 6.

³² Ezt mondja gróf Térey a szeretőjének, a pesti német színház tehetségtelen – Déryné gyűlölő – színésznőjének: „Leszerződtejük [Déryné] a német színházhoz, már megbeszéltem a gróffal. Leszerződtejük, de soha nem léptetjük fel. Eltűnik a süllyesztőben.”

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 – tudományfelfogása – közti különbség a klinikán tomboló halálos „járvány” lehetséges okának megértése kapcsán rajzolódik ki: amíg a *materialista* Semmelweis *racionalista* 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 gyermekágyi láz visszaszorítása egy olyan ember sikere a filmben, aki elválasztja egymástól a rációt és a hitet.³³ Semmelweis még nem kommunista, de már materialista, 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.³⁴ 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 világért” – a magyar sereggel való egyesülésre buzdítja polgártársait az egyik jelenetben³⁵ –, majd a sebesült *forradalmárokat ápoló*

³³ „Tagadja a hitet?” – kérdezi Klein Semmelweistől, aki így válaszol: „Csak elválasztom az orvostudománytól.”

³⁴ A *babonás* Klein tükröket – mint mondja: „refraktorokat” – helyez el Mária Agatha hercegnő hálószobában, hogy a szülés ideje alatt „visszaverje” a „veszélyes kozmikus sugarakat”, a hercegnő életét fenyegető „ártó erőket”, „miazmákat”.

³⁵ „Most itt a nagy alkalom!” – kiáltja Semmelweis a tömegnek. – „Ne legyünk tétlenek! Vegyük birtokba Bécsset, és egyesüljünk a magyar seregekkel!” Mit vár Semmelweis a forradalomtól? Egy új világ születését: „Forradalom! Új világ születik! Mindent újjáépítünk! Rendbe hozzuk a kórtermeket! Elkülönítő szobákat létesítünk!”

orvosként.³⁶ 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 erőit, mint Kalmár Lászlóé: Semmelweis *ellenségei*, a reakciós orvosok a *földszinten* foglalnak helyet, Semmelweis *szövetségesei*, a haladó ápolónők és fiatal orvostanhallgatók 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*”.³⁷

Végső soron megállapítható: a mitizáló és példázatos történelmi filmekben nincs olyan karakter, akinek az élete kívül esne az osztályharc történetén, aki nem venne részt valamilyen módon a kor politikai csatározásaiban. Közvetve vagy közvetlenül, de minden történelmi filmben megfigyelhető tehát a politikai dimenzió konstans (éles vagy elmosódott) jelenléte, vagy betérése a narratívába.³⁸

9. A múlt és a jelen közti folyamatosság és megszakítottság reprezentációjának kettős igénye

A politikai dimenzió normatív szerepe szavatolja a történelmi filmek egyik alapvető, közös 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 megállapítását és a kapitalizmussal való sikeres, „megváltó” harcát jelenti

³⁶ 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* figyelteni 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*.

³⁷ Ezt mondja az egyik orvos, Scanzoni, Semmelweis felszólalása után: „Semmelweis doktor úr előadása olyan formán hatott, mintha nem is egy tudományos tételt fejtett volna ki, hanem valami heves *forradalmi beszédet* mondott volna. Elismerem, hogy forradalmi csoportparancsnoknak egészen kiváló lehetett, Semmelweis doktor, kutató és felfedező orvosnak azonban komolytalan! Tanítását tagadom!” Egy másik orvos pedig így kiált fel: „A hercegek ateiának, a belügyminiszter *forradalmárnak* tartja ezt a Semmelweist!”

³⁸ Olyan történelmi filmek is készültek 1948 és 1953 között, ahol a művészet, a tudomány, illetve a politikai kapcsolata, továbbá a dimenzió normatív szerepe végig és egyértelműen nyilvánvaló: *Föltámadott a tenger, Rákóczi hadnagya*.

– 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.³⁹

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 mellesleg Matyi kedvese (Horváth Teri) felteszi a kérdést: „De mi lesz eztán? Nem félsz? Nem hagyunk majd békén minket!” Ludas Matyi így felel: „Békén is csak azt hagyják, aki nem fél. Ne féljetek 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, önmaga történelmi küldetéséről alkotott látomásának tömör, metaforikus összegzése. 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 megvalósítás 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 *Dózsáig*. 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 – írja Szilágyi Gábor – „Kossuth letartóztatása

³⁹ Egy most született gyermekét karjában tartó parasztlánytól megkérdezi a hivatalnok a film egyik jelenetében: „Na Kati, mire matrikulázsam azt a gyereket?” A lány így felel: „Matyi! Mátyás! Jó név az, ereje van annak!” Nyilvánvaló, hogy itt egy Rákosi Mátyásra vonatkozó utalással van dolgunk. Ebben a Ludas Matyi társadalmi népszerűségét jelző, humoros közjátéknak szánt jelenetben Ludas *Matyi* és Rákosi *Mátyás* – vagy megfordítva: Ludas *Mátyás* és Rákosi *Matyi* – alakja, egy pillanatra, a keresztnevek azonosságá miatt, lefedti egymást.

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 Bán*jának Tiborca szólaltatja meg »az elnyomott nép lázadó haragját«; a sivár megalkuvás »eluralkodása« idején pedig Dózsa György felidézésével folytatja az elbukott forradalom küzdelmét.”⁴⁰

Keleti Márton a politizáló szocreál művészet *előfutaraként* ábrázolja Erkel Ferenc alakját. A múlt és a jelen összemosására való törekvés abban a jelenetben csúcsosodik ki, ahol Erkel – a Bánk Bán népies hangszerelését bíráló s a mű bemutatását képtelenségnek tartó színházi intendánssal 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 nép fiáról 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 éneklik, 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 egy új időszámítás kezdetét hirdetik”⁴¹, s ily módon *megtörlik a folytonosságot*. A régi és új világ szembeállítása – 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 fiatal ember a fizikai túlélés legelemibb feltételeit is csak nagy nehézségek árán tudják 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*-ben, 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.

⁴⁰ Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztység*. I. m. 333.

⁴¹ Prakfalvi Endre-Szücs György: *A szocreál Magyarországon*. I. m. 64.

Ha az ideológiai szándék irányából értékeljük a történelmi filmek vonzalmát a szenvedés reprezentációihoz, 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 kapitalizmus kecsesítő koalíciós időszak vagy a Horthy-korszak visszakívánása helyett – el kell fogadni a most még gazdasági nehézségekkel és társadalmi problémákkal küzdő, de *kommunizmus ígérő* – a múlt helyett mindenekelőtt a *jövőbe tekintő* – szocializmust.

Megállapítható: 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 ígéit 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 ideológiai, 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 építmények kikezdehetetlen talapzatává. S ily módon: nagyobb népszerűsége tettek szert a közönség körében, mint a termelési és nevelési filmek, ahol semmi sem fékezte vagy tompította a totalitárius ideológiai tetten érhető, bornírt manipulációját.