



Schubert Gusztáv

Képtelen rendszerváltás Tabuk és titkok

A cenzúrában nincs megállás, ahol egy egész társadalom kezd mellébeszélni, ott minden mondat, minden kép hazudni fog. A realizmusnak csak egy formája marad, az éjfélete abszurd.

Tele vagyunk alaptörténetekkel, csak épp beszélni nem lehet róluk. Sem a késő Kádár-kor történetkincse, sem a kilencvenes éveké nincs kiaknázva. Az 1945-90 közötti magyar irodalom és film nagy hendikepje, hogy „nagy történetei” egyszersmind tabutémák is. A „szocialista realizmus” követelése mögött – jól tudjuk –, valójában az idealizálás, az eszményítés parancsa rejlett. Semmi sem volt tilalmasabb, mint a szocializmus realista, valóságghú ábrázolása, a hatalomnak volt rejtegetnivalója, nem kockáztathatta meg, hogy a kamera a magyar valóságot egy az egyben, egy tükör közönyével adja vissza. Képzelnünk el mondjuk egy 1952-es börtönfilmet. Nem fog menni, annak ellenére, hogy a börtön a korszak baljós szellemét legteljesebben kifejező drámai színtér. A Rákosi-diktatúrában a realizmus teljességgel irreális, elképzelhetetlen. Legalábbis mint módszer, mert közben a hatalmi ihletésű filmművészet

folyamatosan a valóságról konfabulált. Lankadatlanul készítette a jelentéseket a termelés hőseiről és szabotőrjeiről, az egyre javuló életszínvonalról, a termelőszövetkezetek előnyeiről, mindent bemutatott és elmondott, amit a hatalom látni és hallani szeretett volna. Naprakész volt, csak épp egy szavát sem lehetett hinni.

A realizmus korántsem magától adódó lehetőség, időről időre ki kell küzdeni, semmi sem veszedelmesebb a hatalmával visszaélő hatalomra vagy az „uralkodó eszmékre” nézve, mint a rendező, író „szenvtelen kamerája”. Az ötvenes évek kultúrpolitikája a realizmust csakis a múltra nézve (az „osztályellenség” kritikájában) engedte meg. A kádárizmus reformkora, a hatvanas évek ugyancsak a múltba forduló realizmusra korlátozódott: azzal a megengedéssel, hogy ekkor már nem az „úri világ”, hanem a rákosizmus számított ancienne régime-nek. A 60-as évek jellegzetes stílusleleményeként emlegetett parabola épp ebből a képtelen helyzetből indított: semmit a szemnek, mindent a képzeletnek. A korabeli társadalmi-gazdasági problémákról nem lehetett nyíltan beszélni, csak virágnyelven.

A realizmus mindaddig lehetetlen, amíg a hatalomnak van rejtegetnivalója, és nem csak azért, mert az egyenes beszéd titkokat fecseghet ki, sokkal nagyobb veszedelem, hogy a szabadon vizsgálódó kamera a tabukhoz férkőzhet hozzá. Amiről tilos beszélni, az a titok, amiről nem tudunk beszélni, az a tabu. Nagy bűneit nem pusztán szőnyeg alá söpri a társadalom, artikulálni sem tudja, ez az elfojtás a legbiztosabb módja annak, hogy végül már akkor se értse a bűnét, amikor szembesítik vele. A Kádár-rendszer nagy tabuja és a polgári Magyarországé sok mindenben különbözik, de a lényegben hasonlítanak, mindkét rendszer a paródiája annak, amit jelszavaiban magáról állít. Mindkettő társadalmat hazudik oda, ahol pedig csak – hol véresebb, hol édesebb – bohózat zajlik csupán. Ahol a látszat az úr a valóság helyett, ott lehetetlen az ártatlan, tényyszerű dokumentarizmus, ott minden valóságból vett snitt leleplező erejű, ott minden realizmus azonnal átvált abszurdba, groteszkbe vagy apokaliptikus látomásba.

Az Álombrigád szénporfekete szocio-dokumentumként is radikális tett lehetett volna, de Jeles akkor már láthatóan túljutott egy illúzión, azon, hogy „építő kritikában” gondolkozzék. Az Álombrigád kiindulópontja radikális, ennek a rendszernek vége van, egy romhalmaz tetején nincs értelme az épület (valaha volt) statikai kondícióin értekezni. A vég bizonyítéka a magyar filmekben történetesen épp A kis Valentino volt: irányítsd az objektívet a szocializmus mindennapjaira, a nagy nullát fogod látni, az épp hullámsírba szállt Titanic fölött a megnyugodott tengert.

A kis Valentino a késő Kádár-kor nagy tabuját leplezte le: a „mérhetetlen úrt” a még mindig gőzerővel sulykolt politikai frázisok mögött. Egy morális-szellemi végromlásba jutott rendszert, amelynek már semmiféle célja nincs a túlélés görcsös akarásán kívül. 1979-ben még kevesen látták a rothadás nyilvánvaló jeleit, tíz évvel később azonban már mindenki tudta, s ezért lett 1989 a fordulat éve, hogy csak a frázisait vezetheti el. A politikai korszakok – akár a stíluskorszakok addig élnek, amíg el tudják hitetni az eszményeiket, amikor már azok sem hisznek benne, akik világra hívták, máris hallik a kövendég kopogtatása.

A hatvanas évek kultúrpolitikáját gyakran látjuk ma úgy, mint kész átverés show-t. Pedig nem az volt. Művészet és hatalom furcsa liezonja (kritizálhatsz, csak ne vegyem észre) nem színjáték volt, a hatalom hitt abban, hogy a rendszer megreformálható, jobbítható. A

társadalom, nem lévén elegendő ereje és elszánása a forradalmi megoldáshoz, másrészt mert az ajánlat hihető volt (soha, sehol, senki nem próbálta addig, lehetséges-e „emberarcú szocializmus”), maga is hinni akart ebben az eshetőségben. 1968-ban azonban Kádár-eljátszotta ennek a közmegegyezésnek a hitelét, a politikai apagyilkosság után elkövete a testvérgyilkosság bűnét is. Ha nem is teljesen önként, de dalolva segédkezett a cseh reformkommunizmus szétverésében. A hatvanas évek – nem az első a magyar történelemben – a kiegyezés kora. Groteszk volt és hazugságra épült – hiszen megint egy jó zsarnok kezéből vehette át a társadalom azt, amit a zsarnok által vérbefojtott forradalommal kishíján kivívott –, de megélhető.

A '68 utáni alku azonban már semmiféle ethosza nem lehetett, a kádárizmus, mint hihető, hiteles politikai eszme a prágai bevonulás után semmivé foszlott. Az addigi politikai konszenzus hatalom és művész, hatalom és társadalom között, egy csapásra megszűnt. A politikai alku helyébe egy egészen másfajta kiegyezés lépett: a megvesztegetésé. Ez a mozzanat persze a hatvanas évek fridzsider-szocializmusának is fontos komponense volt, csak hogy annak a rendszernek még – látszatra legalább is – volt jövője. A „ne kérdezd ki voltam, ne kérdezd miféle bűnök emeltek a hatalomba, mi ketten egy szép és tiszta jövőt fogunk felépíteni” politikai programja kínos, de megélhető kompromisszumot kínált. A Prágában elbukott Kádár azonban már nem tudott semmiféle eszmére apellálni, csak a kenőpénzre, és a teljes hallgatást, ha úgy tetszik a jövőt, kérte cserébe: „ne kérdezd, ki vagyok”. Kádár persze még ekkor sem cinizmusból cselekedett, a mimikri megszállottja volt, azt hitte, ha segít leverni a cseh reformereket, szabad kezet kap a saját reformjához. Stílus szempontból mindez azért érdekelhet minket, mert ami '68 után osztályrészünk lesz, az a tökéletes álcázás jegyében telik majd, amelyet idővel olyan tökélyre fejlesztettünk, hogy végül már senki meg nem tudta különböztetni a hamisat a valóditól. Egy ilyen korszak – belátható – nem a markánsan elkülönülő irányzatoknak és műfajoknak kedvez. S kiváltképp nem a realizmust fogja preferálni.

Természetesen nem a pénz rontott meg minket, hanem a teljesíthetetlen, abszurd alku. A hatvanas évek reformere még a szocializmus javított kiadását építette, a hetvenes-nyolcvanas évek magyarja már csak a szocializmus Disneyland-jét. A patyomkin-gyárat, a patyomkin-társadalmat. Tragikus alku volt, nehezebben orvosolható pusztítást vitt végbe a társadalom lelkiületében, mint egy kemény diktatúra. Az elnyomatás lelki és fizikai terheit bizonyos fokig könnyebb kivédeni, mint a legvidámabb barakk megalkuvásait. A diktatúrában még lehetségesek nagy történetek, egy patyomkin-országban, a boldogtalan békeidőben mindent áthat az abszurd, minden szó, minden cselekedet szétmállik, mint a papírmásé, amiből a díszletek készültek. Ahol minden mást jelent, mint aminek látszik, ott előbb-utóbb felszívódik a valóság.

Az Álombrigád iróniája nem abban állt, hogy a realitást ironikusan kommentálta, hanem abban, hogy halálosan komolyan vette. A hatalom számára Jeles filmje azért volt különösen gyötrelmes, mert szaván fogták, s mivel blöffölt és halandzsázott, nem viselhette el a szoros nyelvi, képi analízist. Az Álombrigád valójában realista film, amikor ál-naivan készpénznek veszi a rendszer jelszavait és eszményeit. Jeles szatírájának tragikus diagnózisa: hátborzongatóan röhejes abszurdban élünk. A gúny természetesen nem az elgyötört bér munkásnak szólt, hanem annak a világtörténelmi képtelenségnek, hogy az „uralkodó osztály” szegénységben és tudatlanságban él. Az Álombrigád kopernikuszi tett volt a magyar munkásábrázolásban, a

proletáriátus első világi ábrázolása. De amit ez a külső, a hivatalos ideológiától mentes tekintet látott, abban nem volt köszönet: nem lehetett többé letagadni, hogy az üzem a termelés színhelyéből a Munka kultuszának költséges díszletévé silányult, és hogy az a véres-verítékes erőfeszítés, amit elsőre termelésnek, minden élet alapjának hinnénk, igazából össznépi komédia.

1989 – okkal vélhetnénk – visszaadta a realizmus negyven éve nem gyakorolt szabadságát és méltóságát. Mégsem így történt. Az előző húsz év mindennapjainak tömény abszurdja elszoktatott minket a pontos helyzetanalízistől. Pedig égető szükség lett volna a szigorú valóságelemzésre, mindenekelőtt teljes precizitással fel kellett volna térképezni, mi is történt velünk 1968 után. Merthogy a kérdéses korszak ebben a bűnben fogant, s a belőle származó halandzsza-országban szocializálódtunk. A bársonyos forradalom azonban tragikus módon félreértette, hogy mi ellen is harcolt, s mit is kellene végleg eltörölnie. '56 örökösenek hitte magát. Úgy okoskodott, ha megdöntötte az '56-os forradalmat leverő Kádárt, akkor erre a feltételezésre minden oka megvan. Csakhogy a forradalmat vérbefojtó Kádárt a hatvanas évek magyar társadalma felmentette. S a történelemben, akárcsak a tárgyalóteremben senkit sem lehet kétszer perbe fogni ugyanazért a bűnért. 1989-90 bársonyos forradalma – bármit is hitt magáról – a '68-as árulót, a patyomkin-szocializmus megteremtőjét buktatta meg.

A fentiek fényében nem meglepő, hogy 1989 után egymást követték az '56-os filmek, de jószerivel csak egyetlen film akadt – Gothár Péter alaposan félreértett Melodráma – amely 1968-at és a '89-et kezdet és vég ívébe fogta, és a rothadás őseit a '68-as bűnbeesésben lelte meg. Meglehet, nem ez volt Gothár legperfektebb filmje, de pontosan megmutatta, merrefelé érdemes a múlt feltárását elkezdeni. Az '56-os film – ha csak nem a személyes sors analízisére szolgált, mint Mészáros Márta

Napló-sorozata

– akarva-akaratlan félrevitt, és egy téves helyzetelemzést konzervált. Az '56-os film példaképet akart teremteni, míg a '68-as film rendszerkritikát adhatott volna. Ami természetesen egyszersmind önkritika is lehetett volna, hiszen egy fölöttébb kis létszámú ellenzéki körön kívül, nem volt igazi ellenállás, a rendszerkritika többnyire kimerült valamiféle szabotóri öntudattal megélt passzív rezisztenciában. 1989-ben – nem úgy, mint '56-ban – nem „mi” döntöttük meg „őket”, hanem a nagytörténelem hirtelen pálfordulása vette vissza jól megszokott hatalmi és alattvalói szerepeinket. Az '56-os film nem a tisztánlátáshoz kellett, hanem ahhoz, hogy forradalomként élhessük meg azt a felszabadulást, ami, ha nem is akarunk ellenére, de aktív közreműködésünk nélkül esett meg velünk. Apró csúsztatásnak tűnik, de pontosan jelzi, a magyar társadalom nem tartott igényt arra, hogy szembenézzen a közelmúlttal, s tisztán lássa, honnan jött és hová tart. Az ország az önismeret és önkritika helyett a kollektív amnéziát választotta. Kiesett húsz év az életünkből. 1968-89 között mintha itt sem lettünk volna. Forradalom talán volt, de a katarzisa biztosan elmaradt.

A „rendszerváltásfilm”, amely testközelből mutathatta volna meg, mi is történt 1989-ben, nem lett kelendő árucikk. Talán, ha készülnek kristálytisztá analízisek, ráébredhették volna nézőiket, jobban járunk, ha vállaljuk a vétkeinket, mintha a tudatalattink mélyére söpörjük a közelmúltat. Csakhogy a „rendszerváltásfilmek” maguk is az önigazolás eszközei voltak inkább, semmint a tisztánlátásé. Az És mégis – mely témaválasztása miatt bátor, a trenddel szemben

úszó filmnek tekinthető, helyzetelemzésében tökéletes kudarcnak látszott már akkor is. Főhőse – egy hajdani reformer – úgy éli meg a rendszerváltást, mikor is lelkesült, de a történelemben kevésbé járatos ifjak egy vitaműsorban leszótlinistázzák – mintha éppenséggel a társadalomjobbítás szenvedett volna vereséget a vasfüggöny megnyitásával. Abszurd helyzet, amit a főhős mindvégig képtelen megérteni, pedig csak annyi történt, hogy élete a reform (pontosabban a reformillúzió) vezérfonala nélkül szétesett. Ha a reformer baloldaliakat a hamis önvád fosztotta meg a tisztánlátástól, a szembenálló „nemzeti oldal”, ha más okok miatt is, de ugyanúgy negligálta a közelmúlt realista elemzését és a pontos önkritikát, megelégedett a jogtalanul kölcsönvett forradalmi romantikával.

A rendszerváltás nem a tisztánlátást hozta magával, hanem a zűrzavart. A pragmatikus reformkor helyett a politikai ködképek álmvilága vette kezdetét. A rendszerváltás jellegzetes filmtípusa ennél fogva megint csak a szatíra lett, nem a mikrorealista társadalomrajz. Az Isten hátrafelé megy a '89 utáni légszomj grand guignolja. Mi történik velünk, ha végre beköszönt a béke, ha megáll a magyar időszámítás forradalomtól ellenforradalomig lengő ingája, ha véget ér a vérzivataros történelem? Se baj, úgy teszünk, mintha folytatódna. Míg vissza nem jönnek, mindannyiunkat agyonlőni az oroszok. Persze már akkor sejthettük, Jancsó csak viccel, még rosszabb fog velünk megesni, nem lesz kire rákenni a gyalázatot, nem jönnek vissza az oroszok, nem mentenek meg minket (persze életünk árán) a hülyeség szégyenétől.

A nyájas zsarnokság magától összeomlott. Megszakadt a bosszú lánc, nincsenek vesztesek, se győztesek. Se oroszok. Nevetve búcsúzhatnánk végre a múltunktól. És mégse. Nem találtuk meg a helyzethez illő szerepet, megtaláltuk hát a szerepeinkhez (vértanú, bujdosó, áruló) illő helyzeteket. A kilencvenes évek történelme kosztümös, álorcás történelem: megint kívül rekedtünk az időn.

(Részlet a debreceni A magyar film a rendszerváltás után című konferencián elhangzott előadásból.)