

Benke Attila

A „nulladik év” filmjei

A II. világháború utáni újrakezdés problémái a magyar filmben

■ Hetvenhat évvel ezelőtt ért véget a II. világháború, ám a magyar filmek többsége megkérdőjelezi 1945-öt mint „nulladik évet”, azaz egy új és szebb világ kezdetét.

Roberto Rossellini neorealista klasszikusában, a *Németország, nulla évben* (*Germania anno zero*, 1948) egy magányos kamaszfiú bolyong a rommá lőtt Berlinben, ahol az újjáépítés közepette megkísérti őt a régi rend képviselője. Az újrakezdés tehát illúzió, akárcsak más, 1945 után játszódó kelet-közép-európai alkotásokban (Wolfgang Staudte: *A gyilkosok köztünk vannak* [*Die Mörder sind unter uns*] 1946, Andrzej Wajda: *Hamu és gyémánt* [*Popiol i diament*], 1958). A háború veszteseként Magyarország is „lenullázódott”, majd a rövid, látszólag demokratikus korszakban (1945–1948) újabb diktatórikus rezsim kezdett kiépülni. Így a *Németország, nulla évhez* vagy a *Hamu és gyémánthoz* hasonlóan a magyar nagyjátékfilmek többsége is kifejezetten szkeptikusan viszonyul az 1945 utáni újrakezdés kérdésköréhez. Ez a hozzáállás összhangban van a kortárs magyar történészek egyre jelentősebb részének álláspontjával, miszerint 1945 csak látszólag jelentett nagy fordulópontot, valójában cseberből vederbe kerültünk.

„Na, történész, most jön a te időd. Megírhatod majd Budapest történetét 1945-től” – ezzel a mondattal ér véget Máriássy Félix a főváros ostromát bemutató *Budapesti tavasza* (1955). Ebben a filmben is megjelenik az 1945-öt „nagy fordulópontként” értékelő felfogás, az újrakezdésbe vetett optimista hit, amely legfeljebb csak a háború utáni első két évben jellemezhetette a közhangulatot. Az Egyesült Államok és a Szovjetunió közötti konfliktus kieleződése, a hidegháború hosszú korszakának kezdete, Kelet-Közép-Európában a szovjet típusú diktatúrák kiépülése rációfolt arra az elképzelésre, hogy a Harmadik Birodalom és a fasizmus felett aratott győzelem egyúttal egy szebb és jobb világ kezdetét jelenti. Gyáni Gábor történész szerint sem helytálló a korábbi történettudományi munkákban szereplő „nulladik év” elnevezés. Gyáni rávilágít arra, hogy a kelet-közép-európai térség országai, így Magyarország

esetében 1945 csak látszólag jelentett nagy fordulópontot, valójában – szerencsésebb esetekben néhány évnyi demokratikus cezúrát követően – más módszerekkel, de folytatódott a diktatúra. A német megszállást a szovjet megszállás váltotta fel, a szabad választások illuzórikusak voltak a szovjet túlsúlyú Szövetséges Ellenőrző Bizottság jelenléte miatt, a felemás földosztást tömeges államosítás és téjeszesítés követte, a parasztság ismét saját föld nélkül maradt, az antiszemitizmus nem szűnt meg, csak átalakult (lásd a kunmadarasi és a miskolci pogromokat), az elvileg a háborús bűnösök felkutatására létrehozott politikai rendőrség (PRO, ÁVO, majd ÁVH) módszerei pedig alig különböztek a nyilasokéitól, sőt tagjai között igazoltan voltak kisnyilasok is.¹

A szabadság reményétől a kommunista (anti)utópiáig

Az 1945 és 1948 közötti koalíciós korszakban az újraindult filmgyártást is a fordulat helyett a folytatás jellemezte, mert a Horthy-éra filmiparának stílusa, sok műfaja, néhány rendezője és színésze is visszatért. Az újdonság az volt, hogy 1945 után politikai pártok finanszírozták a filmeket, valamint például Szóts István (*Ének a búzamezőkről*, 1947), Bán Frigyes (*Mezei próféta*, 1947) és Radványi Géza (*Valahol Európában*, 1948) háború utáni újrakezdéssel foglalkozó alkotásai kifejezetten az olasz neorealizmus (Roberto Rossellini: *Paisà*, 1946, Vittorio De Sica: *Biciklitolvajok* [*Ladri di biciclette*], 1948) szellemében, eredeti helyszíneken, amatőr szereplők bevonásával készültek. Az említett három programadó film egyrészt azt a hitet tükrözi, hogy 1945 egy jobb világ kezdetét jelenti, hőseik a háború pusztítása után reményt kapnak egy jobb életre. Másrészt azonban – kiváltképp a *Valahol Európában* és az *Ének a búzamezőkről* – arra is figyelmeztetnek, hogy a világégést követően ott kísért a múlt az emberek mindennapjaiban, egy szekrénybe zárt katonai/nyilas egyenruha vagy egy nyomasztó, az egyént megőrzítő, traumatikus emlék, illetve bűn formájában.

A Nemzeti Parasztpárt által támogatott, Tamási Áron saját színdarabjából, a *Vitéz lélekből* adaptált, modern mese, a *Mezei próféta* a leginkább bizakodó, és egyúttal ez az igazán derülátó történet a három, a koalíciós korszakban készült filmdráma közül. A háború után a kis falujába visszatérő veterán, Gábor magányos a cselekmény elején, azonban a föld és az új feleség, Boróka képében megadatik számára a lehetőség, hogy új és boldog életet kezdjen. Bán Frigyes művében nem a háború jelenti a múltbeli traumát, hanem az, hogy a falubeli ács még évekkel korábban elveszítette kislányát, és fájdalmában „befogadta”, vagyis inkább gyakorlatilag elrabolta az erdőben elkóborolt, akkor még gyerek Borókát, akit így megszállottan óv a külvilágtól felnőtt korában is. Ez a konfliktus, nem pedig a régi rend képviselőinek visszatérése vagy az új, antidemokratikus hatalom akadályozza, hogy Gábor új életet kezdjen szerelmével, és a szerelem amúgy is erősebbnek bizonyul az atyai szigorónál. Persze a főhős a frontról tér haza, de katonamúltja nem kerül terítékre a cselekmény során, és az említett múltbeli trauma sem hozzá, hanem inkább az ácshez és Boróka vér szerinti édesapjához kötődik. Természetesen a korabeli nézőknek a II. világháború közelsége miatt eszükbe juthatott, hogy a múlt tisztázatlan bűneinek árnya a jelenre vetülhet, ám Bán Frigyes műve ezt a feszültséget is feloldja azáltal, hogy kiderül az igazság, és ilyen módon a szerelmesek egymáséi lehetnek, a bűnös pedig bűnbánatot gyakorolva feloldozást nyer.

A Magyar Kommunista Párt által pénzelt *Valahol Európában* és az *Ének a búzamezőkről* már sokkal nyíltabban beszél a háborús traumákról és ezekkel összefüggésben az újrakezdés akadályairól. Radványi Géza filmjét Sztehlo Gábor evangélikus lelkész és a Gaudiopolis nevű zugligeti „gyerekköztársaság” története ihlette: Sztehlo a háború miatt elárvult gyerekbandákat kívánta humánus módon „leszerelni” vagy „pacifikálni” 1945-ben, és mintegy nyolcszáz gyermeknek teremtett otthont a rendelkezésére bocsátott budai villákban. A lelkészhez hasonlóan a *Valahol Európában* szabadelvű karmestere, Simon Péter is felkarolja, rendre, erkölcsre és demokráciára neveli a világégés pusztítása miatt elárvult, fosztogató gyerekeket, így maga is részt vesz a reménybeli „szép, új világ” építésében. Ezt némileg beárnyékolja a főhősök romos otthonához közeli falu intézője, aki elvileg az új rend képviselője, gyakorlatilag egykori nyilas, aki szeret még a háború utolsó napjaiban is régi egyenruhájában pózolni, miközben a „rende” hivatkozva, keményen megtorolná a gyerekbanda bűneit, figyelmen kívül hagyva, hogy a háború által meggyötört kiskorúakról van szó. Persze Radványi Géza műve azt sugallja, hogy az intéző jogi és

erkölcsi értelemben vett legyőzése, felelősségre vonása által megvalósulhat a valódi rendszerváltás. Radványi és a kommunisták között konfliktust szított, hogy a rendező csak az utalás szintjén vitte bele a cselekménybe a kommunistákat, de még a cselekmény során elzongorázott, vezérmotívummá avatott francia szabadsághimnuszt, a *Marseillaise*-t sem volt hajlandó az *Internacionáléra* cserélni. Sőt, a karmester köré gyűlt gyerekcsapat és a Simon villájában kiépült közösség sem kommunista utópia, hanem sokkal inkább demokratikus módon működő csoport, amelynek erős vezetője Somlay Artúr értelmiségi főhőse és Gábor Miklós Hosszú nevű bandavezére, aki a cselekmény során amorális haramiából felelős, igazságos vezetővé válik a karmester útmutatásainak köszönhetően. A *Valahol Európában* csak egy jelenetében utal burkoltan a kommunistákra, amikor Simon Péter azt mondja az intézőnek: „A városban már elindult valami. Új emberek írnak új törvényt.” Azonban ezenkívül Radványi Géza műve egyáltalán nem a kommunizmust, hanem az általános szabadságeszményt és a demokráciát ünnepli, az ezekben vetett hit hatja át a *Valahol Európában* világát.

A három alkotás közül a legkeserűbb, bár kiábrándultságában is a reményt hordozza Szóts István saját finanszírozású, *Ének a búzamezőkről* című filmje, amelyet alkotója már 1943-ban, az *Emberek a havason* (1943) után el akart készíteni, de a Horthy-korszak cenzúrája, pacifizmusa, illetve az orosz hadifogoly és a magyar paraszt szimbolikus kézfogásának motívuma miatt nem adott zöld utat a filmtervnek.² Szóts műve Móra Ferenc 1927-ben megjelent, azonos című regényén alapszik, így nem a II., hanem az I. világháború adja alapkonfliktusát. Ennek ellenére egyértelműen az 1945 utáni újrakezdés aktuális kérdéskörét vizsgálta, és a korabeli néző is ekként nézhetne volna a filmet, ha nem tiltják be. Az *Ének a búzamezőkről* történetében Ferenc, a háborút megjárt veterán életét az teszi tönkre, hogy évekig elhallgatta az igazságot bajtársával, Rókussal kapcsolatban, akit a cselekmény végéig halottnak hitt. Az orosz hadifogságból menekülő két férfi az éhhalállal küszködve verekedett össze egy utolsó kenyérdarabért, Ferenc pedig úgy hitte, az ő lökése miatt szenvedett halálos fejsérülést a másik katona. Szóts István balladai motívumokkal hangsúlyozza, hogy Ferenc nem szabadulhat a háborús bűn terhétől: felesége már halott, amikor hazatér, kisfia halála Rókus vélt halálát idézi (a gyermek elvesz egy kenyéret a másik férfi kislányától, majd vízbe fullad), és Rókus egykori, Ferenc újdonsült felesége, Etel megőrül, majd öngyilkos lesz, amikor megismeri a két férfi igaz történetét. Szóts István maga is a földművelést tartotta a legnagyobb értéknek, és ezzel összefüggésben, a

reményt szimbolizáló földet szántó Ferenc képével zárta le a filmet. Ez mégsem egyértelműen pozitív végszó, hiszen a veterán hős elveszítette szeretteit, mégpedig azért, mert nem tiszta lappal, hanem a múlt bűnével terhelt, tényferdítéssel akarta újrakezdeni életét. Tehát az igazság elfedése és elferdítése megbosszulta magát, és lehetetlenné tette, hogy Ferenc maga mögött hagyja a háború borzalmait, lezárja azt a korszakát. Szóts ezzel pedig rátapintott a lényegre, hiszen a demokratikus és szabad Magyarország nem épülhetett fel 1945 után úgy, hogy például a magyar embereknek felszabadítókként kellett tekinteniük a hazai politikai életbe beleszóló, megszálló szovjetekre. Rákosi Mátyás elrendelte az *Ének a búzamezőkről* és a *Mezei próféta* betiltását, többek között vallási motívumaik miatt. Hasonló sorsra jutott a *Valahol Európában* is, amelyet a kommunista sajtó lehetetlennített el, és az 1970-es évekig alig volt látható. A három film eltüntetése jelképes: az élhetőbb, demokratikus Magyarország illúziójának szertefoszlását szimbolizálja.

Az 1948–1949-es sztálinista fordulat, a filmgyártás államosítása után a sematizmus sötét évei következtek. Az 1956-ig tartó korszakban javarészt a zsdanovi elvek szerint szigorúan megkonstruált, „szocialista realista” szellemiségű propagandafilmek készülhettek, leegyszerűsített hősábrázolással és (ál)konfliktusokkal, illetve gyenge műfaji (vígjátéki vagy bűnügyi filmes) elemekkel (Máriássy Félix: *Teljes gőzzel*, 1951; Gertler Viktor: *Állami áruház*, 1953). Ezek közül két jelentős film is foglalkozott az 1945 utáni újrakezdéssel: Jenei Imrétől az *Egy asszony elindul* (1949) és Bán Frigyesétől a *Felszabadult föld* (1951). Ez utóbbi kendőzetlen propagandafilm, annak a *Talpalatnyi földnek* (Bán Frigyes, 1948) a folytatása, amely Szabó Pál népi író azonos című (kortárs) regénye alapján készült, és több szállal kötődik a *Valahol Európában* humanizmusához, mint a társadalmi problémákat leegyszerűsítő vagy elhallgató szocialista realizmushoz. Bán első filmjében még az a hangsúlyos, hogy hőse, Góz Jóska a háború előtti korszakban kiáll a földért és paraszttársaiért az elnyomó rezsimmel szemben. Tehát a korabeli parasztság számára az erőszakos kollektivizálás miatt is ismerős, igazi drámát mutat be. Az a jelenete például különösen aktuális volt a 40-es évek végén, az erőszakos kitelepítések és az erőltetett kollektivizálás idején, amelyben az elnyomó rezsim karhatalmistái idős embereket (a főhős anyósát és apósát) lakoltatnak ki a saját házukból. A *Felszabadult földet* viszont már a szocialista realizmus szellemében készítették el: az 1945-ben kiszabadult Góz Jóska a börtönben hithű kommunistává vált, aki a szovjet katonák segítségével indul falujába agítálni és leleplezni a régi, nyilasokkal szövetkező,

úri világ utolsó képviselőit. Megindulhat tehát a „népi demokratikusnak” beállított szocializmus kiépítése, amely megcsúfolta mindazt, amiért Góz a *Talpalatnyi földben* küzdött: a földet, a magántulajdont és a parasztságot. Bán Frigyes művének célja egyértelmű azáltal, hogy a „felszabadító” orosz katonákat pozitív hősökként ábrázolja, és hevesen érvel a saját föld eszméje ellen. Nem véletlenül „*felszabadult földként*” utal a tulajdonra a film címe. Az első részben az egész parasztságért, a parasztság eszményéért kiálló Góz Jóska a „talpalatnyi földnek” örülhetett, kínkeserves küzdelmének pozitív hozadéka volt az úri birtokokhoz képest valóban elenyésző méretű földterület, és még ettől is megfosztották volna ellenlábasai. A második rész már különbséget tesz „módos” és „szegény” paraszt között, a föld pedig nem annyira a magánbirtokra, hanem a köztulajdonra utal, ez szabadult fel a nyilasok és az egykori urak elűzésével – a szovjetek segítségével. Habár a filmben megtörténik a földosztás, az 50-es évek valóságában ez egészen másképp zajlott. Az erőltetett téveszesítés hatalmas ellenállásba ütközött, mivel a hagyományos parasztság, illetve paraszti életmód és a magántulajdon felszámolását célozta meg.³

A *Felszabadult föld*höz hasonlóan az *Egy asszony elindul* is a kommunista utópiát hirdető, tényferdítő kurzusfilm, mégis autentikusabb. Első felében bemutatja a háború utáni újrakezdés valódi nehézségeit, és hangsúlyosabb benne a propagandánál a főhősnő, Ilonka a túlélésért és családja összetartásáért folytatott, a mai néző számára is átélhető küzdelme. Az egykori értelmiségi Ilonka férje amerikai fogságban van, így a rommá lőtt Budapesten önerőből kell új egzisztenciát építenie maga és két gyermeke számára. A korabeli hivatalos kritika azt nehezményezte,⁴ hogy Jenei Imre műve túlságosan is rokonszenvesnek mutatja be az egykori nagypolgárnőt, aki persze élmunkás hőssé válik. Ilonka „önkritikát” gyakorol, megtagadja korábbi társadalmi rangját, miután a kommunisták hatalomra kerülnek, és egy szemináriumon vagy gyűlésen felróják neki, hogy értelmiségiként nem ért a gyakorlatias dolgokhoz, a mindennapi „igazi” munkához. Ezt belátja, és „jó kommunista” módjára kezdi el építeni új identitását és az országot, még időközben hazatért férjét is feladná a rendőrségen, amikor a cselekmény végén Svájcba akar emigrálni helyett, hogy Magyarországot „virágoztatná fel”. Jenei filmjét első fele „menti meg”, teszi ma is nézhető alkotássá, mert azt leszámítva, hogy az orosz katonákat túlidealizálja a cselekmény elején, a háborúban lerombolt ország rideg valóságát mutatja be, szinte a neorealista filmekre (például a *Németország, nulla évre*) jellemző pontossággal. Ilonka ekkor még nem a kommunisták

kegyeiért, hanem pusztán a túlélésért, a viszonylag stabil egzisztenciáért küzd – emiatt áll „rangon aluli” munkába korábbi társadalmi státusza ellenére, nem azért, mert elvtársai erre kötelezik. Másrészt a „megigazult” asszony és később hazatérő, mintegy „megváltott” férjének története akármilyen propagandisztikus, akaratlanul is leleplezi az új rendszer ellentmondásosságát, hiszen a régi rend ellen agitáló kommunisták befogadják a régi rend képviselőjét, Ilonkát. Így, ha a szimptomatikus értelmezés szintjén is, de az *Egy asszony elindul* hitelesen bemutatja a „nulladik év”-koncepció ellentmondásosságát: igen, újraindult az élet a háború után, azonban a korábbi és a jelenlegi rendszer között van kontinuitás, a kapcsolatot éppen a főhős nő és családja jelenti, akiket a Rákosi-rendszerben valójában üldöztek volna a hivatalos propaganda értelmében. Igaz, a politikai rendőrség soraiban kezdettől több kisnyilas kapott helyet – indirekten, önkéntelenül Jenei Imre alkotása ezt is leleplezi a főszereplő férj és feleség „pálfordulása” révén.

Tiszta lappal a párbeszéd korában

A szocialista realizmust meghaladó, a 60-as évek modern filmművészetét megalapozó alkotás Makk Károly *Ház a sziklák alatt* (1959) című filmje, ami a kommunisták által ellehetetlenített Szóts István művészetét elevenítette fel. Egyrészt az a Görbe János alakítja benne a háború után a Balaton-felvidéken fekvő birtokára hazatérő veteránt, Ferencet, aki az *Emberek a havason* főhősét és az *Ének a búzamezőkről* Ferencét is eljátszotta. Másrészt a forgatókönyvet Tatay Sándor írta, akivel Szóts 1944-ben tervezett egy, a filmgyártás leállása miatt meghiúsult filmet *Tűz a hegyen* címmel, amelynek hasonló lett volna a története. Makk műve inkább lélektani dráma, amelyben a testileg-lelkileg meggyötört veterán két nő, új felesége (Zsuzsa) és régi feleségének a házhoz makacsul ragaszkodó testvére (Tera) között öröklődik, azonban történetében hangsúlyos az újrakezdés lehetetlenségének motívuma. Kezdetben Ferenc számára is minden jól alakul, ahogy látszólag 1945 után Magyarország is a demokrácia útjára lépett, hiszen a hazatért katona felgyógyul, megerősödik, munkába áll, és Zsuzsával új családot alapíthatna. Ám, hasonlóan az *Ének a búzamezőkről* történetéhez, a múlt itt is kísérti a főhőst a lélek tudat alatti, sötét bugyraít szimbolizáló pincében lakó, örült Tera személyében, aki nem hagyja békében élni Ferencét. Makk Károly alkotása azonban sokkal keserűbb Szóts művéénél, mert Ferenc megkísérel szimbolikusan leszámolni a múlttal, azaz megöli Terát, de ez nem hozza el számára a megváltást és a felszabadulást, mivel a nő nyomasztó jelenlétét a gyilkosság bűnének nyomasztó terhe, emléke váltja fel.

Ennek következtében nemcsak a Tera miatt amúgy is szétesőben levő házasság megy végleg tönkre, hanem a férfi gyilkosként börtönbe is kerül. A veterán tehát nem tudta maga mögött hagyni katonamúltját, és beváltotta édesapjának korábban, ittasan tett ígéretét: úgy oldotta meg a konfliktust, ahogy a háborúban tanították neki, azaz gyilkolt. Márpedig a múlt módszereivel nem lehet szebb jövőt építeni. Így, Szóts filmjével ellentétben – amelyben ha szét is hullik a család, tisztázódik, hogy a főhős nem gyilkos, mert Rókus életben van –, hiába van saját földje, a *Ház a sziklák alatt* Ferencére börtön és rabság vár, kilátása sincs az új, szabad életre. A magyar társadalomra is szabadságnélküliség várt a szovjet megszállás és Rákosi alatt, majd az 1956-os forradalom és szabadságharc verbe fojtása után, a Kádár-korszakban.

Az újrakezdéshez viszonylag optimista módon viszonyuló *Mezei próféta*, az *Ének a búzamezőkről* és a *Valahol Európában*, valamint a szocialista realizmus szellemében készült, kommunista utópiát bemutató propagandafilmei (*Egy asszony elindul*, *Felszabadult föld*) után a későbbi filmtörténeti korszakok magyar filmjei a *Ház a sziklák alatt*hoz hasonlóan már kifejezetten szkeptikusan viszonyultak a „nulladik év”-koncepcióhoz. A 60-as évek magyar modernizmusa, új hulláma a „kádári kiegyezéssel” összefüggésben és részben a Szóts-örökség felelevenítésének⁵ köszönhetően indulhatott el. A kemény diktatúra filmirányításához képest liberálisabb kádári kultúrpolitika arra ösztönözte a magyar filmkészítőket, hogy aktuális társadalmi problémákkal és a közelmúlt történelmével foglalkozzanak, még ha az utóidejű cenzúra az érzékeny vagy tabunak számító témákat érintő alkotásokat be is tiltotta, illetve alkotóikat a filmek megvágására kötelezte. Ebben a korszakban született meg a közelmúlt elemzésének szellemében a máig elő-előkerülő filmtípus: az analitikus történelmi film. Herskó János *Párbeszédje* (1963), Fábri Zoltán *Húsz órája* (1965), Kósa Ferenc *Tízezer napja* (1965/1967), Bereményi Géza *Eldorádója* (1988), Szabó István *A napfény íze* (1999) című filmje, Simó Sándor két alkotása (*Apám néhány boldog éve*, 1977; *Franciska vasárnapjai*, 1997) vagy Fekete Ibolya *Anyám és más futóbolondok* (2015) című filmje egyaránt azt vizsgálja, hogy a közelmúlt viharos magyar történelmének viszontagságai közepette az egyén milyen megpróbáltatásokon ment keresztül és hogyan állt helyt, amikor súlyos morális döntéshelyzetekbe került.

Habár a Kádár-korszak elején készült alkotások (*Párbeszéd*, *Húsz óra*, *Tízezer nap*), részben cenzurális okokból, alapvetően a Kádár-rendszert legitimálják, az analitikus történelmi filmekre általában jellemző, hogy

megkérdőjelezi 1945-öt mint „rendszerváltást”, mert jól láthatóvá teszik, hogy a rendszer változott, a módszerek viszont a régié maradtak. A több okból (például az 1956-os forradalmi jelenetek miatt) két évre betiltott, illetve az alkotók akarata ellenére, a kádári puha diktatúra „aki nincs ellenünk, az velünk van” ideológiája szellemében újravágott *Tízezer nap* egyik legerősebb képsora a földosztásé.⁶ A háború után Bánó Fülöp, a filmbeli kis falu kommunista párttitkárává vált egykori kubikos már 1945-ben megkezdte az agitációt, ám az urak által elvett termésre és földre vágyó parasztsereg szinte elsöpri őt, az évtizedekig elnyomott embereket nem érdeklik a magasztos szólamok: versenyt futnak a magtárig, ahol szabályosan kidőlnek a futás közben kimerült földművesek. Kósa Ferenc ezzel a groteszk jelenettel is jól láthatóvá tette az ideológia és a realitás közötti feszültséget. A történelem során kizsákmányolt parasztságot rég nem érdeklik a különböző, kiüresített szólamok. Tisztességes kétkezi munkájukért, ha megbecsülést nem is remélhetnek, de munkájuk gyümölcsét jogosan követelik maguknak. Másrészt a rendező és operatőre, Sára Sándor fellocsolta a felparcellázott földet, hogy a sárba ragadt parasztlátványa érzékelhetővé tegye az 1945 utáni földosztás és az újakezdés ellentmondásosságát.⁷ Rákosiék parasztpárti propagandája ugyanolyan csapdának bizonyult, mint a sár a *Tízezer nap* főhősei számára. Az 1948-as fordulatot követően a film egyik emberi tragédiája éppen abból következik, hogy a kemény diktatúra felszámolja a magántulajdont, ezzel megsemmisítve az egész földreformot, amellyel a háború után a kommunisták maguk mellé akarták állítani a parasztlátványt. A hirtelen haragú Csere Mihály az igazságtalanságokat eleinte megpróbálja szóvá tenni, majd dulakodásba keveredik a helyi rendőrrel, akinek eközben elsül a szolgálati fegyvere, halálos sebet ejtve Mihályon (ez felfogható egyfajta utalásként is az 1948-as, Pócspestrin történt esetre).⁸ Kósa mintegy ebből az elkeseredett közhangulatból, az általános dühből és kiábrándultságból, azaz a „tisztalappal” (és saját földdel) kezdés lehetetlenségéből vezeti le az 1956-os eseményeket. Kovács András pedig egy egész filmet szentelt ugyanennek a problémának, a földosztás ellentmondásosságának (*Isten ősi csillaga*, 1963).

Simó Sándor két filmje, az *Apám néhány boldog éve* és a *Franciska vasárnapjai*, Mészáros Márta két évig visszatartott filmje, a *Napló gyermekeimnek* (1982/1984), valamint az *Anyám és más futóbolondok* tulajdonképpen az *Egy asszony elindul* kritikáját fogalmazzák meg, és a történelmi analízisről a történelem viharai által megrongált személyes életre helyezik a hangsúlyt. Az *Apám néhány boldog évében*

és az *Anyám és más futóbolondok*ban a háború után egyaránt fordul a kocka a hősök életében, de nem jó értelemben: elveszítik korábbi társadalmi rangjukat és presztízsüket az ország újjáépítése közepette, és a kommunisták hatalmának erősödésével egyre inkább „a nép ellenségeivé” válnak. Tehát ellentétes utat járnak be, mint a kommunista propagandafilm, az *Egy asszony elindul* hősnője, aki ugyan a Horthy-korszakban az uralkodó osztály tagja volt, de megtagadva korábbi rangját, és megvetve az értelmiségi réteget betagozódhat a „dolgozó nép” soraiba. Az *Apám néhány boldog évének* a címe is beszédes: „néhány boldog év”. Ez tökéletesen jellemzi a háború utáni átmeneti korszakot, amelyet kezdettől fogva beárnyékol a szovjet jelenlét, de eleinte, az első két „boldog évben” legalább a demokrácia látszata megvolt. A szabadság illúziója azonban úgy foszlott szerte a kommunista diktatúra kiépülésével, ahogy a főhős, Török János vegyész mérnök újakezdésbe és az ezt szimbolizáló, az államosítást követően ellehetetlenült magánvállalkozásába vetett hite.

A *Franciska vasárnapjai* egykori cseléd címszereplőjének 1945 utáni története is látszólag sikertörténet, hiszen korábbi elnyomottként az ő kezébe kerül a hatalom, de – akár *A napfény íze* háborút követő epizódjának hőse – a politikai rendőrség soraiba állva erkölcsi értelemben elbukik, maga is elnyomóvá válik. Franciska kettős életet él: magánemberként szerető feleség, és mindenkiel próbál kedves lenni, rendőrként, illetve fegyőrként viszont „hivatalból” kénytelen azoknak is ártani, akiknek magánéletében nem ártana. A főhősnő két identitása közötti feszültség jelzi a „nulladik év”-konceptió ellentmondásosságát, hiszen Franciska azáltal, hogy egy diktatórikus rendszer kiszolgálója, tulajdonképpen egy ahhoz nagyon hasonló rendszert segít fenntartani, mint ami őt és családját is az elnyomottak státuszába kényszerítette.

A „nulladik év”-konceptió legkeményebb kritikáját azonban Mészáros Márta önéletrajzi ihletésű filmje, a *Napló gyermekeimnek* fogalmazza meg, amelynek kíméletlen őszintesége kivívta a kései Kádár-korszak cenzorainak haragját, ezért 1984-ig nem kerülhetett a mozikba.⁹ A rövid idejű „betiltás” oka, hogy akár a *Franciska vasárnapjai*, úgy Mészáros filmje is kifejezetten a rendszer kedvezményezettjei, sőt a már 1919 óta aktív és hithű kommunisták szemszögéből mutatja be a háború utáni korszakot a szovjet típusú diktatúra legsötétebb éveig bezárólag. A rendezőnő alteregója, Juli öntudatos kamaszlány, aki a Szovjetunióban élt szüleivel, ám édesapja a sztálini tisztogatások áldozatává vált, majd nem sokkal később édesanyja is meghalt. Az otthon is szigorú Magda,

az élharcos kommunista börtönparancsnok fogadja őt lányává, majd az édesapjára emlékeztető, emberséges, barátságos és gyakorlatias János (Jan Nowicki játssza az édesapát és Jánost is), Magda elv- és harcostársa barátkozik össze a lánnyal, és annak egyre inkább pótapjává válik. A néző Julival együtt ébred rá fokozatosan arra, hogy Magyarországon ismét rendkívül rossz irányba indultak el a dolgok, és a sztálinistákat képviselő Magda is éppen azzá válik, ami ellen korábban harcolt: kvázi fasiszta karhatalmistává, aki egy épülő totalitárius rendszert szolgál. Ám ennél is megrendítőbb fordulat, hogy a Horthy-korszakban is bebörtönzött János újfent börtönbe kerül – ezúttal az a kommunista rezsim börtönzi be koholt vádakkal, amelyért egész addigi életében küzdött. Így nemcsak Juli marad ismét apa nélkül, hanem a nézőnek eszébe juthat a férfi Julinak elmondott néhány története a Tanácsköztársaság bukását követő időkből is, amikor az a rendszer börtönözte be elveiért, amely ellen Rákosiék és Magda is agitáltak. Mi tehát a különbség a közelmúlt két, elnyomó rezsimje között, ha ugyanazt az embert ugyanazért börtönzik be: szabadságszeretete és erkölcsi igazságérzete miatt? Mészáros Márta *Napló*-trilógiája az újrakezdésbe vetett hit teljes összeomlásáról szól, ami az 1956-os forradalom és szabadságharcot, illetve annak leverését feldolgozó *Napló apámnak, anyámnak* (1990) végkifejletében csúcspontként ki: a forradalom élére állt Jánost kivégzik. A hithű kommunista férfi felakasztása a magát kommunistának definiáló rendszerben szimbolikus, többek között a diktatúrákba torkollott, így önmagát felszámoló szocializmus/kommunizmus teljes csődjét jelképezi.

Az elmaradt rendszerváltás

Bereményi Géza a rendszerváltás évében bemutatott *Eldorádója* (1989) nemcsak a „nulladik év”, hanem az analitikus történelmi filmek kritikáját is megfogalmazza, valamint az 1989-es rendszerváltó események előtt még hangsúlyosabbá teszi, hogy 1945 csupán „rendszerváltozást” jelentett. A *Párbeszéd*, a *Húsz óra* és a *Tízezer nap* hősei eleinte hisznek a fejlődésben, a jobb világban, csak a kommunista diktatúra kegyetlenségeivel szembesülve foszlanak szerte az illúzióik. Herskó János művének Lacija szó szerint beleöszül az 50-es évek legsötétebb korszakába; Fábrinál a négy főszereplő elvtárs, Jóska, Anti, Sándor és Béni szembefordul egymással, ahogy az elnyomó rezsim kiépül, és világossá válnak az ideológia ellentmondásai; a *Tízezer nap* hithű kommunista Bánó Fülöpjét az igazságtalanságok miatt feldühödött Csere Mihály említett meggyilkolása indítja el a kiábrándulás útján. Az *Eldorádó*

tipikus „a jég hátán is megélő” kisembere, Sanyi viszont nem hisz semmiben a pénzen és az anyagi haszonszerzésen kívül, éppen ezért a háború előtt és után is ugyanazzal foglalkozik, a sefteléssel, nem pedig a politikával vagy világmegváltó eszmékkal. Számára a „rendszerváltások” csak azt jelentik, hogy más árukkal kell előállnia a Teleki téri piacon, és más, befolyásos emberekhez kell dörgölőznie, hogy érvényesülni tudjon. Sanyi tehát két lábon járó példája annak, hogy 1945 mint „nagy történelmi fordulópontra” csak illúzió. „Ez az, ami ember és ember között különbséget tesz” – mondja a mindenhatónak hitt aranyrúdra. Ám a főhős tragédiája, hogy 1956-ban, amikor a korrumpálható társadalmi-politikai rendszer kis időre, ideiglenesen destabilizálódott, az aranyrúd is megszűnik mindenhatónak lenni, és Sanyi nem tudja vele lefizetni a kórházi személyzetet, hogy a forradalom sebesültjei elé vegyék és végrehajtsák rajta az életmentő vakbélműtétet. Így az *Eldorádó* főhőse tulajdonképpen önmaga, illetve a „nulladik év”-koncepció csődjének áldozata. Mivel ellene van mindenféle változásnak, és éppen a saját rendszerét, saját kisvilágát próbálja konzerválni, átmenteni a nagyvilág rendszerváltozásainak dacára, szükségszerűen az 1956-os forradalom és szabadságharcnak is az ellensége, és nem az élharcosa lesz. A kórházi jelenetben is azt véti el, hogy az 56-os rendkívüli helyzetben azokat látják el először, akik a hősi ellenállás során megsebesültek, a „régirendszer hívei” (mint tulajdonképpen az antihős is) pedig ellenségnek számítanak. Sanyi tragikomédiája az, hogy hiába tanult meg túlélni, adaptálódni, ez a készsége az anyagi javak függvénye, ahol viszont az eszmék uralkodnak, ott nincs hatalma. Tehát azért kell szükségszerűen meghalnia, mert újra és újra átmentené az előző rendszerekben jól bejáratott és működőképes haszonszerzési technikáit, ellene van a valódi rendszerváltásnak, a tisztességesebb, élhetőbb világnak. Bereményi Géza műve így nemcsak groteszk történelmi dráma, hanem utólag értelmezhető figyelemztetésként is: 1989-ben, a rendszerváltás évében annak veszélyére hívta fel a figyelmet, hogy a „homo kadaricus” átmenti hatalmát, aláásva ezzel az épülő demokráciát.

Kifejezeten az 1945-ös évre koncentrálnak Szabó István *Budapesti mesék* (1977), Török Ferenc *1945* (2017) és Szász Attila *Apró mesék* (2019) című filmje. A *Budapesti mesék* bevallottan modern parabolának készült,¹⁰ az 1945 utáni korszak allegóriája, amely nem mondja ki nyíltan, csak a felvezető archív felvételek sugallják, hogy 1945-ben, közvetlenül a világégés után járunk. Az újrakezdés és a remény szimbóluma a pályájára a túlélő civilek és katonák által visszaállított villamosroncs (Szabó egyik

kedvelt motívuma), amelyet közösen kell megoltni ahhoz, hogy eljussanak végső céljukhoz, a nagyvárosba. Az út során tulajdonképpen az 1945 és 1948 közötti történelmi folyamatok játszódnak le a villamos köré gyűlt kisközösségen belül, azaz a kezdeti demokratikus rendet lassan aláaknázzák az „utasokat” terrorizáló, a villamost kisajátító diktatórikus elemek. A demokrácia és a racionalitás válságának egyik legszembetűnőbb motívuma a villamos tolását és az utazást megszervező doktor meggyilkolása, akinek legfőbb elve az volt, hogy „hagyni kell, hadd mondja el mindenki, amit ő akar”. A gyakran mániákus és zsarnoki figurákat játszó Madaras József karaktere itt is egy minidiktátor, aki addig-addig hajszolja a közösséget, amíg az fel nem lázad ellene.

Szabó István műve azt mutatja be, hogy a magyar társadalom nem tud megszabadulni a diktatúrától, hiába kezd mindent újra a „nulláról”. A két kortárs film, az *1945* és az *Apró mesék* is egyetértenek ezzel, de más perspektívából, az egyéni és a kollektív emlékezet problémája felől vizsgálják meg e kérdéskört. Mindkét alkotásban hangsúlyos, hogy már 1945-ben politikai értelemben is jelen vannak a szovjet katonák az országban, tehát befolyásolják a formálódó új rendszert, és a magyar döntéshozók hatalmát a szovjetek legitímálják. Az előző rezsimben is köztiszteletnek örvendő, hatalmukat átmentők pedig részben a diktatórikus külső hatalom nyomására, részben személyes érdekeik miatt manipulálják a közelmúlt, így a háború emlékezetét. Az 1945-ben a deportálások idején kisémmizett zsidókra gondolva az egész falu retteg a háború után megérkező két, tradicionális zsidó viseletbe öltözött idegentől, illetve esetleges bosszújuktól. Szentes, a falu jegyzője, a deportálásokban kulcsszerepet betöltött tulajdonképpeni kiskirály úgy akar az elhunyt rokonaikat gyászoló jövevények kegyeibe férközni, hogy képmutató módon biztosítja őket: a múltbeli „sajnálatos tragédiáról” innentől kezdve rendszeresen meg fog emlékezni a közösség. Szentes tehát igyekszik az együttérző kívülálló szerepében tetszelegni, és ennek szellemében a valódi bűnökkel kapcsolatban hallgatásra és cinkosságra kényszeríti a falusiakat. Holott ő maga volt a főkolompos 1944-ben, amikor a község zsidóinak vagyonát elkobozták és szétosztották a közösség tagjai között. Kaméleonmentalitása pedig biztosítja, hogy 1945 előtti hatalmát megőrizze a „nulladik évet” követően is. Tehát Szentes szimptomája a rendszerváltás lehetetlenségének, élő példa arra, hogy ha a leváltott rendszer fogaskerekét az új rendszerben is felhasználják, akkor az új sem fog jól, demokratikusan működni.

Az *Apró mesék* szélhámos hőse, Hankó maga is hazug ember, aki azzal keresi a pénzét a „nulladik év” káoszában,

hogy történeteket gyárt, ezeket viszont tényként adja elő a hozzátartozóikat kereső, kétségbeesett embereknek, némi juttatásért cserébe: előadja nekik, hogy szeretteik bajtársa volt a fronton, tudomása van arról, hogy hozzátartozóik életben vannak, vagy megnyugtatja őket, hogy emberhez méltó módon haltak meg családtagjaik, barátaik. Tehát Hankó hamis képet alkot olyanokról, akiket nem is ismert, kihasználva az 1945-ben uralkodó kétségbeesést és kiábrándultságot. Ám saját hazugságának csapdájába esik vidéken, egy vadász, Bérces családjánál. Itt sikerül a feleség és a férfi kisfiának bizalmába férköznie, sőt mintegy új élettársá és pótapává válik, azaz úgy tűnik, örökre velük maradhat. Ám a szadista férj hazatér: a háború előtt is megbecsült és rettegett vadász verte a feleségét, embertelenül bánt a családjával, azonban vadhússal látta el a vidéki települést, és tökéletes képmutatóként sikerült elnyernie a közösség bizalmát. 1945 Szenteséhez hasonlóan ő is próbálja átmenteni hatalmát az új rendszerbe, ehhez pedig Hankó róla alkotott hazug hősmítoszt kívánja felhasználni: egyrészt feleségének és kisfiának bizonygatja, hogy ő valóban jobb emberré vált, másrészt igazolni akarja magát a falu jegyzője előtt. Ugyanis Hankó azt adta elő a családnak, hogy Bércessel a Don-kanyarnál küzdöttek hősiezen a túlélésért, ám a veterán valójában nem járt a Donnál, hanem Öttevénynél ölt meg egy fiatal munkaszolgálatost és majdnem annak édesapját is, aki a háború után feljelentést tett Bérces ellen a jegyzőnél. Mivel a jegyző jól ismeri a vadászt, kétségbe vonja Hankó kényszerből tett vallomását (Bérces megfenyegette), de az 1945-ös, ínséges időkben „ügyes vadászra mindig szükség van” alapon elfogadja a hazugságot, és cserébe a háborús bűnök elhallgatásáért több kiló vadhús rendszeres leszállítására kötelezi Bércest. A bűnök szőnyeg alá söprését a jelen levő szovjet katonatiszttel legitímáltatja, a vallomást pedig Hankónak kell lefordítania. Tehát az *Apró mesék*ben is a kollektív emlékezet manipulációja teszi lehetővé, hogy az új élet elkezdése helyett visszatérjen a régi rendszer képviselője, aki új módszerekkel, de a régihez hasonló, elnyomó rezsimet kísérel meg kiépíteni. Miután Bércesnek sikerül eltávolítania Hankót, igen gyorsan kibújik a szög a zsákból: a férfi szép szavainak nem hisz már sokat szenvedett felesége, veszekedésüket követően pedig a vadászból újra előtör az agresszió. A film pozitív lezárást kapott, de Bérces új terrorján keresztül hangsúlyozta, hogy új, szebb világot építeni csak tiszta lappal, hazugságok és népámítás nélkül lehet. Az *1945* és az *Apró mesék* szerint is a múlt bűneinek eltusolása, valamint ezzel összefüggésben a régi rendszer képviselői hatalmának átmentése a legfőbb oka annak, hogy a nyilasterrort követően, 1945 után újabb diktatúra épült ki.

Az utóbbi hatvan év 1945-tel foglalkozó magyar filmjei tehát kíméletlenül mutatták be, mik voltak a „nulladik év” legnagyobb problémái és buktatói, amik miatt az 1945-ös rendszerváltás gyakorlatilag elmaradt: a régi hatalmi metódusok „újracsomagolása”, az újjáépítés ideájának kiüresítése, az új élet kezdésébe vetett hit meghazudtolása vagy a kollektív emlékezet szándékos torzítása, illetve a történelemhamisítás. A legújabb, témába vágó filmek, az *Akik maradtak* (2019) és a *Magdolna* (2020) inkább az egyéni drámákra és nem a „nulladik év” mítoszának dekonstrukciójára fókuszálnak.

Reméljük, hogy a jövőben is készülnek filmek, amelyek újra és újra emlékeztetnek arra, mi és hogyan romlott el a háború után és vezetett történelmünk legsötétebb totalitárius diktatúrájához. Fontos, hogy a következő generációk lássák és elkerüljék az elnyomó rezsimekhez vezető csapdákat és útvesztőket.

JEGYZETEK

- 1 GYÁNI Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Bp., Kalligram, 2016, 216–231.
- 2 A két rendszer közötti mintegy „kontinuitást” jelzi, hogy a kommunista hatalomátvétel előtti években pedig azért nem kerülhetett bele a kérdéses jelenet a filmbe, mert erkölcsileg kifogásolták. Erről bővebben PINTÉR Judit – FAZEKAS Eszter: *Szöts István = Metropolis*, 1998, 2. sz., 72–90.
- 3 „Paraszti nézőpontból ez a folyamat a »világvégét« jelentette, ami ellen a legkülönbözőbb módon védekeztek (verbálisan, gyújtogatás, tettlegesség, lincselés, helyi hivatalnokok meggyilkolása)” – írta Ö. Kovács József. Bővebben Ö. KOVÁCS József: *A paraszti társadalom sorsfordulói Magyarországon 1945 után = Árkádia Folyóirat. Magyarország a 20. században*. Szerk. BÁNKUTI Gábor, DÉVÉNYI Anna, GÖZSY Zoltán, Pécs, Kronosz, 2019, 81.
- 4 SZILÁGYI Gábor: *Tűzkeresztység. A magyar játékfilm története 1945–1953*. Bp., Magyar Filmintézet, 1992, 220–226.
- 5 VINCZE Teréz: *Szöts István és a hatvanas évek magyar filmművészete = Metropolis*, 1998, 2. sz., 92–102.
- 6 Elterjedt tévhit, hogy a *Tízezer napot* azért tiltották be, mert az 1956-os jelentsorban „forradalomnak” nevezik 56-ot, azonban a betiltás valódi oka nem ez volt, mivel a történelmi hitelesség jegyében ezt még sikerült Kósának elfogadtatni. Többek között a kápolnai jelenet megvalósítása lett volna problémás, amelyben eredetileg nem folyt vér, így nem lehetett gyilkosnak beállítani a Bánókat falhoz állító forradalmárt. Erről bővebben SZEKFÜ András: *Csoóri, Kósa, Sára gyalogos katonákat... Csoóri Sándor és a magyar filmművészet = „Sereglés voltam egymagam”*. Tanulmányok Csoóri Sándorról. Szerk. FALUSI Márton, Bp., MMA MMKI, 2018, 147–159.
- 7 SZEKFÜ András: *Az ember a hatvanas években sokkal lelkesebb volt. Beszélgetés Sára Sándorral = Pro Patria. Sára 80*. Szerk. PINTÉR Judit, Bp., MMA, 2014, 54–71.
- 8 Ember Judit 1982–1983-ban elkészült, majd 1989-ig betiltott dokumentumfilmje, a *Pócspetri* foglalkozott első ízben közvetlenül az esettel. A település egyházi iskolájának államosítása ellen tiltakozó tömeget egy rendőr akarta feloszlatni: a levegőbe lőtt, majd dulakodás tört ki, és egy második lövés már a hatósági személy életét oltotta ki. A tragédiát a frissen kialakult kommunista rezsim arra használta fel, hogy példát statuáljon, így a politikai rendőrség nagy erővel vonult ki Pócspetrire, rengeteg embert tettek ki kegyetlen kihallgatásoknak, és látványos koncepciók perben ítélték el a „bűnösöket”, akik, mint utólag kiderült, valójában ártatlanok voltak. Királyfalvy Miklós jegyző lett a bűnbak, akit a gyilkosság vádjával halálra ítélték, majd kivégeztek. Családját és az egész községet évtizedekig „rendőrgyilkosokként” tartotta számon a diktatúrák által manipulált kollektív emlékezet. Ember Judit dokumentumfilmje nagyban hozzájárult a rehabilitációjukhoz.
- 9 A rendezőné beszámolója szerint a cenzorok „szovjetellenessége” miatt tiltották be a *Napló gyermekeimnek* című filmet. Bővebben erről GERVAI András: *A tanúk. Film-történelem*. Bp., Saxum, 2004, 111–125.
- 10 ZSUGÁN István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Bp., Osiris–Századvég, 1994, 346–350.