

MARCSEK GYÖRGY

Történelem, emlékezet, cenzúra

*A tanú mint emlékezhely**

Bevezetés: politika és filmgyártás az emlékezet korában

Bacsó Péter (1928–2009) 1969-ben fejezte be *A tanú* című filmjét, s alkotását rövid időn belül betiltották, hivatalosan nem is létezett egy évtizedig. Nem szerepelt moziműsoron, nem írtak róla kritikát, ismertetőt, a korabeli sajtóban nyoma sincs elkészültének vagy betiltásának. A film történetét összefoglaló újabb írások kedvelt fordulata a „dobozban hevert” kifejezés – pedig kópiái valójában nem sok időt töltöttek bezárva a nyilvános vetítések kezdetéig, így *A tanú* sajátos módon épp a betiltás tíz éve alatt került be a köztudatba. Az alkotás ma már a magyar filmművészet azon darabjai közé tartozik, melyek a befogadók több generációját képesek megszólítani, szerteágazó diskurzusokba bevonni. Ma is hat közönségére, önfeledt nevetést vagy épp ambivalens érzéseket vált ki. A rendező számos filmje közül a legsikeresebb és a kritika által is az egyik legjobbnak ítélt darab,¹ a színészek közül többen (például a Pelikánt játszó Kállai Ferenc vagy a Virág elvtársat megformáló Őze Lajos) életük egyik legemlékezetesebb alakítását nyújtják *A tanú*ban. De a filmnek nem művészeti értékei biztosítanak kiemelt helyet az emlékezetben: kultúrtörténeti jelentősége túlmutat a magyar mozgókép történetének egy érdekes epizódján. *A tanú* – a magyar filmtörténetben nem egyedülként, de mégis egyedi módon – különböző emlékezeteket tart életben és tesz megragadhatóvá, hiszen története egyszerre viseli magán az emlékezés szelektív természetének, valamint a mindenkori hatalmi diskurzusnak a nyomait. Bacsó filmje mint emlékezhely elválaszthatatlanul összefonódik az 1945 utáni időszak magyar politikájának, kultúrpolitikájának furcsa, sokszor torz, akár az érthetlenségig abszurd elemeivel.

Az évtized, melynek végén *A tanú* megszületett, a magyar film eseménydús, színes korszaka volt. Átalakult a filmgyártás és a filmforgalmazás rendszere, változtak a műsorpolitikai és a cenzúrázási elvek – utóbbi kettő gyakorlatilag folyamatosan: történetük ma már szinte átláthatatlan, hiszen ideológia és gyakorlat hol szorosan összekapcsolódó, hol ellentétes irányba mutató kettőssége formálta őket.

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Széchenyi Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

¹ A rendező életművének eddigi legteljesebb áttekintését nyújtó írás szerzője, Szabó B. István is e film köré szerkeszti Bacsó pályaképét. Mint írja, a film olyan alkotás, mely „garantálja Bacsó Péter halhatatlanságát”, viszonyítási pont az életmű kontextusában, bár igazságtalanul elhalványítja a rendező több mint harminc filmjének értékeit. SZABÓ B. ISTVÁN, *Bacsó Péter tanúságai (pályakép) = Bacsókönyv*, szerk. ANDOR Tamás, KENDE Tamás, SZABÓ B. ISTVÁN, Bp., Napvilág, 2007, 192–193.

A Rákosi-korszakban a politikai vezetés igyekezett a lehető legszorosabbra vonni az irányítást a mozgókép felett, ideológiai, gazdasági és technológiai szempontból egyaránt.² A filmforgatás elindítását a forgatókönyvek szigorú kontrollja és véleményezése előzte meg, az elkészült filmek forgalmazását pedig az 1987-ig szinte teljes hegemoniával rendelkező Mokép végezte. Az 1956-os forradalom után – minden más művészeti ághoz hasonlóan – strukturális és ideológiai átalakítások sokasága érintette a filmek sorsát. A forgalmazást tekintve enyhülést is hoztak a változások, hiszen például 1959-től nyugati „kommersz” filmeket is be lehetett mutatni, igaz, szigorúan meghatározott számban és játszóhelyen, bár természetesen továbbra is a szocialista elveket propagáló alkotások (ezek lehetnek akár ideológiailag értékesnek nyilvánított művészfilmek is) élvezték a legnagyobb előnyt. A Mokép hegemoniája megmaradt, de 1957-től a Magyar Filmintézet elődje, a Filmtudományi Intézet is mutathatott be saját mozijában olyan filmeket, amelyek egyébként nem kerültek be a magyarországi filmforgalmazásba.³

A Rákosi-korszak merev, erőszakos kultúrpolitikáját a forradalom után egy új, kevésbé direkt módszereken alapuló, egyben (át)láthatatlanabb modell váltotta fel, mellyel az volt a hatalom célja, hogy bevonja a művészeket a tiltás és az engedélyezés folyamatába, s egyben kultúrpolitikai játszmák szereplőivé tegye. Bár 1956 után, a megtorlás részeként a filmes szakmát még meglehetősen durva cenzúra sújtotta,⁴ amely az éves filmtermés több mint felét betiltotta, ám a forradalmat követő restaurációval (a filmgyártás területén ez a folyamat nagyjából a hatvanas évek elején zárult le⁵) szinte párhuzamosan a politika viszonylagos mozgásteret igyekezett biztosítani az alkotóknak. A kádári konszolidáció kultúrpolitikai vonzataként az ötvenes évek végén olyan intézményi változások indultak el, melyek meghatározták a magyar film jövőjét. 1959-ben alakult meg a művészi filmezésnek otthont adó Balázs Béla Stúdió, fiatal, frissen diplomázott rendezők és filmes szakemberek műhelyeként. Itt a filmek bemutatási kötelezettség nélkül készülhettek el még akkor is, ha a minisztérium előzetesen engedélyezte forgatókönyvüket, azaz a tökéletes művészeti szabadság csak „karanténon belül” érvénye-

² Kovács Emőke, *Gondolatok a Kádár-korszak filmcenzúrájáról*, Világosság, 2007/7, 43.

³ *Uo.*, 43–44.

⁴ Betiltották Várkonyi Zoltán *Keserű igazság*, Kalmár László *A nagyrozsdási eset* című filmjét, valamint Banovich Tamás *Eltűszentett birodalom* című animációs alkotását. Máriássy Félix *Külvárosi legendája* a bemutató után pár héttel került végleg dobozba. Lásd VARGA Balázs, *Tűrészhatár: Filmtörténet és cenzúra-politika a hatvanas években = Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás, MENYHÉRT Anna, Bp., JAK – LHarmattan Kiadó, 2005, 116–117. „A forradalom után minden filmes gyanús lett” – állapította meg Kézdi-Kovács Zsolt, a BBS egykori tagja, nyilván arra is utalva, ahogy a forradalom küzdelmeiről készült filmfelvételek az elnyomó hatalom minden igyekezete ellenére eljutottak a világ híradóiba és számot adtak mindentről, amit a szovjeteket kiszolgáló új vezetés szavakkal és egyéb eszközökkel igyekezett megmásítani. KÉZDI-KOVÁCS Zsolt, *A kezdetek = Balázs Béla Stúdió 1961–2001*, szerk. ANTAL István, DEÁK László, KODOLÁNYI Sebestyén, Bp., BBS – Orpheus, 2002, 33.

⁵ VARGA Balázs, *Párbeszédnek kora: Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben = „Hatvanas évek” Magyarországon*, szerk. RAINER M. János, Bp., 1956-os Intézet, 2004, 427–430.

sülhetett.⁶ 1962-ben elkezdődött a stúdiócsoporthoz felállításuk az egyesített filmgyár, a Mafilm keretein belül. A hivatalos cél az volt, hogy növeljék az elkészülő magyar művek számát – az egyik leggyakrabban felhozott indok ezzel kapcsolatban a hazai filmek nézőszámának csökkenése, a filmek minőségét érintő panaszok voltak.⁷ (A nagyobb számban elkészülő filmek jelentősebb „merítést” is eredményeztek, ezért több, közönségikerre számító alkotás kerülhetett a filmszínházakba. Mindez természetesen a marxista-leninista világnézet terjesztését volt hivatott elsősorban elősegíteni, hiszen e tömegmédiumnak a rádió, valamint az egyre népszerűbbé és elterjedtebbé váló televízió mellett is kiemelt szerepet szántak.) A filmesekre gyakorolt ideológiai nyomás csökkenése (a hatvanas évek közepétől a forgatókönyv előzetes kontrollja helyett egyre inkább a különböző bizottságok előtti filmvetítések során történő, utólagos ítéletalkotás lett a gyakorlat), valamint a technikai fejlesztések már a politikai lojalitás mellett a filmes szaktudást is előtérbe állították.

A filmgyártól a KISZ-üdülııkig

Ilyen körülmények között kezdte meg rendezői pályafutását Bacsó Péter a frissen alakult I. számú Stúdióban.⁸ Az alkotói műhelyként funkcionáló stúdió tagja volt még Kovács András, Révész György, Fábri Zoltán, Máriássy Félix és Ranódy László is. Akárcsak a többi, frissen alapított stúdióban, a cenzorális intézkedések elkerülése és a kölcsönös bizalom megteremtése érdekében már a közös „műhelymunkába” bevontak (be kellett vonni) kritikusokat, esztétákat, közéleti embereket is. Így többször megfordult az I. Stúdióban Lukács György és Pozsgay Imre. A félhivatalos indoklás szerint – Kovács András visszaemlékezésében – mindezek azért voltak szükségesek, „nehogy a szakmai vakság vagy elfogultságok eltorzítsák” a filmkészítők ítéleteit.⁹

A *tanú* forgatását hasonló közös „műhelymunka” előzte meg, de ennek során nem érkezett komolyabb ellenvetés a tervezett filmmel kapcsolatban, sőt, a forgatókönyvet maga Aczél György hagyta jóvá. Az engedélyezés e részletének, mint oly sok más, a filmhez köthető eseménynek, hivatalos iratokban nem található nyoma, ám mindkét fél emlékezetében megmaradt egy-egy epizód. Bacsó például így emlékszik vissza az 1968 őszi történetekre: „Amikor megírtam az első változatot, Újhelyi Szilárd [aki a Filmfőigazgatóság élén állt abban az időben – M. Gy.] odaadta az akkori kultúrpolitikai

⁶ KÉZDI-KOVÁCS, *i. m.*, 37.

⁷ SZALAY Károly, *Mai magyar filmvígjáték*, Bp., Magvető, 1978, 188–189.

⁸ A rendező ekkor már nem tartozott a pályakezdők közé. 1950-ben végzett a főiskolán, többek között Makk Károllyal, Fehér Imrével és Kovács Andrással egy osztályban. A korabeli szokásrend szerint csak az igazán kivételesek kezdhettek el rögtön a főiskola után rendezőként dolgozni, így Bacsó évekig dramaturgként működött közre több alkotás elkészítésében a filmgyárban. A *tanú* rendezőként az ötödik filmje volt.

⁹ Kovács András, *Adalékok a magyar film drámájához* = K. A., *A magyar film három évtizede*, Bp., Mokép 1978, 56.

nagyhatalmasságnak, Aczél Györgynek, aki elolvasta. Aczél a Balzac utcában lakott, Újhelyi fölment hozzá. Én lent vártam a Duna-part és a Balzac utca sarkán. Újhelyi lejött, sétáltunk a Jászai Mari tér felé. Aczél azt mondta, hogy kezd el a filmet forgatni a saját kockázatodra. Azt mondta, olyan, mint egy paraszt Švejk.”¹⁰ A történet tehát, melyben Pelikán József, a gátőr véletlenül belekeveredik a sztálinista diktatúra törvénytelen-ségekkel és önkénnyel zsúfolt mechanizmusába, kacagató, bohócati helyzetekbe sodródik, mert szó szerint követi korának hamis, abszurd politikai jelszavait, tetszett a kulturális ügyekben akkor legbefolyásosabb politikusnak. A *Švejk*re történő utalás azért is jelentős, mert az Kádár János egyik kedvenc könyve volt, így akár arra is gondolhatunk, hogy a politikus már a film Kádárnak való bemutatásán is elgondolkodott. Hiszen, ha hihetünk a Révész Sándor által leírtaknak, Aczél jól ismerhette Kádár ízlését, ő gondoskodott a „filmellátásáról” is: a Filmfőigazgatóság vetítőtermében péntekenként vetítések voltak, ahol Aczél volt a házigazda, ő választotta ki a filmeket. Általában szórakoztató külföldi, leginkább amerikai filmek kerültek műsorra, nagyon ritkán magyar alkotások is, de olyan szinte soha, amelyhez politikai viták kapcsolódtak; az alkalmak inkább a kikapcsolódást szolgálták¹¹ – így Kádár valószínűleg *A tanút* sem láthatta ezeken a privát eseményeken.

Aczél egy három évtizeddel később készült interjúban kicsit másképp értelmezi a forgatókönyvvel kapcsolatos epizódot: „Amikor kijött a film, akkor megállapodtunk, hogy zártkörű bemutatások lesznek... Állítom, hogy... megállapodásunk értelmében háromszor annyian nézték meg úgynevezett zárt vetítéseken... mint ahányan megnézték volna, hogyha mindjárt nyilvánosságra hozzuk... egy percre sem volt szó arról, hogy be van tiltva, ez úgynevezett kísérleti filmnek készült... mint a Balázs Béla Stúdió filmjei... a Bacsó most mártírnak tünteti föl magát *A tanúért*. Az első perctől kezdve a megállapodás értelmében így volt, hogy ez egy kísérleti film.”¹² Aczél itt tehát a szóbeli megállapodást szerződésnéként tünteti fel, valamint a másik fél értelmezését is megkérdőjelezi („Bacsó most mártírnak tünteti föl magát *A tanúért*”), ezzel mintegy le is fojtozza a film betiltásának jelentőségét, ugyanakkor e néhány mondaton belül a cenzúrának a film történetébe örökre beíródott szerepére is felhívja a figyelmet. Mivel a személyes emlékezet momentumairól van szó, nincs mód (de talán szükség sem) az igazság megállapítására. Aczél egy dologban bizonyosan ellentmond önmagának az idézett

¹⁰ ANDOR Tamás, *Pályád emlékezete: Interjú Bacsó Péterrel = Bacsókönyv, i. m.*, 120.

¹¹ RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk*, Bp., Sík Kiadó, 1997, 217. 2011 nyarán bejárta a hazai sajtó a hír, miszerint megtalálták Kádár János privát filmgyűjteményét. A tudósítások szerint ebben a széles műfaji skálát átölelő kollekcióban a kommunista vezető kedvenc filmje, *A hét mesterlövész* mellett szerepel többek közt az *Annie Hall*, az *Andrej Rubljov*, de néhány Akira Kurosava alkotásai közül is. Lásd például: n. n., *Kádár titkos mozija?*, 168 Óra Online, <http://www.168ora.hu/arte/kadar-mozi-film-vetites-aczel-gyorgy-pozsgay-filmintezet-mokep-79772.html>. (Letöltés ideje: 2012. május 31.) Az állomány feldolgozása jelenleg is zajlik, befejeztével a Mókép filmarchívumában lesz kutatható.

¹² HEGEDŰS B. András, KOZÁK Gyula, LITVÁN György, *Aczél György-interjú*, 1956-os Intézet Oral History Archívuma, idézi: Révész, *i. m.*, 215.

interjúban: ha valóban kísérleti filmként indult a film, miért került sor azokra a beavatkozásokra, melyek a teljes betiltásig megtörténtek? Hiszen a Balázs Béla Stúdió filmjeinek nagy része kísérleti filmként készült, így, bár betiltásukhoz elkészültük után nem volt szükség különösebb indoklásra, az alkotói szabadság nevében közbevetőleges cenzori intézkedések nélkül készülhettek el.

Bacsó filmjének betiltatása nem egyik pillanatról a másikra történt; a hatalom ekkor még kivárt, de hogy képviselői mire számíthattak, azt nehéz lenne pontosan megmondani. A forgatást több alkalommal is le kellett állítani, majd a folytatás feltételeként politikai biztost („konzulenszt”) neveztek ki a rendező mellé Rényi Péter, a Népszabadság akkoriban befolyásos főszerkesztő-helyettese személyében. Rényi a Filmművészeti Tanács elnöke is volt abban az időben, jóindulatát és a film iránti lelkesedését Bacsó későbbi interjúiban nem győzte dicsérni.¹³ Az együttműködés eredményeként néhány jelenetet törölni kellett, egyet újraforgatni, egyet pedig betoldani: Pelikán találkozását a volt nyilas Csetnekivel azért kellett megírni és leforgatni, hogy ne pusztán a szocialista ideológia képviselői részesüljenek kritikában. Mindez kevésnek bizonyult, a próbavetések után is szükség volt változtatásokra, melyeket maga a kulturális miniszter, Orbán László írt elő: „A filmben mindig azt mondták: Dániel és bandája. Azt mondta [Orbán László], hogy ne legyen az, hogy bandája, mert mindenki a Rajk-ügyként fogja kezelni. Központi kérdés volt, hogy ne legyen felismerhető: Rajkról van szó. Pótfelvételben fel kellett vennem, hogy a film végén, az elmaradt kivégzés után a börtönigazgató odacsoszog, nézi a listát, Pelikán azt kérdezi: »És Dániel Zolival mi van?« – Nézi a listát: »Őt már régen kiengedték.«”¹⁴ Végül, ahogy az ma már ismert, a filmet hivatalos, írásos indoklás nélkül betiltották, és tíz évig nem forgalmazták sem Magyarországon, sem külföldön.

A rendezőt tehát nem viselte meg különösebben maga a folyamat, melynek során művét az ideologikus értelmezés alapján megcsonkították és eltorzították, s a bemutatás engedélyezése érdekében kompromisszumkésznek bizonyult.¹⁵ A betiltást azonban kétségbeesve fogadta: „Rosszul lettem. Annyira levett a lábamról ez az egész história, hogy szinte elvesztettem az eszméletemet.”¹⁶ Arról, ami az ezt követő tíz évben történt a filmmel, szinte kizárólag személyes beszámolókból tudhatunk. Ezek szerint a párt legfelső szervezeteiben kézzől kézre járt a filmszalag, volt olyan pártfunkcionárius, aki akataskájában vitte el egy-egy hivatalos találkozóra. A Filmfőigazgatóság akkori vezetőjének emlékezete szerint a film vetítése „presztízs-kiváltságnak számított, mint a pártüdülő, a Kútvölgyi kórház vagy a pártbizottsági büfékben, címke nélkül, 13,50-ért áru-

¹³ A forgatás történetéről a rendező emlékeit lásd bővebben: ANDOR, *i. m.*, 120–124. és Gervai András interjúját: *Pelikán József én vagyok! Beszélgetés Bacsó Péterrel* = GERVAI András, *A tanúk: Film-történelem*, Bp., Saxum, 2004, 101–103.

¹⁴ ANDOR, *i. m.*, 124.

¹⁵ „[Rényi Péter] kért tőlem bizonyos kompromisszumokat. Volt, amibe örömmel belementem.” *Uo.*, 123.

¹⁶ GERVAI, *i. m.*, 102.

sított hétdecis bor.¹⁷ Szocialista államok delegációi a Ferihegyi repülőtér várójában külön kérték a film vetítését olyan egyéb, tiltott gyümölcsnek számító alkotások mellett, mint például Hintsch György *A veréb is madár* című filmje.¹⁸ Akkor volt az igény a film iránt, hogy az első kópia hamar elkopott, így újakat kellett csináltatni. Később a film kikerült a legszűkebb körökből, KISZ-nyaralásokon, vidéki pártgyűléseken vetítették, pusztá kikapcsolódásként, jutalomként – de még mindig egy korlátozott és ellenőrizhető nyilvánosság számára.

A film sorsát elbeszélő történetek sora hosszú, és arra a kérdésre, hogy miért is történhetett mindez így, szintén több válasz született. A filmtörténész Gelencsér Gábor szerint *A tanú* betiltása az 1968-as prágai tavasz által kijelölt politikai korszakhatárhoz köthető.¹⁹ Valóban feltűnő, ahogy a csehszlovákiai események után megnő itthon a betiltott játékfilmek száma, de az alkotásnak a cenzori tiltás évtizede alatt betöltött szerepe elsősorban arra hívja fel a figyelmet, hogy *A tanú* nem kizárólag a prágai bevonulás magyarországi következményei miatt akadt fenn a rostán, és nem is pillanatnyi hazai politikai erőviszonyok határozták meg sorsát. Bacsó filmje az 1956 előtti évekre tekintett vissza, de mindezt úgy tette, hogy elkerülhetetlenül megsértette azt a diskurzust, amelyet a Kádár-rendszer alakított ki a múlttal, ezen belül is a Rákosi-korszakkal és a forradalom kapcsolatban. Hiszen az 1956 előtti korszak viszonyítási pont volt Kádár számára, a személyi kultuszra és a sztálinista rendszer egyéb visszasságaira való emlékezés az elhatárolódás mellett az új rendszer legitimitációját kellett, hogy szolgálja, s mint ilyen, természetesen csupán a történelem bizonyos szegmentumait tartalmazhatta, széttördelt és irányított volt. A forradalom emlékének teljes kitörlése a mindennapokból Kádár számára egyenesen létkérdés volt, hiszen azzal együtt saját szerepét (kollaboráció a szovjetekkel, Nagy Imre és társainak elítélése) is el kellett tüntetni; el kellett felejtetni, hogy az új rendszer milyen bűnök árán épülhetett ki.²⁰ A Kádár-rendszer működése a társadalom felejtésén alapult, nem volt szükség a közelmúltra, vagy ha mégis, akkor csak a politikai hatalomgyakorlás terepeként. Így a nagy történelmi fordulópontokra való emlékezést kisajátították, az uralkodó diskurzushoz igazították, vagy egyenesen tiltották, mint 1956 esetében. Az 1960-as évek elejére sikerült teljesen eltüntetni a forradalom emlékét a politikai nyilvánosságból, létrejött egy új beszédrend,²¹ melyben nem érintették a szovjet megszállást, a megtorlást, a kivégzéseket, a forradalom kérdését sem.²²

¹⁷ SZABÓ B., *i. m.*, 231.

¹⁸ *A veréb is madár* ugyan Magyarországon nem volt betiltva, de külföldön évekig nem került forgalmazásba, egyik szocialista ország sem vásárolhatta meg.

¹⁹ GELENCSÉR GÁBOR, *A kánon joga*, Metropolis, 2009/3, 78.

²⁰ A Kádár-rendszer emlékezetpolitikájának részletesebb bemutatásához lásd például GyÖRGY Péter *Kádár köpönyege* című írását = Gy. P., *Kádár köpönyege*, Bp., Magvető, 2005, 13–77.

²¹ „[...] a múlt eltüntetése a Kádár-korszak szocializációjának elemi formájává lett [...]. A Kádár-korszak hangsúlyozottan nem a történelmi Magyarország egy korszaka volt, hanem az MSZMP első titkáráról elnevezett kizárólagos világ, amely magába fordította, elnyelte mindazt, amit hagyományosan amúgy régebben Magyarországnak hívtak, s amelyre visszaemlékezhetek a romantikus kedvűek.” *Uo.*, 48.

²² Igaz, ez a diskurzus és a hozzá kapcsolódó nyilvánosság a Kádár-korszak végéig folyamatosan alakult.

A *tanú* című film betiltása nyilvánvalóvá tette: az 1960-as években lehetetlen volt a 20. századi magyar történelem alakulását, s benne az egyén sorsát úgy értelmezni, hogy az ne sértse meg az uralkodó emlékezetpolitikai diskurzust. Hiszen az alkotás a személyes emlékezetekre alapozva egy olyan korszakhoz (a Rákosi-rendszer éve) kötődő kollektív emlékezetet igyekezett mozgásba hozni, melynek épp lezártságát lett volna hivatott hangsúlyozni. Azonban a lezártság, a befejezettség illúziója nem volt fenntartható anélkül, hogy a két korszakot elválasztó cezúra, a forradalom ne idéző-dött volna meg a befogadói emlékezetben, pontosan azáltal, hogy olyannyira hangsúlyos 1956 konkrét említésének hiánya filmben.

De nem kizárólag 1956 kérdése releváns a cenzúra szempontjából. A korabeli közönség egy részénél még érthető módon az érzelmi beállítódás uralta az értelmezést: még a végleges betiltás előtt egy szűk körű vetítés közben Rajk László özvegye sírva rohant ki a vetítóból annál a jelenetnél, amelyben Pelikán és az őr a börtönudvaron az akasztófa mellett állva együtt szólongatják a kivégzésre kirendelt ítéletvégrehajtót, amit Bacsó a rendszerváltás után több interjúban is felidézett.²³ Mivel még éltek (és emlékeztek) a korszak részesei, a Rákosi-korszakhoz köthető megpróbáltatások a kommunikatív emlékezet és a történelemtől szóló hivatalos beszédmód összetett, problematikus kereszteződésébe kerültek. A filmkészítő interpretációja így az esztétikain túl már ekkor morális és politikai térbe vonódott. A *tanú* olyan emlékezeti struktúrába szorult, melyet a személyes tapasztalattal rendelkezők és a politikai érdekek egyszerre teremtettek meg: a film emlékezés és felejtés dialektikájában a két aktus egymásrautaltságának problémájába botlott, s ezt nem a hatalmi diskurzus irányvonala mentén kezelte. A *tanú* mint az emlékezés aktusára építkező, végül önmagát egyfajta történeleminterpretációként feltüntető alkotás²⁴ képnyelvi megoldásait tekintve illeszkedett a hivatalos klisékhez, miközben a kommunista rendszer lényegét érintő tabukat hozott szóba. A Kádár-korszak eszmei, politikai alapjainak olyan aspektusaira világított rá, amelyeket a rendszer nem volt hajlandó a társadalmi nyilvánosság számára felfedni.

Nem véletlen, hogy a politikai cenzúra ilyen hangsúlyosan reagált a Rajk-perre tett utalásokra, és sokatmondó az is, hogy egy olyan jelentéktelennek tűnő kifejezés, mint a „bandája”, rögtön feltűnt a filmet megtekintő kulturális miniszternek. Az aktuális politikai vezetés és legfőképpen Kádár János szerepét felvető kérdések nem jelenhettek meg a kor nyilvánosságában, a Rákosi-rendszer kirakatperének a szélesebb közönség számára történő felidézése beláthatatlan következményekkel járhatott volna. Az előző korszaktól való elhatárolódás része volt annak a korlátozott nyilvánosság-

²³ Lásd például GERVAI, *i. m.*, 102.

²⁴ A film végi Marx-idézet („Miért halad így a történelem? Hogy az emberiség derűsen váljék meg múltjától.”), melyet a rendező a forgatás végén a politikai referens (más források szerint maga Aczél György) útmutatásával választott ki, különösen hangsúlyossá teszi, hogyan próbálta meg a történelemhez kapcsolódó hivatalos beszéddrendhez igazítani a filmet a politikai hatalom.

nak, mely alkuk és kompromisszumok megkötésével jött létre, és amelyben a résztvevők mindkét oldalon hajlandóak voltak bizonyos önkorlátozásra.²⁵ Egyes témák tabuk maradtak, így a Rajk Lászlóval és társaival történtek háttére is: bár a per óriási publicitást kapott Magyarországon és külföldön, a rehabilitációs eljárást már titokban folytatták le. A per dokumentumai nem kaptak nyilvánosságot, sőt, nagy részüket az 1950-es évek végén megsemmisítették, s a Rajk életrajzát készítő kutatók még a 70-es évek végén sem kaphattak engedélyt a megmaradt iratanyagba történő betekintésre.²⁶

Nem csak azokra az eseményekre volt érzékeny a rendszer, amelyekhez az aktuális politikai vezetés tagjai személyesen is közvetlenül kötődtek. Bódy Gábor és Magyar Dezső 1969-ben, a Balázs Béla Stúdióban elkészült filmje, az *Agitátorok* nem pusztán azért érdekes számunkra, mert *A tanúval* azonos időszakban készült, és mert azonnal betiltotta a hatalom. A film a Tanácsköztársaság történetét dolgozta fel, ábrázolásmódjának köszönhetően azonban mondanivalója 1956-tal és 1968 forradalmival is összefüggésbe hozható, de korántsem a Kádár-éra apológiájának készült, sőt, áthallásai révén a korabeli rendszer visszásságaira is fényt vetett.²⁷ A múlt teljes lezárásának hiánya, a politikai rendszer lényegi mibenlétét érintő kérdésekben feltárható kontinuitás – amire Bódyék filmje olyan jelentőségteljesen utalt – meghaladta azt, amit jóindulatú kritika keretében a hatalom el tudott viselni. Pedig nem mondható, hogy Bacsó filmje, az *Agitátorokhoz* hasonlóan, „kívülről” kritizált volna: szereplői néhány kivételtől eltekintve (a már említett, a cselekmény szempontjából lényegtelen Csetneki alakja, vagy a börtönben Pelikánnal egy cellában raboskodó katolikus pap, akit sikerült rendkívül ellenszenves karakternek megformálni) hithű kommunisták, akik ha csalódnak is, nem gyengül az ideológiába vetett hitük. A filmben szó sincs a szocialista világnézet kritikájáról, mindössze a rendszer egyes elemeit érte volna bírálat az alkotók szándéka szerint is.²⁸ Ám Bacsó filmjének utolsó jelenetében

²⁵ A Kádár János nevével fémjelzett korszak nyilvánosságának néhány jellegzetességéről bővebben: HELLER Mária, NÉMEDI Dénes, RÉNYI Ágnes, *A magyar nyilvánosság szerkezetváltozásai a Kádár-rendszerben = Értékrendek és társadalmi-kulturális változások*, szerk. SOMLAI Péter, Bp., ELTE Szociológiai Intézet, 1992, 109–119.

²⁶ HAJDU Tibor, *A Rajk-per társadalmi háttére és fázisai*, Társadalmi Szemle, 1992/11, 17–36.

²⁷ DOBAI Péter, *In loving memory of BBS = Balázs Béla Stúdió 1961–2001*, i. m., 48–49.

²⁸ A rendező egy, *A tanú* elkészülte után adott nyilatkozatában így szólt a főszereplőről és a filmnek a szocializmust érintő kritikájáról: Pelikán, a gátőr „jóindulatú és becsületes ember, őszintén hisz a szocializmusban – még annak torzításaiban is. Az ő alakjában igyekszem ábrázolni azt az eszmélési folyamatot, ami az egyszerű párttagok százezreiben végbement. Rendkívül metafizikus álláspont azt hinni, hogy a személyi kultusznak Sztálin halála vetett véget. Meggyőződésem szerint sokkal inkább a szocializmusnak egy belső, öntisztulási folyamata, aminek alapja a józan ész, az emberi tisztesség és az a belső morális mag, ami végül is manipulálhatatlan. [...] A hangsúly itt a megváláson, a végleges búcsún van, aminek egyik fontos ismérve a derű, az a távlat, ami lehetővé teszi az ironikus szemléletmódot. Éppen mai közéletünk, társadalmunk demokratizmusának fejlődése teszi lehetővé, hogy ilyen módon is feldolgohassunk egy ilyen témát.” ZSUGÁN István, *A tanú 12 esztendeje = Zs. I., Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*, Bp., Osiris – Századvég, 1994, 474.

a főszereplő börtönből történt szabadulása után nem sokkal a Kádár-kori Pest utcáin sétál időtől, kortól elszakított tudattal (nem tudja, milyen évet írnak), s az őt fogadó világ cseppet sem barátságos. A zsúfolt hatos villamosra felkapaszkodva abba a Virág elvtársba ütközik, aki az előző politikai kurzus feltétlen kiszolgálója és manipulátora volt. Most mégis együtt utaznak a néppel, együtt tűnnek bele a fővárosi életbe. A *tanú* lezárása tehát szemben áll a film egészének burkolt mondanivalójával, és egyaránt su-gallhatta a hatvanas évek nézőinek és cenzorainak a múlt tényleges lezártságának hiányát. A film végén bemutatott világban az előző rendszer pártos szolgálói mellett azok is szabadlábban maradtak, akik, mint Pelikán József, a gátör, tanúi voltak a visszásságoknak és ismerői azok elkövetőinek – a történet nyitva hagyja a kérdést, hogy ki, mi-ker és milyen célból veheti hasznát az ő emlékezetüknek.²⁹

A Kádár-korszak emlékezőpolitikájának diskurzusát tehát olyan módon sértette a film, hogy a hatalom kénytelen volt elzárkózni a szélesebb nyilvánosság számára történő bemutatástól. Nem tudni azonban, hogy a próbavetítések során a filmnek a közönségre tett hatása hogyan befolyásolta a cenzúra döntéseit. Bár kevés az olyan személyes beszámoló, mely ezekről a vetítésekről szólna, annyi bizonyosnak látszik, hogy a film nevetést és sírást is képes volt kiváltani, és ez szembesíthette a nézőket szemmel tartó hatalmat saját eszközeinek elégtelenségével. Figyelemre méltó ugyanis az, ahogyan a cenzúra a forgatással párhuzamosan s az után is megpróbálta uralni a film szemiózist. A kivágott és betoldott jelenetek ebből a szempontból jelentéktelennek tűnnek, s az igyekezet a szűk körű próbavetítések során bizonyult valóban elégtelenségnek. A szatíra ugyanis túl jól sikerült,³⁰ a közönség értette a tréfát, mégpedig azért, mert az „áthallások” révén nemcsak a korabeli nézők hiányos, szakadozott kollektív emlékezete érezhette magát megszólítva a Rákosi-korszak fókuszba emelésével, de az ábrázolt visszásságokat különösebb erőfeszítés nélkül lehetett a jelen viszonyai-

²⁹ Hogy a korabeli közönség figyelmét sem kerülhette ez el, jól mutatja a rendező által elmesélt számtalan történet egyike: egy próbavetítésre meghívta egy ismerősét, aki az ötvenes években börtönben ült, de nem sokkal a vetítés vége előtt kijött a nézőtérről és így szólt az előtérben álldogáló Bacsohoz: „Képzeld el – mesélte feldúltan –, »hátranézek, s mögöttem ült a börtönőröm.«” GERVÁLY, *i. m.*, 103. Ez alapján is megkövethetjük: a filmre vonatkozó mimetikus olvasatoknak a '60-as évek végén nem igazán volt alternatívája.

³⁰ Itt érdemes megjegyezni, hogy a szatíra önmagában nem bélyegezte volna meg alkotást a cenzúra szemében. Mi több, a szatíra, a szatirikus beszédmód egyenesen támogatott, kívánatos volt, ha a közelmúlt értelmezéséről volt szó. Például, 1983-ban megjelent, ideológiailag menthetetlenül elfogult könyvében Szalay Károly Lukács György elméleteire alapozva, a politikai berendezkedés rugalmasságának, megújulásra való képességének bizonyítékát látja abban, hogy Magyarországon az 1960-as évektől „kivirágzik” az „önkritikus szatíra”. SZALAY Károly, *Komikum, szatíra, humor*, Bp., Kossuth, 1983, 313–314. Pár évvel korábbi írásában Szalay a jó filmes szatíráról azt írja: „érdeklő, foglalkoztatja a közönséget, mindennapi gondot vesz célba, amelytől a társadalom nem tud szabadulni.” UÓ., *Mai magyar filmvígjáték, i. m.*, 66. A múlttól történő megszabadulás ideája ismét a film végi idézetet juttatja eszünkbe. Marx ugyanezen gondolatát használja vezérfonalként a Szalay által is többször hivatkozott Mészáros István 1955-ben, tehát még a Rákosi-korszakban írt művében, amikor a szatíra felvirágzásának feltételeiről szól. Mészáros szerint a szocialista szatíra segítségével az emberiség nem csak egyes korszakok, hanem az egész előtörténetétől való örömteli megváltást remélheti. MÉSZÁROS István, *Szatíra és valóság*, Bp., Szépirodalmi, 1955, 37.

ra is vonatkoztatni. A nézők tanúi voltak a diskurzus áthágásának, ha nevettek, nevetésük értékítéletként is értelmezhető volt a hatalom szemszögéből.³¹ A film betiltásával egy időre lezárult az a tárgyalási folyamat, mely a készítők és a cenzúra között zajlott a már említett közvetítőkkal. A hatalom bizonyos szempontból saját vereségét ismerte el azzal, hogy „dobozba zárta” a filmet, hiszen ez az alkotó és a hatalom közötti konszenzus lehetetlenségét bizonyította, a rendszer rugalmatlanságát sugallta, ami visszalépésként hatott a sztálinista korszak felé.

Kultuszfilm és emlékezhely

A *tanú* és a cenzúra, illetve az utóbbi által képviselt érdekek elválaszthatatlanok lettek egymástól. Nem lehet ma már rekonstruálni, hogyan alakult volna a film sorsa, ha a rendszer nem akarta volna a hatalma alá vonni a forgatást és a bemutatást, vagy ha a film a rendszerváltásig dobozban marad. Bacsó Péter többször beszélt arról az időszokról, amikor a film megkezdte külföldi szereplését: Aczél György elkérte a rendezőtől házi filmgyűjteménye számára, s válaszelevelében közös művüknek nevezve köszönte meg.³² Ez a megjegyzés nemcsak az Aczél által képviselt hatalom cinizmusára világít rá, de azt is megmutatja, hogy a cenzúra tudatában volt saját szerepének a film sorsát érintően. Úgy tűnhet, hogy a betiltás évtizede alatt *A tanú* kikerült a cenzorok látószögéből: az évek során egyre több helyen (párttüdülők, KISZ táborok, később egyetemi filmklubok stb.) játszották, kiragadott mondatai szállóigékké váltak, hivatkozási pontokká azok számára, akik látták. Ezek az eleinte csak az elvtársak által egymás fülébe sugdosott, később a félnyilvánosság keretei között egyre hangosabban idézett mondatok (és az őket kísérő nevetés, összekacsintás) a tiltott gyümölcs közös tapasztalatára utaltak, de a lázadás alibijét is nyújtották: olyan filmből származtak, melyet a hatalom hivatalosan nem hagyott jóvá, és mindenki tudta, hogy miért. A tilalom egyfajta megszegése volt ez, lázadás, jobban mondva annak csak a látszata.³³ A rendszer zártkörű, szelídített szidását valójában a politikai berendezkedés tette lehetővé, *A tanú* pedig nagyszerű eszközzé vált ennek a tevékenységnek a stimulálására.³⁴

³¹ Nevetés, gúny és szatíra kérdéskörét tárgyaló írásában Michael Billig Freud és Bahtyin releváns gondolatait összegezve arra hívja fel a figyelmet, hogy a nevetés során az erkölcsi hatalmon lévő nevet, a győztes kacag a legyőzöttön, tehát az alattvalók számára a nevetés pillanatnyi morális és politikai fölényt kölcsönöz. A nevetés gesztusának segítségével a néző lerázza magáról a feszültséget, felszabadul a cenzúra nyomasztó jelenléte alól. Igaz, a szatirikus nevetés sosem felhőtlen teljesen, a nevetést kiváltó jelenségek ismerőssége nyomasztó is a befogadó számára. Lásd Michael BILLIG, *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*, London, SAGE, 2005, 204–205.

³² GERVAI, *i. m.*, 105.

³³ És persze az együvé tartozás kifejezése is, hiszen a rendszer tulajdonképpen saját embereit jutalmazta ezzel a filmmel. Azokat, akiknek elviekben készült (leginkább a munkásosztály tagjai), a hatalom megpróbálta kizárni ebből a körből.

³⁴ Ez a fajta „lázaság” sokkal inkább a hatalmi berendezkedés fenntartását szolgálta tehát. Hans Speier

Mindez összekapcsolható azzal is, hogy a párt hierarchiájában felsőbb pozíciókat elfoglaló politikusok milyen nagy becsben tartották a filmet, s esetenként ugyanolyan bársonyszékes különtermekben tekinthették meg, mint a tiltólistára tett nyugati alkotásokat vagy akár a pornófilmeket.³⁵ A tilalmak megszegésének egészen sajátos, a szocializmusban létrejött hierarchizált nyilvánosságstruktúrához és a hozzá alkalmazkodó emberek gondolkodásmódjához kötődő rítusa volt ez.

A cenzúra hivatalos feloldása után *A tanú* vetítését 1979. június 6-án kezdték el egyetlen budapesti moziban, a Tinódiban.³⁶ Ezt megelőzően Bacsó Péter írásban tett panaszt az MSZMP KB Kulturális Osztályán. Hivatkozva az egyre terjedő ingyenes vetítésekre és a bemutatást szorgalmazó kérelmek növekvő számára, a film bemutatásának hivatalos engedélyezését kérte. A rendező a film további sorsa tekintetében saját szerepét kulcsfontosságúnak tüntette fel későbbi interjúiban, ám épp egy általa felidézett jelenet mutat rá arra, hogy a cenzúra feloldása nem a hatalom által az alkotó felé gyakorolt gesztus volt csupán. Megtörtént például, hogy a cannes-i filmfesztivál igazgatója Budapesten járt, és amikor a gépe a nagy köd miatt nem tudott felszállni, a filmforgalmazó vállalat vezére *A tanú* megtekintésével töltötte el az időt. A film állítólag annyira megtetszett a fesztivál igazgatójának, hogy meghívta Cannes-ba, s Bacsót küldték el Aczélhoz, hogy győzze meg a film kiengedéséről. „Felhívtam telefonon, s kértem, fogadjon” – emlékezett vissza az esetre a rendező. „Másnap reggel fél hétre berendelt magához a Parlamentbe. [...] Végigmentem az Aczél-iroda üres szobáin, az utolsó helyiségben ült ő, az újságokat olvasta. »Mi van Bacsó, mit akar?« – kérdezte. Akkor minden bátorságomat összeszedtem, s azt mondtam: »Aczél elvtárs, maga már annyiszor keresztbe tett nekem, most az egyszer az életben legyen velem nagylelkű. Meghívták *A tanút* Cannes-ba, engedje ki.« »Rendben van, ennyit kér csak? Igen? Akkor viszontlátásra.«³⁷ A politikus reakciójából éppen az tűnik világosnak, hogy a film sorsa felől már jóval korábban döntés született, és ezt nem a véletlenek, de nem is pillanatnyi politikai erőviszonyok határozták meg.

Már *A tanú* hazai vetítésének engedélyezése is csak egy lépés volt abban a folyamatban, mely a hatalom önlegitimációjának megerősítését, a rendszer nemzetközi megítélésének javítását szolgálta a művészetek, s különösen az egyre inkább árucikké váló magyar film külföldi propagálása által. Ezen törekvések egyik jele az az újság-cikk, mely az osztrák *Die Presse* lapjain látott napvilágot.³⁸ Ebben Paul Lendvai a film

rámutat, hogy a totalitárius rezsimekben a suttozott, privát szférában elmondott viccek (legyenek azok bármennyire is szubverzívek) pszichológiai alibiként funkcionáltak, a valódi lázadás, illetve az arra való készség hiányát fedték el. Lásd Hans SPEIER, *An Essay on Power and Laughter*, American Journal of Sociology, 1998/5, 1395–1396.

³⁵ Több ilyen vetítőhely is létezett a kiváltságosok számára, nem számítva a teljesen privát házimozikat. Lásd KOVÁCS Emőke, *i. m.*, 44.

³⁶ SZABÓ B., *i. m.*, 232.

³⁷ GERVAI, *i. m.*, 104.

³⁸ Paul LENDVAI, *Ein Film beschwört gespenster von gestern*, Die Presse, 1979. október 13/14.

itthoni sikeréről számol be, a külföldi sajtóban elsőként: cikke részletesen ismerteti *A tanú* cselekményét, s értelmezésében az alkotás Rajk László és társai peréről szól, eddig szokatlan őszinteséggel, a satíra eszközeivel. Bár az egykori betiltást megemlíti, annak körülményeiről, okairól nem ejt szót, a Kádár-rendszer emlékezetpolitikájához való problematikus viszonyát elhallgatja, mi több, Kádár János neve sem jelenik meg a szövegben. Mindemellett a cikk szerzőjét a magyar filmgyártás vezetői közül kísérték el néhányan egy vetítésre a Tinódi moziba, még *A tanúból* vett standfótokat is biztosították Lendvai számára a cikk illusztrálásához. Az osztrák napilapban megjelent írás így akár megrendelésre készült szövegnek is tekinthető, mely a film és történelmi párhuzamainak ismertetésén keresztül a rendszer készségét igyekszik bizonyítani a múlttal történő szembenézést illetően. Lendvai szerint Bacsó filmjének nagyközönség elé bocsátása biztos jele annak, hogy a hatalom kész mindent megtenni a Rákosi-korszak szörnyűségeinek megismétlődése ellen.

Persze *A tanú* „kiszabadulása” kapcsán nem tekinthetünk el a cenzúra mechanizmusaitól. Ezek a háttérben működve, az aczéli paternalizmus és cinizmus egymást kiszámíthatatlanul változó gesztusaival kísérve, látszólag a film sorsát egyengették, de valójában a kultúrpolitika céljait szolgálták. Az 1979-es bemutatóval a politika a közönség és az alkotó felé is feltűnő gesztust gyakorolt: az előbbi a hatalom intenciói szerint így olyan filmet láthatott, mely önmagában szerethetővé kellett, hogy tegye a rendszert, hiszen az lehetővé tette, megengedte létrejöttét. Az alkotó pedig örülhetett, hogy műve végül közönség elé, sőt hamarosan nemzetközi szintre került. Így nehéz nem úgy értelmezni azt, ami a filmmel az elkészültét követő egy évtizedben történt, mint a cselekmény bizonyos elemeinek megismétlődését a fikción kívül. Hiszen a főhősnek többször elmondják a baljóslatú mondatot: „Pelikán elvtárs, magától egyszer még kérni fogunk valamit.” Amikor azonban Pelikánt próbára teszik, kudarcot vall, így börtönbe kerül, később mégis szabadon engedik. Bacsó filmjével is megvonta a hatalom szándéka, ám elkészültekor bebizonyosodott, hogy képtelen a neki szánt szerepet betölteni, így dobozba került, majd váratlanul feloldották a cenzúrát.

A hatalom kiszámíthatatlan döntései abból erednek – mutat rá Jan és Aleida Assmann –, hogy a totalitárius rendszerekben nincs valódi kontroll, önkorlátozás, és arra irányulnak, hogy a hatalom megtántoríthatatlanságát és szilárdságát demonstrálják.³⁹ Az, hogy *A tanú* eljutott a hivatalosan kijelölt vetítőhelyre, azt sugallta, hogy a cenzúra visszavonta magát. Pedig ott maradt, látványos és önkényes tetteivel önmagáról adott hírt.⁴⁰ A korabeli közönség pedig érthette ezt: bár nem tudni sokat az akkori mozilátogatók motivációiról, nagyon valószínű, hogy a film múltja jelentős szerepet játszott a nézőszám alakulásában. A nézők azt az alkotást akarták látni, amely

³⁹ Jan és Aleida ASSMANN, *Kánon és cenzúra*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Bp., Osiris, 2001, 102.

⁴⁰ 1979-ben ugyanazt a megvágott, helyenként átszinkronizált változatot láthatták a nézők, amelyet egy évtizeddel korábban betiltottak.

egyszer már fennakadt a cenzorok rostáján.⁴¹ Ha nem is mindenki, de a befogadók egy része érthető módon arra volt kíváncsi, amiről a mű nem beszélhetett, ami kimaradt, amiről a film olyan hangsúlyosan hallgatott. Így tehát éppen az az emlékezeti horizont maradhatott nyitva (vagy nyílhatott fel újra egyes értelmezők számára), amelyet a hatalom le akart zárni, el akart tüntetni a film 1969-es betiltásakor.

A *tanú* 1981-es cannes-i szereplése sikeres volt. Az elismerés annak a hatalomnak is szólt, amely előzékeny és nagyvonalú egy kritikus hangvételű filmmel szemben, s annak létrehozásával és bemutatásával is bizonyítja, hogy kész szembeszállni a múlt fenyegetéseivel, elsősorban a személyi kultusszal. Mindezek után már nem lehetett tovább negligálni a filmet, be kellett emelni a magyar játékfilmről szóló diskurzusba. Lassan megszülettek az első ismertetőik Bacsó filmjéről, melyekből kiderül: a szakma még nem mindig tudja kezelni a film ideológiai kényelmetlen vonatkozásait. Az a Kőhádi Zsolt például, aki néhány évvel korábban írt monográfiájában még Bacsó egyik leggyengébb alkotásaként jellemezte *A tanút*, az 1985-ben kiadott *Magyar filmkalauz*ban már némileg előzékenyebb vele. Sokatmondó, hogy a külföldi sajtó elragadtatott hangú beszámolóiból, kritikáiból kiragadott részletek felsorakoztatása kezdi a fejezetet. Ezekből kiderül: a nemzetközi kritikát nem nagyon foglalkoztatta az a tény, hogy a filmet nagylelkűen külföldre bocsátó hatalom ugyanaz, amelyik egy évtizeddel korábban még betiltotta, valamint, hogy e hatalom képviselői közül többen aktív résztvevői voltak annak a kornak, amelyet a filmes szatíra oly hatásosan foszt meg tekintélyétől. A néhol erősen naiv elemzésben a szerző nem tud még mit kezdeni a film körüli ellentmondásokkal, tehát betiltásával sem, így *A tanú* „fogadtatásának zavarait” a rendező „bizonytalan arányérzékeivel” magyarázza, „kései bemutatót” említ.⁴²

A rendszerváltás után megjelent kritikák és ismertetőik tükrében a betiltás ténye már éppen a film kultikus jellegének egyik forrása; nincs olyan népszerűsítő jellegű kiadvány, mely ne említene a hatalomnak ezt az eljárását, csakúgy, mint azokat az idézeteket, melyek a film dialógusaiból kiválva a köznyelv részévé váltak. Ez *A tanú*-hoz kapcsolható emlékezet egyik különös vonása: ritkán hat ilyen erővel film a közbeszédre. A kultuszfilmek Umberto Eco szerint szerkezeti sajátosságaiknál fogva lehetővé teszik az egyes idézetek, jelenetek kiragadását, időről időre történő újrajátszását, tekintet nélkül a résznek a szerkezet egészéhez való viszonyára.⁴³ *A tanú*nak ez a sorrendjüket nézve egymással felcserélhető jelenetekre tagoltsága, viccekre, anekdotákra épülő struktúrája tehát segített abban, hogy része maradjon az emlékezeteknek. Ez a szerkezet azonban ma már bírálatok részét is képezi. Kovács András Bálint például

⁴¹ Ahogy arra Michael Holquist rámutat, a cenzúra egyik jellemzője, hogy olyan közönséget képes létrehozni, aki, tudatában annak, hogy cenzúrázott alkotással találkozók, a hivatalos értelmezéssel szembehelyezkedve épp azokat a vonatkozásokat igyekszik felderíteni, amelyeket a cenzori intézkedés el kíván tüntetni. Michael HOLQUIST, *Corrupt Originals: The Paradox of Censorship*, PMLA, 1994/1, 14–15.

⁴² KŐHÁTI Zsolt, *A tanú = Magyar filmkalauz*, szerk. KULCSÁR István, VERESS József, Magvető, 1985, 323.

⁴³ Umberto ECO, *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*, SubStance, 1985/2, 4.

azt írja: Bacsó számára az '50-es évek „díszlettár lesz, melyből elő lehet húzni gegeket, figurákat, konfliktusokat”.⁴⁴

De Bacsó saját filmje is díszlettárként funkcionált, amikor 1993-ban megrendezte a Szoborpark (ma Memento Park) megnyitóját. A június 27-én, azaz a szovjet csapatok kivonulásának második évfordulóján megnyitott park ünnepélyes avatóján a Básty elvtárs jelmezét csaknem negyedszázad után újra felöltő Both Béla vágta át a szalagot és köszöntötte a „Szocialista Szobrok I. Országos Találkozására összegyűlt szoborelvtársakat és a közönséget”.⁴⁵ A szocialista korszak emlékműszobraiból válogatást bemutató park lényege az alkotások közterekről való elmozdítása és új kontextusba illesztése. Ennek eredménye az „ideológiai jelentés kontinuitásának felszámolása”.⁴⁶ Az persze kérdés marad, hogy *A tanú* felelevenítése a Szoborpark avatóján értelmezhető-e olyan ironikus önidézési gesztusnak, mely a korábbi ideológiai tartalmaktól való megszabadulást (vagy legalábbis annak igényét) jelképezi. Az viszont világos, hogy a megnyitón feltűnő Básty elvtárs már a filmre, és nem a film által egy korszakra vagy korszakokra történő emlékezés megtestesítője.

Hasonlóképpen: a film által történő emlékezés helyett a filmre történő emlékezés érhető tetten akkor, amikor a Terror Házát értelmező művészettörténész így ír: „Mindenesetre a terem címfeliratát alumíniumból kiöntött »ezüstrudak« tornyai keretezik – nem annyira a gyengébbek kedvéért, hanem mert az ötletadó megint nem bír ellenállni a metafora érzéki csábításának. E komikus-didaktikus formájában ugyanis a »magyar ezüst« óhatatlanul Bacsó Péter *A tanú*-jának nagy poénját, a »magyar narancsot« idézi a néző emlékezetébe, amely, mint tudvalévő, »kicsi is, keserű is, de a miénk«. [...] Legkésőbb ebben a teremben igazolódik az a mindvégig kísértő gyanúnk, hogy a Terror Háza '50-es évekről nyújtott torzképének fő forrása, mondhatni szellemi előképe Bacsó *Tanúja*, az érett Kádár-rendszernek ez a méltán népszerű kulcsműve kellett, hogy legyen.”⁴⁷ Hogy Rényi András következtetésének van némi alapja a szubjektív interpretáció érvényén kívül is, azt megmutatja az a történet, melyet Bacsó Péter mondott el egy interjúban: „[forgatási helyszínt keresve] megláttunk egy olyan villát, ahol minden a helyén volt. A kert, az épület, a megfelelő fa. [...] Kiderült: ez a XX. Század Intézet. Becsengettem, a kapust megkértem, hadd nézzünk körül. Egy idő után megjelent a lépcsőn a főigazgató, Schmidt Mária, aki, amikor meglátott, meglepetten szólt: hát maga az? Hát én magát tanítom az egyetemen. *A tanúról* állandóan beszélünk. [...] Miután leforgattam ott a filmet, Schmidt Mária megkért, segítsek neki, mert az Andrássy út 60.-ban készülülő új múzeumban meg akarja csinálni Virág elvtárs szobáját.”⁴⁸

⁴⁴ KOVÁCS András Bálint, *A történelmi horror: az erőszak ábrázolása a nyolcvanas évek magyar filmjeiben* = K. A. B., *A film szerint a világ*, Bp., Palatinus, 2002, 287.

⁴⁵ BOROS Géza, *Szoborpark*, Bp., Fővárosi Önkormányzat, 2002, 7.

⁴⁶ K. HORVÁTH Zsolt, *Harc a szocializmusért szimbolikus mezőben*, Századvég, 2005/1, 51.

⁴⁷ RÉNYI András, *A retorika terrorja: A Terror Háza mint esztétikai probléma*, Élet és Irodalom, 2003. július 4., 11–12.

⁴⁸ HOVANYECZ László, *A nép nem olyan, mint a körte: Bacsó Péter mesél A tanúról*, Népszabadság, 2001. június 9. <http://nol.hu/archivum/archiv-21263> (Letöltés ideje: 2012. május 31.)

Nem tudni, hogy valóban sor került-e később erre a konzultációra. A felidézett történetrészlet azonban arra utal, hogy a múzeum igazgatója történelmi kordokumentumként (is) nézte Bacsó filmjét: a filmbéli Virág elvtársat köztudottan arról a Péter Gáborról mintázták, akinek múzeumbeli szobája Rényiben *A tanú*val kapcsolatos emlékeit idézte meg. Egy olyan, ideológiailag jócskán túlterhelt film, mint *A tanú* esetében ez az eljárás jogosan kérdőjeleződik meg, hiszen, ahogy azt a tanulmányban megkíséreltem bemutatni, Bacsó filmje „emlékezhelyként” legalább annyit mond a Kádár-korszak cenzúrájáról, kultúr- és emlékezetpolitikájáról, mint az ötvenes évek történelmi valóságáról. Ugyanakkor a Szoborpark és a Terror Háza vonatkozásában említett jelenségek, emlékezési mechanizmusok arra is rávilágítanak, hogy egy bizonyos emlékezhely nem független a hozzá kapcsolható, eltérő interpretációkat tükröző mediális reprezentációktól.

A rendszerváltás óta a befogadói eljárások és a mediális feltételek változásai nyomán egyre komplexebb struktúrák jönnek létre, melyekhez sokféle elvárás, előfeltevés kapcsolódik. Ráadásul az utóbbi évtizedekben megjelent a befogadónak azon generációja, amelynek tagjai nem rendelkeznek személyes tapasztalattal a film születésének koráról. Ma a hozzáférhető értelmezések gyarapodó számából (blogok, filmes honlapok fórumai, filmajánlók) úgy tűnik, hogy a történelem számukra még nem pusztán a képek birodalma, és nem szakadt el teljesen a kommemoratív emlékezet által felkínált értelmezési lehetőségektől sem. A fiatal generációk valóban idegenként tekintenek a rendszerváltás előtti időszakra, s ez az idegenség teszi lehetővé a szerteágazó diskurzusok létrejöttét. Kérdéses persze, hogy egy domináns diskurzus megléte nélkül (amelyet a szocializmus idején a hatalom képviselt, a cenzúra igyekezett betartatni, a személyes emlékek pedig az ellenállás tereit jelentettek) meddig marad majd performatív ez az emlékezés, meddig tekinthető majd olyan referenciapontnak *A tanú*, amelyből nem (pusztán) a múlt tényeire, de a jelennek a múlthoz fűződő viszonyára is rákérdezhetünk.

GYÖRGY MARCSEK

The Witness: Censorship and its Favourite „lieu de mémoire”

My paper investigates Péter Bacsó's film, *A tanú* (The Witness) as a lieu de mémoire. Shot in 1969, the film was banned shortly after its first screenings by the socialist censorship. One of the main reasons behind this was the way the film violated the politics of memory of the Kádár-era. However, the work became a cult film in Hungary. A decade later, the regime enabled the public screenings and the movie was included in the programmes of international film festivals. My essay attempts to describe how the film's genre (as a satire), its relation to previous periods of Hungarian history (especially the years of the Rákosi- and the Kádár-era), and the mechanisms of socialist censorship contributed to its status as a *lieu de mémoire* today.